

# 4 Die Rolle im Raum

## Zur Wahrnehmung des *Exultet*

### 4.1 ***Visibile et invisible***

#### 4.1.1 Goldglänzende Rollen

Anhand der Rekonstruktion der liturgischen Ausstattung und des Kirchenraums im Kapitel zuvor wurde offensichtlich, dass nicht alle im Kirchenraum Anwesenden die Miniaturen auf den Rotuli gleichermaßen gut sahen. Wie wichtig war ein detailgenaues Erkennen der Darstellungen, gerade wenn die sinnliche Erfahrung des Rituals für die Konstitution liturgischer Räume und die Religiosität der Gläubigen so zentral war?

Trotz verschwommener Umrisse in größerer Entfernung waren die Bilder allein aufgrund ihrer Maße und ihrer Materialität dennoch visuell wahrnehmbar. Bei der Rekonstruktion des Herstellungsprozesses und vor allem bei der Untersuchung der erhaltenen Objekte wurde deutlich, dass glänzende Materialien wie Gold, möglicherweise Wachs- oder Ölfirnisse sowie leuchtende Farben für die Bilder und die Initialen auf den *Exultet*-Rollen verwendet wurden und so eine gesteigerte Sichtbarkeit der Oberfläche erreicht werden konnte (vgl. Kap. 2.2.1).

Auf der ältesten erhaltenen Bareser Rolle hat sich vom Goldauftrag sehr wenig erhalten, da sich hier der Kupferanteil des Metalls an vielen Stellen durch das Pergament gefressen hat (vgl. Abb. 4a). Pisa 2 gehört hingegen zu denjenigen Rollen, auf denen der Goldauftrag noch äußerst gut und an vielen Stellen haftet. Die Szene des Diakons, der im Begriff ist, das *Lumen Christi* zu intonieren, stellt diese Kostbarkeit besonders deutlich zur Schau – was vermutlich auch mit der Frontispiz-Funktion dieses Bogens zusammenhängt. Gold kennzeichnet hier die Kerze, die Kleidung des Diakons, aber auch den skulpturalen Dekor der Kanzel sowie die oberen Abschlüsse und die Binnengliederung der Stirnseite (vgl. Abb. 37). Dass gerade Kerzen in den *Exultet*-Miniaturen oft ganz in Gold wiedergegeben werden oder ihre lodernde Flamme golden dargestellt ist, ist ein Hinweis darauf, dass das Schimmern des Goldes mit dem flackernden Licht des Feuers assoziiert wurde (vgl. Abb. 13c). Auf dem Pergament reflektierte das Gold den Kerzenschein, wenn das Manuskript nur wenige Zentimeter entfernt vom Osterleuchter entrollt wurde. So findet auch der Auferstehungsgedanke,



**Abb. 112 |** ‚Raganaldus-Sakramenter‘, Mitte 9. Jahrhundert; Autun, Bibliothèque Municipale, Ms. 19 bis, fol. 98r (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 17).

der in der Osternacht durch das Entzünden der Kerze symbolisiert wurde, in den Goldaufträgen der Rotuli seinen Widerschein.

Dabei bilden die süditalienischen Rotuli jedoch keine Ausnahme: Auch im ‚Raganaldus-Sakramenter‘ (Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 19 bis, Tours, Mitte des 9. Jahrhunderts) wurde der Text des lokalen *Praeconium paschale* notiert und mit kleinen Bildern versehen. Eins davon zeigt einen Diakon, wie er die vor ihm stehende und üppig mit Gold verzierte Osterkerze segnet (Abb. 112).<sup>1</sup> In der *Frates carissimi*-Szene von Bari 2 ist die Exultet-Rolle selbst auch golden wiedergegeben. So wird auf die enge Beziehung zwischen Kerze und Rolle verwiesen, die in vielen Miniaturen der Rotuli als die beiden zentralen vertikalen Elemente im Bild inszeniert wurden. Während sich die Rolle in der Liturgie nach und nach der Erde annäherte, manifestierte sich in der Flamme und im Rauch der Kerze eine parallele Aufwärtsbewegung.

Gold markiert somit die wichtigsten Bildelemente und verweist auf den Lichtcharakter der Exultet-Rollen. Besonders im Dunkeln der Osternacht müssen die goldenen Stellen im Moment des Entzündens der Osterkerze angefangen haben, zu schimmern und zu glänzen; ein Effekt, der sich durch das Herunterlassen und Bewegen der Rolle während des Gesanges noch verstärkte. Durch das Flackern des Feuers wurden immer nur einzelne Stellen der Rolle und Bilder beleuchtet, wodurch Farben und Gold unregelmäßig aufblitzten und wieder verschwanden. Bissara PENTCHEVA leitet hieraus auch einen Wunsch nach Animation der Objekte ab.<sup>2</sup>

Dass im Christentum glänzende Objekte mit Göttlichkeit und Sakralität assoziiert wurden, wurde oft thematisiert.<sup>3</sup> Nicht zufällig ist der heiligste Ort des liturgischen Raumes – der Altar – durch Lichtglanz umfangen, den Apsismosaiken diffundieren. Auf diesen Lichtcharakter verweisen auch *tituli* oder Ekphrasen. So schreibt Paulus

1 ZCHOMELIDSE, Art, S. 38 f.; SPECIALE, Exultent, S. 182. Auch in der Schwarz-weiß-Abbildung ist das Schimmern des Goldes noch gut zu erkennen.

2 PENTCHEVA zieht auch eine phonetische Verbindung zwischen *aura* und *aurum*, PENTCHEVA, Performative Image, S. 420.

3 KESSLER, Experiencing, S. 111–113; JANES, God; SCHELLEWALD, Gold; DEGLER u. WENDERHOLM, Einleitung.

Silentarius: „Goldene Mosaiksteinchen überziehen die Decke, und funkelnder Goldglanz flutet von ihnen herab, so daß Menschenaugen es kaum ertragen können.“<sup>4</sup> Dass der Glanz über das sichtbare Materielle hinauswies, verdeutlicht eine Inschrift auf der Zierleiste eines Altarantependiums in Stadil aus dem 13. Jahrhundert:

Mehr als durch den goldenen Glanz, in dem es erstrahlt, glänzt dieses Werk durch das Wissen, das es über die heilige Geschichte vermittelt. In der Tat enthüllt es denen, die reinen Herzens sind, die wunderbare Geschichte Christi, deren Herrlichkeit das Gold übertrifft.<sup>5</sup>

Der Glanz des Materials verweist auf den göttlich-himmlischen Glanz, den alle durch Erlösung erreichen könnten. Ermöglicht wird dieser Glanz erst durch das Licht, mit dem dementsprechend erkenntnistheoretische Vorstellungen verbunden wurden. Johannes Scotus Eriugena hält etwa in den ‚*Expositiones in ierarchiam coelestem*‘ fest: „Die Materien des Lichtes, sei es, die, die auf natürliche Weise in den Räumen der Himmel angeordnet ist, sei es die, die auf Erden von Menschen durch Kunstfertigkeit hervorgerufen wird, sind es, die Bilder verständlicher erleuchten.“<sup>6</sup> Unter anderem die Schriften Eriugenas verleitete die frühere Kunstbetrachtung dazu, Licht- und Glanzmetaphern des Mittelalters zu viel Gewicht beizumessen. Besonders deutlich wird dies an der langen Auseinandersetzung mit den vergoldeten Bronzetüren des Neubaus von Saint-Denis unter Abt Suger, die unter anderem ausgehend von Erwin PANOFSKY stark neoplatonisch gelesen wurden, was viele Neubetrachtungen des Themas mittlerweile relativieren.<sup>7</sup> Der Umfang, der den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita bisher eingeräumt wurde, entspricht vermutlich nicht seiner Bedeutung und Rezeption im Mittelalter.<sup>8</sup> Auch wenn davon auszugehen ist, dass neoplatonisches Gedankengut mittelalterlichen Theologen sicher bekannt war und auch, von Augustinus ausgehend, die Vorstellung weit verbreitet war, dass sichtbare Dinge zur Kontemplation des Nicht-Sichtbaren und Nicht-Materiellen führten, wird heute viel differenzierter nach der Rezeption von Objekten und ihren Inschriften gefragt. Gerade theologische Anspielungen wurden nur von einem Bruchteil der betrachtenden Personen überhaupt verstanden.

Noch mehr als für monumentale Bronzetüren gilt dies für Manuskripte, wo Goldschrift ebenfalls mehrere Bedeutungsebenen mit sich tragen konnte. Ein Kolophon

<sup>4</sup> Paulus Silentarius, *Ekphrasis*, V. 670, hg. u. übers. v. VEH, S. 341; JANES, God, S. 146.

<sup>5</sup> *Quam cernis fulvo tabulam splendore nitentem plus nitet istorie cognitione sacre pandit enim Christi mysteria que super – aurum irradiant mundis corde nitore suo ergo fide mundes mentem si cernere lucis gaudia divine qui legis ista velis*, zitiert nach THUNØ, Sant’Ambrogio, S. 70, 77, Übers. durch die Autorin.

<sup>6</sup> *Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium lumen*, Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in ierarchiam coelestem*, Sp. 139, zitiert nach FRICKE, *Ecce fides*, S. 185.

<sup>7</sup> CLAUSSEN, *Materia*, S. 43 f.; grundlegend PANOFSKY, Abbot Suger.

<sup>8</sup> Vgl. dazu SPEER, *Verstehen*, S. 44 f. bzw. ganzer Aufsatz.

im Godescalc-Evangeliar kennzeichnet den Glanz der goldenen Schrift etwa ganz klar als Verweis auf das Paradies:

Die goldenen Buchstaben wurden auf violett bemalte Seiten geschrieben. Sie offenbaren das himmlische Reich durch das rotfarbige Blut Gottes und die schimmernden Freuden des Sternenhimmels, und das Wort Gottes, das im majestätischen Glanz schimmert, verspricht den funkeln Lohn des ewigen Lebens.<sup>9</sup>

Mit dem kostbaren Material konnten neben theologischen aber auch weltliche oder künstlerisch-technische Assoziationen einhergehen. Am Ende der letzten Kanontafel eines karolingischen Manuskripts erscheint in goldenen tironischen Noten die Signatur *Liuthardus ornavit*.<sup>10</sup> Der Schreiber kennzeichnet hier offensichtlich, dass er für die materielle Ausschmückung des Codex, unter anderem mit Gold, verantwortlich war, und wählt für die Form seiner Verewigung konsequenterweise das kostbare Material. Auch die Künstlersignatur des Isidor, der 1170 das Evangeliar für die Kathedrale in Padua kopierte, stellt einen besonderen Bezug zum Material her, wenn er vermerkt: *Si vis scripturas quis fecit scire figuram, Ysidorus finxit doctor bonus aurea pinxit* (vgl. Abb. 28; vgl. Kap. 2.2.2).<sup>11</sup>

### Das Widmungsgedicht an Bischof Landulf

Dass auch auf den süditalienischen liturgischen Rollen weitere Bedeutungsebenen mit Vergoldungen einhergehen, zeigen dort nicht nur die einzelnen Stellen, für die das kostbare Material verwendet wurde, sondern auch ein langes Gedicht, das sich am Ende des Beneventaner Benediktionale findet. Wie das Pontifikale scheint sich auch das Benediktionale in seiner Bebilderung nur bedingt an ein größeres Publikum gewandt zu haben. Gold findet sich auf beiden Rotuli an mehreren Stellen: Im nur wenig farbig gestalteten Pontifikale zierte es vor allem die Stolen der Kleriker sowie den quadratischen Nimbus des Bischofs; das Material hebt somit die Kleidung und damit den Status der Kleriker in den Ordinationen heraus. Die Buchstaben sind, mit Ausnahme des Namens des Stifters, der den Text mit überdimensionalen Buchstaben abschließt – *Landolfi episcopi sum* –, nicht in Goldschrift ausgeführt (vgl. Abb. 46b). Im Benediktionale erscheint Gold nur in den Heiligscheinen und auf Stolen. Dass das

<sup>9</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 1203 (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s>, 07.05.2024), fol. 126v: *Aurea purpureis pinguntur grammata scedis, regna poli roseo pate – sanguine – facta tonantis fulgida stelligeri promunt et gaudia caeli, eloquiumque dei digno fulgore choruscans splendida perpetuae promittit praemia vitae*, zitiert nach KESSLER, St. John's Word, S. 301, Übers. durch die Autorin. Dazu auch BRENK, Schriftlichkeit; REUDENBACH, Godescalc-Evangeliar; OLTROGGE, Goldähnlichkeit, S. 160.

<sup>10</sup> ALEXANDER, Illuminators, S. 7; KOEHLER u. MÜTHERICH, Miniaturen, S. 88–99; Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Cod. 746, fol. 14v.

<sup>11</sup> TONILO, S. 8f., vgl. Anm. 170 in Kap. 2.

Gold auch das Prestige des Bischofs transportierte und materialästhetische Bedeutung hatte, wird hingegen im Gedicht auf dem Benediktionale offensichtlich (vgl. Abb. 47b):

Leser, sieh das goldglänzende Wesen ätherisch leuchtend und auf goldglänzenden Blättern, deren hölzerne Glieder, wenn Du hineinschaust, im Lichte scheinen. Wenn Du vorsichtig auf dem richtigen Pfade bis in die Tiefen herabsteigst, wird Dir viel gegeben, das den Geist zu lieben erfreut, Lilien mit Veilchen, wohlriechende und aromatische Pflanzen, alle zugleich schmücken schon gemischt das Wesen. Und vielleicht fragst Du nach dem Autor der dies zu ordnen befahl. Wenn Du diese Lieder liest, werden sie selbst Dir den Namen nennen: der ehrenwerte Bischof Landulf, wer anderer heiliger als er. Unter seiner Zeit wurde die Halle der Jungfrau geweiht, zu dessen Lob, wir selbst Euch bitten, damit Ihr den Geborenen der Jungfrau mit offenem Herzen anfleht, so daß er die leuchtenden Orte der Heiligen erlangt.<sup>12</sup>

Das Gedicht wendet sich eingangs an die Lesenden und Sehenden zugleich; offensichtlich war es nicht – wie der Rest des Textes der Rolle – an die nur hörenden Gläubigen gerichtet.<sup>13</sup> Der Begriff der *species* (Wesen) ist es wert, näher betrachtet zu werden; im Gedicht taucht er zweimal auf. In beiden Fällen mag *species* den Rotulus mit dem Gedicht selbst bezeichnen und damit eine selbstreferentielle Funktion besitzen.<sup>14</sup> Das Wort erscheint dort aber auch im Zusammenhang mit *auricomas*, das als ‚goldglänzend‘ übersetzt werden kann und einen goldglänzenden Lichtstrahl, aber auch glänzendes Haupthaar meinen kann. So könnten mit *species* auch die nimbiereten Figuren auf dem Benediktionale bezeichnet sein.<sup>15</sup>

Es ist hier somit entweder die Rede vom Rotulus, der einem Lichtstrahl gleich glänzt, oder von den schimmernden Darstellungen auf dem Rotulus; in beiden Fällen

12 *Auricomas species, cernis quas linea, lector, / Ethereis rutilare modis brattheisq[ue] corucis, / Intus si aspicies, candescunt lumine membra; / Tramite si recto caute descendis ad ima, / Plura datur vobis, animus quod gaudet amare, / [Li]lia cum violis, casiae cum flore amomi, / Cuncta simul specie[m] perpulcre mixta decorant. / Forsit et auctorem queris, qui comere iussit, / Carmina si legeris, nomen[ue] ascomodat ipsa: / Egregius presul Landolfus sanctior alter, / Tempore sub cuius dicata est virginis aula. / [Pro] cuius laude [no]s vos exposcimus ipsi, / [Vir]ginis ut [natum] votivi corde rogetis, / [Splendida?] quo loca s[an]ctoru[m] mereatur habere*, BELTING, Malerei, S. 153, Übers. ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 22, Anm. 29.

13 Damit gibt das Gedicht auch einen Hinweis auf eine mögliche Nutzung der Rolle über den liturgischen Kontext hinaus.

14 ZCHOMELIDSE, Art, S. 41.

15 Mit dem „goldglänzenden Haar“ konnten auch Heiligenscheine gemeint sein, vgl. dazu JANES, God, S. 143. Er bringt hier das Beispiel des spätantiken römischen Kaisers Gallienus, der nicht nur eine goldene Krone trug, um sein Haupt zum Glänzen zu bringen, sondern auch goldene Füllungen in sein Haar einarbeiten ließ. Mit goldglänzendem Haupt wird auch der Sonnengott beschrieben, was auch in christlicher Zeit noch rezipiert wird, vgl. etwa in den *aulae sidereae* des Johannes Scotus, PETROFF, John Scottus, S. 50–55, aber auch in Martianus Capellas ‚*De nuptiis*‘. Apollo wird darin als „the golden-haired“ (*auricomus*) bezeichnet, JANES, God, S. 53 (De nuptiis I, V. 12f.).

ist es jedoch der materielle Aspekt der Rolle, der das Glänzen erst ermöglicht, also die feinen Goldblättchen.

In medialer Hinsicht ist besonders interessant, dass sich die ‚glänzenden Glieder‘ – womöglich die Pergamentbögen mit Gold – erst durch das *Hineinschauen* offenbaren – *intus si aspicias, candescunt lumine membra*.<sup>16</sup> Dieses *Hineinschauen* mag in einem Gedicht, dass sich in einem Codex findet, zunächst zutreffender erscheinen als in einem Gedicht in einem Rotulus. Hingegen verweist gerade dieser Passus darauf, dass auch eine Buchrolle als *offen* und *geschlossen* wahrgenommen werden konnte, und dass der Akt des Entrollens starke Konnotationen von *Öffnen* und *Offenbaren* hatte. Das Entfalten des Rotulus wurde offensichtlich mit dem Öffnen des Codex – dem Enthüllen des Texts zwischen den Buchdeckeln – gleichgesetzt. Es eröffnet sich zudem eine weitere räumliche Dimension, die die Rolle als geschlossenes Text- und Bild-Behältnis auffasst, bei dem es ein *Außen* und ein *Innen* gibt, in das *Hineinzusehen* möglich war.

Räumliche Bedeutung findet sich auch im nächsten Vers: *Tramite si recto caute descendis ad ima, plura datur vobis, animus quod gaudet amare*. Bis in die Tiefen – des Rotulus? – solle beim Lesen auf dem rechten Pfad hinabgestiegen werden, um zu finden, was den Geist erfreue. Diese Stelle ist einerseits interpretierbar als Verweis auf das Taufgeschehen, in dem der Täufling in die Tiefen des geweihten Wassers hinabstieg und dadurch dem Reich der Erlösung teilhaftig wurde. Die Verse zuvor sind jedoch werk- und medienimmanent formuliert; so mag sich das *Hinabsteigen* andererseits auch auf das langsame Entrollen des Pergaments und damit auf das Nachverfolgen der schriftlich und bildlich festgehaltenen Taufzeremonie bis ans Ende des Rotulus beziehen – eine Abwärtsbewegung findet denn auch durch das Lesen des Textes und das Betrachten der Miniaturen statt. Eine ganz ähnliche Analogie eines räumlich verstandenen Leseprozesses im Sinne des Entlanglaufens auf einem Pfad zeigt sich auch im römischen Pilgerführer im Codex Einsidlensis 326, in dem der Pilger sich am Mittelfalz entlang durch die in Buchstaben markierten Sehenswürdigkeiten und Pilgerstationen der Ewigen Stadt bewegt (vgl. Abb. 3). Ähnlich postuliert der Prolog des ‚Codex Hartker‘ aus St. Gallen (Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390), dass die lesende Person hier lernen solle, „die rechtmäßigen Pfade der Wörter zu beschreiten“ und die Worte mit den hier ebenfalls notierten Melodien des Antiphonars zu verbinden.<sup>17</sup> Und ganz in diesem Sinne schreibt Isidor von Sevilla zum Buchstaben: „Die besagten Buchstaben (*litterae*) aber sind gleichsam Lesewege (*legiterae*), weil sie den Lesenden den Weg bereithalten bzw. weil sie beim Lesen wieder begangen werden.“<sup>18</sup>

16 Die einzelnen Teile (*membra*) scheinen oder „erglänzen“ (*candescunt*) erst durch das Licht; hier wird also auch auf die Bedeutung einer Lichtquelle verwiesen; zum Erkenntnisprozess durch Licht vgl. Kap. 4.1.2.

17 *Discite verborum legales pergere calles / Dulciaque egregiis iungite dicta modis*, zitiert nach HOLZER, Lógos, S. 38.

18 *Litterae autem dictae quasi legiterae, quod iter legentibus praestent, vel quod in legendo iterentur*, Isidor von Sevilla, Etymologiarum, I, III, 3, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 20.

In Landulfs Gedicht erfreue den Geist aber auch die sich entfaltende Schönheit des Objektes. Zu entdecken seien nämlich „Lilien mit Veilchen, wohlriechende und aromatische Pflanzen“, die zusammen den Rotulus schmückten (*lilia cum violis, casiae cum flore amomi, cuncta simul speciem per pulcre mixta decorant*). Das Beneventaner Benediktionale weist an keiner Stelle gemalte Blumen auf; auch ein übertragener Sinn erschließt sich nicht sofort. Sollte hier ein christlicher *locus amoenus* evoziert werden, die Blumen auf die Erlösung in der Osternacht und der sich anschließenden Taufe verweisen? Eine Anspielung auf das Ostergeschehen liegt zudem nahe, da das liturgische Fest mit dem Frühlingsanfang zusammenfällt und man zu dessen Feier den Kirchenraum mit frischen Blumen schmückte (vgl. Kap. 4.3.2).

Selbstreferentiell schließt das Gedicht: „Und vielleicht fragst Du nach dem Autor, der dies zu ordnen befahl. Wenn Du diese Lieder liest, werden sie selbst Dir den Namen nennen: der ehrenwerte Bischof Landulf, wer anderer heiliger als er“ – *forsit et auctorem queris, qui comere iussit, Carmina si legeris, nomenque ascomodat ipsa: Egregius presul Landolus sanctior alter*. Der Text spricht hier, wie auch zuvor, die Lesenden direkt an und bezieht sich auch auf das geschriebene Gedicht – denn erst im Leseakt werde der Name Landulf erfahrbar. Der Bischof wird hier als Auftraggeber der Rolle offenbart und im Folgenden auch als derjenige, der die Beneventaner Kathedrale weihte. Die Bitte um Fürbitte für den Bischof wird mit diesen Wohltaten in Verbindung gebracht, wenn der irdische Kathedralraum am Ende mit dem himmlischen Raum zusammenfällt.<sup>19</sup>

Auch wenn die Beneventaner Rollen stark auf den jeweiligen Bischof ausgerichtet waren und die Miniaturen des Benediktionale eine andere Wirkung entfalteten als die der späteren Exultet-Rollen, ist das Gedicht auch für das Verständnis der Wahrnehmung von Exultet-Rollen interessant – nicht nur, weil hier mediale Phänomene, Leseprozesse und räumliche Vorstellungen mit dem Rotulus verbunden wurden, sondern auch, da die Bedeutung des Glanzes auf dem goldenen Pergament und das Sehen dieses Glanzes darin besonders thematisiert werden. Dass der Glanz auch in Exultet-Rollen von Bedeutung war, legen nicht nur die vielen goldenen Stellen, sondern auch die Materialuntersuchungen nahe.<sup>20</sup> Die auf der Oberfläche von Bari 1 gefundenen Rückstände von Obstbaum-Gummen deuten darauf, dass hier eine Praxis ähnlich wie die von Theophilus beschriebene zur abschließenden Behandlung von Malereien angewandt wurde, die sie glänzend und schön (*lucida et decora*) machte.<sup>21</sup>

19 „Unter seiner Zeit wurde die Halle der Jungfrau geweiht, zu dessen Lob, wir selbst Euch bitten, damit Ihr den Geborenen der Jungfrau mit offenem Herzen anfleht, so daß er die leuchtenden Orte der Heiligen erlangt“ – *Tempore sub cuius dicata est virginis aula. Pro cuius laude nos vos exposcimus ipsi, Virginis ut natum votivi corde rogetis, splendida quo loca sanctorum mereatur habere*, BELTING, Malerei, S. 153, Übers. ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 22, Anm. 29. Dies ist auch historisch interessant, da die Weihe der Beneventaner Kathedrale Santa Maria in sonst keiner Urkunde bezeugt ist, vgl. Kap. 3.1.1.

20 VAN DER WERF u. a., Chemical Characterization, S. 151.

21 Schedula diversarum artium I, XXI, hg. v. BREPOHL, S. 66.

#### 4.1.2 Farbe und die Materialität des Sehens

Glanz war nicht nur im Zusammenhang mit Gold von Bedeutung. Auch Farben wurden immer wieder als glänzend herausgestellt, was sie als besonders ansprechend charakterisierte. Ein Hinweis darauf findet sich ebenfalls im ‚Theophilus-Traktat‘, wenn im 15. Kapitel des ersten Buches („Von den Farbmischungen für die Gewänder bei der Wandmalerei“) nahegelegt wird, dass kräftige Farben als besonders ‚schön‘ oder ‚angenehm‘ (*decorus*) empfunden wurden.<sup>22</sup> Auch das Zusammenspiel verschiedener, kräftiger Farben wurde positiv bewertet, so schreibt etwa Paulus Silentarius in seiner Beschreibung der Marmorverkleidungen der Hagia Sophia an Wänden und Boden davon, dass „die Anmut des Steins vom Farbengemisch noch erhöht“<sup>23</sup> werde.

Dass kräftige Komplementärfarben und Kontraste einer besseren Erkennbarkeit der Miniaturen in den Exultet-Rollen zugutekamen, ist naheliegend, doch lässt sich hier keine Regel ableiten. Gaeta 1 verwendet in der *Mater Ecclesia*-Szene etwa sehr starke Farben, in der *Fratres carissimi*-Szene hingegen findet sich eine ganz andere Farbskala. Ohne Materialuntersuchungen bleibt es schwierig festzustellen, ob dies durch den Erhaltungszustand oder durch unterschiedliche Werkstattprozesse bedingt ist. Zudem fehlt ein Vergleich mit den Farbigkeiten anderer Medien aus derselben Zeit und Region; zur Farbästhetik – im Sinne einer Rezeptionsästhetik – mangelt es bisher an Forschung.<sup>24</sup> Farben wurden meist nur hinsichtlich verschiedener Semantiken behandelt, verstärkt in der Heraldik, aber auch hinsichtlich ihrer sozialen Bedeutungen.<sup>25</sup> Die wenigsten Exultet-Rollen wurden bisher materialtechnisch untersucht, sodass sich wenige Aussagen über ihre Farbsemantiken oder -ästhetiken treffen lassen, doch scheint es sich bei der Objektgruppe um durchweg kostbare Manuskripte gehandelt zu haben, für deren Herstellung an Ultramarin und Gold nicht gespart wurde. In Bari 1 fand sich in den oberen blauen Farbschichten Azurit, in den darunterliegenden, originalen Lagen jedoch Ultramarin.<sup>26</sup>

---

22 „Über diese Untermalung wird, nachdem sie trocken ist, auf die vorgesehene Stelle Ultramarin (*lazur*), dem reichlich mit Eigelb vermisches Wasser zugesetzt ist, dünn aufgetragen; und darüber trägt man noch eine dickere Schichte, um die Schönheit zu erhöhen“ (*super quem, cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum ovi mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propoter decorum*), *Schedula diversarum artium I, XV*, hg. v. BREPOHL, S. 61.

23 Paulus Silentarius, *Ekphrasis*, V. 646, hg. u. übers. v. VEH, S. 339.

24 GREBE, Farbästhetik. Sie untersucht Farben als Material, geht aber v. a. auf Semantiken und Wertigkeiten ein. Neuere Publikationen beginnen jedoch, diese Lücke zu füllen, vgl. u. a. STAHLBUHK, Wandmalerei.

25 Vgl. hierzu die Forschungen von Michel PASTOUREAU, ein Überblick hierzu in RABEL, JACQUESSON u. HABLOT, Michel Pastoureau.

26 TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 96. Dies deutet eventuell darauf, dass um 1025 keine Kosten gescheut wurden, während man zu einem späteren Zeitpunkt das Blau zwar auffrischen wollte, dafür aber womöglich weniger finanzielle Mittel zur Verfügung hatte.

## Sehen

Materialien der Herstellung, und damit Oberflächen, bedingen in erster Linie die visuelle Rezeption von Objekten. Auch antike und mittelalterliche Erklärungsmodelle des Sehprozesses begreifen das Materielle des zu sehenden Gegenstandes als grundlegenden Aspekt und fragen meist davon ausgehend nach den Vorgängen, die zwischen Objekt und sehendem Subjekt vermitteln, oder danach, wie das Subjekt diese Informationen verarbeitet und speichert.<sup>27</sup> Wie genau diese Vermittlung vonstatten ging, entzweite schon die antiken und mittelalterlichen Autorinnen und Autoren. Viele gingen von der Annahme einer gasförmigen, unsichtbaren Substanz aus, die den Bezug zwischen Objekt und Subjekt herstellte. Albertus Magnus verstand diese als *spiritus sensibilis*, die „zwischen dem Körperlichen und Unkörperlichem“ vermittelte. Sobald die nötigen Informationen über die äußeren Sinne in den Körper eingetreten waren, würden sie über Kanäle zum Gehirn geleitet, wo sie anschließend zu Erkenntnis weiterverarbeitet würden.<sup>28</sup> Dieses ‚Zwischen‘ dem Objekt und Auge sprach auch Aristoteles in ‚De anima‘ an und bezeichnete es dort als *diaphanes*.<sup>29</sup> Das Wahrgenommene ist dementsprechend als „die immaterielle Repräsentation der am Objekt wahrnehmbaren Eigenschaften“<sup>30</sup> zu verstehen, im Erkenntnisprozess findet damit auch ein Aufstieg vom Materiellen zum Immateriellen statt.

Vor allem zwei Vorstellungen des Sehprozesses hatten größere Auswirkungen: die sogenannten Intromissionstheorien und Extramissionstheorien. Beiden gemeinsam ist die Vorstellung eines Vermittlermediums, das das Sehen erst ermöglichte. Im Fall der Intromissionstheorien sendete das Objekt Substanzen aus, die dann vom Auge aufgenommen und im Gehirn weiterverarbeitet wurden, laut Extramissionstheorien war hingegen das Auge Urheber strahlenartiger Substanzen. Extramissionstheorien waren in Schriften antiker Gelehrter wie etwa der ‚Optik‘ des Ptolemaios weit verbreitet. Man nahm an, dass das Auge einen Kegel von Sehstrahlen versandte, der dann Lage, Größe, Gestalt und Farbe der so gesehenen Gegenstände feststellen würde.<sup>31</sup> Bis heute wurde davon ausgehend immer wieder argumentiert, dass Sehen somit als haptischer Vorgang im Raum verstanden wurde, bei dem Oberflächen und Gegenständen ‚abgetastet‘ wurden.<sup>32</sup> Das Auge beziehungsweise der Sehstrahl habe dabei als Medium gedient, „welches Substanzen transportiert und Berührungen herstellt“.<sup>33</sup> Der Akt des Sehens wurde einem materiellen Einprägen gleichgesetzt, bei dem Formen von außen nach innen übertragen wurden.<sup>34</sup>

27 RATHMANN-LUTZ u. MIKOSCH, Einleitung, S. 11; RÜFFER, Raumerfahrung, S. 59.

28 RÜFFER, Werkprozess, S. 235; Albertus Magnus, ‚De anima‘ II, IV, 11.

29 KIENING, Medialität, S. 328.

30 RÜFFER, Werkprozess, S. 236.

31 MAINZER, Naturwissenschaften, S. 21.

32 NELSON, *Say and See*.

33 KIENING, Medialität, S. 289.

34 BETANCOURT, *Sight*, S. 20f.

Beschrieben wird dies etwa von dem Konstantinopolitaner Patriarchen Photios in dessen 17. Homilie. Sie entstand für den Ostersamstag des Jahres 867 und sollte von der Kanzel in der Hagia Sophia in Anwesenheit der Kaiser Michael III. und Basilius I. gesungen werden.<sup>35</sup> Photios thematisiert darin den Sehprozess und setzt ihn zunächst dem Hören gleich: „Wie die Sprache durch das Gehör *übermittelt wird*, so wird eine Form durch das Sehen in die Tafeln der Seele eingeprägt und gibt denjenigen, deren Verstand nicht durch böse Lehren beschmutzt ist, eine Darstellung der Erkenntnis, die mit Frömmigkeit einhergeht.“<sup>36</sup> Das Sehen ist dem Hören jedoch überlegen, da es die *memoria* formt:

Hat ein Mensch sein Ohr einer Geschichte geliehen? Hat sein Verstand sich das Gehörte vergegenwärtigt und in sich aufgenommen? Dann, nachdem er es mit nüchterner Aufmerksamkeit beurteilt hat, legt er es in seinem Gedächtnis ab. Nicht weniger – ja noch viel größer – ist die Macht des Sehens. Denn nachdem es den Gegenstand durch das Ausströmen der optischen Strahlen irgendwie berührt und umschlossen hat, sendet es auch das Wesen des Gesehenen an den Verstand, um es von dort aus in das Gedächtnis zu leiten, wo es sich zu unfehlbarem Wissen konzentriert. Hat der Verstand gesehen? Hat er begriffen? Hat er visualisiert? Dann hat er die Formen mühelos auf das Gedächtnis übertragen.<sup>37</sup>

Die Erinnerung wird hier wie das Sehen als haptischer Prozess verstanden, wobei Photios ganz offensichtlich auf Aristoteles zurückgreift. Dieser stellte sie sich in *De memoria et reminiscencia* als mentales Bild vor (*phantasma*, lat. *simulacrum* oder *imago*) – jedoch unabhängig davon, ob die Erinnerung visuell, auditiv, taktil oder olfaktorisch entstand. Das mentale Bild wird dem Geist fast physisch eingeprägt, ähnlich, wie ein Siegelring Abdrücke hinterlässt.<sup>38</sup> Dementsprechend erklärte sich Aristoteles Erinnerung und Wahrnehmung mit der Vorstellung eines Raumes im Gedächtnis, wo beides archiviert werden konnte. Sehen und Erinnern wurden somit materiell erklärt, ähnlich wie reale Bilder materiellen Raum einnehmen.<sup>39</sup>

Gerade im Kontext einer Arbeit, die sich mit den materiellen Bedingungen räumlicher Wahrnehmung auseinandersetzt, ist die Vorstellung vielversprechend, den Sehvorgang als haptischen Prozess zu verstehen, der Objekt und Betrachter in einen aktiven, materiellen Bezug zueinander setzt. Gegen diese taktilen Erklärungsmodelle sprachen sich jedoch bereits vormoderne Gelehrte aus, wobei das Hauptargument gegen diese Vorstellung die Unmöglichkeit des Erkennens von Farben im

35 Photios, Homilies, hg. v. MANGO, S. 279.

36 Übers. durch die Autorin nach Photios, Homilies, hg. v. MANGO, S. 294.

37 Übers. durch die Autorin nach ebd.

38 CARRUTHERS, Memory, S. 16f.

39 Ebd., S. 27. „Behold, in those innumerable fields, and dens, and caves of my memory“, Augustinus, Confessiones X, IX.

Abtastungsprozess war.<sup>40</sup> Galen verweist darauf, dass taktiles Fühlen weder Farbe noch eine relationale Größe noch die Lage eines Objektes im Raum vermitteln könne, und auch Ptolemäus, der eine Verwandtschaft von Tasten und Sehen postulierte, merkte an, dass Farbe nur über Sehen, nicht aber über die Haptik wahrgenommen werden konnte.<sup>41</sup> Vor allem stellte er heraus, dass für den visuellen Wahrnehmungs- und damit Erkenntnisprozess das *Licht* eine ausschlaggebende Rolle spielen muss.<sup>42</sup>

Die große Bedeutung, die Licht und Farbe im Sehprozess beigemessen wurde, ist im Kontext der Exultet-Rollen besonders bedeutsam, da die Objekte erst durch eine *Lichtregie* – das Entzünden der Osterkerze während des Gesangs – ihre Wirkung entfalteten. Erst der sakralste Moment der Osterliturgie ermöglichte somit das Erkennen der Bilder. Mögliche theologische Aspekte dieses Vorgangs lassen sich schließlich schwer bestimmen, da die Position von Bildern in der Liturgie nicht institutionalisiert war.

#### 4.1.3 Bilder in der Liturgie

Bilder sind generell zum Vollzug der Liturgie nicht notwendig, der *Ordo Missae* etwa sah ihren Gebrauch im Ritual nicht vor. Ausnahmen bilden spezifische Ikonen oder *acheiropoïeta*, also Kultbilder, denen eine sakrale *aura* zugeschrieben wurde – wie etwa dem Mandylion von Edessa – und um die sich besondere Liturgien ausbildeten.<sup>43</sup> Bilder wurden jedoch oft zur Verdeutlichung theologischer Maximen verwendet; sie konnten die Liturgie unterstützen. Auch die Vorbehalte gegen Bilder im religiösen Gebrauch, die in der Vergangenheit zu Diskussionen bis hin zu Schismen führten, legen nahe, dass dem Bild eine wichtige Stellung im Ritual zukam. In Byzanz diskutierten Theologen etwa ab dem 8. Jahrhundert, inwiefern das Heilige in Bild und Skulptur materialisiert werden könne und dürfe.<sup>44</sup> Bekanntermaßen waren die Theologen in den Gebieten des ehemaligen Weströmischen Reichs bilderfreundlicher;

---

40 BETANCOURT, Sight, S. 3

41 Ebd., S. 5. Auch Johannes von Damaskus thematisiert dies und meint, das Sehen sei mehr als Tasten, da auch Farben, Positionen und der dazwischenliegende Raum erkannt würden, Johannes von Damaskus, *Expositio fidei* 2,18, nach BETANCOURT, Sight, S. 11.

42 *In omnibus uero que secundum principum neruosum communia sunt sensibus, tactus et uisus participant sibi, excepto in colore. Color enim nullo sensuum dinoscitur nisi per uisum. Debet ergo color esse sensibile proprium uisui, et ideo factus est color id quod primo uidetur post lumen*, Ptolemäus, *Optics* 2,13, zitiert nach BETANCOURT, Sight, S. 6. Augustinus zufolge verlange jegliche Erkenntnis sogar zunächst nach dem Licht, vgl. *De genesis ad litteram*, XII, 16, 15 und 32, ALLERS, *Doctrine*, S. 27. Für diesen Hinweis danke ich Steffen Zierholz (Tübingen). Angesprochen wird dieser Erkenntnisprozess auch bei Theophilus, wenn er das farbige Glas beschreibt: Erst durch Licht entstünden die Farben und damit die Bilder aus Glas, *Schedula diversarum artium* II, *Prolog*, hg. v. BREPOHL, S. 145.

43 FRICKE, *Ecce fides*, S. 28–31. Bei ikonoklastischen Aspekten ist auch zu unterscheiden zwischen dem zwei- und dem dreidimensionalen Bild, das idolatrieanfälliger gewesen sei, KESSLER, *Experiencing*, S. 91f.

44 FRICKE, *Ecce fides*, S. 24–28.

diese Haltung muss auch für die Illuminierung der Exultet-Rollen ausschlaggebend gewesen sein. Nur im Fall der ersten beiden Bareser Rollen, die noch unter byzantinischer Herrschaft entstanden, ist zu überlegen, inwiefern eine orthodox geprägte Bildkultur die Planung der Manuskripte hätte beeinflussen können. Doch wurde in Kapitel 2.3 deutlich herausgestellt, dass der ausgeprägte Bildgebrauch der Exultet-Rollen in deutlichem Kontrast zu den weitaus spärlicher bebilderten orthodoxen Rollen stand; dass dieser Gebrauch die Rollen sogar als durchaus ‚westliche Medien‘ charakterisierte (vgl. Kap. 2.3.3).

Wo sich Äußerungen christlicher Theologen zur Bedeutung und zu Funktionen des Bildes im sakralen Kontext finden lassen, berief man sich bekanntermaßen meist auf einige Passagen aus zwei Briefen Gregors des Großen, die dieser an den Bischof Serenus von Marseille adressierte.<sup>45</sup> Gregor verurteilt darin, dass Serenus Statuen im Kircheninneren hatte zerstören lassen, da Letzterer der Meinung war, dass sie die Gläubigen zur Idolatrie verleiten würden. Gregor kritisiert zwar das Handeln der Gläubigen, aber auch die Reaktion des Serenus,

[d]enn was den Lesenden die Schrift gewährt, dies leistet das Bild für die unwissenden Betrachter, weil die Ungebildeten in ihm erkennen, wonach sie trachten sollen. In ihm lesen jene, die die Buchstaben nicht kennen. Vornehmlich für die Heiden steht daher das Bild anstelle der Lesung.<sup>46</sup>

Mittelalterliche Theologen – unter ihnen Agobard von Lyon („De picturis et imaginis“), Walahfrid Strabo („De exordiis et incrementis“), Sicard von Cremona, Johannes Beleth und Wilhelm Durandus – griffen diese Äußerungen Gregors auf, um eine Funktion des Bildes zur Belehrung der des Lesens nicht Fähigen zu begründen.<sup>47</sup> Doch scheint damit bei Gregor keine Rechtfertigung des Bildgebrauches einhergegangen zu sein; Bilder waren im christlich-westeuropäischen Raum nie wirklich umstritten. Immer wieder wurde in der Forschung auch darauf verwiesen, dass Gregor hier eigentlich falsch verstanden wurde; er habe nicht ausdrücken wollen, dass das Bild den Betrachtenden erziehen, sondern mehr noch ihn zur Anbetung Gottes über die dargestellten Bilder verleiten sollte.<sup>48</sup> Dennoch sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die

<sup>45</sup> Grundlegend CHAZELLE, Pictures.

<sup>46</sup> *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est*, nach RÜFFER, Werkprozess, S. 552 f.

<sup>47</sup> Zur mittelalterlichen Rezeption vgl. FRICKE, Ecce fides, S. 113–133. FRICKE legt dar, dass sich die Vorstellung der belehrenden Bildfunktion bereits bis auf Augustinus und Johannes Chrysostomos zurückzuführen lässt, ebd., S. 196 f. Johannes Beleth unterschied in seiner „Summa de ecclesiasticis officiis“ zudem zwischen Bildern (*picturae*) und Schmuck (*ornamenta*). Mit *picturae* meinte er dabei alle figürlichen Darstellungen, egal welchen Materials oder Genre, RÜFFER, Werkprozess, S. 313; CARRUTHERS, Memory, S. 221.

<sup>48</sup> CHAZELLE, Pictures, S. 141, 145; RÜFFER, Werkprozess, S. 414–456; CURSCHMANN, Pictura. Die Opposition von *literatus* und *illiteratus* ist keine Gegenüberstellung von solchen der Schrift Kundigen und Analphabeten, wie Émile Mâle annahm, sondern unterschied zwischen denjenigen,

mittelalterliche Gregor-Rezeption den Fokus auf eine vermeintlich von ihm geforderte Erziehungsfunktion des Bildes legte.

Ebenfalls auf Gregors Aussagen aufbauend wurden weitere Bildfunktionen im Schmücken des Kirchenraumes und im Dienste der *memoria* ausgemacht.<sup>49</sup> Sicard von Cremona (gest. 1215) zufolge half der materielle Schmuck der Kirchen den Gläubigen, vom sichtbaren zum unsichtbaren Schmuck aufzusteigen und so das Heilsversprechen nachzuvollziehen – *ut per visibilia ad invisibiles moveamur ornatus*.<sup>50</sup> Damit ist die Debatte um das Bild ähnlich gelagert wie die um das Material; mit Gregors Sätzen wurden womöglich auch Materialpracht und hohe Ausgaben für Bauten gerechtfertigt.<sup>51</sup> So verteidigt etwa Abt Suger materiell kostbare Objekte und Materialien in diesem Sinn, dass diese „dem Dienst an der hochheiligen Eucharistie gewidmet“ seien, womit er die Pracht auch liturgisch legitimiert.<sup>52</sup> Um Kritikern sowie dem Verdacht der Verschwendungsangst entgegenzutreten, verdeutlichte er zudem:

Und da bei stummer Kenntnisnahme durch den Augenschein die Verschiedenartigkeit des Materials, des Goldes, der Edelsteine und der Perlen ohne Beschreibung nicht leicht verstanden wird, haben wir das Werk, das allein den Unterwiesenen sich erschließt und das zum Glanz herrlicher Allegorien erstrahlt, der Schrift anvertrauen lassen.<sup>53</sup>

Schrift fungiert hier anstatt des Bildes zur Verdeutlichung theologischer Inhalte, wo das Material an die Stelle des Bildes tritt.<sup>54</sup> Damit unterstellt sich auch Suger der medialen Hierarchie, die den *logos* an oberste Stelle setzt.

Trotz seiner als kritisch bekannten Haltung kostbaren Materialien und Schmuck gegenüber empfahl auch Bernhard von Clairvaux Bilder im Kirchenraum als nützlich für die Laien, da sie das Heilige nachvollziehbar machten. Im Kapitel *De picturis et sculpturis, auro et argento in monasteriis* seiner *Apologia*, die er zwischen 1121 und 1126 in Briefform an den Abt Wilhelm von Saint Thierry adressierte, bezeichnete er Bilder und kostbare Materialien als überflüssig, sie hielten gar vom eigentlichen Inhalt

---

die in den theologischen Schriften ausgebildet waren, und denen, die darin unerfahren waren; RÜFFER, Werkprozess, S. 318. Zudem scheint die Lesefähigkeit verbreiteter gewesen zu sein, als heute gemeinhin angenommen wird, CARRUTHERS, Memory, S. 221.

49 FRICKE, *Ecce fides*, S. 113f.

50 RÜFFER, Werkprozess, S. 313f.

51 CURSCHMANN, *Pictura*, S. 256; KESSLER, *Experiencing*, S. 94f.

52 Suger, *De administratione* 231, 1040–1043, nach RÜFFER, Werkprozess, S. 315.

53 *Et quoniam tacita uisus cognitione materie diuersitas, auri, gemmarum, unionum absque descriptione facile non cognoscitur; opus quod solis patet litteratis, quod allegoriarum iocundarum iubare resplendet, apicibus litterarum mandari fecimus*, Suger, *De administratione* 220, 993–997, zitiert nach RÜFFER, Werkprozess, S. 318.

54 Doch stößt Sugers Anspruch an Grenzen, wo die Fähigkeit des Lesens nicht von allen Gläubigen beherrscht wurde; er selbst spricht die Notwendigkeit der theologischen Unterweisung für das Verständnis an.

des Glaubens und damit vom Glauben selbst ab, indem sie das Auge zu sehr verführen.<sup>55</sup> Doch bezieht er sich auf einen rein monastischen Kontext, zudem richtet sich sein Text offensichtlich auch auf kirchenpolitischer Ebene gegen die Cluniazenser.<sup>56</sup> Trotz der Gefahren des Bildes, zu verführen, überwiegen somit im römisch-christlich geprägten Europa die Gründe für das Bild.

Auch für Mönche konnten Bilder eine wichtige Rolle spielen, und zwar für die Einbildungskraft: Bilder unterwiesen nicht nur, sondern konnten auch zum Mitleid anregen (*compungere*).<sup>57</sup> Walahfrid Strabo (gest. 849) ist etwa in dieser Hinsicht zu verstehen, wenn er schreibt: *ex pictura passionis dominicae vel aliorum mirabilium ita compugni, ut lacrimis testentur exteriore figuras cordi suo quasi lituris impressas.*<sup>58</sup> Deutlicher – und im negativen Sinn – formuliert Hrabanus Maurus den memorialen Effekt von Bildern. Er „billigte den Bildern lediglich zu, dass sie allein in Erinnerung rufen können und nur ein dürftiger Ersatz für das geschriebene Wort seien.“<sup>59</sup>

Wilhelm Durandus (gest. 1296) führte diese „den Geist bindende und vergegenwärtigende Wirkung der Bilder“ im 13. Jahrhundert weiter aus:

Denn die Malerei scheint den Geist mehr zu bewegen als die Schrift. Durch die Malerei wird nämlich die Geschichte vor Augen gestellt, gerade als ob sie im gegenwärtigen Menschenalter gesehen werde, aber durch die Schrift wird die Geschichte gleichsam durch das Gehör, das den Geist weniger bewegt, ins Gedächtnis gerufen. Daher kommt es auch, dass wir in der Kirche den Büchern nicht so viel Ehrfurcht entgegenbringen wie den Bildnissen und den Malereien.<sup>60</sup>

Durandus schrieb Bildern eine größere Fähigkeit zu, die Gläubigen emotional zu bewegen, als dies das Lesen oder Hören der Heiligen Schrift vermöge.<sup>61</sup> Auch wenn Durandus erst in der Mitte des 13. Jahrhunderts lebte und viele seiner Überlegungen zur Bedeutung des Bildes nicht mit dem Denken zu Beginn des 11. Jahrhunderts

55 KRUSE, Begründungen, S. 110.

56 RÜFFER, Werkprozess, S. 315. Vgl. dazu auch FRESE, Bernhard von Clairvaux, S. 31f., bzw. gesamte Publikation sowie BÜCHSEL, Materialpracht, S. 167f., bzw. ganzer Aufsatz.

57 SIGNORI, Repräsentatio, S. 38.

58 Walahfrid Strabo, *Libellus*, hg. v. HARTING-CORRÈA, S. 73–81; SIGNORI, Repräsentatio, S. 39. „*Representation* (...) was understood not in an objective or reproductive sense as often as in a temporal one; signs make something present to the mind by acting on memory“, CARRUTHERS, Memory, S. 221f. An anderer Stelle gesteht Walahfrid Bildern allerdings nur eine belehrende Funktion zu, FRICKE, *Ecce fides*, S. 131.

59 FRICKE, *Ecce fides*, S. 121.

60 *Pictura namque plus uidetur mouere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in presenti generi uideatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animum mouet, ad memoriam reuocatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reuerentiam exhibemus libris quantum ymaginibus et picturis*, Wilhelm Durandus, *Rationale Divinorum officiorum* I, 3,4 zitiert nach LENTES, Ereignis, S. 159.

61 Ebd.; RÜFFER, Werkprozess, S. 413.

gleichgesetzt werden können, bieten seine Schriften einen wichtigen Anhaltspunkt für die Stellung von Bildern in der Liturgie. Thomas LENTES verweist in diesem Sinne auf das Paradox eines „liturgische[n] Performanzraum[es]“, der trotz des liturgischen Nicht-Gebrauches von Bildern gleichermaßen auch ein ‚Bilderraum‘ war.<sup>62</sup> Er geht davon aus, dass Liturgie und Bild, und damit Ritual und Repräsentation, eng miteinander zusammenhingen, auch wenn dies nicht durch das Ritual vorgegeben war.<sup>63</sup>

### Bild und Wort

Gregor der Große verglich den Erkenntnisprozess des Bildhaften mit dem des Lesens, verwies also auf eine ähnliche ‚Lesbarkeit‘ beider Systeme.<sup>64</sup> In dieser immer wieder stattfindenden Gegenüberstellung von Bild und Text wird, gerade vor dem Hintergrund der Bedeutung des *logos* für die christliche Heilslehre, auch die große Bedeutung des Bildes offensichtlich. Auch im Hinblick auf die möglichen Bildfunktionen der Exultet-Miniaturen ist das Verhältnis von Text und Bild in Augenschein zu nehmen.

Augustinus unterschied deutlich zwischen Bild und Schrift; Schrift könne mehr als das Bild. So legte er in seinem Kommentar zum Johannesevangelium dar, wenn schöne Buchstaben zu sehen wären, wäre es nicht genug, die Hand des Schreibers zu loben, weil er sie regelmäßig und schön (*pulchras*) gemacht habe. Auch käme es darauf an, den Inhalt dieser Buchstaben zu lesen und zu verstehen. Es sei eine Sache, das Schöne zu bewundern, noch bedeutender sei es aber, das, für das es stehe, zu verstehen – wobei Augustinus das Verstehen mit dem Lesen in Analogie setzte.<sup>65</sup> Sehen und Lesen sind demnach zwei verschiedene Systeme, dem Lesen komme ein höherer Erkenntnisgewinn zu als dem Sehen.<sup>66</sup> Auch Hugo von St. Viktor legt dies an einer Stelle im ‚Didascalicon‘ nahe:

Wenn ein des Lesens Unkundiger ein offenes Buch vor sich sieht, erblickt er zwar die äußere Gestalt des Textes, erkennt aber nicht die Buchstaben: So

<sup>62</sup> LENTES, Ereignis, S. 156.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Epist., XI, 10, zitiert nach RÜFFER, Werkprozess, S. 552 f.; vgl. auch CARRUTHERS, Memory, S. 222; CHAZELLE, Pictures, S. 144 f.

<sup>65</sup> *Sed quemadmodum, si litteras pulchras alicubi inspiceremus, non nobis sufficeret laudare scriptoris articulum quoniam eas pariles, eaquales decorasque fecit, nisi etiam legeremus quid nobis per illas indicaverit, ita factum hoc qui tantum inspicit delectatur pulcritudine facti ut admiretur artificem, qui autem intellegit quasi legit. Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidasse laudasse; litteras cum videris, non hoc est totum, quoniam commoneris et legere. Etenim dicas, cum videris litteras, si forte non eas nosti legere. Quid putamus esse hoc scriptum est? Interrogas quid sit, cum iam videoe aliquid. Aliud tibi demonstraturus est a quo quaeris agnoscere quod vidisti. Alios ille oculos habet, alios tu. Nonne similiter apices videtis? Sed non similiter signa cognoscitis. Tu ergo vides et laudas; ille videt, laudat, legit et intellegit. Quia ergo vidimus, quia laudavimus, legamus et intellegamus, Augustinus, In Iohannis Evangelium, zitiert nach CHAZELLE, Pictures, S. 146 f.*

<sup>66</sup> Vgl. dazu auch CURSCHMANN, Pictura, S. 257.

töricht und kreatürlich ist der Mensch, der in den sichtbaren Geschöpfen nicht das, was göttlich ist, durchschaut, weil er nur die äußere Gestalt sieht, und nicht den inneren Sinn erkennt. Derjenige aber, der vom Geist erfüllt ist, betrachtet in dem Buch zwar die äußere Schönheit des Werkes, nimmt aber innen das auf, was an der göttlichen Weisheit bewundernswert ist. Und so gibt es niemanden, dem die Werke Gottes nicht wunderbar erscheinen, auch wenn der Törichte in ihnen nur die äußere Gestalt bestaunt, der Weise hingegen durch das, was er äußerlich sieht, den tiefen Gedanken der göttlichen Weisheit ergründet, als wenn an ein und derselben Schrift der eine die Farbe und Form der Schriftzeichen röhmt und der andere den Sinn und die Bedeutung lobt.<sup>67</sup>

Die Aufmerksamkeit für das Materielle kritisiert auch er; er billigt sie allein für die Unverständigen. Doch verurteilt er dies nicht; beide Wege – das Sehen und das Lesen/Verstehen – führen auf ihre Art und Weise zu Gott. Das Buch fungiert bei Hugo von St. Viktor auch als Metapher für die Schöpfung Gottes; ein jeder könne diese wahrnehmen und preisen, auch wenn das tiefere Verständnis für den Glauben fehle. So fungiere auch hier – ganz im Sinne der Gregor-Rezeption – das Bild als Art *Buchstabe* für die nicht in der Theologie Ausgebildeten.

In all diesen Gegenüberstellungen von Bild und Text wird offensichtlich, dass im Christentum mit der Zentralität des *logos* die Schrift dem Bild prinzipiell übergeordnet war.<sup>68</sup> Trotz dieser Hierarchie gestand man dem Bild eine höhere Memorierbarkeit zu als dem gesprochenen oder geschriebenen Wort.<sup>69</sup> Nicht zuletzt sollten ja auch Ekphrasen durch das Aufrufen innerer Bilder die Memorierbarkeit des Gehörten unterstützen. Offensichtlich wird dies etwa bei Gervasius von Canterbury, wenn er in ‚*De combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*‘ den normannischen Bau nur ansatzweise beschreibt und an mehreren Stellen darauf hinweist, ‚dass die Anschauung wirksamer lehre, als es das geschriebene Wort vermag (*efficacius docebit visio quam dictio*), dass sich im Sehen alles besser erschließe als im Hören (*omnie visu melius quam auditu*)‘.<sup>70</sup> Die Exultet-Rollen machten es den mittelalterlichen

<sup>67</sup> *Quemadmodum autem si illiteratus quis apertum librum videat, figuras aspicit, litteras non cognoscit: ita stultus et animalis homo, qui non percipit ea quae Dei sunt, in visibilibus istis creaturis foris videt speciem, sed intus non intelligit rationem. Qui autem spiritualis est, et omnia dijudicare potest, in eo quidem quod foris considerat pulchritudinem operis, intus concipit quam miranda sit sapientia Creatoris. Et ideo nemo est cui opera Dei mirabilia non sint, dum insipiens in eis solam miratur speciem; sapiens autem per id quod foris videt profundam rimatur divinae sapientiae cogitationem, velut si in una eademque Scriptura alter colorem seu formationem figurarum commendet; alter vero laudet sensum et significationem*, Hugo von St. Viktor, Didascalicon, VII: De tribus diebus, in: Patrologia Latina 176, hg. von MIGNE, Sp. 814B, zitiert nach KRUSE, Begründungen, S. 112.

<sup>68</sup> RÜFFER, Werkprozess, S. 413. Vgl. dazu auch CARMASSI u. WINTERER, Überlegungen, S. XVIII.

<sup>69</sup> CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 25.

<sup>70</sup> RÜFFER, Raumerfahrung, S. 70. Dieser Passus ist wohl als Einladung zu verstehen, den Sakralraum in Canterbury auch physisch zu betreten.

Gläubigen um einiges leichter: Die enge, materielle Verbindung von zu sehendem Bild und zu hörendem Text in den liturgischen Rollen ‚ersparte‘ den Gläubigen die Konstruktion innerer Bilder, unterstützte sie aber dennoch in der Memorierung des Gesprochenem – sofern sie Latein verstanden. Offen bleibt in diesem Sinne, ob die bessere Memorierbarkeit des Bildhaften gegenüber der des Wortes dabei an ein Verständnis des Letzteren gebunden war oder ob sich das Bild ab einem gewissen Zeitpunkt von dieser Kausalität emanzipierte.

Der Kirchenraum war durch ein Zusammenspiel von bildlicher und skulpturaler Ausstattung, von Gesang und *lectio* geprägt, welche auf die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens abzielte. Aber nicht nur in der *memoria*, mehr noch in der *compassio* – „dem Mitleiden in der Vergegenwärtigung der Passion Jesu“ – solle der Gläubige sich den Heilsweg zum ewigen Leben vor Augen führen.<sup>71</sup> Schon vor Durandus wurde dieser emotionale Aspekt auch für die Unterweisung der Laien als nützlich angesehen. In der ‚*Schedula diversarum artium*‘ findet sich im 3. Prolog eine dahingehend äußerst aufschlussreiche Passage:

Wenn aber zufällig die gläubige Seele die Darstellung des Leidens unseres Herrn, wie es sich in seinen Gesichtszügen ausdrückt, erblickt, wird sie von Reue erfaßt; wenn sie sieht, wieviele Martern die Heiligen an ihren Leibern ertrugen und welchen Lohn des ewigen Lebens sie erhielten, bemüht sie sich um die Beachtung eines besseren Lebenswandels; wenn sie betrachtet, wie groß die Wonnen im Himmel, und wie groß die Qualen im Höllenfeuer sind, dann wird sie vom Vertrauen auf ihre guten Taten belebt und bei Betrachtung ihrer Sünden von Furcht erschüttert.<sup>72</sup>

Die *compassio* wie auch die Besserung der eigenen Lebensführung gelinge nur durch das Zurück- und Hineinversetzen in die heilsgeschichtlichen Ereignisse, die im Bild aufgerufen werden. Memoriale Aspekte gehen somit mit der emotionalen Immersion einher.<sup>73</sup>

71 BRUGGESSER-LANKER, Wahrheitssuche, S. 29.

72 *His virtutum astipulationibus animatus, carissime fili, domum Dei fiducialiter aggressus tanto lepore decorasti; et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti; quodque Creatorem Deum in creatura laudant et mirabilern in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat: si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si consideret parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorum et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque vitae eternae perceperunt praemia conspicit, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in Tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur, Schedula diversarum atrium III, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 246.*

73 Eine bewusste Bildtheologie entstand erst im 13. Jh., SIGNORI, Repräsentatio, S. 39.

#### 4.1.4 (Nicht-)Sichtbarkeit von Bild und Schrift

Die grundlegende Frage nach der tatsächlichen Sichtbarkeit von Bild und Text in den Exultet-Rollen ist daneben eigenständig zu betrachten. Offensichtlich wurde bereits, dass der basilikale Grundriss sowie die liturgische Ausstattung und deren Ausrichtung für viele der betrachtenden Personen nur eine eingeschränkte, *restringierte* Sichtbarkeit beider Zeichensysteme zuließen. Nicht nur standen viele der Gläubigen schlicht zu weit entfernt vom Bild, um dieses detailgenau zu erkennen, zudem erschien ihnen die Schrift auch noch kopfüber und war somit nicht lesbar. Einige Miniaturen der Exultet-Rollen legen ihre Visibilität jedoch bildlich nahe – das Sehen im Ritual scheint von Bedeutung gewesen zu sein. So drapiert ein Kleriker in der Kerzenweihe von Troia 3 den Rotulus – womöglich auch, um dessen bessere Sichtbarkeit zu gewährleisten (vgl. Abb. 54). In der Kerzenweihe-Szene von Paris nouv. acq. lat. 710 ist einer der Laien im Begriff, voller Ehrfurcht zum Diakon hinaufzuschauen (vgl. Abb. 2). In der in London aufbewahrten Rolle erscheinen die Täuflinge nahe der Rolle – eventuell, um die Bilder besser bestaunen zu können (Abb. 113). Die Rekonstruktion der liturgischen Ausstattung und ihrer Nutzung in Kapitel 3.1 legte nahe, dass es den Gläubigen möglich war, nah an den Ambo und damit die Rolle heranzutreten. Doch beschränkte sich diese Möglichkeit nur auf einen Bruchteil der im liturgischen Raum anwesenden Gläubigen.

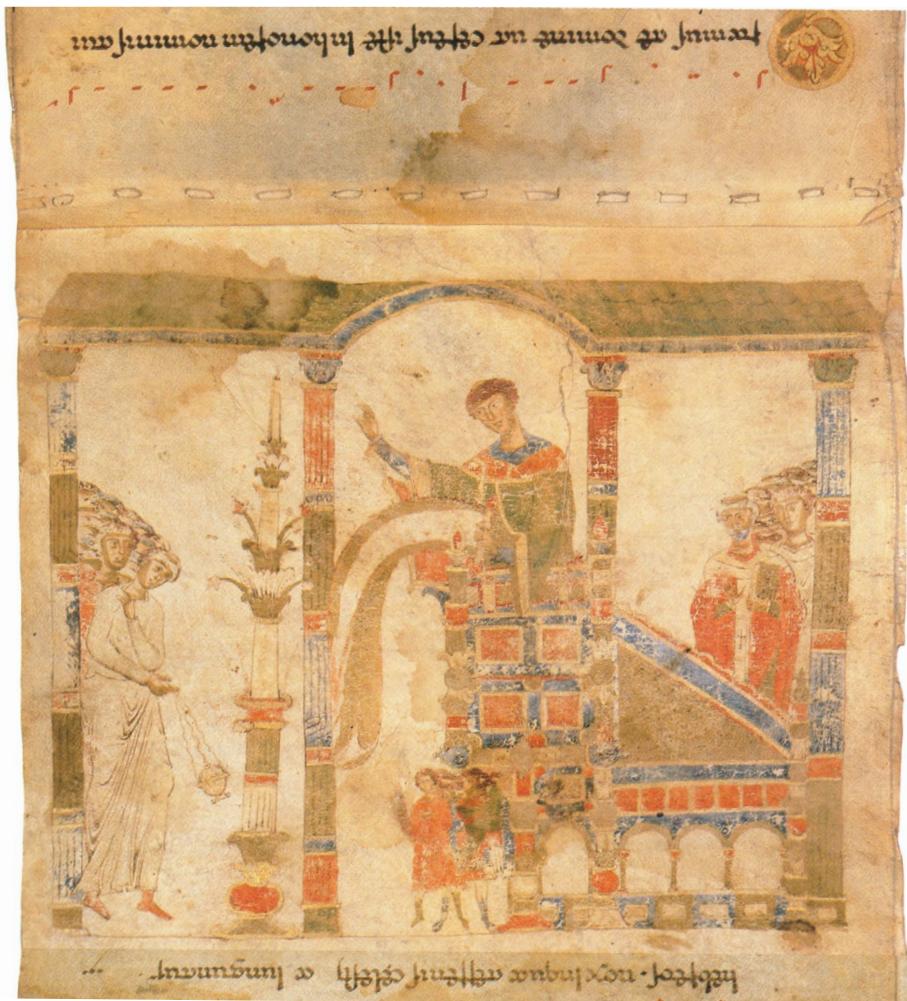
Viel wurde zur Visibilität des eigentlich nicht Sichtbaren – also des Göttlichen – in der Kunstgeschichte gearbeitet, weniger zur Invisibilität des theoretisch Sichtbaren.<sup>74</sup> Bildern kam im Kirchenraum einerseits die Funktion zu, das nicht Sichtbare, Heilige zu visualisieren. Dem stand die Tatsache gegenüber, dass sakrale Räume in großem Maße von nicht sichtbaren Bildern und Inschriften charakterisiert waren und sind. Schrift wurde manchmal erst im Ritual enthüllt, manchmal fungierte sie allein ikonisch als Verweis auf das gesprochene Wort.<sup>75</sup> Dass bei nicht sichtbaren Bildern der auditive Aspekt eine bedeutende Rolle gespielt haben mag, verdeutlicht die bereits zitierte Ekphrasis der Cappella Palatina, in der Philagathos über die bebilderte und beschriftete Muqarnas-Decke festhält:

Von der Decke kann man nie genug sehen; es ist wunderbar, sie anzusehen und von ihr zu hören. Sie ist mit filigranen Schnitzereien verziert, die wie kleine Kassetten geformt sind; alles ist mit Gold überzogen und ahmt den Himmel nach, wenn Heerscharen von Sternen in der klaren Luft glänzen.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Vgl. etwa GANZ u. LENTES, Ästhetik; RATHMANN-LUTZ u. MIKOSCH, Visibilität; SCHELLEWALD, Zeremoniell, S. 141–166. Erst in letzter Zeit liegt die Aufmerksamkeit auch auf nicht sichtbaren Bildern, vgl. etwa den Heidelberger SFB *Materiale Textkulturen* oder BRENK, Visibility; McGINN, Trinity.

<sup>75</sup> Vgl. etwa den sog. Krönungsmantel Rogers II, DOLEZALEK, Arabic Script, S. 156–160 oder die Inschrift in der Kuppel von Santa Maria dell’Ammiraglio, TRANCHINA, Martorana.

<sup>76</sup> Übers. durch die Autorin nach Appendix in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.



**Abb. 113** | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Montecassino; London, British Library, Ms. Add. 30337 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 263).

Philagathos beschreibt hier nicht nur das Staunen, das der *Anblick* der Decke auslöse, sondern ebenfalls jenes, das vom *Sprechen über* die Decke ausgehe. Vom Boden aus erschien die Decke tatsächlich als sternengleiches Gebilde; keinesfalls hätten die kleinteiligen Darstellungen von Musikern, Tänzern und anderen höfischen Themen erkannt werden können, ebenso wenig die noch kleineren arabischen Inschriften, die sich an den Kanten der bienenkorbförmigen Holzstrukturen entlangziehen. Die Ekphrasis legt aber nahe, dass über die Decke und damit womöglich auch über ihre Bilder gesprochen wurde und dass sich so ein Wissen um das Dargestellte verbreiten konnte.<sup>77</sup> Die Möglichkeit, Bilder und Skulpturen auch über das Auditive wahrzunehmen, mag in vielen Fällen mitgedacht sein – es ist zu bedenken, dass frühere Zeiten weitaus mündlicher funktionieren, als wir dies heute kennen. Der Wahrnehmungsaspekt der Akustik ergänzt damit auch Überlegungen zum allein göttlichen Adressaten von nicht sichtbaren Bildern in sakralen Räumen (vgl. Kap. 4.2).<sup>78</sup>

### Präsenz

Wo Bilder im liturgischen Kontext von Bedeutung, aber nicht vollends zu erkennen waren, spricht Eric PALAZZO von *Präsenz*: „Le immagini liturgiche, inteso in senso largo, non sono state concepite principalmente per essere viste. Nel medioevo il legame fra iconografia e liturgie passa per la nozione di *presentia*.“<sup>79</sup> Das Bild in seiner Präsenz implizierte kein genaues Erkennen seiner Ikonografie; mehr begleitete es visuell das rituelle Geschehen und konnte damit dessen Wirkung verstärken.<sup>80</sup> *Präsenz* meint somit die „materielle Anwesenheit und Verfügbarkeit“, also das „sichtbare und effektive Vorhandensein“ von Text und Bild und deren Wirkung.<sup>81</sup> Wo Bilder nicht sichtbar waren, aber ein Wissen um ihre Anwesenheit vorausgesetzt werden kann, prägte der Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 ‚Materiale Textkulturen‘ den Begriff der ‚restringierten Präsenz‘,<sup>82</sup> der auch ein Unterscheiden von Adressatengruppen und

<sup>77</sup> Vgl. zur Nicht-Sichtbarkeit der Bilder und Inschriften JOHNS, Inscriptions, S. 132–135, 138 f. Er schlägt vor, dass die Inschriften von unten v.a. als visuelle Markierung der Sternformen funktionierten, S. 140. Dazu, dass mehrere Ebenen, auch die auditive, in Texten oft mitgedacht wurden vgl. STELLA, Versus, S. 181 f.

<sup>78</sup> Vgl. ähnliche Überlegungen bei MERSCH, Ereignis, S. 157–161.

<sup>79</sup> PIVA, Spazio, S. 160.

<sup>80</sup> Ebd., S. 161. Zum rituellen Zusammenhang des Präsenzbegriffs vgl. auch BRODBECK u. POILPRÉ, Visibilité.

<sup>81</sup> KEIL u. a., Präsenz, S. 4.

<sup>82</sup> Grundlegend zur restringierten Schriftpräsenz siehe FRESE, KEIL u. KRÜGER, Sacred Scripture. Der Begriff der „restringierten Präsenz“ wurde von dem Altorientalisten Markus Hilgert für die theoretische Grundlage zur Text-Anthropologie des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 eingeführt: „Einen typologischen Sonderfall stellen diejenigen Arrangements von Objekten und Körpern dar, innerhalb derer ein oder mehrere Artefakte mit Sequenzen sprachlicher Zeichen so platziert sind, dass nur bestimmte oder gar keine Akteure dieses Geschriebene temporär oder permanent rezipieren können. Solche Arrangements weisen eine *restringierte Präsenz* des Geschriebenen auf“, zitiert nach KEIL u. a., Präsenz, S. 5, Anm. 28.

damit Fragen nach Zugänglichkeiten und Machtverteilungen möglich macht.<sup>83</sup> Prinzipiell hängt der Präsenzbegriff jedoch eng mit der Möglichkeit von Sichtbarkeit und damit auch von materiellen Voraussetzungen ab.<sup>84</sup> Im Falle der Exultet-Rollen wird dies aufgrund der doppelten Kommunikationsstruktur besonders deutlich: Hier fungiert die Schrift – zusammen mit der Musiknotation – nur für den Diakon als lesbares Zeichensystem, für alle anderen Anwesenden war sie nicht nur durch die Entfernung nicht lesbar – sie erschien zudem kopfüber. Dennoch war sie als Schrift erkennbar, erschien aber bildgleich und charakterisiert in erster Linie durch ihre ikonische Präsenz.<sup>85</sup>

Mittelalterliche Verfasser setzten sich nicht nur mit dem Bild als Schrift auseinander, sondern auch mit der Schrift als Bild, wie die oben zitierte Stelle aus dem ‚Didascalicon‘ zeigte. Nach Hugo von St. Viktor – aber auch Augustinus – hatte der Unwissende trotz allem die Möglichkeit, die Schönheit der Buchgestaltung wahrzunehmen, ohne dass er die genaue Bedeutung des Buchinhaltes kannte. Positiver formulierte Gilbertus Crispinus, Abt von Westminster (1085–1117), die Ikonizität von Schrift: „Genau wie Buchstaben auf bestimmte Weise die Formen und Zeichen gesprochener Worte sind, existieren Bilder als Formen und Zeichen der Schrift.“<sup>86</sup> Schrift kann in der Art ihrer Wahrnehmung also bildgleich wirken, auch wenn sich die Funktion beider Zeichensysteme voneinander unterscheidet. Die Praxis der Buchproduktion legt diese Annäherung ebenfalls nahe, etwa wenn Malerinnen oder Maler sich im Bild als schreibend darstellten (vgl. dazu Kap. 2.2.3). Beiden Zeichensystemen gemeinsam ist die Fähigkeit zur Materialisierung: Der Codex oder die Rolle fungiert über den *logos* als ‚Fleisch‘ gewordenes Wort Gottes, das Bild als Festhalten der Heilsgeschichte – beides versinnbildlicht damit auch die doppelte Natur Christi.<sup>87</sup>

Im Falle der Exultet-Rollen kommt neben der Sichtbarkeit und Bedeutung der Oberflächen ein mobiler Charakter hinzu: Eine direkte Sichtbarkeit war durch die Bewegung des Objektes zum einen eingeschränkt, zum anderen fokussierte die Bewegung seine Präsenz.<sup>88</sup> Zudem wurde in den vorangehenden Zeilen deutlich, dass neben der tatsächlichen Sichtbarkeit vor allem das Wissen um die Anwesenheit ausschlaggebend war. Ein neues Spannungsverhältnis baute sich so zwischen diesem Wissen und einem gleichzeitigen Nicht-Sehen-Können auf, wie es oft der Fall war bei illuminierten Büchern, die in der Liturgie zum Einsatz kamen. Die Erkennbarkeit des Buches an sich aus der Ferne mag für die wenigsten Gläubigen tatsächlich gegeben

---

<sup>83</sup> Ebd., S. 6–8.

<sup>84</sup> Auch GANZ bringt „Präsenz“ stark mit visueller Wahrnehmung zusammen, GANZ, Prozession, S. 135f.

<sup>85</sup> Vgl. HAMBURGER, Script as Image; KEIL u. a., Präsenz, S. 3.

<sup>86</sup> *Sicut enim littere quodam modo fiunt uerborum figure et note, ita et picture scriptarum rerum existunt similitudines et note*, hg. v. Blumenthal S. 67, übers. nach BÄUML, Autorität, S. 255, Anm. 21. Vgl. dazu auch CARRUTHERS, Memory, S. 222; KESSLER, Experiencing, S. 96; CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 23.

<sup>87</sup> KESSLER, Experiencing, S. 126f. Zur Bedeutung des materialisierten Wortes in der Liturgie – etwa während der Bischofsweihe – vgl. auch SCHREINER, Buch.

<sup>88</sup> GANZ, Prozession, S. 136f.

gewesen sein, ein Erkennen der Textzeilen und Miniaturen kann dabei völlig ausgeschlossen werden. „Nicht Sichtbarkeit, sondern Anwesenheit während der Liturgie beziehungsweise das Wissen um diese Anwesenheit war der ausschlaggebende Punkt der Buchausstattung.“<sup>89</sup> Gerade die Nicht-Sichtbarkeit bestimmter Objekte bedingte ihre Bedeutung, sakrale Mystifizierungen konnten mit dem bewussten Verbergen von Bild oder Schrift einhergehen. Den Passus im fränkischen *ordo*, nach dem der Altar von Vorhängen verhüllt werden sollte, erklärt Hrabanus Maurus damit, dass nur Schatten und Lichtschimmer des Mysteriums erkennbar sein sollten.<sup>90</sup> „[H]ier versagt die moderne Rezeptionsästhetik, deren Grundlage die Sichtbarkeit und Verfügbarkeit des Kunstwerks für den Betrachter ist.“<sup>91</sup>

Obwohl das Medium der Rolle den Enthüllungscharakter in sich trägt, wurde im *Exultet*-Ritual nicht das Mysterium präsentiert, ein Gleichsetzen mit dem Geschehen am Altar kann also nicht postuliert werden. Doch wird hier die Heilsgeschichte – analog zum Aufschlagen des Buches – im Herabgleiten der Rollen Bild für Bild und Textabschnitt für Textabschnitt entfaltet. Das Sehen „sichtbarer und unsichtbarer Gaben“ wird im *Exultet*-Text selbst thematisiert: *Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam, ut redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis inhiantes, dum praesentium usu fruuntur, futurorum desideria descendantur.*<sup>92</sup> Die sakrale Wirkung, die mit der Offenbarung des christlichen Mysteriums einherging, konnte damit zum Teil in die *Exultet*-Liturgie übertragen werden, auch wenn die Realpräsenz Christi, anders als im Messgeschehen, nicht beansprucht werden konnte (vgl. Kap. 4.3.2).<sup>93</sup>

Durch die Entfernung der Bilder von den Gläubigen, durch die nur teilweise mögliche Wahrnehmung des Bildlichen über das Schimmern des Goldes und einzelner Farben als „coloristic blurs“<sup>94</sup>, auch durch das Ver- und Enthüllen im Akt des Entrol-lens, findet im Fall der *Exultet*-Rollen ein Spiel mit Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit

<sup>89</sup> BURKART, Aufhebung, S. 80; PALAZZO, Livre. „Ungeachtet ihrer Funktion in der Liturgie sind Evangeliaire nicht allein Gebrauchshandschriften, sondern vielmehr typische Repräsentationsbücher“, sie konnten etwa die Präsenz Christi vor Augen führen, wenn sie auf dem Altar positioniert waren oder in Prozessionen herumgetragen wurden, BISCHOFF, Lagenbrüche, S. 83.

<sup>90</sup> Hrabanus Maurus, *De institutione clericorum* 1,2, c. 36, nach RÜFFER, Raumerfahrung, S. 70; BURKART, Aufhebung, S. 80. Vgl. aber auch bei Paulus Silentarius: „Halte an dich, verwegene Stimme, mit geschlossener Lippe und enthülle nicht weiter, was Augen nicht schauen dürfen! Ihr Priester, denen solches die heilige Satzung gebietet, entfaltet das mit der Purpurblüte der sidonischen Muschel gefärbte Tuch und deckt damit den Altartisch, spannet aus an den vier silbernen Seiten die glattgestrichenen Vorhänge und weiset dem unermesslichen Volke des Goldes Fülle und die strahlenden Kunstwerke geschickter Künstlerhände!“, Paulus Silentarius, *Ekphrasis*, V. 756–764, hg. u. übers. v. VEH, S. 345.

<sup>91</sup> WITTEKIND, Reliquiaren, S. 233.

<sup>92</sup> Vgl. Anhang 1.1.

<sup>93</sup> HAMBURGER, Body, S. 116.

<sup>94</sup> MAYO, *Vasa Sacra*, S. 376. In einer Fußnote dort schreibt sie: „Poor visibility does not, of course, detract from the magical powers of display, and the later repainting of many *Exultet* rolls with red and gold enhances the *glitter factor*“.

statt. An Präsenz gewannen die Exultet-Rollen durch ihre materielle Verfasstheit, darunter auch ihre schiere Größe.<sup>95</sup> Die Miniaturen unterbrechen den Text und nehmen die ganze Breite der Rolle ein, womit sie im Falle von Bari 1 auf Dimensionen von fast  $40 \times 40$  cm kommen, im Salernitaner Exultet sogar auf etwa  $45 \times 45$  cm. Gerade diese Maße sprechen, neben dem Umdrehen der Bilder in Bari 1 und der so geschaffenen doppelten Kommunikationssituation, dafür, dass die Miniaturen sichtbar sein sollten oder ihre Sichtbarkeit zumindest *intendiert* war.<sup>96</sup> Die Bilder richteten sich offensichtlich an jemand anderen als den Diakon auf der Kanzel – wie die Miniaturen selbst bildlich nahelegen. Die Sichtbarkeit war im Ritual auch durch die Beleuchtung eingeschränkt; gerade in der beneventanischen Liturgie war der *Exultet*-Gesang am Ende der zwölf Lesungen platziert, mit deren Gesang erst gegen 18 Uhr abends begonnen wurde (vgl. Kap. 2.1.3). Der Kirchenraum lag somit im Dunkeln, nur das Flackern der Osterkerze, die zu Beginn des Gesangs entzündet wurde, erhelle den Raum und ließ die Oberfläche des Rotulus erkennen. Mit dem Entzünden der Kerze und dem Auflackern der Goldstellen lassen sich Erkenntnisprozesse verbinden, die in der Osternacht durch die bewusste Lichtregie auch gesteuert wurden.

Die belehrende Funktion des Bildes, die in Anlehnung an Gregor den Großen das ganze christliche Mittelalter hindurch rezipiert wurde, kam im Ritual selbst an ihre Grenzen. Doch ist es naheliegend, dass die Gläubigen bereits wussten, was dargestellt war: Die Exultet-Rollen wurden jedes Jahr herausgeholt und es muss Momente nach dem Gesang gegeben haben, in denen die Bilder besser zu sehen waren (vgl. Kap. 5.1.2 und 5.2.1). Auch ist davon auszugehen, dass die Gläubigen über die Rolle sprachen und – auch wenn sie kein Latein verstanden – wussten, welche Ereignisse in der Osternacht besungen wurden.

### Wahrnehmungsebenen

Was immer mit den Augen wahrgenommen wird, was immer mit den Ohren gehört wird, was immer durch die Nase gerochen wird, was immer mit den Händen berührt wird, was immer mit dem Geschmack geschmeckt wird, wird dem Gedächtnis dargeboten; über all das fällt der Verstand ein Urteil und der Wille stimmt zu.<sup>97</sup>

Die gesamte Osterliturgie war auf die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens ausgerichtet, bei der ein mentales Zurückversetzen ausschlaggebend war, wie schon Aelred von Rievaulx beschrieb. Die Miniaturen der Exultet-Rollen unterstützten dies visuell, auch wenn sie mehr als Andeutungen oder Erinnerungsstützen fungierten (vgl.

<sup>95</sup> GANZ u. LENTES, KultBild, S. 7.

<sup>96</sup> CAVALLO, Cantare, S. 57.

<sup>97</sup> *Memoriae repraesentatur quidquid oculis cernitur, quidquid auditur auribus, quidquid naribus trahitur, quidquid manibus tangitur, quidquid gustui sapit: de quibus omnibus ratio iudicat, consentit uoluntas*, Aelred von Rievaulx, De anima, 1,44, nach RÜFFER, Werkprozess, S. 285.

Kap. 4.1.2).<sup>98</sup> Im liturgischen Kontext konnten Bilder auf vielerlei Weise die Erfahrung des Glaubens unterstützen, begleitet wurden sie dabei aber auch von weiteren Sinnesindrücken, wie Wilhelm Durandus im ‚Rationale Divinorum officiorum‘ beschreibt:

Und bedenke, dass wir ein dreifaches Gedächtnis der Passion des Herrn haben: Zum ersten soweit es das Sehen von Bildern und Malereien betrifft, und darum wird das Bild des Gekreuzigten im Buch und in den Kirchen gemalt. Zweitens soweit es das Gehör anbelangt, denn die Passion Christi wird gepredigt. Drittens soweit es den Geschmack betrifft, das heißt auch hinsichtlich des Sakraments des Altars, in dem das Leiden Christi selber klar ausgedrückt wird.<sup>99</sup>

Die Liturgie fungierte ihm zufolge als multisensorisches Ereignis, in dem neben Bildern auch der Gehörsinn und der Geschmackssinn zur Vergegenwärtigung und Transformation des Heiligen beitragen.<sup>100</sup> Das Ansprechen mehrerer Sinne vereinamhte die Gläubigen auf mehreren Ebenen, ganz ähnlich, wie dies in mittelalterlichen Beschreibungen sakraler Räume zum Ausdruck kommt. *Kunst* konnte dabei als ‚Brücke‘ dieser Multisensorialität fungieren,<sup>101</sup> einerseits auf materieller Ebene, andererseits aber auch über die Verweiskraft des Materiellen.

Schon seit antiker Zeit wurden die Sinne, Wahrnehmung und Erkenntnis in engen Bezug zueinander gesetzt. Platon und Aristoteles nahmen an, dass die Seele einen rationalen Teil (*anima rationalis*) besaß, dem die Erkenntnis- und Wahrnehmungsfunktion zukam.<sup>102</sup> Christliche Gelehrte verbanden den Wahrnehmungsprozess dann eng mit der Gotteserkenntnis. Bei Isaak von Stella war hierfür vor allem die *imaginatio* von Bedeutung, die der Vergegenwärtigung körperlicher Dinge während ihrer Abwesenheit diente.<sup>103</sup> Damit war diese nicht nur für die *memoria* ausschlaggebend, sondern auch für die theologische Bildrezeption. Doch spielte im theologischen Kontext immer auch der Gehörsinn (*auditus*) eine wichtige Rolle, was oben bereits deutlich wurde: „Gott schuf nicht mit den Händen, sondern mit der Stimme: *Dixitque*

<sup>98</sup> Ebd., S. 442; CARRUTHERS, Memory, S. 18 verweist auf Hieronymus, Commentarius in Ezekiel, XII, 40, in: Patrologia Latina 25, hg. von MIGNE, Sp. 373D–374A. Zur Erinnerungsfunktion von Bildern vgl. auch SUCKALE, Andachtsbilder, bzw. zu realen Orten, die zu Erinnerungsorten der Passion werden können: LENTES, Status, S. 27.

<sup>99</sup> *Et nota quod habemus triplex memoriale dominice passionis. Primum, quantum ad uisum in ymaginibus et picturis, et propterea crucifixi ymago depingitur in libro et in ecclesiis. Secundum, quandum ad auditum, scilicet Christi passio predicata. Tertium, quantum ad gustum, scilicet sacramentum altaris in quo ipsa Christi passio patenter exprimitur*, Wilhelm Durandus, Rationale Divinorum officiorum, IV, 42,32, nach LENTES, Ereignis, S. 160.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Bilder steigerten dort die „visuelle Auratisierung“, waren „Verdichtung der Bildpräsenz zum Heiligsten hin.“ Damit waren sie mehr als Ornament oder Dekor und „sichtbares Zeichen des im Ritual gefeierten Geheimnisses“, LENTES, Ereignis, S. 162–172.

<sup>102</sup> RÜFFER, Werkprozess, S. 235.

<sup>103</sup> Ebd., S. 251–253.

*Deus: Fiat lux. Et facta est lux* (Gen 1,3).<sup>104</sup> Dem Sehen und Hören folgten hierarchisch Geruch (*olfactus*), Geschmack (*gustus*) und Tastsinn (*tactus*).<sup>105</sup> Der direkte Kontakt mit dem Materiellen ist dieser Hierarchie zufolge ganz unten angesiedelt, dennoch kommt ihm eine hohe Bedeutung in der Vermittlung des Heiligen, etwa im Falle von Berührungsreliquien, zu.

Gerade die Kunstgeschichte fokussierte – bedingt durch ihren Gegenstand – bisher vor allem auf Vorstellungen des Visuellen im Mittelalter. In der sich in den letzten Jahrzehnten anbahnenden Hinwendung zu praxistheoretischen Fragestellungen wie der Ritualforschung wird immer offensichtlicher, dass Objekte nicht nur visuell, sondern vor einem vielfältigen Hintergrund ästhetischer Eindrücke rezipiert wurden. Der Gesang der heiligen Texte, die in der römischen Kirche genutzte Orgelmusik, Gerüche, wie etwa die von Weihrauch und Kerzen, der Geschmack der eucharistischen Gaben, ihre Berührung sowie die von Reliquien und weiteren heiligen Objekten – all dies bedingte die Wahrnehmung von Objekten im Ritual und damit die Konstitution des liturgischen Raums.<sup>106</sup> Eine materialbasierte Untersuchung muss diese vielfältigen Wahrnehmungsmöglichkeiten berücksichtigen: Kirchenräume waren intermaterielle und intermediale Räume, wie in Kapitel 3.2 bereits ausgehend von der liturgischen Ausstattung gezeigt wurde. Die folgenden Kapitel widmen sich daher der auditiven und der olfaktorischen Wahrnehmung, die im Kontext des *Exultet*-Rituals von besonderer Bedeutung war und deshalb auch die Rezeption der *Exultet*-Rollen mit bedingte.

Das Objekt selbst nimmt in Text und Bild auf beide Sinne Bezug, dennoch bleibt die Problematik, dass sich der mittelalterlichen Wahrnehmung nur begrenzt angenähert werden kann. Im Folgenden soll daher versucht werden – gerade auch in Anbetracht der nur spärlichen kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Fragen der auditiven und olfaktorischen Wahrnehmung von Objekten –, kollektive Wahrnehmungsmöglichkeiten über die Produktionsästhetik und ein kollektives Wissen greifbar zu machen. Dahinter steht die Annahme, dass Objekte im Hinblick auf ein voraussetzbares Wissen ihrer Rezipienten geschaffen wurden – und dass *Hören* und *Riechen*, ebenso wie das *Sehen* – vor diesem Hintergrund ihnen immanente Bedeutungsebenen aufwiesen, die zur sakralen Bewegtheit und *compassio* der Gläubigen beitrugen.

## 4.2 *Exultent divina mysteria*

### 4.2.1 Ikonizität und Materialität von Gesang

Das Sehen von Bildern und Text war in vormoderner Zeit eng mit dem Hören verbunden, Bilder konnten – gerade im liturgischen Kontext – nicht losgelöst werden

---

104 RÜFFER, Raumerfahrung, S. 60.

105 Meist geschah die Hierarchisierung nach der Anordnung der Sinne im / am Körper, etwa bei Bernhard von Clairvaux (*discretio vitae a cinque sensibus*), RÜFFER, Werkprozess, S. 236 f.

106 Ebd., S. 226.

aus diesem multisensorialen Zusammenspiel.<sup>107</sup> Texte wurden bis ins Spätmittelalter mehr oral als literal rezipiert und verbreitet; auch das Intonieren beim Lesen geschah nicht nur, um Illiterate an Texten teilhaben zu lassen, sondern schien darüber hinaus ein integraler Bestandteil des Leseprozesses gewesen zu sein. „Even when a reader was reading a text for himself and by himself, it was often the practice to quietly speak the words.“<sup>108</sup> Womöglich lässt sich die auditive Dimension auch auf die Rezeption von Bildern ausweiten, worauf im Kapitel zuvor bereits verwiesen wurde. Hören, Sehen und Lesen führten zu einer „rezeptorische[n] Dreidimensionalität“,<sup>109</sup> die schon in der Antike immer wieder Thema war, gerade auch in der Auseinandersetzung mit den menschlichen Sinnen. Aristoteles etwa beschreibt in ‚De sensu e de sensato‘ zwar den Gesichtssinn als den bedeutendsten Sinn, für den Verstand (*intellectus*) sei jedoch der Gehörsinn wichtiger, da erst das hörbare Wort die Voraussetzung jeglicher wissenschaftlicher Auseinandersetzung, des Lernens und damit der Weisheit sei.<sup>110</sup> Gerade das Christentum als Buchreligion maß dem Wort einen hohen Stellenwert bei; die enge Verbindung von Sehen und Hören wurde darüber hinaus auch auf Artefakten thematisiert, die sowohl für den Gesichts- als auch für den Gehörsinn geschaffen wurden. Der Kolophon der Theodulf-Bibel in Le Puy (Kathedralbibl. s. n., um 800) kommentiert den kostbaren Bucheinband etwa folgendermaßen:

Die Arbeit an diesem Kodex wurde von Theodulf in Auftrag gegeben, aus Liebe zu demjenigen, dessen heiliges Gesetz hier widerhallt. Äußerlich glänzt er durch Edelsteine, Gold und Purpur. Sein Glanz von innen ist jedoch um einiges stärker, aufgrund seiner großen Pracht.<sup>111</sup>

Diesmal wird das Glänzen des Werks durch seinen Prachteinband – wie es auch auf der Inschrift des Altar-Antependiums von Stadil zu lesen war (vgl. Kap. 4.1.1) – übertroffen vom Widerhall (*tonat*) des sich darin Befindlichen: vom Wort Gottes und seiner Botschaft, die in der Messe über die Predigten der Kleriker verbreitet wird. Der Kolophon spricht damit nicht nur eine visuelle, sondern auch die auditive Dimension der Wahrnehmung des Codex an. Dass Schrift als notierte, festgehaltene Sprache verstanden wurde, klingt auch im ‚Metalogicon‘ des Johannes von Salisbury aus dem 12. Jahrhundert an: „[B]uchstaben sind Formen, die auf Stimmen hinweisen. Sie stellen also Dinge dar, die sie durch die Fenster der Augen in Erinnerung rufen.

<sup>107</sup> CAMILLE, Seeing, S. 43f.; FISHER, Materializing, S. 182f.

<sup>108</sup> FISHER, Materializing, S. 183.

<sup>109</sup> CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 45; vgl. auch HORSTKOTTE u. LEONHARD, Einleitung, S. 1; KÜGLE, Conceptualizing, S. 1185f.

<sup>110</sup> RÜFFER, Werkprozess, S. 236. Ganz ähnlich formuliert dies auch Ambrosius: „Through this sense, man is able to acquire wisdom“, nach SEARS, Iconography, S. 25.

<sup>111</sup> *Codicis hujus opus struxit Theodolhus amore / illius hic cuius lex benedicta tonat / nam foris hoc gemmis, auro splendescit et ostro / splendidiore tamen intus honore micat*, Übers. durch die Autorin nach THUNØ, Sant’Ambrogio, S. 70. Zu ottonischen Bucheinbänden, Materialität und der Kraft von Wörtern vgl. FISHER, Materializing, hier S. 169f.

Häufig sprechen sie stummlos die Äußerungen der Abwesenden.<sup>112</sup> Der Gesichtssinn dient beim Lesen auch zur Wahrnehmung von Klang, wenn der Buchstabe als Zeichen für Stimme (*vox*) fungiert.

Noch mehr gilt dies für die Notationen von Musik. Denn während Schrift – wenn auch lange laut gelesen – auch stumm ihre Wirkung entfaltet, gilt dies keineswegs für notierte Musik, die immer als Visualisierung von Tönen und Gesang fungiert.<sup>113</sup> Die Hinwendung von einer oralen zu einer literal geprägten Kultur beginnt im christlichen Europa mit den karolingischen Bestrebungen, Schrift- und Ordnungssysteme zu fördern und zu vereinheitlichen.<sup>114</sup> Im Zuge dessen kam es nicht nur zu einer zunehmenden Anfertigung von Schriftdokumenten, sondern auch zur Verschriftlichung von Musik und Gesang. Dazu entwickelten sich im 9. Jahrhundert zunächst mehrere Versionen der sogenannten Neumennotation, die im 11. Jahrhundert von der guidonischen Notenschrift abgelöst wurde.<sup>115</sup>

Die süditalienischen Exultet-Rollen fügen sich in dieses in vormoderner Zeit gern praktizierte Zusammenspiel von geschriebenem und gesprochenem Wort und Bild ein und sind zugleich wichtige Zeugen für Literalitätsprozesse der Zeit. Auch im Nachvollzug des Herstellungsvorganges von Exultet-Rollen offenbarte sich, wie sehr Bild, Text und Musiknotation miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt wurden (vgl. Kap. 2.2.1 und 2.2.2). Im Schreiber ist zugleich ein des Gesanges kundiger Mönch auszumachen, da der Prozess des Schreibens von Neumen dem ihres Rezipierens aufs Engste entspricht.<sup>116</sup> *Neuma* wird vom griechischen *pneuma* [πνεῦμα] = Atem abgeleitet und verweist damit auch auf etymologischer Ebene auf den engen Zusammenhang von Musik, Gesang und Körper.<sup>117</sup>

---

112 *Litterae autem id est figurae primo uocum indices sunt, deinde rerum quas animae per oculorum fenestras opponunt, et frequenter absentium dicta sine loquuntur*, Metalogicon, I, 13,24–26. Johannes von Salisbury, Metalogicon, hg. v. BARRIE HALL, S. 32, Übers. durch die Autorin. Ähnlich findet sich dies bei Isidor von Sevilla: *Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. [Verba enim per oculus non per aures introducunt]*, „Die Buchstaben sind aber die Symbole der Dinge, die Zeichen der Wörter, die alle Kraft besitzen, durch die uns die Worte der Abwesenden ohne Stimme mitgeteilt werden. [Sie führen die Worte nämlich durch die Augen, nicht durch die Ohren ein]“, Isidor von Sevilla, Etymologiarum, I, III, 1, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 20. Vgl. auch CAMILLE, Seeing, S. 31.

113 NANNI u. HENKEL, Einleitung, S. IX.

114 BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 66; RUINI, Canto liturgico, S. 49 f.; BRUGGESSER-LANKER, Ritus, S. 21 f. TREITLER macht in karolingischer Zeit die Entwicklung einer überregional genutzten und verständlichen Musiknotation fest, die zum einen dazu diente, Melodien und Gesänge im karolingischen Reich zu vereinheitlichen, auf der anderen Seite aber auch zu einer besseren Kontrollierbarkeit musikalischer Entwicklungen führte: „[T]he idea of a control system is just the right way to think about the role of notation in an oral performing tradition“, TREITLER, Voice, S. 328 f., 365–372, 425. Vgl. auch CAMILLE, Seeing, S. 29.

115 BOYNTON, S. 99 f., 103 f.; NANNI u. HENKEL, Einleitung, S. IX; TREITLER, Unwritten; TREITLER, Reading; TREITLER, Oral; BRUGGESSER-LANKER, Ritus, S. 19.

116 KELLY, Exultet, S. 93–97.

117 KÜGLE, Conceptualizing, S. 1192; BRUGGESSER-LANKER, Ritus, S. 25.

Bari 1 stellt die älteste Exultet-Rolle dar, in der die ursprüngliche Musiknotation erhalten ist. Dort sind die Neumen über der jeweils entsprechenden Silbe *in campo aperto* eingetragen, also ohne Notenzeilen, die in späteren Notensystemen die Tonhöhe festlegen (vgl. Abb. 4c–g).<sup>118</sup> Die wellenförmigen Zeichen geben keinen bestimmten Ton wieder, sondern sind vielmehr als Hinweise an den Sänger zu verstehen, die Stimme anzuheben oder zu senken oder stärker oder schwächer werden zu lassen. Neumen geben Informationen über Ausdrucksmodi, Beschleunigungen oder Verlangsamungen des Rhythmus und halten somit die Bewegungen der Stimme materiell fest. Diese Ikonizität ist gleichzusetzen mit einer

depiction of the voice moving through the sound-space as it declaims the syllables of a text. It functions by representing the sound-space as the vertical dimension on the writing surface and marking the positions (pitches) in which the voice alights.<sup>119</sup>

Der Neumennotation ist diese klanglich-räumliche Dimension stets inhärent und die Schreibbewegung ruft ihrerseits wieder eine melodische Erinnerung wach, durch die sich ideelle und materielle Bewegungen verknüpfen. „Erst die Bewegung der Hand, der Schreib- oder Lesevorgang mit einem Stilus, ruft die in den Tiefen des Gedächtnisses verborgenen sprachmelodischen Bewegungen ab“.<sup>120</sup> Im „Transfer vom Visuellen auf das Akustische“<sup>121</sup> und umgekehrt fungieren sie als materielles Festhalten der Klangräumlichkeit von Melodien auf dem Pergament immer auch mit einer performativen Dimension.<sup>122</sup>

### Der beneventanische Ostergesang

Nach TREITLER ist es vor allem die beneventanische Art der Neumennotation, die diesen räumlichen Aspekt in besonderem Maße verbildlicht (Abb. 114).<sup>123</sup> Der beneventanische Ostergesang unterscheidet sich von den übrigen *Exultet*-Melodien dadurch, dass er in großen Teilen mit anderen beneventanischen liturgischen Gesängen übereinstimmt und stark durch die Repetition einzelner melodischer Abschnitte geprägt ist.<sup>124</sup> Die Melodie des Prologs entspricht dabei der der Präfation, auch dies

118 CASADEI TURRONI MONTI, Nascita, S. 50.

119 TREITLER, Voice, S. 382. Zu Neumen ebd., S. 336f. „[I]n Latin usage it [das Neumensystem, Anm. d. Autorin] denoted *gesture* or *movement of the hand*, and when transferred to musical practice could also mean *musical element* or *melodic gesture*“, KÜGLE, Conceptualizing, S. 1192. Der Ursprung der Neumen ist nicht geklärt, evtl. wurden sie aus einem antiken System entwickelt, vgl. dazu LEVY, Neumes; PETERSEN, Musical Notation.

120 BRUGGISER-LANKER, Ritus, S. 23.

121 BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 29.

122 BONNE u. AUBERT, Chanter, S. 238f.

123 TREITLER, Voice, S. 244–346.

124 KELLY, Cerimonia, S. 25. Doch scheint Repetition auch ein Merkmal anderer *Praeconien*-Gesänge zu sein, ZWECK, Osterlobpreis, S. 16.

TAVOLE DEI NEUMI DEI ROTOLI DEGLI EXULITI DI BARI (I E III) E TROIA (II, II E III)						
NEUMI	SEMPLICI	GRAFIE DIFFERENZIATE	GRAFIE LIQUESCENTI	GR. QUADRATI		
		Per modifica				
		di EPISEMI	del DISEGNO	aumenti	dimin.	
PUNCTUM	~		o o o o o o o o	o = o o o	o o o o o o o o	o o o o o o o o
VIRGA	1	1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1
PODATUS	j	j	j j j j j j j j	j j j j j j j j	j j j j j j j j	j j j j j j j j
CLIVIS	7	7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
TORCULUS	7	7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
PORECTUS	7	7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
si trova in cadenza, in composizione: j 7 - 7						
BARI I						
PUNCTUM	~		~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
VIRGA	1		1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1
PODATUS	j		j j j j j j j j	j j j j j j j j	j j j j j j j j	j j j j j j j j
CLIVIS	7		7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
TORCULUS	7		7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
PORECTUS	7		7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
CLIMACUS	7		7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
SLICUS	7		7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7
Neumi composti						
PUNCTUM	~					
VIRGA	1					
PODATUS	j					
CLIVIS	7					
TORCULUS	7					
PORECTUS	7					
CLIMACUS	7					
SLICUS	7					
Neumi composti						
BARI III						
PUNCTUM	~					
VIRGA	1					
PODATUS	j					
CLIVIS	7					
TORCULUS	7					
PORECTUS	7					
CLIMACUS	7					
SLICUS	7					
Neumi composti						
TROIA I						
PUNCTUM	~					
VIRGA	1					
PODATUS	j					
CLIVIS	7					
TORCULUS	7					
PORECTUS	7					
CLIMACUS	7					
SLICUS	7					
Neumi composti						
TROIA II						
PUNCTUM	~					
VIRGA	1					
PODATUS	j					
CLIVIS	7					
TORCULUS	7					
PORECTUS	7					
CLIMACUS	7					
SLICUS	7					
Neumi composti						
TROIA III						
PUNCTUM	~					
VIRGA	1					
PODATUS	j					
CLIVIS	7					
TORCULUS	7					
CLIMACUS	7					
SLICUS	7					
Neumi speciali						

**Abb. 114** | Verschiedene Arten der Neumen-Notation (ABBATE, Arte, S. 275).

ist ein Alleinstellungsmerkmal des beneventanischen *Praeconium paschale*.<sup>125</sup> Die Melodie des süditalienischen *Exultet*-Gesanges sei „one of the simplest melodies ever written down“, da sie nur drei nebeneinanderliegende Tonhöhen nutzt.<sup>126</sup> Auch deshalb ist sie für verschiedene Texte in unkomplizierter Art und Weise zu adaptieren – was vermutlich auch dazu führte, dass der neue römische Text noch lange mit der beneventanischen Melodie gesungen wurde.<sup>127</sup> KELLY geht deshalb auch davon aus, dass die Bedeutung des Gesangs vor allem im Text lag – als Art „heightened speech“ oder „formal recitation, where the importance is on the shape of the poetical text being presented“ – und weniger in der Melodie an sich.<sup>128</sup>

125 KELLY, Exultet, S. 79. „The melody used for the Exultet is used also for singing other texts, all in the context of the old beneventan Holy Week liturgy“, ebd., S. 82.

<sup>126</sup> Ebd., S. 79. Dennoch meint KELLY, dass die Melodie schwer zu singen sei und einen erfahrenen Diakon brauche, ebd., S. 112.

127 KELLY, Cerimonia, S. 26; BAILEY, Ambrosian Chant, S. 2.

128 KELLY, Exultet, S. 79.

Doch kann gerade der sehr repetitive Charakter der Melodie bestimmte Vorzüge und Bedeutungen mit sich bringen. Der beneventanische Ostergesang ist – neben den Exultet-Rollen – in nur wenigen Quellen überliefert, darunter in den beiden Gradualen, die im 11. Jahrhundert in Benevent entstanden (Benevent, Domkapitel, Ms. 30 und 40; vgl. Kap. 2.1.3). Diese erst späte Notierung zu einer Zeit, in der der gregorianische Gesang auch in Südalitalien bereits sehr verbreitet war, mag vor allem mit erst spät einsetzenden Verschriftlichungsprozessen zusammenhängen.<sup>129</sup> Darauf zurückzuführen ist womöglich auch die Tatsache, dass der beneventanische Gesang viele Gemeinsamkeiten mit den ambrosianischen Melodien aufweist, doch um einiges weniger abwechslungsreich gestaltet ist – mehr Wiederholungen der Melodie kamen somit auch der besseren Memorierbarkeit des allein oral tradierten Gesangs zugute.<sup>130</sup> Die Wiederholungen führten nicht zur Monotonie des Gesangs, da die Neumennotation große individuelle Freiheit in der Wiedergabe des Gesangs und Raum für Ausschmückungen der Melodie durch die jeweiligen Ausführenden zuließ.<sup>131</sup>

Doch das Neumensystem hatte auch Nachteile, wie bereits der Mönch und Musiktheoretiker Hucbald von St. Amand (ca. 840–930) in ‚De Musica‘ (auch ‚De harmonica institutione‘, um 886) bemängelte:

Wie die Laute und Unterschiede der Wörter durch Buchstaben in der Schrift so erkannt werden, dass der Leser nicht zweifeln muss, so wurden musikalische Zeichen erfunden, damit jede notierte Melodie, wenn diese Zeichen einmal gelernt sind, auch ohne Lehrer gesungen werden kann. Dies kann aber kaum mit den Zeichen geschehen, die uns der Brauch überliefert hat und die in verschiedenen Gegenden nicht minder verschiedenartig gestaltet sind, obwohl sie als Gedächtnisstütze eine gewisse Hilfe sind.<sup>132</sup>

Während also die Schrift in Buchstaben nur einmal erlernt werden musste, um dann alle Texte damit lesen zu können, funktionierte dies mit Neumen nicht. Ein Grund dafür war, dass sie trotz der karolingischen Reformen regionale Unterschiede aufwiesen, hauptsächlich aber, weil die Neumen nur für diejenigen lesbar waren, die die Melodie bereits kannten. Zum Singen von Melodien vom Blatt war das Neumensystem

129 Da der beneventanische Gesang erst in einer Zeit aufgezeichnet wurde, als er schon fast gar nicht mehr gesungen wurde, hat man so wenig Quellen über ihn, KELLY, Montecassino, S. 53f., 55.

130 KELLY, Chant, S. 188f., 194.

131 CASADEI TURRONI MONTI, Nascita, S. 52. KELLY, Exultet, S. 104. Manche Diakone fügten Verzierungen ein, jeder passte den Gesang individuell an, KELLY, Exultet, S. 114.

132 *Hae autem ad hanc utilitatem sunt reperte, ut sicut per litteras, voces et dictiones verborum recognoscuntur in scriptio, ut nullum legentem dubio fallant iudicio, sic per has omne melos adnotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Quod his notis quas nunc usus tradidit queque pro locorum varietate diversis nichilominusdeformantur figuris, quamvis ad aliquid pro sint rememorionis subsidium, minime potes contingere*, Hucbaldus Elnonensis, Musica XXII, 4–5, hg. v. FIORI, Übers. durch die Autorin; TREITLER, Voice, S. 249; BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 73.

daher ungeeignet; etwa musste der Sänger wissen, mit welchem Ton er einsetzen sollte, um sich anhand der Neumen darauf aufbauend in der Melodie zu orientieren.<sup>133</sup> Die Neumennotation war mehr „eine Memorierschrift, ein Zusatz zur geschriebenen Sprache, nicht ein melodisches Notat“<sup>134</sup>, sie diente vor allem als Gedächtnissstütze, um sich das Fortschreiten der Melodie auch vor das innere Auge zu rufen. „Frühe Formen von [musikalischer] Notation sind materielle Träger einer dialektischen Spannung zwischen Schriftbild und Klang, zwischen Erinnerung und Vergegenwärtigung, zwischen Bildhaftem und Bilderlosem“.<sup>135</sup> Die Verschriftlichung erleichterte also die Erinnerung, auch wenn Hymnen im 11. Jahrhundert weiterhin über die orale Vermittlung durch einen Lehrer erlernt werden mussten.<sup>136</sup> Gesungene und geschriebene Musik standen in engem Zusammenhang: Der Akt des Schreibens entsprach dem des Singens und der des Singens dem des Schreibens. „[E]arly notators of music would themselves have been like singers, calling forth the chants from memory by following the principles of the performance practice; instead of singing out in the service, they wrote down in the book.“<sup>137</sup>

Die zunehmende Verschriftlichung von Wissen im Hochmittelalter wurde auch mit monastischen Reformen in Zusammenhang gebracht. Texte beziehungsweise Schriftlichkeit können dabei als vorantreibende Kräfte des sozialen Wandels verstanden werden, soziale Zustände aber auch verstetigen und bewahren, wie es in karolingischer Zeit geschah.<sup>138</sup> Das Aufzeichnen von Musik geht zeitlich einher mit der Entstehung von klösterlichen *Consuetudines*, also Schriften, die die Gebräuche des jeweiligen Klosters festhielten.<sup>139</sup> Vermutlich sollten diese als Vorbild für andere Abteien dienen, die Interesse an den liturgischen und alltäglichen Abläufen bestimmter Klöster und an Reformen hatten.<sup>140</sup> Oft begleitete deren Niederschrift auch ein (Neu-)Bau von Kirchen und die Produktion weiterer liturgischer Manuskripte.<sup>141</sup> Es

133 BUSSE BERGER, *Memorizzazione*, S. 82.

134 BRUGGESSER-LANKER, *Ritus*, S. 23.

135 NANNI u. HENKEL, *Einleitung*, S. X.

136 BOYNTON, *Orality*, S. 138. So waren es auch die Sänger, die für die Musiknotation und/oder Aktualisierung von Hymnen-Büchern sowie für die Lehre von Gesang zuständig waren, ebd., S. 151. Vgl. zum Zusammenhang von notierter Musik, Erinnerung und Gesangslehrpraxis auch BUSSE BERGER, *Medieval Music. Grundlegend zur Beziehung von Schrift und Erinnerung*, CARRUTHERS, *Memory*.

137 TREITLER, *Voice*, S. 239.

138 Brian Stock prägte in diesem Kontext den Begriff der ‚textual communities‘, die sich durch Gruppierungen um bzw. die Definition über einen zentralen Text charakterisieren lassen, von dem ausgehend Veränderungen in der Gesellschaft vorangetrieben wurden, BOYNTON, *Orality*, S. 102.

139 Vgl. dazu auch MÜLLER, *Schedula*, S. 237; HOLZER, *Lógos*, S. 47.

140 Antonina SAHAYDACHNY erwähnt für diese Praxis ein Beispiel aus dem frühen 11. Jh. aus Farfa: Die dortige Abtei hatte Interesse an den cluniazensischen Reformen und schickte deshalb einen Mönch nach Cluny, der alles beobachten und aufschreiben sollte, SAHAYDACHNY, *Schedula*, S. 387f.

141 BOYNTON, *Orality*, S. 135.

besteht somit ein Zusammenhang zwischen Textproduktion, Verschriftlichung von Gesang und Identität – in diesem Falle von Klöstern –, die über Textualität auch tradiert werden konnte.

Besser geeignet zur Tradierung musikalischen Wissens war das neue Notensystem, das im 11. Jahrhundert von Guido von Arezzo (ca. 1000–1050) entwickelt wurde. Die Zeichen wurden auf vier Notenlinien mit einem Notenschlüssel eingetragen und geben somit konkret die Tonhöhen vor.<sup>142</sup> Die Noten selbst wurden nach Buchstaben bezeichnet; für die praktische Ausführung schlug Guido die Tonbezeichnungen nach den sogenannten Solmisationssilben vor, den Anfangssilben des Hymnus *Ut queant laxis*, die in ihrer Grundform bis heute genutzt werden.<sup>143</sup> Ein anonymer Schreiber bringt den Vorteil dieses neuen Notationssystems im 13. Jahrhundert auf den Punkt:

In den alten Büchern war die Notation zweideutig, weil die einfachen Zeichen alle ähnlich waren. Die Sänger gingen nur nach ihrem eigenen Verständnis vor, indem sie sagten, ich glaube, dieser ist ein langer Ton, jener ein kurzer. So haben sie lange geübt, bis sie etwas gut gelernt haben, das jetzt jeder mit Hilfe dieser Erklärungen leicht lernen kann, so dass heute jeder Schüler in einer Stunde mehr erreicht als früher in sieben.<sup>144</sup>

Nun wurde es also möglich, Gesänge nur auf Basis der Schrift zu erlernen, „auch wenn man dies mit dem Verlust des Wissens um die rhythmischen und interpretatorischen Feinheiten in der Ausführung bezahlte“.<sup>145</sup>

Möglich ist, dass neue Exultet-Rollen entstanden, um sie mit der neuen Notation besser lesbar zu machen.<sup>146</sup> Anhand der drei Bareser Rollen lässt sich diese Entwicklung sehr gut nachvollziehen: Bari 2 entstand bereits mit einer klareren Notation, um

<sup>142</sup> Festgehalten u. a. in seinem Micrologus, KÜGLE, Conceptualizing, S. 1194; BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 30 f., 71 f.

<sup>143</sup> *Ut queant laxis / resonare fibris / mira gestorum / famuli tuorum / solve polluti / labii reatum / Sancte Iohannes.* Der Text geht wohl auf das 9. Jh. zurück und wurde evtl. von Paulus Diaconus, einem Mönch aus Montecassino, verfasst, BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 74–76.

<sup>144</sup> *Ea quae dicuntur cum proprietate et sine perfectione, erant primo confuse quoad nomen. Sed per modum aequivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta aequivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt aequalia. Sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo istam brevem. Et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid, quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur mediantibus predictis ita, quod quilibet plus proficeret in una hora quam in septem ante quoad longum ire, nach Anonymus, Musiktraktat, hg. v. RECKOW, S. 49 f., Übers. durch die Autorin; vgl. auch TREITLER, Voice, S. 249. Die Gesangsausbildung wird für diese Zeit auf um die zehn Jahre geschätzt, RUINI, Scuola, S. 81.*

<sup>145</sup> BRUGGISER-LANKER, Ritus, S. 26. Guido selbst erwähnt in einer ‚Epistola de ignoto canto‘, die er als Prolog zu einem um 1030 von ihm komponierten Antiphonar verfasste, als Vorzug der neuen Notation, dass man nun Melodien lernen könne, ohne sie vorher gehört zu haben, TREITLER u. STRUNCK, Source Readings, S. 121–125. Vgl. auch TREITLER, Voice, S. 249; CASADEI TURRONI MONTI, Nascita, S. 53; KÜGLE, Conceptualizing, S. 1193 f.

<sup>146</sup> KELLY, Exultet, S. 91.

1200 erst änderte man den beneventanischen durch den römischen Text in gotischer Schrift. Zu dieser Zeit ersetzte man im Prolog vermutlich die älteren Neumen durch Quadratnotation.<sup>147</sup>

### ***Exultet iam angelica turba coelorum***

Gesang wird über die Neumen hinaus oft auch in Bild und Text kommentiert. Illuminierte Chorbücher thematisieren manchmal das Sprechen oder die Stimme, vor allem seit karolingischer Zeit, wobei hier die Verschmelzung von Schrift und Bild den Klang evoziert.<sup>148</sup> Historisierte Initialen beziehen die betrachtende Person über ihre Gestik in die Sprech- und Gesangssakte mit ein, die sie bevölkern, wie etwa der das *Clama in fortitudine* rufende Prophet Jesaja eines Antiphonars aus der Mitte des 12. Jahrhunderts verdeutlicht (vgl. Abb. 33).<sup>149</sup> In der Psalterillustration wird das Auditive ebenfalls verhältnismäßig oft thematisiert.<sup>150</sup> Begleitend zu Psalm 77, 1–3 visualisiert der ‚Utrecht-Psalter‘ die ersten Verse des Psalms – *Intellectus Asaph. Attendite popule meus legem meam: inclinate aurem vestram in verba oris mei. Aperiam in parabolis os meum: loquar propositiones ab initio. Quanta audivimus et cognovimus ea: et patres nostri narraverunt nobis*<sup>151</sup> –, indem die Zuhörenden halbkreisförmig um den Predigenden versammelt erscheinen (Abb. 115). Sie alle recken den Kopf, offensichtlich, um besser lauschen zu können. In den Exultet-Rollen findet sich eine bildliche Darstellung von Gesang und Klang nur in den musizierenden Engeln der *angelica turba coelorum*. Nicht jede Rolle weist diese Szene auf, da der erste Bogen oft beschädigt wurde oder die Engel nicht musizierend dargestellt wurden, sodass sich die Tuba blasenden Flügelwesen nur in Vat. lat. 9820 (Abb. 116), Bari 1 – wo auch die Winde in der Windrose in ihre Hörner stoßen (vgl. Abb. 4b, e) –, Troia 1, Mirabella Eclano 1, Cas. 724 [B I 13] 3 und dem Exemplar aus Salerno (Abb. 117) finden. In Bari 1 erinnern die Hörner an Olifanten aus Elfenbein, in anderen Darstellungen an Stierhörner oder Blasinstrumente aus Metall. In den Miniaturen von Mirabella Eclano 1 und Vat. lat. 9820 wurde sogar der austretende Ton in Form von Schallwellen gezeichnet (Abb. 118).

Reinhold HAMMERSTEIN verwies darauf, dass gerade das Wort *exultet* oft „im Sinne der himmlischen Glückseligkeit gebraucht“ wurde – so etwa bei Cassiodor, Tertullian oder Hieronymus –, aber auch im Zusammenhang mit dem Engelsgesang,

<sup>147</sup> Ebd., S. 105.

<sup>148</sup> MOHNHAUPT, Initialzündungen, S. 41; REHM, Initialie. Vgl. zu illuminierten Chorbüchern auch WITTEKIND, Bild.

<sup>149</sup> HAMBURGER, Script, S. 10; CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 43, 45; New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 481,51.

<sup>150</sup> SEARS, Iconography, S. 19–42. Auch in byzantinischen Musikhandschriften, vgl. dazu WEYL CARR, Musical Manuscripts.

<sup>151</sup> Utrecht, Universitätsbibliothek, Cod. 32, Reims-Hautvillers, 820–35, fol. 45r, zitiert nach dem Projekt ‚The annotated Utrecht Psalter‘, <https://psalter.library.uu.nl/page/97> (11.05.2024); vgl. dazu wieder SEARS, Iconography.



Abb. 115 | Illustration des Psalm 77, 'Utrecht-Psalter', um 830, Abtei Hautvilliers bei Reims; Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32, fol. 45r (Universitätsbibliothek Utrecht).



**Abb. 116 | Angelica turba coelorum, Exultet-Rolle, 981 – 987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 108).**



**Abb. 117 | Angelica turba  
coelorum, Exultet-Rolle, Mitte  
13. Jahrhundert, Salerno;  
Salerno, Museo Diocesano,  
Exultet (Museo Diocesano  
San Matteo, Salerno).**

„dessen Hauptkennzeichen die Wortlosigkeit ist“, auftaucht.<sup>152</sup> In der Bibel wird dieser als ein dem Menschen nicht verständlicher Gesang charakterisiert oder in Form der Begriffe *Jubilus* und *Halleluja*. Tuba blasend erscheinen Engel zur Himmelfahrt Christi (Ps 46,6), bei der Ankündigung des Jüngsten Gerichts (Mt 24,31 und Kor 15,52) oder beim Strafgericht Gottes (Offb 8,2).<sup>153</sup> Gerade die Bezüge zu diesen Bibelstellen greifen Exultet-Rollen auch medial auf, wenn sie in der Form der Rolle auf das Aufrollen des Firmamentes – welches ebenfalls oft durch Engel geschieht – anspielen. Engel erscheinen zum Lobgesang Gottes im Alten Testament und in den Schriften der Kirchenväter. Die Ordnung der göttlichen Schöpfung wird von ihnen angeführt; eine Vorstellung, die vor allem durch die kosmologischen Hierarchien des Pseudo-Dionysius Areopagita verbreitet wurde.<sup>154</sup> Im *Exultet*-Gesang wird auch die irdische Gemeinde Teil dieser göttlichen Ordnung:

152 Etwa bei Hilarius (*propria exsultantis vocis nuncupatio non reperta est, per id quod iubilum dicitur, vox exsultantis ostenditur*, Patrologia Latina 9, hg. von MIGNE, Sp. 425) oder Augustinus (*exsultabant in dei laudem voce sine verbis, tanto sonitu*, Patrologia Latina 41, hg. von MIGNE, Sp. 771), des Weiteren bei Cassiodor (Patrologia Latina 70, hg. von MIGNE, Sp. 1142), Tertullian (Patrologia Latina 1, hg. von MIGNE, Sp. 660) und Hieronymus (In Jer. 4, 56, 3 und Patrologia Latina 78, hg. von MIGNE, Sp. 25), alles nach HAMMERSTEIN, Musik, S. 115.

153 Ebd., S. 115 f.

154 Ebd., S. 117.

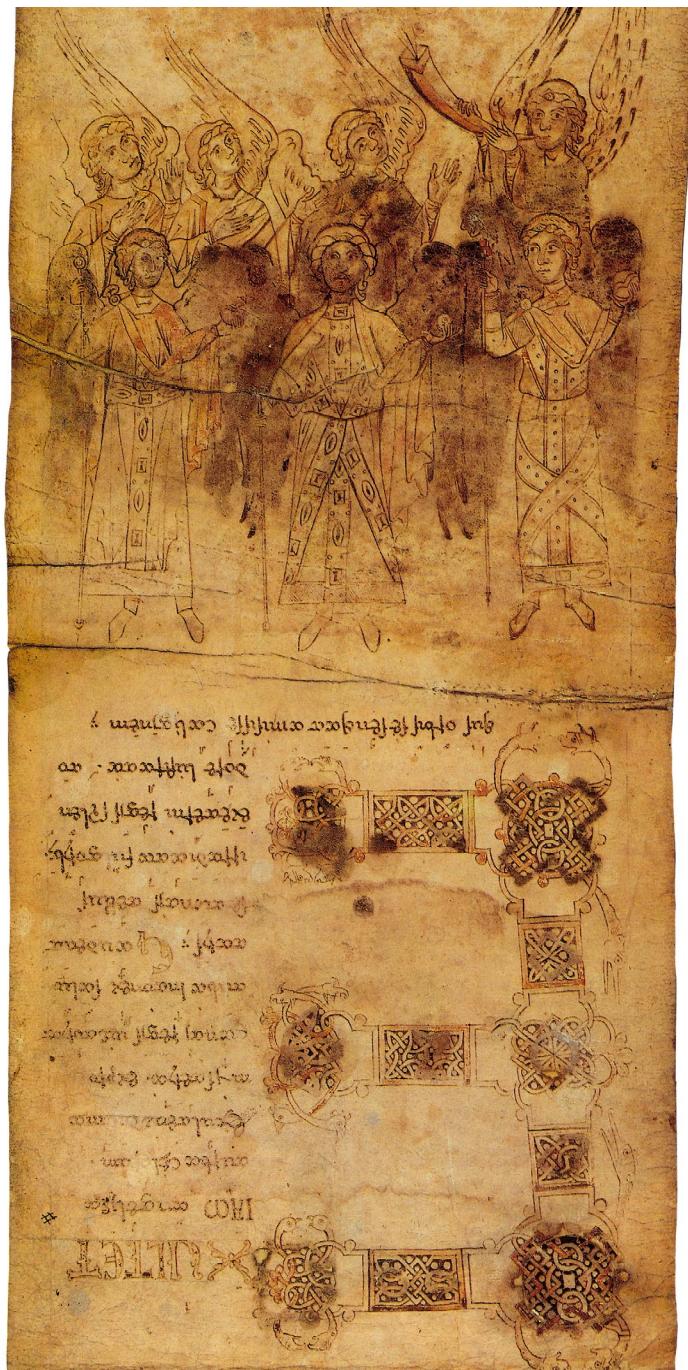


Abb. 118 | Angelica turba coelorum, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent ( ); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 308).



**Abb. 119 |** Detail in der Darstellung des Introitus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).

Das Einstimmen in den Engelsgesang ist ein wesentlicher Zug der Liturgie der Kirche. So enthalten die Präfationstexte in vielfachen Varianten die Aufforderung, mit allen Engeln gemeinsame Lobeshymnen zu singen, worauf das dreimal „Heilig“ ertönt [...]. Der singende Engel ist Anfang, Vorbild, Mithelfer und endzeitliches Ziel der irdischen Liturgie, er ist Erzliturge, Erzsänger, Erzkantor. Die Aufforderung des singenden Dia- kons an die umstehenden fratres carissimi, mit ihm zusammen einhellig: una tecum zu beten und zu singen, spielt auf einen zentralen Topos zur Kennzeichnung himmlischer und irdischer Liturgie an, das una voce. Die Engel loben „mit einer Stimme“, „wie aus einem Munde“. Darin wird die Einigkeit, die Gemeinsamkeit der Singenden und ihrer Gesinnung gefeiert. Sie reicht von den Engeln bis zu den Gläubigen.<sup>155</sup>

155 Ebd., S. 117f.

Die durch Musik entstehende Verbindung von Irdischem und Himmlischem wird unter anderem bei Gregor dem Großen beschrieben. Er formuliert, „daß in der Stunde des Opfers der Himmel sich öffnet und die Engelschöre erscheinen und so Irdisches und Himmlisches sich verbindet, Sichtbares und Unsichtbares vereinend“.<sup>156</sup> Das gemeinsame Singen war von großer liturgischer Bedeutung, auch zu Zeiten, in denen Chorgesang noch nicht verbreitet war.<sup>157</sup> Schon vor der Invokation der *Frates carissimi* wird im Text des *Exultet* der Kirchenraum beschrieben, wie dieser von den Stimmen des Volkes beziehungsweise der Gläubigen widerhallt – *magnis populorum vocibus haec aula resultet*. Der *Exultet*-Text macht dies in der Aufforderung an die *Frates carissimi* offensichtlich; die performative Art der Darstellung erhöht dabei den partizipatorischen Aspekt noch. Womöglich spielten ähnliche Überlegungen auch in anderen Darstellungen von Liturgie eine Rolle: Die bereits erwähnten karolingischen Elfenbeinbucheinbände aus Frankfurt und Cambridge zeigen liturgische Momente des Singens. Während der Bischof auf dem Paneel in Cambridge am Altar die Messe zelebriert, ist seine Figur vorne von mehreren Klerikern umgeben (vgl. Abb. 93). Ihre Körperhaltung – der nach oben gereckte Kopf, die zum Herzen geführte Rechte und der ausgestreckte linke Arm – sowie ihr weit geöffneter Mund deuten inbrünstiges Singen an (Abb. 119).

#### 4.2.2 Der Kathedralraum als Resonanzraum

Es wurde bereits thematisiert, dass akustische Phänomene in Ekphrasen häufig anzutreffen sind und mit dem Sehen in Dialog treten konnten. Dies ist offensichtlich auch der literarischen Gattung geschuldet, die – eigentlich für die Ohren bestimmt –, das Kunstwerk gleichsam vor dem inneren Auge aufrufen sollte.<sup>158</sup> Paulus Silentarius geht noch einen Schritt weiter, wenn er die Bedeutung architektonischer Elemente für die klangliche Raumerfahrung mit einbezieht. So setzt er die Konchen der Hagia Sophia gleich mit „gekrümme[n] Hände[n], [die] das Volk der Sänger räumlich [...] umschlingen.“<sup>159</sup> Für die Wahrnehmung des Raumes spielt also das Evozieren nicht nur visueller Aspekte, sondern ebenso akustischer Phänomene eine bedeutende Rolle, der die historischen Wissenschaften in letzter Zeit vermehrt Aufmerksamkeit schenken.<sup>160</sup> Anders als Bilder, die vermutlich nicht im gesamten Kirchenraum gesehen

156 *Quis enim fidelium habere dubium possit, in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri, in illo J. Christi mysterio angelorum choros adesse, summissima sociari terrena coelestibus jungi unumque ex visibilibus invisibilibusque fieri?* Patrologia Latina 77, hg. von MIGNE, Sp. 425, nach HAMMERSTEIN, Musik, S. 117.

157 Ebd., S. 118.

158 Paulus Silentarius, Ekphrasis, V. 415, hg. u. übers. v. VEH, S. 329.

159 Ebd., S. 325, V. 375.

160 Zu nennen wären hier etwa die schon seit einigen Jahren unter der Leitung von Bissara PENTCHEVA (Stanford) ausgeführten Projekte in der Hagia Sophia unter Einbezug von Klangmessungen oder Tagungen wie die vom Januar 2021 in Mainz, die sich dem Zusammenspiel von Sakralarchitektur, Ritus und Musik widmete, vgl. Anm. 30 in Kap. 1.

werden konnten, wurde der Gesang des Diakons überall vernommen – und wenn die architektonischen Voraussetzungen stimmten, sogar von allen gleich gut. Mehr noch als der visuelle Faktor der sichtbaren Bilder ließ die auditive Ebene die gesamte Gemeinde am Gottesdienst teilhaben. Gerade Kuppeln fungierten hier als Multiplikatoren – auf visueller Ebene würden sie wohl einem Spiegel entsprechen – und erlaubten es allen Gläubigen im liturgischen Raum, gleichermaßen von den heiligen Melodien bewegt und berührt zu werden. Dass Musik diese bedeutende Rolle in der christlichen Liturgie einnehmen konnte, ist zu großen Teilen auch architektonischen Entwicklungen geschuldet – Architektur passte sich aber auch den Klangvorstellungen einer Zeit an.<sup>161</sup>

### Kuppeln

Paulus Silentarius schenkte der Kuppel besondere Aufmerksamkeit. Über den Konchen „strebt die Kuppel in den grenzenlosen Raum empor und rundet sich allseits zu einer Kugel, wie etwa der lichte Himmel des Hauses Dach umschließt.“<sup>162</sup> Wie in vielen Ekphrasen wird das materielle Dach der Architektur dem Himmelszelt gleichgesetzt, der Raum öffnet sich damit in die Unendlichkeit und lässt alle, die sich im eigentlich geschlossenen Raum aufzuhalten, an der unendlichen Schöpfung Gottes teilhaben.

Aus den Beschreibungen des Paulus Silantiarius lässt sich zudem recht eindeutig der Ort des Ambos in der Hagia Sophia rekonstruieren. Dieser muss sich fast im Zentrum des Baus, unter der Kuppel spitze, leicht nach Osten versetzt, befunden haben.<sup>163</sup> Die Kanzel muss kreisförmig gewesen sein, mit Treppenaufgängen im Osten und im Westen, und war wohl ebenfalls von einer kleinen Kuppel überfangen (vgl. Abb. 81, ohne Wiedergabe einer Kuppel). Auf ihr sollen 25 Sänger Platz gefunden haben, zudem waren diese vermutlich auch darunter und um sie herum positioniert.<sup>164</sup> In Süditalien entwickelten sich solche größeren Sängerkanzeln erst später, wie die Beispiele aus Salerno oder in der Cappella Palatina in Palermo zeigen, die beide erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden. Auf der Kanzel war zuvor vermutlich nur ein Diakon positioniert, der Chor wurde von den Klerikern im Presbyterium gebildet.

In den Miniaturen der Exultet-Rollen wird der Diakon auf der Kanzel oft von einer Kuppel überfangen. Die Assoziation zum Triumphbogenmotiv nobilitiert ihn

---

161 So sammelten und diffundierte etwa in den Raum gezogene gotische Chorabschlüsse den Klang in besonderer Weise. An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Ettore Cirillo (Bari) für das ausführliche Telefonat zu seinen Klangmessungen in mittelalterlichen italienischen Sakralbauten bedanken. Er hat mir damit die Augen – und Ohren – für ganz neue Aspekte der räumlichen Wahrnehmung geöffnet. Tommaso Morawski (Rom) möchte ich für die Vermittlung des Kontaktes zu Ettore Cirillo danken.

162 Paulus Silentarius, Ekphrasis, V. 490, hg. u. übers. v. VEH, S. 331.

163 Er wird von Paulus Silentarius auch in einer zweiten Homilie beschrieben, PENTCHEVA, Hagia Sophia, S. 36.

164 Ebd., S. 35.



Abb. 120 | *Mater Ecclesia*, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 217).

und zeichnet seine bedeutende Stellung in der Liturgie aus.<sup>165</sup> Die Kuppel markiert im Kirchenraum aber auch das bauliche Zentrum der Kathedrale, der Vierung oder des Chorbereiches. In der Darstellung der *Mater Ecclesia* in Vat. lat. 3784 werden die Kleriker und Laien von drei Arkaden überfangen; die Szene ist wiederum in einer Architektur angesiedelt, die von einer großen Kuppel überspannt wird. Sie ist muschel- oder zeltförmig ausgestaltet und ruht auf einem Architrav (Abb. 120). In der Miniatur der *Frates carissimi* wird der Diakon ebenfalls von einer Arkade überfangen, darüber erhebt sich ein kleiner Tambour (Abb. 121). In der Exultet-Rolle aus Fondi finden sich mehrere interessante Architekturdarstellungen; das Kirchengebäude erscheint hier ähnlich einer kleinen Stadt mit Arkaden, Kuppeln und Dächern (vgl. Abb. 2, Abb. 122). Gerade die *Frates carissimi*-Szene weist jedoch keine Kuppeln auf, hier grenzt eine Kolonnade den liturgischen Raum nach oben visuell ab. In Exultet Cas. 724 [B I 13] 3 scheint sich zwischen den Arkaden, die das Entzünden der Kerze überfangen, eine kleine Kuppel über dem Dach zu erheben; ähnlich findet sich in Gaeta 1 die *Mater Ecclesia* als Arkadenarchitektur, über der sich eine kleine Kuppel auf Tambour über dem Haupt des Bischofs erhebt (Abb. 123).

In einer der liturgischen Szenen von Troia 3, wo ein gemauerter Ambo erscheint, befinden sich die Laien in einem von Arkaden überfangenen Langhaus, während der Diakon von einer Kuppel bekrönt wird (vgl. Abb. 53). Auch die Kathedrale von Troia weist eine Kuppel über der Vierung auf, die womöglich in eine Bauphase in der

<sup>165</sup> Etwa in Pisa 2, Troia 2, Bari 2, Vat. lat. 3784, Barb. lat. 592, London Add. 30337, Paris nouv. acq. lat. 710, Cas. 724 [B I 13] 3, Montecassino 2, Pisa 3.



**Abb. 121 | Fratres carissimi,**  
Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino;  
Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vati-  
cana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO  
u. PECERE, Exultet, S. 218).



**Abb. 122 | Sacrificium vespertinum,**  
Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris,  
Bibliothèque nationale de France,  
Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr / Bib-  
liothèque nationale de France).



**Abb. 123 |** *Mater Ecclesia*, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 345).

zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückgeht.<sup>166</sup> Wie bereits in Kapitel 3.2 herausgestellt wurde, ist es problematisch, gemalten und realen Raum als abhängig voneinander zu betrachten. Darstellungen von Raum mussten nicht mit der gebauten Architektur und liturgischen Ausstattung übereinstimmen; zudem wurde gerade im Fall der liturgischen Szene von Troia 3 ein starker symbolischer Charakter dieser Miniatur festgestellt. Auch wenn kein direkter Verweis im Bild auszumachen ist, fällt auf, dass Kuppeln in der süditalienischen Baupraxis, zumindest in Apulien, in dieser Zeit weit verbreitet waren. Die Entstehung von Bari 1 muss in engem Zusammenhang mit dem Bisantius-Bau gelesen werden, und dieser hatte sehr wahrscheinlich mindestens eine Kuppel – über der Vierung (vgl. Kap. 3.1.1).

Die Kuppel im Bild kann einerseits die dargestellte Liturgie nobilitieren, andererseits aber auch Assoziationen zu gebauten Kuppeln aufrufen. Diese spielen eine bedeutende Rolle in der Schallentwicklung von Kirchenräumen. Mit der Positionierung der Kanzel nahe der Vierung überfängt die Kuppel den singenden Diakon nicht nur räumlich, sondern auch klanglich, wie dies Paulus Silentarius in seiner *Ekphrasis* beschreibt. Um diesen akustischen Effekt greifbarer werden zu lassen,

<sup>166</sup> Begonnen wurde die heutige Kathedrale im Jahr 1093, die Bronzetür der Westfassade – und damit deren Vollendung – kann ins Jahr 1118 datiert werden. Die Weihe fand 1120 statt. Weitere Baumaßnahmen wurden um 1169 angegangen (die zweite Bauphase wird auch anhand der Inschrift auf der Kanzel datiert), zu diesem Zeitpunkt muss die obere Westfassade fertiggestellt gewesen sein. Der Ambo wurde während einer Restaurierung der Kathedrale 1857–60 dorthin gebracht, PICONE, Ristauro.

wurden in den letzten Jahren vermehrt Messungen von Klangräumen vorgenommen. Der Physiker Ettore CIRILLO stellte für mehrere apulische Kirchenräume Messungen zur Nachhallzeit an; die Nachhallzeit wird dabei definiert als die Zeit, die ein Ton braucht, um nach dem Verklingen der Klangquelle auf eine Stärke von 60 Dezibel zu fallen.<sup>167</sup> Die Nachhallzeit T kann durch folgende Formel berechnet werden:  $T = 0,161 \times V/A$ . V meint dabei das Volumen des Raumes und A die Klangabsorption des Raumes, bedingt etwa durch die Materialien, aus denen die Wände und das Dach bestehen.<sup>168</sup> Daneben interessiert in den letzten Jahren immer mehr auch die auditive Wahrnehmung des Individuums, der man sich mit spezifischen Positionierungen von Mikrofonen im Raum annähern möchte.<sup>169</sup>

The study of room acoustics requires the understanding of how the sound energy diffuses and varies in a room. The shape, volume, the acoustical properties of the material (sound absorption and scattering) of each surface and their location in the enclosure play a leading role in acoustics. The lack of knowledge about these properties has often been pointed as a limit to determine the acoustics of a building.<sup>170</sup>

Bei ihren Untersuchungen stellten CIRILLO und MARTELLOTTA auch Abhängigkeiten zwischen der Akustik und architektonischen Stilen fest. Sie konzentrierten sich daher vor allem auf die romanischen Kirchen Apuliens.<sup>171</sup> Grundsätzlich weisen die untersuchten Kirchen – San Nicola in Bari, die Kathedralen in Bari, Bitonto, Barletta, Bisceglie, Ruvo und Bovino sowie die Ognissanti von Valenzano und die Kirche der Vallisa in Bari – viele Gemeinsamkeiten auf. Sie alle besitzen einen basilikalen Grundriss, Dachstühle aus Holz, marmorne Fußböden, Wände aus dem lokalen Sandstein und eine Trennung der Schiffe durch Säulen. Sie unterscheiden sich vor allem hinsichtlich ihrer Dimensionen und rangieren zwischen 1500 und 32.000 Kubikmetern.<sup>172</sup> Als Klangquelle wurden 12 Lautsprecher genutzt, die 1,50 Meter oberhalb des Bodens angebracht und in alle Richtungen ausgerichtet waren. Das Mikrofon wurde 1,20 Meter oberhalb des Bodens positioniert (Abb. 124).<sup>173</sup> Es zeigte sich, dass das Raumvolumen für die Länge der Nachhallzeit nur bedingt ausschlaggebend war, wenn

<sup>167</sup> CIRILLO u. MARTELLOTTA, Basilica, S. 22. Vgl. dazu auch CIRILLO u. MARTELLOTTA, Sound; BERARDI, CIRILLO u. MARTELLOTTA, Analysis; BERARDI, Simulation.

<sup>168</sup> BERARDI, Simulation, S. 1.

<sup>169</sup> BERARDI u. MARTELLOTTA, Position.

<sup>170</sup> BERARDI, Simulation, S. 1.

<sup>171</sup> CIRILLO u. MARTELLOTTA, Acoustics, S. 1.

<sup>172</sup> Ebd., S. 2. San Nicola Bari (32.000 m<sup>3</sup>), Kathedrale Bari (30.100 m<sup>3</sup>), Kathedrale Bitonto (16.000 m<sup>3</sup>), Kathedrale Barletta (15.800 m<sup>3</sup>), Kathedrale Bisceglie (10.150 m<sup>3</sup>), Kathedrale Ruvo (6.400 m<sup>3</sup>), Kathedrale Bovino (3.840 m<sup>3</sup>), Ognissanti von Valenzano (1.800 m<sup>3</sup>), Vallisa-Kirche in Bari (1.520 m<sup>3</sup>), ebd., S. 3. Zum Vergleich: Die Hagia Sophia hat ein Volumen von 255.800 m<sup>3</sup>, WOSZCZYK, Acoustics, S. 177.

<sup>173</sup> CIRILLO u. MARTELLOTTA, Acoustics, S. 2.

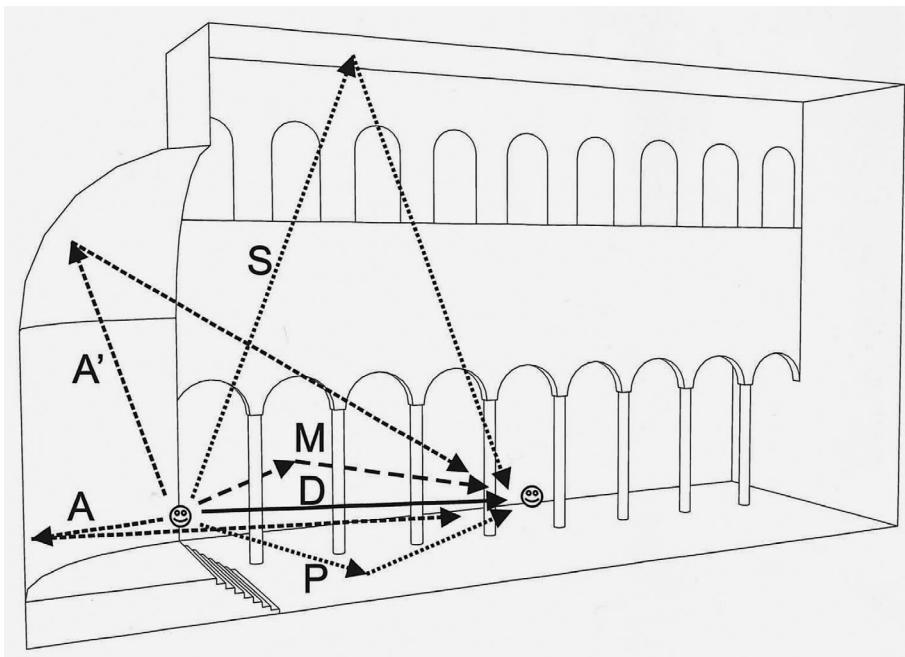


Abb. 124 | Rekonstruktion einer Klangmessung in einer romanischen Basilika (CIRILLO u. MARTELLOTTA, Basilica, S. 23, Abb. 5).

die Proportionen und Materialien der Bauten übereinstimmten. So ist die Kathedrale von Bitonto nur etwa halb so groß wie San Nicola in Bari, doch da es sich um eine ‚Kopie‘ des Bareser Baus handelt, entspricht die Nachhallzeit in beiden Bauten dem Wert von 4,2 Sekunden.<sup>174</sup> Die Bareser Kathedrale weist mit 5,3 Sekunden einen größeren Wert auf, obwohl sie kleiner als das Vorbild San Nicola ist. Dies liegt CIRILLO u. MARTELLOTTA zufolge auch an der unterschiedlichen Ausführung der Kuppel, die in der Kathedrale in Gips ausgeführt wurde. Im Dachstuhl von San Nicola wurde mehr Holz verbaut, welches den Klang stärker absorbiert.<sup>175</sup> Kirchen mit einem überkuppelten Hauptschiff wie die Ognissanti bei Cuti oder die Kathedrale von Barletta weisen generell höhere Nachhallzeiten auf. Zudem tragen Säulen dazu bei, den Klang mehr zu brechen.<sup>176</sup>

Je höher die Nachhallzeit ist, desto länger klingen Echos nach, was die Verständlichkeit des gesprochenen Wortes durch die klanglichen Überlagerungen beeinträchtigt. Kuppeln verstärken diesen Effekt: Je mehr Kuppeln ein Bau aufweist, desto länger ist die Nachhallzeit. Mit steigender Größe eines Raums verlängert sich generell

174 Ebd., S. 5; KAPPEL, San Nicola, S. 219–235.

175 CIRILLO u. MARTELLOTTA, Acoustics, S. 4.

176 Ebd., S. 9.

ebenfalls die Nachhallzeit; zusammen mit der größeren Entfernung zwischen Klangquelle und den Hörenden verschlechtern sich somit die akustischen Bedingungen in den Kirchenräumen, gesprochene Worte sind nicht mehr klar verständlich. Die Erhöhung des Chorbereiches, die sich in vielen romanischen und dann gotischen Kathedralen finden lässt, führte in den immer größer werdenden Kathedralen somit nicht nur zu einer besseren Sichtbarkeit der sich am Altar abspielenden Handlungen, sondern auch zu einer besseren auditiven Wahrnehmung des dort positionierten Liturgen. In vielen gotischen Kathedralen umfing zudem der in den Raum gerückte Chorabschluss die Prediger – nicht nur, um diese visuell zu nobilitieren, sondern auch, um die Verständlichkeit der gesprochenen und gesungenen Liturgie zu gewährleisten. Die Kurvatur der Apsiskalotte trägt zusätzlich dazu bei, Töne besser im Raum zu verteilen. Dass in romanischen Kirchen hohe Kanzeln ebenfalls diesen Effekt unterstützen, ist naheliegend, auch wenn romanische Kirchen im Vergleich zu gotischen bessere Bedingungen für die Schallentwicklung aufwiesen. Der Zusammenhang von Hören, Sehen und dem Ambo wurde von Isidor von Sevilla, Hrabanus Maurus und anderen thematisiert (vgl. Kap. 3.1.3). Besonders wichtig ist hierfür auch die Positionierung des Ambo und damit der Quelle des Tones im Raum:

In general, if both the source and the observer are located below the circle circumscribed by the circumference of the dome, they will not experience the undesirable focusing effect that produces increased sound intensity. [...] Sound rays projected from near ground level upward toward the dome will be redirected by the curvature of the dome toward a much wider area of the floor, as they are disbursed into wider lateral angles. The function of the dome, therefore, is to scatter the rays rather than to reflect a strong specular bundle back toward the floor.<sup>177</sup>

Kuppeln tragen also dazu bei, den Klang gleichmäßiger im Raum zu verteilen, wobei jedoch die Klarheit des Wortes verloren geht. Dieses Wissen ist bereits in der Antike nachzuweisen, wie auch das um die Bedeutung, die besonders glatte Materialien zur Reflexion von Schall hatten. Aristoteles beschreibt hierfür außerdem als besonders wichtig eine Art von Bewegung, etwa den Schlag eines Hammers gegen eine Glocke, und ein Vermittlermedium, das die Schallwellen übertragen kann.<sup>178</sup> Die damalige Vorstellung von Schallwellen beschreibt Boethius (ca. 480–524) folgendermaßen:

Jetzt wollen wir erörtern, wie die Art und Weise des Hörens ist. Denn in Bezug auf die Stimmen findet fast dasselbe statt, wie wenn ein aus der

177 WOSZCZYK, Acoustics, S. 181f.

178 Aristoteles, De anima II, 8, hg. v. GOHLKE, S. 78. „De anima“ wurde bereits in der Mitte des 12. Jh. vom Griechischen ins Lateinische übersetzt, BURNETT, Sound, S. 44. Evtl. war das Werk in Südalitalien jedoch schon früher bekannt, etwa durch die Übersetzungen von Avicennas Schriften durch Konstantin von Afrika in Salerno (10. Jh.), ebd., S. 45.

Ferne geworfener Stein in Sümpfen oder anderen ruhigen Gewässern untersinkt. Zuerst sammelt er die Welle zu einem ganz kleinen Kreise, dann aber zerstreut er die Wellenmassen in grössere Kreise und zwar so, bis die unruhige Bewegung von der Hervorlockung der Wogen ablässt und sich nach und nach beruhigt, indem sich die Wellchen in immer weiteren und grösseren Umkreisen verlaufen. Wenn nun etwas vorhanden ist, was den wachsenden Wellen Widerstand entgegensetzen kann, so wird sofort jene Bewegung zurückgewendet und wird gleichsam nach dem Mittelpunkt hin, wo sie ausgegangen ist, durch dieselben Wellchen abgerundet. Wenn also auf dieselbe Weise ein Luftstoss einen Ton erzeugt hat, so treibt dieser zunächst einen anderen Luftstoss an und setzt so gewissermassen einen runden Luftstrom in Bewegung. Auf diese Art wird der Ton vertheilt und berührt zugleich das Gehör aller Umstehenden. Der nun in weiterer Entfernung steht, dem erscheint die Stimme schwächer, weil zu ihm eine kleinere Welle der geschlagenen Luft gelangt.<sup>179</sup>

Es war bei der Erbauung von Kirchen durchaus klar, dass Kuppeln oder offene Dachstühle den Klang besser und gleichmässiger verbreiteten. Fand dieses Wissen aber auch Eingang in die künstlerische Produktion, wurde es im Bild, in gemalten Kuppeln aufgegriffen? Die Ekphrasis der Cappella Palatina thematisiert das Echo, das im höhlengleichen Raum der Kapelle entstehe: „Die ganze Kirche, gleich einer Höhle, stimmt leise mit ihrer eigenen Stimme in den Gesang der heiligen Hymnen ein, denn das Echo lässt den Klang zu sich selbst zurückkehren.“<sup>180</sup> Auch der *Exultet*-Text spricht das räumlich-akustische Phänomen des Echos an: *Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgore, et magnis populorum vocibus haec aula resultet* – „Auch du freue dich, Mutter Kirche, umkleidet von Licht und herrlichem Glanze! Töne wider, heilige Halle, töne von des Volkes mächtigem Jubel.“<sup>181</sup> Bei den engen Bild-Text-Bezügen des Mediums ist es daher möglich, dass die gemalten Kuppeln über dem singenden Diakon auch auf die widerhallenden Kirchenräume verweisen.

179 *Quis modus sit audiendi. Nunc quis modus audiendi sit, disseramus. Tale enim quiddam fieri consuevit in vocibus, quale cum [in] paludibus vel quietis aquis iactum erimus mergitur saxum. Prius enim in parvissimum orbem undam colligit, deinde maioribus orbibus undarum globos spargit, atque eo usque dum defatigatus motus ab eliciendis fluctibus conquiescat. Semperque posterior et maior undula pulsu debiliore diffunditur. Quod si quid sit, quod crescentes undas possit offendere, statim motus ille revertitur et quasi ad centrum, unde projectus fuerat, eisdem undulis rotundatur. Ita igitur cum aer pulsus fecerit sonum, pellit alium proximum et quodammodo rotundum fluctum aeris ciet, itaque diffunditur et omnium circum stantium simul ferit auditum. Atque illi est obscurior vox, qui longius steterit, quoniam ad eum debilior pulsi aeris unda pervenit*, Boethius, *De institutione musica* I, XIV, hg. v. MEYER, S. 54, Übers. Boethius, Musik, hg. v. PAUL, S. 18.

180 Übers. durch die Autorin nach Appendix in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

181 Vgl. Anhang 1.1.

### Klingende Räume

Musik, Gesang und Architektur standen somit in engerem Zusammenhang, als dies meist in der Kunstgeschichte bedacht wurde und wird. Es scheint kein Zufall zu sein, dass sich der gregorianische Gesang mit seinen vielen repetitiven Elementen gerade in romanischen Kathedralen mit hoher Nachhallzeit entwickelte. Dabei nimmt jede Silbe eine andere Tonhöhe an, was dazu führte, dass sich im Echo die einzelnen Worte nicht überlagerten, sondern neben- oder übereinander sogar noch besser verständlich wurden.<sup>182</sup> Gleichzeitig wurden nur wenigen Tonhöhen genutzt, was die Repetitivität des beneventanischen *Exultet*-Gesangs verstärkte. Die Überlagerungen der Echos füllten den Kirchenraum wie vielstimmiger Gesang, Kuppeln verstärkten diesen Effekt, auch wenn sie die Klarheit der Stimme verwischten.<sup>183</sup>

In der Formel zur Berechnung der Nachhallzeit  $T = 0,161 \times V/A$  kommen aufgrund der nicht möglichen exakten Rekonstruierbarkeit mittelalterlicher Räume mehrere Schwachstellen zum Vorschein. Zum einen beeinflussten Materialien (A) die Klangentwicklung enorm; Stoffe können bis zu 70 Prozent des Klangs absorbieren, Decken aus Holz bis zu 30 Prozent.<sup>184</sup> Auch das liturgische Mobiliar bestand oft aus Holz, wie im Kapitel zuvor deutlich wurde; Stoffe fanden sich als Wandverkleidungen oder Raumabtrennungen, wie sie unter anderem Gervasius von Canterbury in „*De combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*“ beschreibt.<sup>185</sup> Daneben konnten Teppiche den Boden bedecken, in einfacheren Kirchen Stroh oder Heu. All dies dämpfte den Klang und verringerte die Nachhallzeit. Die Materialien von Architektur und Ausstattung bedingen nicht nur auf visueller Ebene die Atmosphäre des Raums, sondern auch auf akustischer – somit konstituieren Klänge Räume. Doch „[w]ährend der Betrachter sich immer vor dem befindet, was er anschaut, befindet sich der Hörer immer im Zentrum des akustischen Raums.“<sup>186</sup> Anders als bei der visuellen Wahrnehmung fand im Hören somit keine hierarchische Gliederung der Wahrnehmung statt.

Während Glockentürme Landschaften visuell markieren, definieren Glocken sie auch klanglich als *christlich* – wofür auch der Begriff *paysage sonore* geprägt wurde.<sup>187</sup> Eine Erwähnung eines solchen Phänomens findet sich in Gaufredus Malaterras „*De rebus gestis*“, der Beschreibung der normannischen Eroberung Süditaliens im 11. Jahrhundert. An einer Stelle beschreibt er die neue Ausstattung der Kathedrale im eroberten Troina zu Füßen des Ätna:

- | Die Platten des Kirchendachs sind befestigt;
- | Die Wände sind mit verschiedenen Farben aus Bitumen gestrichen;

<sup>182</sup> CIRILLO u. MARTELLOTTA, Chiese, S. 90.

<sup>183</sup> Ebd., S. 91.

<sup>184</sup> BERARDI, Simulation, S. 5f.

<sup>185</sup> RÜFFER, Raumerfahrung, S. 72f.

<sup>186</sup> Ebd., S. 61. Darüber hinaus sind niedrige Frequenzen natürlich auch körperlich spürbar, vgl. dazu PENTCHEVA, Performative Image, S. 408.

<sup>187</sup> Vgl. dazu u. a. FRITZ, Cloche; MINAZZI, Suono.

Die Kirche ist zu Ehren der Jungfrau, die ein Kind geboren hat, geweiht.  
 Sie wird mit vielen Gaben und mit dem Zehnten des Landes bereichert.  
 Sie ist mit Ornamenten und vielen verschiedenen Dingen geschmückt.  
 Der Sitz wird mit bischöflichen Emblemen geschmückt.  
 Es werden so viele Geistliche eingesetzt, wie es die Einnahmen erlauben.  
 Es gibt reichlich Altargefäße und Gewänder für die Priester:  
 Kandelaber, Kreuze, Bücher, Weihrauchbehälter und Räuchergefäße,  
 die Glocken, mit denen die Gemeinde gerufen wird, sind aus Metall gefertigt.  
 Sie erzeugen eine süße Melodie, wunderschön harmonisch.  
 Der heilige Klerus singt heilige Lobeshymnen.  
 Der Prälat sät die Worte des heiligen Gesetzes unter die Völker.  
 Der göttliche Kult wird durch viele Gläubige vermehrt.<sup>188</sup>  
 [...]  
 Freue dich, glückliche Stadt Troina! Preise den Namen würdig!  
 Die göttliche Religion ist zuerst in dir wiederhergestellt worden.<sup>189</sup>

Aufgerufen werden hier nicht nur Sehen und Hören, sondern über die Weihrauchgefäße auch der Geruchssinn. Die verschiedenen Farben, die vermutlich auch bildliche Darstellungen implizieren, die die Wände des sakralen Raumes schmücken, tragen ebenso wie die liturgischen Ausstattungsgegenstände – beschrieben werden Kerzenständer, Kreuz, Bücher, Weihrauchgefäße nebst Paramenten und sonstigen klerikalen Symbolen – zur christlichen Markierung des Raumes bei. Mindestens genauso bedeutsam hierfür sind jedoch die Gesänge der Kleriker und der Klang der Glocken, welcher – *melodiam dulcem reddunt, pulchre consonantia* – die christliche Gemeinschaft zusammenruft und ihren Alltag strukturiert und prägt.<sup>190</sup> Eine christliche Markierung von Glockenklang lässt sich etwa seit dem 6. Jahrhundert nachverfolgen. Dass dieser auch von Andersgläubigen mit dem Christentum assoziiert wurde, zeigt das Beispiel der Glocken der Pilgerkirche von Santiago de Compostela: Diese wurden 997 von muslimischen Truppen entfernt und für die Moschee von Cordoba in einen

<sup>188</sup> *Laquearia tectorum ligantur ecclesiae / Parietes depinguntur diverso bitumine / Consecratur in honore Virginis Puerperae. / Multa dote augmentatur, terris sive decimis / Ornamentis palliatur, et diversis copiis. / Cathedra pontificatus sublimatur infulis. / Sacer clerus augmentatur, prout sumptus suppetit. / Altaris vasa, vel vestis plusquam clero sufficit: / Candelabra, cruces, textus, acerra, turibuli / Ex metallo signa fiunt, plebem invitantia: / Melodiam dulcem reddunt, pulchre consonantia. / Melodizat sacer cleris hymnos sacris laudibus. / Praesul verba sacrae legis seminat in gentibus: / Divinus cultus accrescit pluribus credentibus*, Malaterra, *De rebus gestis* 3, 19, JÄCKH, Space, S. 80, Übers. durch die Autorin.

<sup>189</sup> *Urbs Trayna felix, gaude! Da dignas laudes titulo! / In te primo reparatur divina religio!*, Malaterra, *De rebus gestis* 3, 19, Übers. durch die Autorin.

<sup>190</sup> JÄCKH, Space, S. 80. Vgl. auch GARDNER, Bells, S. 461.

Kerzenhalter umfunktioniert. Erst im Jahre 1236 wurden sie unter Fernando III. wieder nach Santiago zurückgebracht.<sup>191</sup>

#### 4.2.3 Göttliche Harmonien

Im *melodiam dulcem reddunt, pulchre consonantia*, in der Verbindung von *süßen* Melodien und der daraus entstehenden *schönen* Harmonie tritt der Zusammenhang von Musik mit Vorstellungen von Harmonie und Schönheit hervor, wie sie theoretische Musiktraktate seit Boethius tradierten.<sup>192</sup> Deren Grundlagen finden sich bereits bei Pythagoras, der eine auf mathematischen Grundsätzen beruhende Harmonielehre entwarf. Musikalische Intervalle konstruierte er durch numerische Verhältnisse, die sich etwa in der Saiteneinteilung oder der Tonleiter widerspiegeln.<sup>193</sup> Platon und Aristoteles übernahmen die pythagoreischen Angaben. In der Spätantike wurde das System von den Neopythagoreern christlich adaptiert, womit sie enge Verknüpfungen zwischen der Musik und der von Gott geschaffenen idealen Welt etablierten.<sup>194</sup> In der Antike hatte diese Intervalleinteilung zunächst keine räumliche Dimension, „[e]rst die Musiktheoretiker des 9. und 10. Jahrhunderts verbanden die Darstellung der Intervalle [...] mit der Vorstellung einer räumlichen Darstellung [...] der Bewegung der Stimme im Raum der Töne.“<sup>195</sup> Gerade im Mittelalter wurde Musik damit als eindeutig räumliches Phänomen wahrgenommen. Deutlich wird der enge Zusammenhang von Musik und Mathematik auch dadurch, dass die Musik als Teilgebiet der Mathematik Eingang ins Quadrivium fand.<sup>196</sup> Dort fungierte sie als „angewandte Zahlenlehre“, die auch in Zusammenhang mit den Himmelskörpern und der Astronomie gesetzt wurde und so bedeutender Aspekt der mittelalterlichen Kosmologie wurde.<sup>197</sup>

Musik vermittelte mittelalterlichen Gelehrten zufolge auf mehreren Ebenen zwischen dem Einzelnen und dem Kosmos. Besonders wichtig dafür war das von Boethius in ‚*De institutione musica*‘ entwickelte Konzept einer Dreiteilung der Musik. Boethius unterschied zwischen *musica mundana* (der Musik der Sphären), *musica humana* (der Art von Musik, die Körper und Geist miteinander verbinde)

---

<sup>191</sup> NICKSON, Sound, S. 93f. Ein weiteres Beispiel desselben Phänomens ist die Lampe in der Qarawiyin-Moschee von Fez. Gut lässt sich erkennen, dass der Glocke Ringe mit Kerzenhaltern übergestreift wurden, um die neue Funktion zu gewährleisten, NICKSON, Sound, S. 101.

<sup>192</sup> BURNETT, Sound, S. 46; vgl. BINDING, Beiträge, S. 186f.

<sup>193</sup> BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 65.

<sup>194</sup> TROELSGÅRD, Trattati, S. 72. Auch in der Bibel tauchen solche mathematischen Harmonievorstellungen für den Kosmos auf, z.B. Buch der Weisheit 11,21, BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 64.

<sup>195</sup> Ebd., S. 65f.

<sup>196</sup> RICHTER, Überlieferungen, S. 144f. Vgl. dazu auch BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 14.

<sup>197</sup> RICHTER, Überlieferungen, S. 147f.

und *musica quae in quibusdam constituta est instrumentis*, also der Musik, die von Instrumenten gemacht wird.<sup>198</sup> Nur Letztere könne vom Menschen auch sinnlich wahrgenommen werden. Der menschliche Gesang ist dementsprechend Teil der letzten Gruppe – oft finden sich deshalb auch Beschreibungen des menschlichen Stimmapparates, der ähnlich einem Instrument funktioniere.<sup>199</sup> Die *musica mundana* hingegen entstehe durch die schnellen Bewegungen der Sphären, sie könne vom Menschen nur indirekt erfahren werden – etwa, wenn er die Ordnung der Sterne und Planeten am nächtlichen Firmament betrachte und sich ihm darin die göttliche Ordnung offenbare.<sup>200</sup>

Die Windrose, die in Bari 1 zum Textteil *Vere tu pretiosus es opifex* zu sehen war, mag in diesem Kontext stehen (vgl. Abb. 4e):<sup>201</sup> Sie kann nicht nur als Darstellung der Winde und Himmelsrichtungen interpretiert werden, sondern auch die Sphären des Kosmos versinnbildlichen; dass die Personifikationen der Winde dort hornblasend erscheinen, mag auf die klingenden Himmelssphären verweisen.<sup>202</sup> Meist wurden die Bereiche der theoretischen und der praktischen Musik strikt voneinander getrennt, die Darstellung in Bari 1 verbindet jedoch die beiden Ebenen der Kosmologie und des praktischen Gesangs.<sup>203</sup> Interessant ist die Darstellung auch, weil sich hier ein Vermittlungsmoment andeutet: Die himmlische Ordnung erscheint im Bild und wird den Gläubigen sichtbar.

### Harmonie und Schönheit

Auch auf anderer Ebene offenbarte sich die Harmonie den Menschen, wenn mathematische Vorstellungen davon mit Konzepten von irdischer materieller Schönheit verbunden wurden. Johannes Scottus Eriugena setzte Ordnung, Harmonie und Schönheit in eine Linie – hier im Kontext der Engelshierarchien: „Ohne Ordnung gäbe es

---

<sup>198</sup> BURNETT, Sound, S. 49. Vgl. dazu auch KÜGLE, Conceptualizing, S. 1187 f., Boethius, *De institutione musica* I, II.

<sup>199</sup> Vgl. etwa Aristoteles, der die Stimme mit einem „bronze, hollow object“ vergleicht (*De anima* 419b, 16), vgl. BURNETT, Sound, S. 47. HEINZ, Musik, S. 50 f.; KÜGLE, Conceptualizing, S. 1188.

<sup>200</sup> BURNETT, Sound, S. 49; KÜGLE, Conceptualizing, S. 1188.

<sup>201</sup> *Vere tu pretiosus es opifex formator es omnium, cui qualitas in agendi non fuit officio, sed in sermonis imperio: qui ornatum habitum mundo, nec ad amplia dum quasi inops potentiae, nec ad ditandum quasi egenus gloriae condidisti. Totus ac plenus in te es qui dum per virginea viscera mundo illaberis, virginitatem etiam creature commendas*, vgl. Anhang 1.1.

<sup>202</sup> Boethius, *De institutione musica* I, XXVII. Dort ordnet er den Saiten Planeten zu, die Klangordnung wird als „Spiegelbild der himmlischen Ordnung“ beschrieben, Übers. Boethius, Musik, hg. v. PAUL, S. 32.

<sup>203</sup> In der Praxis wurde Musik nicht über Traktate gelehrt, sondern über ständiges Wiederholen und Auswendiglernen. Es existieren nur wenige Traktate zu praktischen Fragen, etwa die anonyme „*Musica enchoriadi*“ und die „*Musica disciplina*“ von Aurelian von Réôme (Mitte 9. Jh.), TREITLER, Voice, S. 372–380. Doch scheint im byzantinischen Kulturraum beides stärker ineinander verflochten gewesen zu sein, weshalb die Windrose in Bari 1 aus diesem Kontext heraus entstanden sein könnte, GOZZA, Eredità, S. 28.

keine Harmonie, und wenn es keine Harmonie gäbe, gäbe es auch keine Schönheit.“<sup>204</sup> Einige Jahrhunderte zuvor ließ Augustinus den Lehrer im in Dialogform verfassten „De musica“ konstatieren:

Das Schöne gefällt durch die Zahl, in welcher, wie wir bereits zugaben, die Gleichheit angestrebt wird. Diese Schönheit treffen wir nicht allein in den Bereichen des Hörbaren und der Körperbewegung an, sondern auch in den sichtbaren Formen, wo sogar viel häufiger von Schönheit gesprochen wird.<sup>205</sup>

Schönheit (*pulchritudo*) definiert Augustinus durch das Harmonisch-Mathematische, zudem spezifiziert er, dass diese nicht nur in der Musik und in Bewegungen, sondern auch im Materiellen zu finden sei.<sup>206</sup> Die engen Verknüpfungen von Ordnung, Harmonie und Schönheit offenbaren sich auch immer wieder in Architekturbeschreibungen, wo die Architektur als idealer Raum auf Erden und Abbild des himmlischen Raums evoziert werden sollte. Suger nutzt in seiner Beschreibung des Neubaus von Saint-Denis hierfür immer wieder den Begriff der *consonantia*, um musikalische und architektonische Phänomene zu umschreiben:

Sie alle vollzogen die Weihe der Altäre selbst sowie die feierliche Zelebration der Messen – oben wie unten – in so festlicher Freude, so feierlich, in ihrer Verschiedenheit so einmütig, in ihrer Verbundenheit so heiter, daß aufgrund des Zusammenklangs und des Zusammenhalts ihrer Harmonie der wohlautende Gesang eher für eine Musik der Engel als der Menschen hätte gehalten werden können.<sup>207</sup>

204 *Si nullus ordo fieret, nulla harmonia. At si nulla harmonia, nulla sequeretur pulchritudo.* Johannes Scottus Eriugena, *Super Ierarchiam caelestem*, IX, 2, nach WIRTH, Harmonie, S. 227, Übers. durch die Autorin.

205 *Haec igitur pulchra numero placent, in quo iam ostendimus aequalitatem appeti. Non enim hoc tantum in ea pulchritudine, quae ad aures pertinet atque in motu corporum est, inuenitur; sed in ipsis etiam usibilibus formis, in quibus iam usitatus dicitur pulchritudo.* Augustinus, *De musica* 6, 13, 38, hg. v. JACOBSSON, S. 221 (ähnlich auch Buch 6, Kap. 14, 42), Übers. Augustinus, *Musik*, hg. v. PERL, S. 258. Im Anschluss setzt Augustinus den Klang den Farben gleich – so wie diese Licht bräuchten, um Farbe zu sein, so brauche der Klang die Zeit, um sich zu entfalten.

206 *Congruentia partium cum quadam coloris suavitate,* Augustinus, *Epistola 3, 4* als Definition der *pulchritudo corporis*, was er in „De civitate Dei“ XXII 19,2 wieder aufnimmt, Augustinus, *Ordine*, hg. v. BETTETINI, S. XI. Zum Schönheitskonzept im Mittelalter vgl. auch SPEER, *Verstehen*, S. 13–52, insbes. S. 48f.

207 *Qui omnes tam festui tam sollempniter, tam diuersi tam concorditer, tam propinqui tam hilariiter ipsam altarium consecrationem missarum sollempnem celebrationem superius inferiusque peragebant, ut ex ipsa sui consonantia et coherentia armonie grata melodia potius angelicus quam humanus concentus estimaretur.* Suger, *De consecratione*, 605–610, nach Suger von Saint-Denis, *Schriften*, hg. v. SPEER u. BINDING, S. 248f.; vgl. auch NEUHEUSER, *Kirchweihbeschreibungen*, S. 180f.; REYERSON, *Sensations*, S. 52.

Mit der engelsgleichen Musik (*consonantia et coherentia armonie grata melodia potius angelicus quam humanus concentus estimaretur*) spielt Suger auf die göttliche Musik (Boethius' *musica mundana*) an, die für den Menschen eigentlich nicht zu fassen ist. Doch wie der Kirchenraum den himmlischen Raum widerspiegeln sollte, verwies auch der Gesang darin auf den überirdischen.<sup>208</sup> Daneben spielt das perfekt ausgelotete Zusammenspiel der „Einheit in der Vielfalt“ sowohl im mehrstimmigen Gesang – wie im Suger-Zitat ebenfalls deutlich wurde – als auch in der Architektur mit immer kleinteiliger werdenden Unterscheidungen eine bedeutende Rolle.<sup>209</sup> Dass es auf mathematischen Proportionen aufgebaute Idealvorstellungen von Architektur gab, verdeutlicht nicht zuletzt der St. Galler Klosterplan sowie die Tatsache, dass die Architektur ebenfalls als Teil des Quadriviums verstanden wurde.<sup>210</sup>

Das vom Menschen Gebaute und Gemachte kann sich einer göttlichen Schönheit durch harmonische Proportionen annähern. Musik hat auch die Fähigkeit, zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen zu vermitteln und den Aufstieg ins Himmliche zu unterstützen. Sie fungiert als Erscheinung eines Transzendenten, „in der Nachahmung der göttlichen Harmonie“, die im christlichen Gottesdienst bewusst genutzt werden konnte, um den Gläubigen das überirdisch Schöne näherzubringen.<sup>211</sup> Dabei ist das mittelalterliche Verständnis von Schönheit keinesfalls mit unseren heutigen Vorstellungen von Ästhetik gleichzusetzen, sondern eng mit theologischen Ideen verbunden. Schönheit in der Harmonie zu suchen ist von der Vorstellung geprägt, dass sich in der Mathematik, wie in der perfekten Natur, der Wille Gottes offenbart. Dieser Zusammenhang wird in mittelalterlichen Texten immer wieder deutlich, etwa in Theophilus' Prologen oder eben auch in Suges Architekturbeschreibungen. Beide Texte entstammen dem 12. Jahrhundert und damit einer Zeit, in der sich mit der Aufwertung der *artes mechanicae* auch Verschiebungen in der Bewertung von ausführender Praxis feststellen lassen. Dies äußert sich in einer Emanzipation der KunstschaFFenden – nicht unbedingt in einem neuen Konzept von Schönheit. Ausführende hatten nun einen bedeutenderen Anteil an der Generierung von Schönheit. Nicht mehr allein der Wille Gottes manifestierte sich in den Objekten – der Mensch positionierte sich neu im göttlichen Plan, auch weil Gott ihm dazu die Möglichkeit und Vernunft gegeben hatte. Dennoch scheint dem *artifex* vor allem die Rolle des Nacheiferers und Kopisten zugekommen zu sein, der sich dem Original nur annähern konnte.

Um 500 unterschied Boethius noch viel strikter zwischen Theorie und Praxis; der ausführende Musiker wird bei ihm sehr niedrig bewertet. In ‚*De institutione musica*‘,

---

<sup>208</sup> In ‚*De consecratione*‘ 48 deutet er dies an, vgl. dazu auch BINDING, Bauvermessung, S. 7.

<sup>209</sup> NEUHEUSER, Ars, v. a. S. 988f. Zur Harmonie in der Architektur vgl. BINDING, Beiträge.

<sup>210</sup> HEINZ, Musik, S. 121–123.

<sup>211</sup> In Byzanz war hierfür Michael Psellos ein wichtiger Impulsgeber (Mitte 11. Jh.), für die praktische Musik Nikolaus Mesarites (Übergang zum 12. Jh.), etwa mit seiner ‚*Chronographie*‘, RICHTER, Überlieferungen, S. 150–157, zu Michael Psellos ebd. S. 161–166.

Kapitel XXXIV, „Was ein Musiker ist“ setzt er dementsprechend den praktischen Teil der Musik zum theoretischen in Bezug:

Jetzt müssen wir auch das betrachten, dass die ganze Kunst und ihre ganze Lehre natürlicherweise einen ehenvolleren Rang einnimmt, als die praktische Leistung in derselben, die mit der Hand und Anstrengung des ausübenden Künstlers bewerkstelligt wird. Denn es ist bedeutend wichtiger und erhabener, das zu wissen, was jeder praktische Künstler thut, als selbst es zu machen. Denn die rein körperliche praktische Ausführung eines Kunstwerkes ist gleichsam nur ein dienender Sklave; die Wissenschaft aber befiehlt als Herrin, und wenn es die Hand nicht gerade so ausführt, wie es die Wissenschaft vorschreibt, so möchte wohl Alles vergeblich sein. Um wie viel vortrefflicher ist also die Kenntnis der Musik in Bezug auf Erkenntnis der Wissenschaft, als in Bezug auf praktische Ausführung? Gerade um so viel steht sie höher, als der Geist über dem Körper steht. Der Körper nämlich verharrt untheilhaftig der Wissenschaft in Sklaverei, der Geist aber befiehlt, und lenkt den Körper zum Rechten, und gehorcht dieser dem Befehle nicht, so wird er das Werk sogar als vernunftlos bezeichnen. Daher kommt es, dass die wissenschaftliche Forschung der praktischen Ausführung nicht bedarf. Es giebt aber keine Ausführungen mit der Hand, wenn sie nicht durch die Wissenschaft geleitet werden. Wie gross aber der Ruhm und das Verdienst der Wissenschaft ist, kann hieraus erkannt werden, dass ja die übrigen, so zu sagen, körperlichen Künstler nicht von der Disciplin, sondern vielmehr von ihren Instrumenten selbst den Namen erhalten. Der Citherspieler erhält von der Cither, der Flötenspieler von der Flöte seinen Namen, und so ist es auch bei den übrigen der Fall, dass sie von ihren Instrumenten benannt werden.<sup>212</sup>

Die neoplatonische Ausrichtung des Boethius tritt zutage, wenn er den Geist als der Materie überlegen präsentiert, Wissen stärker gewichtet als handwerkliches Können und die *ars* vom *artificium* unterscheidet. Im Anschluss daran unterteilt er

---

212 *Nunc illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis. Multo enim est maius atque auctius scire, quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat; etenim artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat. Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit. Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum scilicet, quantum corpus mente superatur; quod scilicet rationis expers servitio degit. Illa vero imperat atque ad rectum ducedit. Quod nisi eius pareatur imperio, expers opus rationis titubabit. Unde fit, ut speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Iam vero quanta sit gloria meritumque rationis, hinc intellegi potest, quod ceteri ut ita dicam corporales artifices non ex disciplina sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula. Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur.* Boethius, *De institutione musica I*, XXXIV, hg. v. MEYER, S. 92, Übers. Boethius, Musik, hg. v. PAUL, S. 36f.

die Musik Praktizierenden in drei Gruppen, wobei auch hier eine deutliche Hierarchie zum Tragen kommt. Die dritte Gruppe, die mit Urteilskraft (*iudicandi peritiam*) Musik bewerte und nicht produziere, sei die höchstgestellte; die zweite Gruppe, die komponiere, besitze allein *instinctus*:

Diejenigen nun der erstgenannten Klasse, also die sich mit Spielen der Instrumente beschäftigen und alle Mühe darauf verwenden, [...] sind von einer tiefen Einsicht in die musikalische Wissenschaft weit entfernt, weil sie, so zu sagen, nur dienen und keine Wissenschaft in Anwendung bringen, sondern ganz und gar untheilhaftig aller Erforschungen sind. Die zweite Klasse der Musiktreibenden ist die der Componisten, welche mehr durch einen natürlichen Instinct zur Verfertigung eines Liedes gelangt, als durch wissenschaftliche Forschung, weswegen auch diese Klasse von der Musik (nämlich als Wissenschaft betrachtet) zu trennen ist. Die dritte Klasse ist die, welche sichere Erfahrung der Urteilskraft besitzt, so dass sie Rhythmus, Melodie und die ganze Composition abwägen kann. Diese Klasse nun, da sie sich ganz und gar mit wissenschaftlicher Erforschung beschäftigt, gehört eigentlich zur Musik. Der also ist ein Musiker, welcher die Fähigkeit besitzt, gemäss der wissenschaftlichen Erforschung und Regel in der Musik über Tonart und Rhythmus, über Klangeschlechter und deren Vermischung, über die Lieder der Composition, kurz über Alles zu urtheilen, was wir später entwickeln werden.<sup>213</sup>

### Gesang in der Liturgie

Nicht jeder und jedem Gläubigen mag sich die kosmologische Komponente der Musik in der Liturgie erschlossen haben. Doch konnten alle Anwesenden in der Liturgie über die Gesänge an der Offenbarung und der Gemeinschaft teilhaben. Dies war schon den Kirchenvätern bewusst: Augustinus erörtert in den ‚Confessiones‘ die Frage, ob Psalmen in der Liturgie überhaupt zu singen seien, da die Gefahr bestünde, die Gläubigen würden mehr durch die Macht der Musik als durch die Worte der Bibel

213 *Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad caram. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertiam est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque caram possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi*, Boethius, *De institutione musicali*, I, XXXIV, hg. v. MEYER, S. 94, Übers. Boethius, Musik, hg. v. PAUL, S. 37. Hugo von St. Viktor rezipiert dies später, vgl. dazu SENGER, Hugo von St. Viktor, S. 66–70.

bewegt. Sofern dies aber nützlich wäre, auch schwächere Geister zu Gott zu führen, unterstütze er den Gesang in der Kirche (*ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat*).<sup>214</sup> Hier wurde somit analog zum Gebrauch von Bildern argumentiert. Bei Hrabanus Maurus findet sich dementsprechend eine ganz ähnliche Aussage:

Denn in diesen heiligen Dingen werden unsere Seelen religiöser und leidenschaftlicher zur Flamme der Frömmigkeit bewegt, wenn wir singen, als wenn wir nicht singen. Alle unsere Affekte werden durch die Vielfalt oder Neuheit der Lieder – ich weiß nicht, durch welche verborgenen Umstände – mehr erregt, wenn der Gesang mit einer süßen und kunstvollen Stimme erfolgt.<sup>215</sup>

Die Benediktsregel dann etablierte den Psalmengesang auch in der täglichen Klosterpraxis, wobei Gesang bereits zuvor von Mönchen zu meditativen Zwecken genutzt wurde.<sup>216</sup> Bereits das Alte Testament bewertete Gesang und Musik positiv: König David gilt als erster Musiker und wurde in dieser Funktion in vielen Psaltern in der Initiale B zum ersten Psalm *Beatus vir* dargestellt; etwa im ‚Albani-Psalter‘ (Hildesheim Dombibliothek, 1120–30 für Christina von Markyate geschaffen, p. 72): Mit der Rechten umgreift und spielt er eine Harfe, in der Linken präsentiert er in einem aufgeschlagenen Buch die Worte „Der gesegnete Psalmist David, den Gottes erwählt hat, verbreitete die Verkündigung des Heiligen Geistes“ (Abb. 125).<sup>217</sup> Eine Taube ist währenddessen im Begriff, ihm die Melodie und die Worte des Gesangs einzuflüstern; das Verkünden der Worte Gottes durch das Singen der Psalmen wird so visualisiert. Sänger von Psalmen sahen sich in Davids Nachfolge, ebenso wie Musiker sich auf Tubal bezogen, der im ersten Buch Mose 4,21 als Erfinder aller Musikinstrumente charakterisiert wird.<sup>218</sup> Musik selbst war göttlichen Ursprungs, wie auch eine Darstellung im ‚Codex Hartker‘, einem Antiphonar aus St. Gallen, verdeutlicht. Hier findet sich zu den einleitenden Worten des Prologs *Hoc quoque Gregorius* der Kirchenvater, wie er einem vor ihm sitzenden Schreiber die Melodie des Buches diktiert.

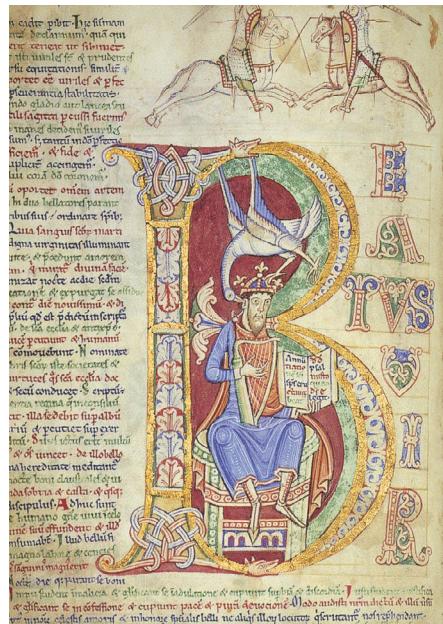
<sup>214</sup> Confessiones X, 33, nach SEARS, Iconography, S. 27.

<sup>215</sup> *Nam in ipsis sanctis religiosus et ardentius moventur animi nostri ad flamمام pietatis, cum cantatur, quam si non cantetur. Omnes enim affectus nostri pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce Cantatur*, Hrabanus Maurus, De institutione clericorum, hg. v. ZIMPEL, S. 392, Übers. durch die Autorin; PETERSEN, Musical Notation, S. 11.

<sup>216</sup> KÜGLE, Conceptualizing, S. 1191.

<sup>217</sup> *Annu[n]tiatione[m] s[an]c[t]i sp[iritu]s e[ruc]tavit beatu[s] d[omi]ni d[omi]nus psalmista quem d[omi]nus elegit* (Digitalisat: <https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/translation/trans072.shtml>, 09.05.2024). Zum ‚Albani-Psalter‘ und der Auftraggeberin vgl. GERRY, Cult, v. a. S. 82–95; GEDDES, St. Albans Psalter.

<sup>218</sup> BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 9. Christus wird in einigen Gesängen auch mit David und Orpheus in Bezug gesetzt, bzw. als Hirte mit Saiteninstrument, ebd., S. 15 f.



**Abb. 125 |** Historisierte Initialie mit König David, „Albani-Psalter“, 12. Jahrhundert, England; Hildesheim, Dombibliothek, Ms. St. Godehard 1, S. 72 (Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Ulrich Knapp, <https://www.bildindex.de/document/obj/20314133?part=16> [16.11.2024]).

Während der Schreiber die Neumen auf einer Wachstafel festhält, werden diese Gregor ebenfalls von einer Taube auf seiner Schulter eingegeben (Abb. 126).<sup>219</sup>

Wie das Auge galt auch das Ohr als Tor zur Seele und zum Gedächtnis; gerade Gesang und Musik konnten – meist in der Repetition – nützlich sein, um christliche Heilsvorstellungen zu vergegenwärtigen.<sup>220</sup> Mit dem Gedächtnisritual ging auch die Konstitution und Vergewisserung sozialer Ordnung einher; gerade der Gemeinschaftsaspekt kam im Gesang besonders zum Tragen.<sup>221</sup> Bereits HAMMERSTEIN verwies auf diesen bedeutenden Aspekt des *Exultet*-Gesangs: das gemeinsame Singen, das nicht zuletzt auch in der Performativität der *Fratres carissimi*-Darstellungen evoziert wird (vgl. Kap. 5.2.1).<sup>222</sup> Auch Amalarius von Metz geht an einer Stelle seines ‚*Liber officialis*‘ auf die menschliche Zusammenkunft durch Gesang und auf die sich so bildende christliche Gemeinschaft zum Lobpreis Gottes ein:

<sup>219</sup> HOLZER, Lógos, S. 37. Vgl. auch WITTEKIND, Bild, S. 104f.; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390, S. 12f. (Digitalisat: <https://www.doi.org/10.5076/e-codices-csg-0390>).

<sup>220</sup> BRUGGESSER-LANKER, Ritus, S. 16f.

<sup>221</sup> Ebd., S. 18.

<sup>222</sup> „Der Gedanke der Teilhabe und des Einstimmens in den Engelsgesang ist also wesentlicher Bestandteil der Liturgie und nicht etwa nur belanglose Metapher. [...] Die Aufforderung des singenden Diakons an die umstehenden *fratres carissimi*, mit ihm zusammen einhellig, *una tecum*, zu beten und zu singen, spielt auf einen zentralen Topos zur Kennzeichnung himmlischer und irdischer Liturgie an, das *una voce*. Die Engel loben ‚mit einer Stimme‘, ‚wie aus einem Munde‘. darin wird die Einigkeit, die Gemeinsamkeit der Singenden und ihrer Gesinnung gefeiert. Sie reicht von den Engeln bis zu den Gläubigen“, HAMMERSTEIN, Musik, S. 117f.



**Abb. 126 |** Der Heilige Gregor diktirt seinem Schreiber die heiligen Gesänge, „Codex Hartker“, um 1000; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, S. 12 (Stiftsbibliothek St. Gallen).

Christus, der Sohn Gottes, der die Seinen vor der Erschaffung der Welt auserwählt hat, damit sie heilig und unbefleckt seien, hat im Alten Testament (unter anderem) Herolde gesandt, die sein Volk durch die süße Harmonie ihrer Stimme zur Anbetung des einen Gottes versammelten.<sup>223</sup>

Gerade die *suavitas* der Stimmen sowie die Harmonie in ihrer Vielfältigkeit wird hier thematisiert, wie sie auch später etwa von Suger von Saint-Denis oder in Gaufredus Malaterras Kirchenbeschreibung von Bedeutung ist.<sup>224</sup>

Bissera PENTCHEVA setzte sich in einem Aufsatz besonders mit auditiven Dimensionen der Exultet-Rollen auseinander. Sie argumentiert anhand des Begriffs des *personare*, der sich im Prolog des Osterlobes finden lässt, für eine ‚Inkarnation‘ Christi im singenden Diakon (vgl. Kap. 4.3.2). *Personare* kann mit ‚durch etwas klingen‘,

223 *Christus Filius Dei, qui elegit suos ante constitutionem mundi, ut essent sancti et immaculati, misit praecones in Veteri Testamento (ut de aliis taceam), qui suavitate ac modulatione vocis populum suum congregarent ad unius Dei cultum*, Amalarius, Liber officialis III, nach PETERSEN, Musical Notation, S. 5, Übers. durch die Autorin.

224 Den Zusammenhang von *suavitas* und Stimme / Gesang arbeitet auch CARRUTHERS heraus, CARRUTHERS, Experience, S. 80–107.

,widerhallen‘, ,verkörpern‘ übersetzt werden und verbindet somit Klang, Körper und Stimme.<sup>225</sup>

When the deacon ascends the ambo to sing the Exultet, he becomes a vessel of the Holy Spirit. Filled with Spirit, he expels this breath in space, not just announcing the resurrection of Christ but generating a sonic energy field that penetrates the bodies of the faithful.<sup>226</sup>

Im *Exultet*-Text selbst offenbare sich diese Verbindung, wenn es in der Präfation heißt: *Vere quia dignum et iustum est equum et salutare / Te invisibilem deum patrem omnipotentem / filiumque tuum unigenitum / dominum nostrum Iesum Christum / toto cordis ac mentis affectu / et vocis ministerio personare*.<sup>227</sup> Den Gesang des Diakons setzt PENTCHEVA in Bezug zur *musica mondana*, der Musik der himmlischen Sphären, wobei dies in Darstellungen der hornblasenden Engel, wie etwa in Montecassino 2 (Sorrent, 1105–1110) besonders deutlich werde.<sup>228</sup> Trotz vieler interessanter Aspekte in Bezug auf die auditive Rezeption von Exultet-Rollen im Ritual kann PENTCHEVAS Argumentation nur bedingt auf die beneventanischen Rotuli übertragen werden.<sup>229</sup> Der Begriff *personare* taucht nur im Prolog des römischen Osterlobs auf, ist also ein Element, das erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Süditalien aus Rom eingeführt wurde und nicht ursprünglich mit dem Medium des Rotulus assoziiert war. Das beneventanische Osterlob stellt eine derartige Verbindung zwischen der Stimme des Diakons und seiner ‚Verkörperung‘ Christi nicht über den Text her, dennoch mag die Stellvertreterfunktion allen anwesenden Gläubigen offensichtlich gewesen sein: Der Ambo selbst diente als Sinnbild für das Heilige Grab und der Diakon evozierte im Gesang die Präsenz Christus (vgl. Kap. 3.1.3). Dass die Stimme eines Menschen besonderes Zeichen seines *Mensch-Seins* sei, argumentierte bereits Aristoteles: „Die Stimme ist Klang, den ein Lebewesen hervorbringt. Leblose Dinge

225 PENTCHEVA, *Performative Image*, S. 401, 419. Vgl. dazu auch Jean-Marie FRITZ: „nel medioevo la voce è strettamente legata al soffio (e dunque al concetto latino di *anima*, nel senso di *spiritus*) e comprende pertanto ogni tipo di suono (grido, parole o canti) amessi da un essere vivente o anche dal vento che agita gli alberi“, FRITZ, *Voces*, S. 102.

226 PENTCHEVA, *Performative Image*, S. 413. Zum Zusammenhang von Stimme und Seele vgl. auch BURNETT, *Sound*, S. 46, 66–69.

227 Vgl. Anhang 1.2. PENTCHEVA übersetzt die Stelle folgendermaßen: „It is truly right and just, fair and wholesome to acclaim (*personare*) you, the invisible God, the Father omnipotent, and Jesus Christ your only begotten Son, with the affection of our whole heart and mind and the use of our voice“, PENTCHEVA, *Performative Image*, S. 434.

228 „The singer, filled with the Spirit, then raises his voice in song. [...] The terrestrial *sonus* thus ascends and intertwines with the celestial“, ebd., S. 414.

229 Bei der architektonischen Rekonstruktion der liturgischen Räume zieht sie spätere Beispiele aus Rom heran, etwa San Clemente, ebd., S. 404, 451–454. In Rom ist keine einzige Exultet-Rolle bezeugt; es scheint sich bei dem Medium tatsächlich um ein rein süditalienisches Phänomen gehandelt zu haben, das zudem eng mit der beneventanischen Liturgie in Bezug stand.

haben keine Stimme“.<sup>230</sup> Isidor von Sevilla unterschied aufgrund ähnlicher Überlegungen zwischen *vox* und *sonus*, je nachdem ob der Klang von einem Lebewesen oder von Dingen geschaffen wurde und definierte die Stimme als besonderes Kennzeichen der Menschen.<sup>231</sup> Die Musikalität von Personen wurde mit Charaktereigenschaften assoziiert, Musik konnte Gemüter im Gegenzug auch beeinflussen und formen.<sup>232</sup> Boethius bringt im 5. Buch von ‚*De institutione musica*‘ die Musik nicht nur in Zusammenhang mit dem menschlichen Wohlbefinden, sondern auch mit Herrschertugenden. In der Erziehung von zukünftigen politischen Entscheidungsträgern empfiehlt er, auch ein Verständnis für Musik zu schaffen, und beruft sich hier vor allem auf Platon:<sup>233</sup>

Und ferner sagt er [Platon] auch, dass im Staate nichts den Sitten so sehr schade, als wenn er sich nach und nach von einer züchtigen und sittsamen Musik abwende. [...] Der Belehrung ist ja kein Weg mehr zum Herzen geöffnet, als der vermittelst der Ohren. Wenn also durch diese die Rhythmen und Weisen bis zum Herzen herabgestiegen sind, so kann man nicht bezweifeln, dass sie, ebenso wie sie selbst sind, den Sinn lenken und bilden.<sup>234</sup>

230 Aristoteles, *De anima* II, 8, hg. v. GOHLKE, S. 81. BÖHME geht ebenfalls in diese Richtung, wenn er die „Stimme als Artikulation leiblicher Anwesenheit“ bezeichnet, BÖHME, *Atmosphäre*, S. 164.

231 „Die Stimme ist durch Hauchen geschlagene (*verberatur*) Luft, woher auch die Wörter (*verba*) benannt sind. Eigentlich aber ist die Stimme ein Kennzeichen des Menschen oder der unvernünftigen Tiere“, *Vox est aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationabilium animantium*, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, III, XX, 2, hg. v. LINDSAY. „As mentioned before, these categories also imply a value judgment, and it is easy to see why rational and animate sounds are the most highly prized: they are closest to the nature of the divine which is embodied in the human capacity to reason (*ratio*), and ennobled by the life force or soul (*anima*) that the Creator gave to humankind“, KÜGLE, *Conceptualizing*, S. 1189. Gerade auch die Notation in Neumen könnte als Abstraktion der körperlichen Qualitäten der Stimme fungieren, PETERSEN, *Musical Notation*, S. 1f.

232 „In Schlachten entzündet das Ertönen der Trompete die Kämpfenden, und je eindringlicher der Klang ist, desto mutiger wird das Herz zum Kampf. [...]. Erregte Gemüter aber beruhigt die Musik, wie man bei David liest, der Saul einem unreinen Geist durch die Kunst des Taktes entrissen hat (1. Sa. 16,23). Ja selbst wilde Tiere, sogar Schlangen, Vögel und Delphine veranlasst die Musik zum Anhören ihres Taktes. Aber auch was wir reden bzw. wie wir innerlich vom Pulsschlag bewegt werden, kann, so glaubt man, durch die musikalischen Rhythmen der Harmonie mit den Tugenden verbunden werden“, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, III, XVII, 2–3, hg. v. LINDSAY, dt. Übers. Isidor von Sevilla, *Enzyklopädie*, hg. v. MÖLLER, S. 134.

233 PANTI, Boethius, S. 4.

234 *Negat enim esse ullam tantam morum in re publica labem quam paulatim de pudenti ac modesta musica invertere. Statim enim idem quoque audientium animos pati paulatimque discedere nullumque honesti ac recti retinere vestigium, si vel per lasciviores modos inverecundum aliquid, vel per asperiores ferox atque immane mentibus illabatur. Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet. Cum ergo per eas rythmi modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin aequo modo mentem atque ipsa sunt afficiant atque conforment*, Boethius, *De institutione musica* I, 1, 180,23–181,4, hg. v. MEYER, S. 22, Übers. Boethius, *Musik*, hg. v. PAUL, S. 2f.

Vor allem die Fähigkeit, musikalische Harmonien zu erkennen und zu bewerten, ist für ihn dafür ausschlaggebend.<sup>235</sup> Mit der Musik verband sich für viele mittelalterliche Menschen ein kosmologisch-allumfassender Anspruch, ein Zusammenhang, den auch Isidor in seiner Enzyklopädie ausformuliert:

Daher kann ohne Musik keine Wissenschaft vollkommen sein, nichts gibt es nämlich ohne sie. Denn man sagt auch, dass die ganze Welt in einer gewissen Harmonie der Töne komponiert ist und der Himmel selbst sich unter dem Takt der Harmonie dreht. Die Musik bewegt die Gefühle und bringt die Sinne in verschiedene Zustände.<sup>236</sup>

In der *Exultet*-Liturgie wird dieser Aspekt von der ersten Bareser Rolle am deutlichsten thematisiert, wenn sich dort die Windrose vor den Augen der Gläubigen entfaltet. Doch nicht nur in Bild und Gesang hätten die im Raum Anwesenden die auditive Dimension des Objektes fassen können. Auch die Neumennotation entrollte sich, wie die Schrift, vor ihren Augen und war mit dem zu hörenden Gesang für alle assoziierbar. Vermutlich geschah die Visualisierung der Neumen auch aus diesem Grund, denn der Diakon benötigte sie nicht für die Wiedergabe der Melodie, ihm können sie allenfalls als Gedächtnisstütze gedient haben. Die mnemonischen Funktionen des Schreibens durch das Einschreiben (*graphein*) gehen auch mit der Verschriftlichung von Musik einher, die als Klang ebenso ephememer ist wie das gesprochene Wort. Bevor Musik in Neumen und Noten festgehalten werden konnte, war dies umso offensichtlicher: „Wenn die Töne nämlich nicht von einem Menschen in Erinnerung gehalten werden, vergehen sie, weil sie nicht aufgeschrieben werden können.“<sup>237</sup>

235 „Harmonie ist nämlich die Fähigkeit, welche die Differenzen der hohen und tiefen Töne mit dem Gefühl und der Vernunft abwägt. Denn Gefühl und Vernunft sind gleichsam gewisse Instrumente der harmonischen Fähigkeit“, Boethius, *De institutione musica* V, 1, Übers. Boethius, *Musik*, hg. v. PAUL, S. 148.

236 *Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonica sonorum fertur esse conpositus, et caelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, III, XVII, 1, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, *Enzyklopädie*, hg. v. MÖLLER, S. 134.

237 *Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus in primiturque memoriae*, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, III, XV, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, *Enzyklopädie*, hg. v. MÖLLER, S. 133. An anderer Stelle schreibt er: „Der Gebrauch der Buchstaben ist um der Erinnerung an die Dinge willen erfunden worden. Damit sie nämlich nicht durch Vergesslichkeit entfliehen, werden sie an Buchstaben angebunden. Bei einer so großen Vielfalt der Dinge kann nämlich weder alles durch Hören gelernt werden, noch [alles] in Erinnerung behalten werden“, *Usus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur. In tanta enim rerum varietate nec disci audiendo poterant omnia, nec memoria contineri*, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, I, III, 2, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, *Enzyklopädie*, hg. v. MÖLLER, S. 20. BRUGGESSER-LANKER, *Ritus*, S. 15; ONG, *Orality*, S. 40; FISHER, *Materializing*, S. 186.

KELLY argumentierte, dass die Niederschrift von Musik und Text in den Exultet-Rollen vor allem als Statussymbol zu verstehen sei, da beides im Grunde für den Sänger überflüssig war – der Diakon kannte beides auswendig. Gerade auch der Raum, den die Musiknotation auf dem teuren Pergament zusätzlich zur Schrift benötigte, ist für KELLY ein Zeichen, dass Exultet-Rollen vor allem als besonders wertvolle und luxuriöse Objekte zum Prestige der Kirche beitrugen. Hierzu zählt er auch die in dieser Zeit recht seltene Vorgehensweise, die Musik vollständig zu verschriftlichen und nicht nur ansatzweise.<sup>238</sup> KELLYS These ist jedoch nur einer von vielen Punkten, die zur Einfügung der Musiknotation geführt haben. Neben dem Bestreben, ein möglichst kostbares Manuskript zu produzieren, hatten Neumen durchaus praktische Funktionen. Ähnlich wie Materialisierungen von Schrift – dazu noch auf einer Schriftrolle – mit weltlichen und geistlichen Visualisierungen von Machtansprüchen einhergingen, galt dies auch für Verschriftlichungen von Melodien. Noch seltener als Schrift war die Notation von Musik für Laien zu sehen, was zur besonderen Festlichkeit des Momentes beitrug.<sup>239</sup> Dass diese ihnen neben der klanglichen Dimension auch visuell vor Augen stand, mag darüber hinaus zur Konstitution eines multisensorischen Raums beigetragen haben. Exultet-Rollen visualisieren Klang somit durch die Materialisierung der Neumen und die Darstellung der hornblasenden Engel ebenso, wie die Musik das Ritual und das Entfalten des Objektes begleitete.

### 4.3 **Suavitas und fleißige Bienen**

#### 4.3.1 Die *Laus cerei* und heilsgeschichtliche Evokationen

Neben visuellen und auditiven Wahrnehmungsmöglichkeiten legt der Text des *Praeconium paschale* – der den maßgeblichen Teil der Osterpräfation ausmacht – zudem die Bedeutung auch olfaktorischer Aspekte für die rituelle Erfahrung nahe. Der Geruch des Wachses wird dort ebenso herausgestellt wie die Bedeutung des Materials für heilsgeschichtliche Vermittlungsprozesse. Im folgenden Kapitel soll diesen Verbindungen von *Exultet*-Text, seiner liturgisch-allegorischen Bedeutung und der Aussagekraft der Miniaturen in den Rollen daher nachgegangen werden.

Der *Laus cerei* und ihren Interpretationsmöglichkeiten kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Sie ist das älteste Textelement des Gesanges und lässt sich bis ins 4. Jahrhundert zurückverfolgen. Bereits damals war das Lob der Bienen ein umstrittenes Thema, wie ein überliefelter Brief von Hieronymus zeigt (vgl. Kap. 2.1.3). Er ist als Antwort auf ein Schreiben des Praesidius von Piacenza aus dem Jahre 383 oder 384 zu verstehen, in dem Letzterer Ersteren darum bat, eine *Laus cerei* für die Kirche von Piacenza zu verfassen. Hieronymus jedoch lehnte die Anfrage ab und begründete seine Entscheidung damit, dass das Bienenlob zu nah an der paganen Dichtung Vergils

---

238 KELLY, Exultet, S. 171f.

239 KELLY, Cerimonia, S. 19.

sei und zu viel an ‚antike[r] Frühlingslyrik‘ aufweise.<sup>240</sup> Die Diözese von Piacenza war zu dieser Zeit Suffragan des Erzbistums Mailand; aus dem Brief des Hieronymus lässt sich schließen, dass damals die *Benedictio cerei* bereits in Gebrauch war und es sich dabei um keinen spezifisch piacentinischen Gesang handelte.<sup>241</sup> Einige Jahre später merkte auch Augustinus in ‚*De civitate Dei*‘ (XV, 22) an, dass er einige Verse in *laude quadam cerei* verfasst habe.<sup>242</sup>

Ob der Ersatz des beneventanischen Gesanges durch den römischen Text im 11. Jahrhundert ebenfalls durch eine Kritik an paganen Textelementen gerechtfertigt wurde, ist nicht überliefert. Es lässt sich jedoch davon ausgehen, dass eine Abgrenzung gegenüber paganer Dichtung im 11. Jahrhundert viel weniger von Bedeutung war, als dies noch in der Spätantike der Fall war.<sup>243</sup> Vermutlich waren die Reformen des 11. Jahrhunderts wesentlich durch Bestrebungen geprägt, die Liturgien zu vereinheitlichen und den römisch-päpstlichen Machtbereich in Südalien zu festigen.

Im beneventanischen *Praeconium paschale* stehen die Bienen und ihre Arbeit im Mittelpunkt des Textes. Dieser besingt, wie die Bienen mit dem Mund empfangen und gebären (*ore concipiunt, ore parturiunt*) – eine Vorstellung, die seit der Antike zu finden ist –, ähnlich wie Maria durch das Wort Gabriels unbefleckt empfing. *Casto corpore, non foedo desiderio copulantur; denique virginitatem servantes* – also keusch und ohne Fleischeslust – reproduzierten sie sich, wie auch Maria durch die Empfängnis Jesu ihre Jungfräulichkeit nicht verlor. Die Biene kann so als Symbol der Jungfräulichkeit und Keuschheit der Gottesmutter gelesen werden. Der beneventanische *Exultet*-Text nutzt für das Konzept der Menschwerdung Christi durch Maria das Wort *illabi*, das bereits von frühen Theologen verwendet wurde, um „die Ankunft des Wortes in Maria auszudrücken“.<sup>244</sup> Auch im ambrosianischen *Praeconium* wird diese Verbindung offensichtlich.<sup>245</sup>

<sup>240</sup> *Nam quicumque voluerunt de laudibus Cerei dicere, plenisque, ut aiunt, ventis ingenii sui intendere vela, et quasi quaedam pelagi alta penetrantes, vicina abscondere littora: statim in orationis foribus retinet oratorum clamor, florum pratorumque descriptio, et in modum sonantis aurea molliter verba cadentia, dum describuntur apes, quod sine coitu generantur et generant, quod solae a concubitu liberae natos ore legunt, arte componunt, et quadam ratione vitali, animas apiculis, non de suo inserunt. Praeterea Virgili totus Georgicorum liber profertur in medium, rex advolans agmen inducit, tantoque strepitu diversa narrantur munia, ut militaribus castris interesse te credas*, Hieronymus, Epistola, hg. v. MIGNE, Sp. 188. Vgl. auch KELLY, *Exultet*, S. 40f., 50–53; ZWECK, Osterlobpreis, S. 16; MAGRASSI, *Preghiera*, S. 50f.; MORIN, *Authenticité*.

<sup>241</sup> CAVALLO, *Exultet Bari Troia*, S. 5f. Hieronymus hielt sich in dieser Zeit in Rom auf, weshalb nicht klar ist, ob er sich in seiner Kritik auf eine bestimmte regionale Form der *Laus cerei* bezog, ZWECK, Osterlobpreis, S. 12. In Rom war die Segnung der Osterkerze bis ins 7. Jh. unbekannt, KELLY, *Exultet*, S. 55. CAVALLO, *Exultet Bari Troia*, S. 6.

<sup>242</sup> MAGRASSI, *Preghiera*, S. 51.

<sup>243</sup> Auch wenn Vergil im mittelalterlichen Südalien bekannt war, vgl. dazu LOWE, *Virgil*.

<sup>244</sup> *Qui dum per virginea viscera mundo illaberis, virginitatem etiam creature commendas*, ZWECK, Osterlobpreis, S. 250.

<sup>245</sup> Gerade diese Textstellen weisen in den beiden Versionen viele Gemeinsamkeiten auf, ebd., S. 252 (vgl. dazu auch Kapitel 2.1.3). ZWECK geht aufgrund der vielen Übereinstimmungen



Abb. 127 | Bienenlob, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Bari (?); Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 178).

In den Exultet-Rollen findet sich zwar am häufigsten die Darstellung des Bienenlobs durch die Visualisierung landwirtschaftlicher Szenen der Bienenzucht, doch zeigen einige auch die *Nativitas* oder eine Gegenüberstellung von Christi Geburt und Bienenzucht (Abb. 127). Auch wo der beneventanische Text ersetzt wurde, beließ man die Miniaturen unverändert (etwa Bari 2 oder Gaeta 1), weshalb nicht ganz klar ist, wie der durch das Bild gesetzte inhaltliche Schwerpunkt bewertet wurde und ob etwa das Bienenlob mit seinen paganen Anklängen noch als theologisches Streithema fungierte.<sup>246</sup>

Ein weiterer Kritikpunkt des Hieronymus bezog sich auf die Tatsache, dass ein Diakon den Gesang des *Exultet* übernahm, während der Bischof selbst einen passiveren Part einnahm. Hieronymus verurteilt in diesem Zusammenhang das „Schweigen“ des Letzteren (*tacente episcopo*).<sup>247</sup> Allein dem Diakon kommt durch den Gesang die Vermittlerrolle zwischen irdischer und himmlischer Sphäre, zwischen Gott und den Gläubigen zu. Schon bei Paschasius Radbertus (8./9. Jahrhundert) finden sich Passagen zur Stellung, Bedeutung und Funktion des die Messe ausführenden Klerikers: Dieser

---

davon aus, dass der Verfasser des beneventanischen Osterlobs das ambrosianische gekannt haben dürfte.

246 Vgl. dazu auch die Diskussion der Texttraditionen bei KELLY, Exultet, S. 65–69.

247 *[C]um tacente episcopo et presbyteris in plebeium quodammodo cultum redactis levita loquitur, docetque quod paene non didicit, et festivissimo praedicans tempore, toto dehinc anno iustitium vocis eius indicitur?*, Hieronymus, Epistola, hg. v. MIGNE, Sp. 188.

verkörpere das Göttliche nicht, sondern fungiere vielmehr als „*intermédiaire entre la grâce divine [...] et les espèces consacrées*“.<sup>248</sup> Die Form der Rolle unterstützt mit ihrer Medialität den Vermittleraspekt des Diakons zusätzlich (vgl. Kap. 2.3.1).<sup>249</sup> Eine kreierende, schöpfende Rolle könnte diesem dabei gerade nicht zufallen: „[S]i le prêtre créait le corps du Christ à l'autel, il créerait son créateur, ce qui est absurde“ – der einzige *opifex* sei und bleibe Gott.<sup>250</sup> Gottes Schöpfertum wird in allen bekannten *Laudes cerei* hervorgehoben, im zweiten *Praeconium* des Ennodius wird gar beschrieben, wie Gott den Menschen aus Erde schuf und ihm Leben einhauchte.<sup>251</sup>

In der Osternacht, die die Auferstehung Christi und die Erlösung der Menschheit feiert, ist die Evokation nicht nur des Göttlichen, sondern des gesamten Heilsgeschehens zentrales Element der Liturgie. Schon Amalarius von Metz leitete im 9. Jahrhundert diese Entwicklung ein, wenn er jedes Element der Liturgie als symbolische Evokation bestimmter Aspekte des Ostergeschehens darlegte: „The Mass is thus an intimate and inclusive mimetic renewal of the historical sacrifice in the Biblical narrative.“<sup>252</sup> Dazu trugen in der Osternacht nicht nur der Ablauf der Liturgie, der Gesang und die Akteure bei; auch Objekte, deren Materialität und Medialität, waren generell dazu gedacht, die Immersion der Gläubigen in die christologische Vergangenheit zu begleiten und das Heilsgeschehen so auch zu aktualisieren. In Kapitel 3 wurde anhand der liturgischen Ausstattung bereits nachgezeichnet, wie die materielle Ausstattung der Kirchenräume Orte des Heilsgeschehens markieren und evozieren konnte. So wurde etwa der Altar als Grab Christi gedeutet, auf dem sich die Menschwerdung im Abendmahl manifestiert, und der Ambo konnte als Stellvertreter des leeren Grabes Christi fungieren.<sup>253</sup>

### Osterleuchter

Wenig Beachtung erfuhrten in dieser Arbeit bisher Osterleuchter, auch weil sie – anders als Kanzeln, Bischofsthronen und Chorschranken – in der Liturgie eine weniger institutionalisierte Stellung einnahmen. Wo die Kerze und ihre Flamme die Auferstehung Christi symbolisiert, trug der Osterleuchter dazu bei, diesen Moment auch materiell und räumlich zu fixieren. Positioniert waren Osterleuchter meist nahe der Kanzel, sodass eine Interaktion zwischen Diakon und Kerze gewährleistet war.<sup>254</sup> Osterleuchter wurden wie Exultet-Rollen nur einmal im Jahr verwendet, ihre Fertigung

---

<sup>248</sup> MARIAUX, *Faire Dieu*, S. 101.

<sup>249</sup> Vgl. ähnliche Überlegungen bei SCHREINER, Buch, S. 297f.

<sup>250</sup> MARIAUX, *Faire Dieu*, S. 101. Durandus von Mende schreibt im ‚*Rationale divinorum officiorum*‘: „The candle is blessed by the deacon, who is of lower rank, because the risen Christ appeared first to Mary Magdalene, who was of the weaker sex“, zitiert nach FREEMAN, *Candle*, S. 195.

<sup>251</sup> ZWECK, *Osterlobpreis*, S. 124–131.

<sup>252</sup> FISHER, *Cross Altar*, S. 49. Vgl. dazu auch FRESE, *Aktualpräsenz*, S. 188–193.

<sup>253</sup> CAPOMACCIO, *Monumentum*, S. 60f.

<sup>254</sup> ZCHOMELIDSE, Art, S. 114.

geschah eigens für diesen wichtigsten liturgischen Moment. Auch sie wurden theologisch-biblisch assoziiert, wie eine Passage in Johannes Beleths ‚Rationale divinorum officiorum‘ nahelegt: *Repraesentat autem cereus super columnam positus et accensus columnam ignis*.<sup>255</sup> Die Kerze verbindet er mit der Feuersäule, die im Alten Testament die Israeliten aus der Wüste leitet. Auch im *Exultet*-Text wird die Kerze als *columna ignis* bezeichnet und verweist damit auf die erlösende Funktion des göttlichen Zeichens beim Durchzug durch die Wüste und durch das Rote Meer. Das gallikanische *Praeconium paschale* spricht die alttestamentliche Geschichte ebenfalls an: „O wahrhaft glückselige Nacht, die die Ägypter beraubt und die Hebräer reich beschenkt hat! Nacht, in der Himmel und Erde verbunden werden!“<sup>256</sup> Durch das unablässige Leuchten der Kerze werde die Finsternis der Nacht vertrieben. Auch das gelasianische *Praeconium paschale* besingt das Licht, hier jedoch in Form des brennenden Dornbuschs, durch den Gott Moses in der Wüste erschien. Die Verbindung zur anschließenden Taufe wird im altspanischen Text offensichtlich: „Das Bild der alten Säule, jenes Feuer, leuchtet voraus: Sie lehrt das Volk, daß das Heil durch das Wasser kommt“.<sup>257</sup>

Die brennende Feuersäule erscheint auch in einigen *Exultet*-Rollen, der Auszug aus Ägypten wird in den Rollen London Add. 30337, Paris nouv. acq. lat. 710, Cas. 724 [B I 13] 3, Gaeta 2, Gaeta 3, Salerno, Troia 3 und Pisa 3 dargestellt (Abb. 128). Auch Amalarius von Metz äußert sich in dieser Hinsicht zur Osterkerze:

Wir haben gesagt, dass die gesegnete Kerze das Menschsein Christi bedeutet, die wir anstelle der Feuersäule nehmen, mit der wir unsere Lesungen verbunden haben. Denn jenes Licht bedeutet die Lehre Christi, die die Quelle aller Weisheit ist. Durch ihn ist die Finsternis der Katechumenen vertrieben worden. Die Kerze wird also vom neuen Feuer entzündet, so dass sie die neue Lehre Christi bedeuten kann, die das Neue Testament ist, oder die neue Gnade, durch die diese Sonntagnacht in einzigartiger Weise erhellt wurde, natürlich durch die Auferstehung Christi.<sup>258</sup>

255 Johannes Beleth, ‚Rationale divinorum officiorum‘, in: Patrologia Latina 202, hg. von MIGNE, Sp. 113, nach CAPOMACCIO, Monumentum, S. 210. Ähnliches findet sich schon bei Augustinus: *Sic ostendit nobis columnae illius imaginem, qua duce populus Israel ambulans per desertum non permittebatur errare. Apparebat enim eis in nubis columna per diem, ignis columna per noctem [...]*, Augustinus, De cereo Paschali, in: Patrologia Latina 46, hg. von MIGNE, Sp. 819, II, nach SEIDEL, Kerze, S. 65.

256 *O vere beata nox, quae expoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos! Nox, in qua terrenis caelestia iunguntur!*, ZWECK, Osterlobpreis, S. 34f.

257 Ebd., S. 200–203.

258 *Diximus cereum consecratum Christi humanitatem designare, quo utimur pro columna ignis cui coniunximus lectiones. Etenim illius lumen Christi doctrinam signat, qui est fons omnis sapientiae; illo catechumenorum tenebrae expulsae sunt. Qui cereus ideo novo igne accenditur, ut designet Christi doctrinam novam, quae est in Novo Testamento, sive novam gratiam qua illustrata est nox singulariter Dominica, videlicet Christi resurrectione, Amalarius von Metz, De ecclesiasticis officiis, in: Patrologia Latina 105, hg. von MIGNE, Sp. 1038, nach ZCHOMELIDSE, Art. S. 111, 257, Übers. durch die Autorin.*



**Abb. 128 |** *Columna ignis*,  
Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi;  
Paris, Bibliothèque nationale  
de France, Nouv. acq. lat. 710  
(gallica.bnf.fr / Bibliothèque  
nationale de France).

Es ist nicht ganz klar, ab wann Osterleuchter in Südalien Verwendung fanden, und weder aus Bari noch aus Canosa, Siponto oder Monte Sant'Angelo haben sich Osterleuchter erhalten. In Bari 1 ist kein Osterleuchter dargestellt, wohl aber in den späteren apulischen Rollen aus Bari und Troia. Wie zuvor bereits eingehend besprochen, ist es auch in diesem Fall für eine historische Einordnung nicht sinnvoll, das Bild mit realen Objekten abzulegen. Denn während in den Miniaturen der frühen apulischen Rotuli keine Osterleuchter zu finden sind, erscheint ein kleiner Leuchter in Vat. lat. 9820 (vgl. Abb. 89). Für Rom sind seit dem 10. Jahrhundert Osterleuchter nachweisbar – im römisch-germanischen Pontifikale wird ein *cereus vero magnus, qui benedicendus est, ponitur in candelabro*<sup>259</sup> erwähnt –, dort wurde das Medium des liturgischen Rotulus aber nicht genutzt.

Somit gab es in der Nutzung von Osterleuchtern offensichtlich regionale Unterschiede; das Objekt stand mit dem Medium der Exultet-Rolle in keinem direkten Bezug.<sup>260</sup> Bedeutende Osterleuchter aus Marmor haben sich in Kathedralen erhalten,

259 Nach CAPOMACCIO, Monumentum, S. 205.

260 SCHNEIDER-FLAGMEYER hingegen sieht die Entstehung der Osterleuchter in engem Zusammenhang mit den Exultet-Rollen, SCHNEIDER-FLAGMEYER, Osterleuchter, S. 15.



**Abb. 129** | Osterleuchter, Marmor, ca. 1190, Rom, San Paolo fuori le Mura ([https://www.wga.hu/html\\_m/v/vassalet/easter\\_b.html](https://www.wga.hu/html_m/v/vassalet/easter_b.html) [16.11.2024]).



**Abb. 130** | Osterleuchter, Marmor, ca. 1180, Capua, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

in denen es – vermutlich – keine Exultet-Rollen gab, wie etwa in Palermo (Cappella Palatina), der Kathedrale von Sessa Aurunca oder in Rom (San Paolo fuori le Mura, ca. 1190, signiert von Nicolaus de Angilo und Petrus Bassaleetus, Abb. 129).<sup>261</sup>

Die erhaltenen Osterleuchter Süditaliens weisen eine hohe Säulenform auf, die mit *opus sectile* und teilweise skulpturalen Arbeiten dekoriert sind. Besonders imposant sind die Exemplare aus Salerno (um 1170/80) und Capua (vermutlich um 1180, Abb. 130)<sup>262</sup> – in diesen Fällen wurden die Leuchter auch selbst Träger liturgischer Darstellungen. Zudem thematisieren und kommentieren sie durch die bildlichen Elemente ihre Funktion im Ritual. Auf dem Kandelaber von San Giovanni del Toro in Ravello (um 1200/20) findet sich etwa die Darstellung eines Diakons, der ein aufgeschlagenes Buch in Händen hält, daneben trägt ein weiterer Kleriker eine Rolle mit dem Textbeginn *In principio erat verbum* (Joh 1,1; Abb. 131). Obwohl die Liturgie offensichtlich aus einem Codex verlesen wurde, spielt das Medium der Rolle als Verweis auf die Verkündigung der Worte Gottes und auf die Bedeutung des *logos* für das Christentum auch hier eine wichtige Bedeutung. Ein dritter Kleriker ist mit einem Weihrauchgefäß dargestellt; somit wird mit dem Weihegeschehen auch auf eine olfaktorische Komponente angespielt.<sup>263</sup>

Der Osterleuchter von Capua weist fünf vertikale Register auf, drei davon mit einem bildlichen Programm. Die zentrale Szene ist hier ebenfalls liturgischen Charakters: Zu sehen ist eine Prozession und das Entzünden der Osterkerze. Zwei Acolythen führen die Prozession an, ihnen folgt ein Kleriker mit Weihrauchgefäß. Die Osterkerze wird derweil von einem Kleriker entzündet (Abb. 132). Durch die vertikale Aufreihung biblischer und liturgischer Szenen erinnern diese Osterleuchter an die

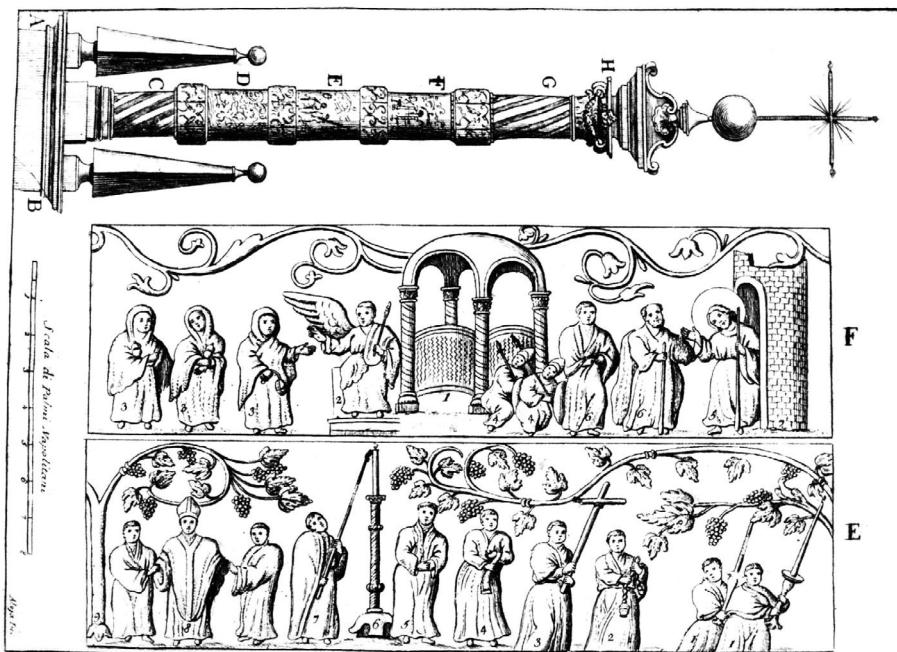


Abb. 131 | Osterleuchter, Marmor, 13. Jahrhundert, Ravello, San Giovanni del Toro (Fotografie der Autorin).

261 ZHOMELIDSE, Art. S. 114, 126; TRONZO, Cultures, S. 83–90.

262 ZHOMELIDSE, Art. S. 128–130.

263 Ebd., S. 112 f. Aufgrund der Datierung des Leuchters ist davon auszugehen, dass hier der römische Ritus dargestellt ist.



**Abb. 132** | Zeichnung der Darstellungen auf dem Osterleuchter von Capua, 1776 (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 107, nach Francescantonio Natale: Lettera dell'ab. Francescantonio Natale intorno ad una sacra colonna de' bassi tempi erteta al presente dinanzi all'atrio del duomo di Capua, Neapel 1776).

illuminierten Exultet-Rollen, auch wenn in nur wenigen Fällen von einer Parallelisierung beider Medien in ein und demselben Kirchenraum ausgegangen werden kann. Die medialen Bezüge, die sich zwischen dem Entfalten der Bilder in der *Exultet*-Liturgie und dem Hinaufschrauben von Reliefs auf den Kandelabern nach dem Vorbild antiker Siegessäulen, wie etwa der Trajanssäule, oder späteren christlichen Zitaten davon, wie der Hildesheimer Bernwards-Säule, ergeben, sind jedoch aufschlussreich im Hinblick auf eine chronologisch-narrative Struktur der Bildfolgen.<sup>264</sup>

Es muss davon ausgegangen werden, dass viele der süditalienischen Osterleuchter aufgrund ihres Materials nicht erhalten sind. Bronze und andere wertvolle Metalle wurden oft wiederverwendet, Exemplare aus Holz überdauerten noch seltener.<sup>265</sup> Die Chronik von Montecassino berichtet von einem vergoldeten Osterleuchter aus Silber auf einer Basis aus Porphyrr, der zusammen mit einem Altar-Antependium

264 TRAVAGLIATO, Candelabro; ZCHOMELIDSE, Art, S. 116.

265 Das Inventar der Kathedrale von Gerona listet für 1460 einen vergoldeten Osterleuchter aus Holz auf, FREEMAN, Candle, S. 198. In den Cloisters des Metropolitan Museum ist ein farbig gefasster Leuchter aus Holz ausgestellt; er stammt aus Spanien und lässt sich in die 2. Hälfte 15. Jh. datieren, ebd., S. 198–200; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471239> (11.05.2024).

aus Zellenschmelzemail und anderen Gegenständen aus Metall aus Konstantinopel importiert wurde.<sup>266</sup> Auch in den Exultet-Miniaturen erscheinen metallene Leuchter in einigen Exemplaren (vgl. Abb. 101). Das Material – noch mehr, sofern es golden war – spiegelte den Kerzenschein und verstärkte somit das Licht der Osterkerze.<sup>267</sup> Dabei scheint die Sichtbarkeit des Lichts ein bedeutender Faktor gewesen zu sein, der auch dazu führte, dass nicht nur die Osterkerze außergewöhnliche Maße einnahm, sondern auch die Osterleuchter selbst immer höher wurden.

Die Lichtsymbolik wurde im Christentum spätestens seit dem 4. Jahrhundert in Form liturgischer Symbole gefeiert. Osterlobpreisungen lassen sich ebenfalls in diese Zeit zurückverfolgen; regional waren sie nicht beschränkt.<sup>268</sup> Die paschale Dimension des Lichtes und seine Bedeutung als Symbol der Auferstehung, „knüpft dieses Feier-element an den täglichen Abendbrauch des Luzernars an [...], ein Zusammenhang, der [...] auch durch die Anspielung des Exsultet auf den täglichen Abendpsalm 140(141),2 mit dem Motiv des *sacrificium vespertinum* deutlich gemacht wird.“<sup>269</sup> Die Flamme der Osterkerze und ihr Licht, damit aber auch die Osterkerze selbst, waren somit die zentralen Medien der Osternacht und symbolisierten die Wiederkehr Christi.

#### 4.3.2 Die Osterkerze als *corpus Christi*

Dementsprechend wurden die Kerze und ihr Material, das Bienenwachs, christologisch aufgeladen. Da die Biene mit Maria assoziiert wurde, entsprach das Produkt ihrer Arbeit – das Wachs – dem Leib Christi. Über die Kerze beziehungsweise den Körper Christi – der Text bezieht sich auf die Kerze, nutzt aber das Wort *corpus* – bittet der Diakon um die Gnade und Barmherzigkeit Gottes. Die Osterkerze verweist zum einen als Lichtträger auf Christus (vgl. Joh 8,12), wobei auch hier eine Überleitung des Materiellen zum Immateriellen stattfindet, indem erst das Wachs der Kerze das Licht generiert,<sup>270</sup> zum anderen fungiert sie als Brand- und Dankopfer und steht damit

---

266 *Ante quod [pulpitum ligneum] columnam argenteam viginti et quinque librarum partim deauratam ad modum magni candelabri sex cubitorum in altitudine habens supra basem porfireticam statuit, super quam videlicet cereus magnus, qui sabbato paschali benedicendus est, sollemniter debeat exaltari*, Leo von Ostia, *Chronica monasterii Casinensis*, III, 32, hg. v. HOFFMANN; vgl. dazu auch BERTAUX, Art. S. 166; ZHOMELIDSE, Art. S. 110, 257.

267 ZHOMELIDSE, Art. S. 111.

268 BUCHINGER, Feuer, S. 281, 288 f., v. a. Anm. 36 mit vielen Quellen. Das römische Papsttum stand dem lange kritisch gegenüber; auch als der Brauch der Segnung der Osterkerze im Hochmittelalter nach Rom kam, nahm der Papst lange ausdrücklich nicht daran teil, ebd., S. 289. Im „Sacramentarium Gelasianum Vetus“ aber ist die Benediktion einer Osterkerze überliefert; das Sakramentar geht auf die römische nicht-bischöfliche Gemeindeliturgie zurück, ebd., S. 290.

269 Ebd., S. 282; vgl. dazu auch BUCHINGER, Psalmodie.

270 Tom NICKSON verwies auf diesen Aspekt in seinem online am Courtauld Institute of Art gehaltenen Vortrag „(Im)material Devotions. Light and Lighting Devices in Devotional Practices“, 9. Februar 2021. Vgl. dazu auch SEIDEL, Kerze, S. 63.

ebenfalls für Gottes Sohn.<sup>271</sup> Da das Wachs in der Osternacht durch das Feuer verzehrt wird und tränenförmig herunterläuft, wird es mit dem Martyrium Christi in Beziehung gesetzt und der Opferung seines Leibes der Gemeinschaft zuliebe – *qui ut accensus proprias corporis compages depascit, ita coagulatas lacrimas, in rivulos infundit guttarum.*<sup>272</sup>

In der Feier der Eucharistie ist die Leibwerdung Christi zentral, der Priester agiert hier als Vermittler für die Fleischwerdung, worauf unter anderem Amalarius von Metz, Florus von Lyon und Paschasius Radbertus verwiesen.<sup>273</sup> Der Materialisierungsprozess in der Transsubstantiation Christi gilt als zentrales Moment der Liturgie, in dem sich himmlische und irdische Sphäre verbinden und sich die Einheit zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt offenbart.<sup>274</sup> Interessanterweise geschah dies Gregor dem Großen zufolge vornehmlich über die Stimme des Priesters; das direkte Sehen des Geschehens am Altar war nicht von ausschlaggebender Bedeutung, da die Gläubigen durch ihren Glauben sahen (*intuitu fidei*).<sup>275</sup> In der Osternacht wird durch die monumentale Kerze die Körperlichkeit Christi jedoch auch visuell und olfaktorisch erfahrbar.<sup>276</sup> Neben dem singenden Diakon auf der Kanzel kommt dem Bischof somit ebenfalls eine bedeutende Rolle zu, wenn er im Moment des Entzündens „die Wachskerze in den auferstandenen Christus um[wandelt] und [...] das Mysterium [ermöglicht].“<sup>277</sup> Die Bedeutung dieses Materialisierungsvorgangs im Anzünden der Osterkerze, welcher erst durch den Bischof geschieht, wurde womöglich erst im Frühmittelalter Teil der Osterliturgie. Hieronymus hätte in seinem Brief an Praesidius von Piacenza nicht die „Stummheit des Bischofs“ kritisieren müssen, wenn Letzterer die Vergegenwärtigung Christi so zentral mitgestaltete. Deutlich wird aber auch, dass Hieronymus, wie Gregor, dem den Gesang anstimmenden Kleriker die bedeutendste Funktion in der Liturgie zuweist. Dies spiegelt sich nicht zuletzt auch in den Darstellungen in den Exultet-Rollen. In den performativen *Fratres carissimi*-Szenen taucht der Bischof nicht in jeder Rolle auf, immer zu sehen ist jedoch der Diakon mit dem bereits halb entrollten Rotulus in den Händen und ihm zur Seite die – in der römischen Liturgie bereits und in der beneventanischen noch nicht – entzündete Osterkerze. Auch hier fällt wieder die stark ausgeprägte Vertikalität der Objekte ins Auge: Während die Rolle sich dem Boden zubewegt, steigt die Kerze daneben – durch ihre Flamme – nach oben, es eröffnen sich zwei entgegengesetzte vertikale Bewegungen, die das Irdische mit dem Himmelschen

271 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 207.

272 MAGRASSI, Preghiera, S. 53. „As it melted wax recalled tears, reinforcing the penitential effect of wax votives. Wax residues were also collected as relics“, KESSLER, Experiencing, S. 52; vgl. dazu auch DIDI-HUBERMANN, Heuristik.

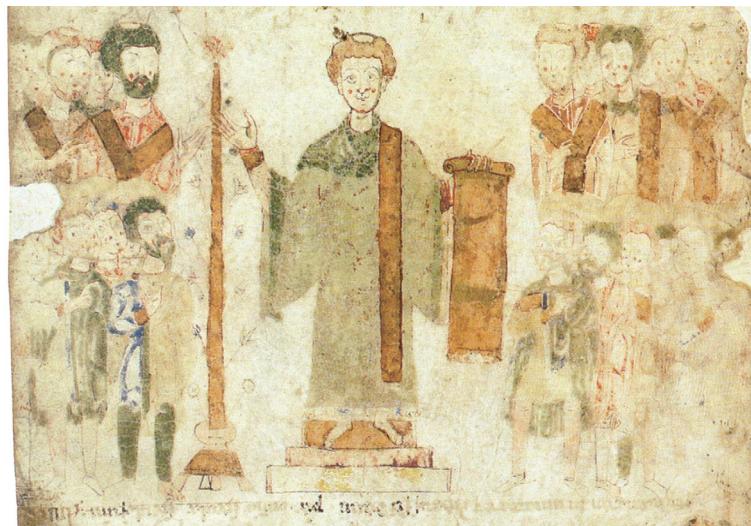
273 MARIAUX, Faire Dieu, S. 97; FISHER, Cross Altar, S. 50; FRESE, Aktualpräsenz, S. 21, 194–201 zu Radbertus und Nachfolge. Vor allem in der Zeit um 1000 war dies ein wichtiger Diskurs.

274 Der Begriff der „Transsubstantiation“ verbreitete sich erst seit dem 11./12. Jh., FRESE, Aktualpräsenz, S. 24.

275 MARIAUX, Faire Dieu, S. 97, 100.

276 Wie es ähnlich auch mit dem Blut Christi im Wein geschieht (Mt 26,28), CARMASSI, Sangue, S. 263.

277 ZHOMELIDSE, Schrifrollen, S. 20.



**Abb. 133 |** Diakon und christliche Gemeinschaft, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 386).

in Beziehung setzen. Die Exultet-Rolle war dabei an die Gläubigen gewandt, welche die für sie bestimmten Bilder, wenn auch nicht genau sehen, so doch erahnen konnten, während das Licht die Kommunikation mit dem Göttlichen herstellt. In Troia 3 wird in der bereits thematisierten liturgischen Eingangsszene die starke Vertikalität durch den hohen gemauerten Ambo noch unterstützt (vgl. Abb. 53); eine weitere Analogie zwischen Kerze und Rolle wird hier auch in der Farbigkeit aufgemacht. In der liturgischen Rolle aus Fondi werden die vertikalen Elemente der Rolle und der Kerze auch von den Säulen des Kirchenschiffs sowie kleinen Säulenaufsätzen auf dem Ambo unterstützt. Daneben bewirken die erhobenen Hände des Diakons und des Bischofs hinter ihm ebenfalls eine Aufwärtsbewegung (vgl. Abb. 2). In Montecassino 2 wird diese Vertikalität durch die Parallelisierung von Kerze, Stola des Diakons und Rolle geschaffen (Abb. 133). Die Gegenüberstellung von Rotulus und Körper des Diakons ist besonders interessant, da sich hier medienimmanente Verweise auf den Herstellungsprozess des Objektes finden lassen könnten: Oft waren die singenden Diakone auch die Schreiber der Manuskripte (vgl. Kap. 2.2.2).

Besonders gut ist eine Vertikalität auch in den liturgischen Szenen von Gaeta 3 zu erkennen: Nicht nur durch den hohen, schmalen Ambo, von dem sich die Rolle erstreckt und die lange, schmale Kerze, sondern auch durch die beiden schmalen Arkaden, die den Aufgang zum Ambo auf beiden Seiten andeuten, wird dies verdeutlicht (Abb. 134).

Pisa 2 stellt die Beziehung von Diakon und Ritual in besonderer Art und Weise dar: Der Priester erscheint in einigen Szenen als Fortführung des Ambo und



**Abb. 134 | Sacrificium vespertinum, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 370).**

verkörpert damit ebenfalls den Ort der Auferstehung Christi (vgl. Kap. 3.1.3). Schon in der einleitenden liturgischen Szene scheint sich der Körper aus dem Ambo zu entwickeln, er erscheint dem Lesepult wie aufgesetzt (vgl. Abb. 37). Hier greift er mit der Rechten die Kerze, während er mit der Linken die Rolle hält und damit auf die Verbundenheit aller Elemente verweist. In der *Fratres carissimi*-Szene in Pisa 2 erscheint der Ambo abstrahiert als Dreieck – erkennbar durch die Darstellungen der Jonas-Geschichte –, das Lesepult ist hier einer Art Vase aufgesetzt, die ihre ornamentale Wiederholung im Kerzenhalter findet (vgl. Abb. 90). Der Diakon scheint dem Lesepult aufgesetzt wie die Kerze auf dem Leuchter; eine Analogie der Verkörperungen Christi in Kerze und Diakon wird hier evoziert, auch wenn die Gleichsetzung der beiden theologisch nicht funktioniert. Noch einen Schritt weiter geht die Illustrierung des *Sacrificium vespertinum*: Der Bischof wird hier zelebrierend am Altar gezeigt, begleitet von drei Klerikern, die ihm assistieren (Abb. 135). Der Szene links beigestellt erscheint der Diakon, der die Kerze weiterhin umfasst und segnet. Die Darstellung hier abstrahiert den Diakon auf dem Ambo noch weiter: Die Halbfigur des Klerikers sitzt wieder dem vasenartigen Lesepult auf wie die Kerze daneben dem Leuchter.<sup>278</sup>

<sup>278</sup> Eventuell offenbart sich hier auch wieder ein Zusammenhang der *Exultet*-Liturgie mit der Evangelienlesung: auch das Evangelium bzw. das Evangelienbuch repräsentiert Christus in



Abb. 135 | *Sacrificium vespertinum*, Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 168).

Jeffrey HAMBURGER stellt in einem Aufsatz das Mysterium des Aufschlagens eines Buches – das hier analog zum Entfalten der Rolle gesetzt werden kann – dem körperlichen Mysterium Christi gegenüber: „Whatever other associations the body may carry, in a religious context, the *corpus* in question remained first and foremost that of the incarnate Christ. The book, in turn, referred primarily to the letter – and Logos – of Scripture.“<sup>279</sup> Die Reflexion über die göttlichen und menschlichen Eigenschaften Christi war den Exultet-Rollen beziehungsweise der *Laus cerei* inhärent; die Buchmalerei von Bari 1 kommentiert dies in den Zierleisten zudem in besonderer Weise: Von den sechs Büsten orthodoxer Bischöfe erlangten drei dank ihrer medizinischen Traktate Bedeutung, während die anderen drei sich mit der doppelten Natur Christi auseinandersetzten.<sup>280</sup>

### Materialisierungen

Die Analogien von Diakon und Christus, Rotulus und Kerze erlaubten eine christologische Vergegenwärtigung über Materialisierungen. Materialien und ihre heilsgeschichtliche Verweiskraft spielen in fast allen Osterlobgesängen eine bedeutende Rolle. Der beneventanische Text thematisiert neben den Bienen, die die Jungfräulichkeit Mariens symbolisieren, hauptsächlich das Wachs und seine Eigenschaften – das tränenförmige Herunterlaufen, den süßen Geruch, die Reinheit –, in anderen Versionen findet aber etwa auch der Docht aus Papyrus Erwähnung. Im ersten *Praeconium paschale* des Ennodius von Pavia liest sich dies folgendermaßen:

der Liturgie, HEINZER, Inszenierung, S. 43. Zur Parallelisierung von Diakon und Kerze in Pisa 2 vgl. auch PENTCHEVA, Performative Image, S. 432.

279 HAMBURGER, Body, S. 114.

280 MAYO, Borders, S. 43f. Die Bischöfe sind Phokas, Arsenios von Korfu, Theophylaktus, Germanus, Blasius und Andreas von Jerusalem.

Die drei Stoffe der Kerze werden durch ein gemeinsames, beinahe geheimnisvolles Band miteinander verbunden: das Wachs hat die an lieblicher Brut reiche Jungfräulichkeit bereitet; den Docht aus Papyrus hat zur Nahrung des Feuers das Wasser geschenkt; das Licht kommt vom Himmel.<sup>281</sup>

Das zweite *Praeconium* des Ennodius thematisiert Materialien noch eingehender; hier dreht sich viel um das Zusammenspiel von Feuer und Wasser, die Flamme solle

die Nähe des heilbringenden Wassers offenbare[n], daß man erkenne, daß es nicht Sache der Natur ist, sondern der Erlösung, wenn Eintracht herrscht zwischen Wasser und Licht. [...] Im Dienst dieser bewunderungswürdigen Nacht also bringen wir dir, Herr, die mit verehrungswürdigen Stoffen zusammengesetzte Kerze dar: An der Kerze wird die Verbindung von drei Stoffen zunächst durch ihre ungerade Zahl gefallen.<sup>282</sup>

Auch hier ist der Verweis auf den brennenden Dornbusch, durch den sich Gott Moses in der Wüste offenbarte, und die *columna ignis*, die dem Volke Israels in der Wüste Orientierung gab, zentral: „So steht die Wachskerze mehr noch als eine Öllampe für die Verbindung von Himmel und Erde in dieser Nacht.“<sup>283</sup> Der im Flusswasser wachsende Papyrus, aus dem der Docht besteht, fungiert zudem als Verweis auf die Taufe Jesu und auf das sich in der Osternacht dem *Exultet*-Gesang anschließende Taufritual. Bereits seit Augustinus wird der Durchzug durch das Schilfmeer (Ex 14) als Präfiguration des Todes und der Auferstehung Christi verstanden.<sup>284</sup> Die damit verbundene Erlösung der Gläubigen durch Christi Opfertod wird in den Miniaturen der *Exultet*-Rollen meist in der Ikonografie der Anastasis thematisiert.<sup>285</sup>

Materialien fungierten in der Liturgie als *Repräsentanten* des Immateriellen. Gerade die frühmittelalterliche Osterliturgie nutzte eine Vielzahl an Symbolen und Codes, die in erster Linie „liturgisch [...] wahrnehmbar [waren], eine Funktionalisierung im Sinne von *imitatio* ist ihnen nicht selbstverständlich abzulesen.“<sup>286</sup> Inwiefern Personen, Objekte und Materialien ‚nur‘ symbolhaften Verweis- oder Zeichencharakter hatten, als Stellvertreter und Evokation Christi fungierten oder gar als

281 *[I]n quo species trino compaginatae consortio societatis propemodum mysticae glutino coniunguntur, quarum ceram paravit nectareis partibus feta virginitas, papyrum ad alimenta ignium lympha transmisit, lumen adhibetur e caelo*, ZWECK, Osterlobpreis, S. 118f.

282 Ebd., S. 124–131.

283 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 207.

284 Vgl. auch Joh 13,1: „So wie Jesus zu seinem Vater hinübergehen wird, wenn seine Stunde [...] gekommen ist, so werden auch die Gläubigen vom Tod zum Leben hindurchgehen“, VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 133, 206.

285 ZWECK, Osterlobpreis, S. 245.

286 GANZ, Innen, S. 98, vgl. auch PETERSEN, Ritual, S. 90f. Vgl. zur „Materialität der Liturgie“ auch BUCHINGER, Repräsentation.

*Personifizierungen* verstanden wurden, war auch in der Vormoderne umstritten. Der Vermittlungscharakter des Materiellen wurde jedoch nie bezweifelt, sei dies im Frühmittelalter (bei Amalarius von Metz und Paschasius Radbertus), im 12. Jahrhundert (Suger von Saint-Denis oder Bernhard von Clairvaux), oder weit im 15. Jahrhundert. Bernhardin von Siena beschreibt etwa im Sermon ‚*De triplici Christi nativitate*‘, wie mit der Geburt Christi das Immaterielle zum Materiellen wird:

[D]as Unfigürliche [tritt] in die Figur, das Unerzählbare in die Rede, das Unerklärbare in die Sprache, das Unbegrenzte in den Raum, das Unsichtbare in das Sichtbare, das Unhörbare in den Ton, das Geruchslose in den Geruch, das Unschmeckbare in den Geschmack, das Unberührbare in die Berührung.<sup>287</sup>

Die Erkenntnis Gottes wird hier als mit allen Sinnen wahrnehmbar beschrieben, alles tritt in Form und Materie und verweist damit wiederum auf das Schöpfertum Gottes: „Gott wird durch Christus zum sinnlich wahrnehmbaren Medium“.<sup>288</sup> Die Menschwerdung Gottes in Christus wird indirekt womöglich auch in der Materialisierung Christi in der Osterkerze assoziiert, wie auch die Bienen auf die Menschwerdung Gottes in Christus durch Maria weisen.

Aus eben diesen Gründen waren die Osterkerze und ihr Wachs als zentraler Bestandteil der Liturgie im Frühchristentum auch umstritten. Hieronymus kritisiert an der *Laus cerei* auch die Tatsache, dass im Alten und Neuen Testament an keiner Stelle von Wachskerzen zu lesen sei, allein Öllampen fänden in der Heiligen Schrift Gebrauch, die das Vorbild für die Liturgie sein solle.<sup>289</sup> Nur durch die Verwendung von hohen Wachskerzen ergab sich die Möglichkeit der Parallelisierung mit den Tränen Christi und, im Falle der Exultet-Miniaturen, der Vertikalität von Rolle und Kerze. Bis heute sind derlei Assoziationen jedoch auch problematisch: In der evangelischen Liturgie wird die Kerzenweihe nicht gesungen, eben damit die Osterkerze nicht als „materielle[r] Gegenstand der Vergegenwärtigung Christi“ missverstanden wird.<sup>290</sup>

<sup>287</sup> [...] *Configurabilis in figuram, inenarrabilis in sermo, inexplicabilis in linguam, incircumscripibilis in locum, invisibilis in visionem, inaudibilis in sonum, inolfabilis in odoem, ingustabilis in cibum, impalpabilis in tactum*, Bernhardin von Siena, *De triplici Christi nativitate*, hg. v. SÉPINSKI, S. 38 f., zitiert nach LENTES, *Status*, S. 13.

<sup>288</sup> Ebd., S. 13.

<sup>289</sup> *Instrumentum percurre Vetus: nusquam in Dei sacrificiis mella, nusquam cerae usum, sed lucernarum lumina et oleo fotos videbis igniculos. Quid causer de Veteri Testamento? Novos percurre libros. Hi, ut opinor, sunt Evangelia quattuor, apostolorum Actus et Epistolae, Iohannis Apocalypsis: nihil praeter ista. Numquid alicubi cereus? Nonne in fine Evangelii detonantis inter septem candelabra et lucernas aureas sponsus revelatur incendens?*, Hieronymus, *Epistola*, hg. v. MIGNE, Sp. 188 f. Damit ist der Hieronymus-Brief auch der erste Nachweis über die Verherrlichung der Osterkerze, vom HOFF, *Osternachtfeiern*, S. 206.

<sup>290</sup> VOM HOFF, *Osternachtfeiern*, S. 213.

### Wachs – Erschaffen, erinnern und beschützen

Das Material Wachs ermöglicht eine Vielzahl an Bedeutungszuschreibungen. Sein Wandlungscharakter wurde von Kunstschauffenden etwa im und über den Herstellungsprozess von Bronzeobjekten immer wieder thematisiert; die Flexibilität und Formbarkeit des Materials fand Eingang in künstlerische Diskurse.<sup>291</sup> Im *Exultet*-Text spielt dieser kreative Aspekt des Wachses nur indirekt eine Rolle, wenn es um das Schöpfertum Gottes geht. Zwar stellen die Bienen das Wachs her, aus dem sich der Körper Christi formen lässt, doch letztendlich ist auch das Wachs von Gott geschaffen. Der *opifex* ist in allen Versionen des *Praeconium paschale* von herausragender Bedeutung: „Wahrhaft, du bist der prächtige Baumeister, du bist der Bildner aller Dinge; Du hast nicht durch die Mühsal der Tat, sondern durch die Macht deines Wortes alles geschaffen“<sup>292</sup> – womit er sich letztendlich vom irdischen *artifex* unterscheidet.

Auch in anderen Formen von Entwurfsprozessen, wie etwa im Falle von Wachstafeln zum Schreiben und Zeichnen, war Wachs durch seine Materialeigenschaften von großer Bedeutung.<sup>293</sup> Das Einschreiben und Einprägen war auch mit Siegelringen verbunden, die in heißes Wachs gedrückt wurden; Aristoteles beschreibt deshalb auch das Auge als ein Medium, in das sich gesehene Gegenstände wie in Wachs einprägten (vgl. Kap. 4.1.2).<sup>294</sup> Das Material war also auch eng mit Erinnerungsprozessen und mnemotechnischen Diskursen verbunden.

Inwiefern davon ausgehend Zusammenhänge mit der memorialen Funktion von Kerzen zum Totengedenken bestehen, ist unklar; näherliegend erscheint hierfür die Fähigkeit des Wachses, Licht zu generieren. In der Osterliturgie hatte das Wachs der Osterkerze noch eine weitere Funktion, die auch im Text selbst des beneventanischen *Praeconium paschale* angesprochen wird:

Im lichthellen Körper dieser Kerze aber bitten wir dich, Allmächtiger,  
gewähre die Gabe himmlischen Segens: und wenn einer ein Stückchen  
von der Kerze gegen das Brausen der Winde, gegen das Toben der Stürme  
(mit nach Hause) genommen hat, Herr, sei jenem eine besondere Zuflucht,  
sei den Gläubigen eine Mauer gegen den Feind.<sup>295</sup>

Im Frühmittelalter war es Brauch, nach der Osterliturgie die Osterkerze in einzelne Stückchen zu zerbrechen und diese an die Gläubigen zu verteilen. Die Wachsstückchen

291 DIDI-HUBERMANN, Ordnung; WOLTERS, Schriftquellen; WEINRYB, Bronze Object, S. 44–54.

292 *Vere tu pretiosus es opifex, formator es omnium, cui qualitas in agendi non fuit officio, sed in sermonis imperio*, vgl. Anhang 1.2.

293 Solche Wachstafeln fanden noch bis ins Mittelalter Verwendung, einige davon sind sogar erhalten, ALEXANDER, Illuminators, S. 35; LALOU, Wachstafel. Vgl. dazu auch JÖRDENS u.a., Wachs; KESSLER, Experiencing, S. 52.

294 Aristoteles, *De anima*, hg. v. GOHLKE, 424a, 15–25.

295 *In huius autem cerei luminis corpore, te Omnipotens postulamus, ut supernae benedictionis munus accomedes. Et si quis hunc sumpserit adversus flabrum ventorum, adversus spiritus procellarum, sit ei Domine singulare perfugium, sit murus ab hoste fidelibus*, vgl. Anhang 1.2.

wurden mit nach Hause genommen und beschützten die Gläubigen. Die apotropäische Wirkung der Osterkerze gegen den Wind und die ‚Geister der Stürme‘ und zum Wohle der Feldfrüchte wird auch im ersten Ennodischen sowie dem altspanischen *Praeconium* thematisiert. Dort wird beschrieben, dass die Kerze Schutz bringe, indem sie vor schweren Krankheiten und Missgeschicken bewahre.<sup>296</sup> Wachs galt trotz seiner Formbarkeit als besonders langlebig, Plinius der Ältere schreibt, „[w]eder die Sonne, noch das Salzwasser (des Meeres), noch die Winde vermögen es zu zersetzen“.<sup>297</sup> Aufgrund einiger Übereinstimmungen im Text zwischen dem 1. Ennodischen und dem beneventanischen Osterlob geht ZWECK davon aus, „daß auch in Süditalien die in der Bitte um Segen zum Ausdruck gebrachte Zerstückelung der Osterkerze üblich war.“<sup>298</sup>

Zugleich verwies der Brauch des Verteilens der Osterkerze auf das Brechen des Brotes und das Teilen des Leibes Christi, wie es in der Eucharistie-Feier geschieht. Auch der gemeinschaftliche Aspekt und die Teilhabe aller am Ritual ist in dieser Handlung zentral. Im Hochmittelalter setzte sich jedoch mehr und mehr die Praktik durch, die Osterkerze nach dem *Exultet*-Gesang auf dem Leuchter stehen zu lassen.<sup>299</sup>

Nicht nur das ‚Ende‘ der Kerze, auch ihr ‚Beginn‘ ist durch einen gemeinschaftlichen Akt gesetzt. Viele Überlieferungen von privaten Wachsstiftungen an Kirchen deuten darauf, dass das teure Kerzenwachs nach und nach gesammelt wurde, um die größte der Kerzen, die Osterkerze, zu formen. Aus Bari ist für das Jahr 1132 eine derartige Wachsstiftung überliefert. Die Stiftung, so präzisiert Giulio PETRONI in seiner ‚*Storia di Bari*‘ (1857/58), sei jedes Jahr am Ostersamstag vom Bareser Katepanen vorgenommen worden und habe „cento libbre di celi per celebrar la festa del cero“<sup>300</sup> betragen. Antonio BEATILLO gibt in seiner ‚*Historia della vita, miracoli, traslatione et gloria dell’Illustrissimo Confessore di Christo, San Nicolò arcivescovo di Mira, e Patrono della Città di Bari*‘ (1645) eine Quelle wieder, laut der Friedrich II. jährlich die Osterkerze für die Feierlichkeiten in San Nicola in Bari finanzierte.<sup>301</sup> Ebenfalls von Friedrich II. ist aus dem Jahr 1234 ein Privileg an die Kathedrale von Barletta erhalten

<sup>296</sup> ZWECK, Osterlobpreis, S. 200–203; SCHNEIDER-FLAGMEYER, Osterleuchter, S. 195; BUCHINGER, Repräsentation, S. 127.

<sup>297</sup> *[Pictura] nec sole nec sale ventisve corrumpitur*, Plinius d. Ä. 1, *Naturalis historiae* XXXV, XLI, 149, zitiert nach BÜLL, Wachs, S. 22. Plinius bezieht sich hier allerdings auf das Wachs enkaustischer Malerei.

<sup>298</sup> ZWECK, Osterlobpreis, S. 247, Zitat S. 253 f.

<sup>299</sup> CAVALLO, *Exultet Bari Troia*, S. 4.

<sup>300</sup> *Sacrosanta Barense mater Ecclesia, quae sua et suaे patriae prerogativa letatur, inter cetera privilegia, quibus antiquitus meruit insigniri, hoc de consuetudine habet, et habuit singulare, quod a catapano Barense in singulis annis cerae libras centum in festo Sabati Sancti accipere consuevit, ut Pascalis cerei annua festivitas celebretur*, PETRONI, *Storia*, S. 434. Zum Vergleich: Ein Rechnungsbuch von ca. 1270 überliefert als jährliche Wachsproduktion 155 Pfund in Beaulieu Abbey, Hampshire County, KRITSKY, *Beekeeping*, S. 254.

<sup>301</sup> BEATILLO, *Historia*, S. 456 f., nach CIOFFARI, S. Nicola, S. 87. Eine Urkundenabschrift im ‚*Codex Diplomaticus Barense*‘ von 1264 hält fest, dass San Nicola in Bari jährlich 60 *libbre* Wachs gestiftet bekam, um die Translation des Heiligen zu feiern, *Codex Diplomaticus Barense* 6, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 106, vgl. auch NASO, *Apicoltura*, S. 230.

„per riconoscerle il diritto a ricevere ogni anno *pro cereo pascali 6 degaltra* di cera sui proventi della locale dogana“; es scheint schon auf die Zeit Wilhelms II. zurückzugehen.<sup>302</sup> Möglicherweise hängen mit diesen königlichen Stiftungstraditionen auch die Darstellungen der weltlichen Herrscherinnen und Herrscher am Ende jeder Exultet-Rolle zusammen.<sup>303</sup> In einigen Rollen (aus Avezzano, Montecassino, Gaeta, Mirabella Eclano und in dalmatischen Manuskripten) finden sich nach den weltlichen und geistlichen Kommemorationen sogar kommemorative Anmerkungen zu den Personen, die die Kerzen gestiftet hatten: *Et his qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis, premia eterna largiaris.*<sup>304</sup>

Woher das Bienenwachs kam, ist nicht sicher; es bestand jedoch ein reger Handel mit besonders teurem und qualitativ hochwertigem Wachs. In Osteuropa wurde aufgrund der großen Lindenwälder viel Bienenzucht betrieben, aber natürlich stellten auch viele Klöster selbst nicht unerhebliche Mengen an Bienenwachs her.<sup>305</sup> Ab dem 14. Jahrhundert finden sich Nachweise, dass Apulien aus Dalmatien Wachs importierte, vermutlich handelt es sich hier aber ebenfalls um eine längere Tradition.<sup>306</sup> Je nachdem, über wie viel Vermögen und großzügige Stiftungen eine Kirchengemeinde verfügte, desto größer fiel die Osterkerze aus.<sup>307</sup>

### Heiliger Duft

„Das beste Wachs ist hellgelb, etwas fett und wohlriechend“ – so überliefert es der bedeutende römische Arzt Pedanios Dioskurides im 1. Jahrhundert nach Christus.<sup>308</sup> In der Antike sollte Wachs weich und einheitlich gefärbt sein, besonders begehrte war ‚punisches Wachs‘, dessen Herstellung Plinius schildert.<sup>309</sup> Das ambrosianische Osterlob beschreibt die Osterkerze nah an diesen antiken Idealvorstellungen von Wachs: „reich an Fett“,

rein im Aussehen, wohlriechend und hell an Licht. Sie zerfließt weder in kraftloser Flüssigkeit, noch verbrennt sie mit ekelerregendem, häßlichem Geruch. Was wäre geeigneter und festlicher, als dem Sproß aus Isai mit Leuchten, hergestellt aus Blumen, wachend entgegenzuhalten?<sup>310</sup>

302 Codex Diplomaticus Barensis 10, hg. v. FILANGERI DI CANDIDA GONZAGA, NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 148. 6 *de galtra* entsprechen etwa 19 kg, NASO, Apicoltura, S. 230.

303 SPECIALE, Immagini, S. 72. Herrscherinnen erscheinen nur in Gaeta 3.

304 KELLY, Exultet, S. 71.

305 SEIDEL, Kerze, S. 44–46.

306 NASO, S. 230f.

307 FREEMAN, Candle, S. 198.

308 Pedanios Dioskurides, De materia medica II, 83, nach BÜLL, Wachs, S. 21.

309 Plinius d. Ä., Naturalis historia XXI, XLIX, 83f., nach BÜLL, Wachs, S. 27f.

310 ZWECK, Osterlobpreis, S. 88–91. Im Folgenden sollte denn auch „die Ankunft des Bräutigams der Kirche mit wohlriechenden Lichtern“ gefeiert werden (*decet ergo adventum sponsi dulciatis ecclesiae luminaribus operari*).

Der Geruch des Wachses ist in allen Osterlob-Versionen von großer Bedeutung, die süß riechende Osterkerze wird im beneventanischen Text besonders ausführlich beschrieben:

Aber nun wollen wir unter dem, was wir aufgezählt haben, die Schönheit dieser Kerze verkünden: Ihr Duft ist lieblich und ihre Flamme heiter; nicht schmilzt ihr Wachs mit häßlichem Geruch, sondern mit angenehmster Süße. Sie wird nicht mit fremden Farbstoffen getränkt, sondern sie wird erleuchtet durch den Heiligen Geist. Wenn die Kerze entzündet ist und ihren zusammengesetzten, eigenen Leib verzehrt, so ergießt sie geronnene Tränen in tropfenförmigen Bächen. Labt sich das Feuer am flüssigen Wachs, so schwemmt das Wachs ihre halbverbrannten Glieder mit ambrosianischem Blut in goldgelber Ader hinweg.<sup>311</sup>

Die Schönheit und Anmut (*gratia*) und Süße (*suavitas*) des Materials werden besonders herausgestellt; beide sollten den Seh- und den Geruchssinn ansprechen. Die eigentlich den Geschmackssinn beschreibende *suavitas* wurde auch auf das Hören, Riechen und gar das Sehen bezogen.<sup>312</sup> So wurden damit bereits seit der Antike besonders verführerische Worte – im positiven wie im negativen Sinne – bezeichnet, aber auch allgemein ästhetisches Empfinden mit Geschmacksbezeichnungen ausgedrückt. Von Hrabanus Maurus wurde im Kapitel zuvor eine Textstelle zitiert, in der es um die Bedeutung des Gesangs für die Liturgie geht: dieser solle mit einer süßen und geübten Stimme vollzogen werden (*cum suavi et artificiosa voce*). Amalarius von Metz wünschte sich für das Singen in der Messe ebenfalls *suavitate ac modulatione vocis populum*.<sup>313</sup> Notker Balbulus beschreibt in seinem ‚Liber ymnorum‘ ein Antiphonar und dessen Melodien als zwar visuell ansprechend, doch schienen Letztere seinem Geschmack nach etwas ‚bitter‘ zu sein.<sup>314</sup>

Im altspanischen *Praeconium paschale* findet sich ein Hinweis, was mit den ‚fremden Farbstoffen‘ gemeint sein könnte, die das beneventanische Osterlob eher negativ bewertet: „Nicht wird hier die Flamme mit wohlriechenden Weihrauchhölzern verbrannt, nicht werden Hölzer in den Wäldern Sabas gespalten, die mit

311 *Sed inter haec quae credimus, huius cerei gratiam praedicemus. Cuius odor suavis est, et flamma hilaris, non tetro odore arvina desudat, sed iucundissima suavitate; qui peregrinis non inficitur pigmentis, sed illuminatur Spiritu Sancto. Qui ut accensus proprias corporis compages depascit, ita coagulatas lacrimas, in rivulos infundit guttarum. Quique semiusta membra ambroseo sanguine flavea vena distollit, habitum bibit ignis humorem*, ZWECK, Osterlobpreis, S. 231–235.

312 GILLESPIE, *Senses*, S. 154.

313 Amalarius, *Liber officialis* III, nach PETERSEN, *Musical Notation*, S. 5.

314 *Quorum, ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus*, Notker Balbulus, *Liber sequentiarum*, in: *Patrologia Latina* 131, hg. von MIGNE, Sp. 1003, nach CARRUTHERS, *Experience*, S. 90. Ausgehend von Psalm 33,9 wurde der Geschmack mit der Süße in Verbindung gebracht, um der Gotteserkenntnis näher zu kommen, NEWHAUSER, *Introduction*, S. 5f.

zimtbeträufeltem Aroma in Rauch aufgehen.“<sup>315</sup> Die Osterkerze als Verkörperung Christi hatte keine weiteren Zusätze nötig, um den süßesten Geruch zu verströmen. Obwohl der Körper hier in der Flamme vergehe, entwickle sich in der Opferung des Körpers Christi kein schlechter Geruch, im Gegenteil. Der Wohlgeruch von Leibern auch im Tod kennzeichnet viele Heilige, die sich der Gemeinschaft zuliebe aufgaben. Auch in der Bibel ist Wohlgeruch an einigen Stellen mit Opferung verbunden (Eph 5,2 und Phil 4,18).<sup>316</sup> Er steht aber auch für das Leben, gerade an Ostern: „Der angenehme Duft der Pflanzen und ihrer Blüten ist ein offenkundiges Zeichen des Lebens in der Natur und der stets sich wiederholenden Erneuerung im Jahresablauf.“<sup>317</sup>

Wie das Göttliche auch über den Geruchssinn zu erfahren ist, ist in der Bibel an mehreren Stellen zu fassen, so etwa auch im zweiten Brief des Paulus an die Korinther:

Dank sei Gott, der uns stets im Siegeszug Christi mitführt und durch uns den Duft der Erkenntnis Christi an allen Orten verbreitet. Denn wir sind Christi Wohlgeruch für Gott unter denen, die gerettet werden, wie unter denen, die verlorengehen. Den einen sind wir Todesgeruch, der Tod bringt; den anderen Lebensduft, der Leben verheißt (2. Kor 2,14–16).<sup>318</sup>

Auch Engel werden mit lieblichem, paradiesischem Duft assoziiert. Bernhard KÖTTING verweist in diesem Sinne auf die Offenbarung des Petrus, nach der die Bewohner des Paradieses Engelsgewänder tragen und herrlicher Duft den Ort erfüllt.<sup>319</sup> Auch wurde beschrieben, wie bei der Taufe „der Duft des Heiligen Geistes den ganzen Körper des Gläubigen“ durchströmt.<sup>320</sup> Heilige und Märtyrer wurden mit Wohlgeruch identifiziert; kurz vor dem Tode von Simeon Stylites etwa soll sich die Luft mit Wohlgeruch gefüllt haben, der sogar über den des Räucherbeckens hinausging, und als Zeichen der Anwesenheit Gottes verstanden wurde.<sup>321</sup> Hieronymus berichtet, „daß der Körper des Hilarion bei der Translation von Cypern nach Maiuma, 10 Monate nach seinem Tod, einen solchen Wohlgeruch ausströmte, daß man versucht war anzunehmen, er sei einbalsamiert worden.“<sup>322</sup>

<sup>315</sup> ZWECK, Osterlobpreis, S. 200–203.

<sup>316</sup> VALENZIANO, Cerei, S. 7.

<sup>317</sup> KÖTTING, Wohlgeruch, S. 168.

<sup>318</sup> Ebd., S. 169.

<sup>319</sup> Apocalypsis Petri 14,7, KÖTTING, Wohlgeruch, S. 171.

<sup>320</sup> Canones Hippolyti 27, nach KÖTTING, Wohlgeruch, S. 172.

<sup>321</sup> Ebd., S. 174f. Vgl. auch NEWHAUSER, Introduction, S. 11; ASHBROOK HARVEY, Scenting Salvation, S. 222–239.

<sup>322</sup> Vita Hilarii 46, in: Patrologia Latina 23, hg. von MIGNE, Sp. 52, nach KÖTTING, Wohlgeruch, S. 175. Vgl. auch die Bedeutung von Weihrauch bei Opfern an Götter, ebd., S. 170–172.

### Duftende Räume

So verwundert es nicht, dass der Geruch auch in der Liturgie eine bedeutende Rolle spielte, nicht nur in der Verwendung von teurem Wachs, sondern auch von Weihrauch.<sup>323</sup> Darüber hinaus spielten Gerüche eine bedeutendere Rolle, als dies heute nachvollziehbar ist. Wohlgerüche waren im Mittelalter eher selten, und nur Wohlhabende konnten sich Parfüms leisten.<sup>324</sup> Geruch fungierte auf sozialer Ebene als Statussymbol; in der Liturgie diente er auch deshalb zur Lobpreisung Gottes – ähnlich wie kostbare Materialien. Analog dazu verdammt die Kirchenväter auch Parfüm als unnötigen Luxus. Clemens von Alexandria vermerkte etwa, dass die Hemmungslosen sich von Gerüchen und Parfüms leiten ließen wie Rinder durch den Ring in ihrer Nase; Ambrosius meinte, die Gedanken würden durch Parfümschwaden behindert. Johannes Chrysostomos ging sogar noch einen Schritt weiter, er prangerte den Gebrauch von Parfüms an, nicht nur, weil sie unnötiger Luxus seien, sondern auch, weil sie innerlich verdorbene Körper maskierten oder verschleierten.<sup>325</sup> Schon Plinius der Ältere kritisiert die verschwenderische Praxis, sich mit den duftenden Wässerchen einzureiben: Diese vergingen, anders als etwa kostbare Kleidung oder Schmuck, welche an die Erben weitergegeben werden konnte. Zudem sei es wohl der Fall, dass Frauen sich Parfüms einzig und allein aus dem Grunde auflegen würden, um Männer zu verführen.<sup>326</sup>

In der Osternacht spielten neben dem Geruch des Wachses und des Weihrauches auch wohlriechende Öle eine bedeutende Rolle, mit denen die Täuflinge gesalbt wurden. Einige der Miniaturen in den Exultet-Rollen weisen reich mit Blumen und Sträuchern geschmückte Osterkerzen auf, die ebenfalls ihren frühlingshaften Geruch im Kirchenraum verströmt haben müssen. Schon in Vat. lat. 9820 erscheint sie verziert mit Bändern, Blättern und Blumen (vgl. Abb. 89). Nur mit Blättern und einigen Blumen geschmückt ist sie in der *Sacrificium vespertinum*-Szene von Barb. lat. 592 zu sehen (Abb. 136). So ähnlich erscheint die Kerze auch in einer der liturgischen Szenen der Rolle aus Salerno. In Mirabella Eclano 1 scheint es der – möglicherweise metallene – Kerzenleuchter zu sein, der reich geschmückt vor dem Ambo positioniert ist. Efeu

---

323 Allg. zur Bedeutung des Geruchs im (frühen) Christentum vgl. ASHBROOK HARVEY, Scenting Salvation.

324 WOOLGAR, Social Life, S. 33; SHINER, Scents, S. 278–295.

325 SHINER, Scents, S. 268.

326 *Haec est materia luxus e cunctis maxime supervacui. margaritae enim gemmaeque ad heredem tamen transeunt, vestes prorogant tempus: unguenta ilico exspirant ac suis moriuntur horis. summa commendatio eorum, ut transeuntem feminam odor invitet etiam aliud agentes. exceduntque quadringenos denarios librae: tanti emitur voluptas aliena; etenim odorem qui gerit, ipse non sentit.* „Unter allen Grundstoffen des Luxus sind die Salben wohl das, was am meisten überflüssig ist. Perlen nämlich und Edelsteine gehen doch auf den Erben über, Kleider halten eine gewisse Weile: Salben verdunsten rasch und verschwinden nach Ablauf ihrer Stunden. Ihre größte Empfehlung ist es, daß ihr Geruch, wenn eine Frau vorübergeht, sogar die anlockt, die anderweitig beschäftigt sind. Das Pfund kostet mehr als vierzig Denare; so teuer erkauft man das Vergnügen für andere; denn wer den Duft an sich trägt, spürt selbst nichts davon.“ Plinius d. Ä., *Naturalis historiae*, hg. v. KÖNIG u. a., S. 110f.; SHINER, Scents, S. 268.



**Abb. 136 |** *Sacrificium vespertinum*, Exultet-Rolle, um 1086/87, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 244).

rankt sich um die Säule, die eine Analogie in dem unter dem Lesepult des Ambo dargestellten Taufbecken auf einer kleinen Säule hat (vgl. Abb. 36). In Montecassino 2 erscheint die Kerze in mehreren Miniaturen reich mit langen und bunten Blumen geschmückt, die aus dem Wachs der Kerze herauszuwachsen scheinen – womöglich als Verweis darauf, dass das Wachs der Bienen letztendlich von den Blumen stammt (Abb. 137).

Über den floralen Schmuck der Kerze wird ein Bezug zum blühenden Baum des Lebens hergestellt, der in der Osternacht auch als Zeichen der Auferstehung Christi fungierte. In einer Inschrift auf dem Osterleuchter in San Paolo fuori le Mura in Rom wird diese Verbindung ganz deutlich gezogen: „Wie der Baum Früchte trägt, so trage ich als Baum die Lichter, bringe die Opfergaben und verkünde die Frohbotschaft. Da Christus am Tag des Festes auferstanden ist, gewähre ich darum solcherart Gaben.“<sup>327</sup> Mit den Opfergaben, die in der Inschrift erwähnt werden, ist wohl das Wachs oder die Kerze gemeint, die sich in der Flamme verzehrt. Auf dem Osterleuchter aus Capua

<sup>327</sup> *Arbor poma gerit, arbor ego lumina gesto, porto libamina, nuntio gaudia set die festo, svrrexit Christvs, nam talia mvnera p[re]sto*, lateinischer Text nach ZHOMELIDSE, Art, S. 116, 258. Übers. DIETL, Sprache, Bd. 3, S. 1452, Kat.-Nr. A603.



**Abb. 137 |** *Sacrificium vespertinum*, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 389).

ist in einer der liturgischen Szenen der Bischof neben einem Baum zu sehen, was möglicherweise auch als Verweis auf den Lebensbaum zu verstehen ist (vgl. Abb. 132). Die wieder erwachende Fruchtbarkeit der Natur wird in der Osternacht mit der Auferstehung Christi, seiner Rückkehr ins Leben, assoziiert; auf diesen Gedanken wollte wohl die Darstellung der *Mater Ecclesia* von Bari 1 in Form einer mit Blumen geschmückten Frau inmitten einer blühenden Frühlingswiese verweisen (vgl. Abb. 4c), während sie in anderen Exultet-Rollen als Kirchengebäude erscheint.

Die Praxis, die Kerze mit frischen Blumen zu schmücken, zeigt, dass man den Frühling auch über die ephemere Dekoration und ihren Duft in den Kirchenraum holte. Zudem belegte man Fußböden mit Heu oder Binsen, wohl vor allem in Kirchen, die keinen marmornen Bodenbelag hatten. Aus den *Consuetudines* von Westminster aus dem Jahr 1266 wird ersichtlich, dass man dort im Chorbereich Matten auslegte, die jährlich erneuert wurden.<sup>328</sup> Womöglich sollten die *opus sectile*-Böden im mediterranen Raum auf diese Praxis anspielen: Sowohl die Quincunx-Form legt das Blumenhafte nahe als auch die in vielen Ekphrasen anzutreffende Assoziation des Fußbodens mit einer Blumenwiese.<sup>329</sup> Auch das Lobgedicht des Beneventaner Benediktionale ist

<sup>328</sup> WOOLGAR, Social Life, S. 36.

<sup>329</sup> Vgl. etwa bei Philagathos: „Der heiligste Fußboden der Kirche gleicht durch den vielfarbigsten Marmor der Mosaiken einer mit Blumen geschmückten Frühlingswiese; nur dass Blumen verwelken und sich verändern, während diese Wiese unvergänglich und ewig ist und in sich

voller Anspielungen auf duftende Blumen, in ihm erscheinen „Lilien mit Veilchen, wohlriechende und aromatische Pflanzen, alle zugleich schmücken schon gemischt das Wesen.“<sup>330</sup> Hierüber ergaben sich vielleicht ebenfalls Assoziationen der Osternacht mit dem beginnenden Frühling.

#### 4.3.3 Vergil in Bari

Obwohl das Bienenlob als Allegorie auf die Geburt Christi zu verstehen ist, wird in vielen Exultet-Rollen an dieser Stelle die Bienenzucht dargestellt. Die süditalienischen Manuskripte sind die ersten nachantiken Bildquellen, die diese landwirtschaftliche Arbeit verbildlichen, und gelten deshalb auch als wichtige Informationsquelle für die Bienenzucht im Mittelalter.<sup>331</sup> Vor allem Bari 1 fällt durch eine fast naturgetreue und sehr detaillierte Wiedergabe auf; drei Männer sind hier mit verschiedenen Aspekten der Arbeit beschäftigt. Während am linken Bildrand einer der Männer mit der Fertigung eines Bienenkorbes aus Holz zugange ist, sammeln oder transportieren die anderen beiden die Bienenvölker (vgl. Abb. 4e). Ähnliche Praktiken sind auch in Pisa 2 und Barb. lat. 592 detailgenau zu erkennen (Abb. 138). Der schon besiedelte Korb ist in Bari 1 nicht vertikal, sondern horizontal aufgestellt – eine Praxis, die vor allem aus schriftlichen Quellen aus dem östlichen Mittelmeerraum bekannt ist.<sup>332</sup> Der Arbeiter am rechten Bildrand hingegen wird auf der Jagd nach einem neuen Schwarm gezeigt, den er mithilfe eines großen Korbes aus einem Baum zu fangen versucht. Auch in Mirabella Eclano 1 findet sich eine ähnlich naturnahe Darstellung, in der zwei Männer versuchen, die Waben aus den Körben zu nehmen (Abb. 139). Die Miniatur orientiert sich in diesen Rollen womöglich an einer griechisch-byzantinischen Illustrationstradition von medizinischen Traktaten. Möglicherweise fungierten derlei Traktate auch als inhaltliche Vorbilder der Exultet-Miniaturen, da das Sujet ansonsten im biblisch-christologischen Kontext unbekannt ist.<sup>333</sup> Gerade im Bareser Fall dürfte das landwirtschaftliche Wissen, das in diesen Bienenlob-Szenen bildlich nachvollzogen werden kann, aus byzantinischen Traktaten wie den ‚Geponika‘ stammen.

---

den ewigen Frühling bewahrt.“ Übers. durch die Autorin nach Appendix in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

330 *[Li]lia cum violis, casiae cum flore amomi, / Cuncta simul specie[m] perpulcre mixta decorant*, lateinischer Text nach BELTING, Malerei, S. 153, Übers. ŽCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 22, Anm. 29.

331 KRITSKY, Beekeeping, S. 254. Vgl. auch NASO, Apicoltura, S. 203–240. Vgl. zur Bedeutung dieser Darstellungen in den Exultet-Rollen auch UTZ, Agency.

332 KRITSKY, Beekeeping, S. 252. Eine der ältesten bekannten Darstellung von vertikalen Bienenkörben findet sich im Worksop-Bestiarium, das um 1185 in England entstand (Pierpont Morgan Library, Ms M. 81), ebd., S. 255–257. Vgl. auch NASO, Apicoltura, S. 217–224. Grundlegend zur Geschichte der Bienenzucht: CRANE, Beekeeping.

333 BERTELLI, Ciclo, S. 64.



Abb. 138 | Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1086/87, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 246).

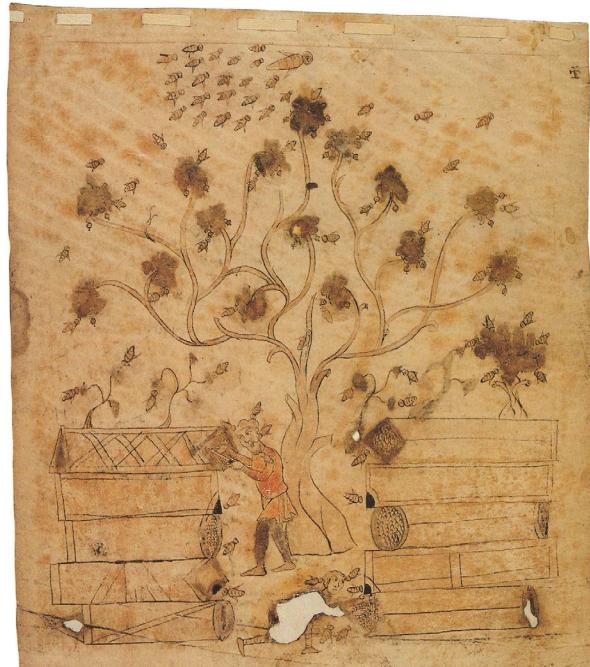


Abb. 139 | Bienenlob,  
Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert,  
Benevent (?); Neapel, Biblioteca  
Nazionale Vittorio Emanuele III,  
Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u.  
PECERE, Exultet, S. 311).

### Eigenschaften der Bienen

Die ‚Geponika‘ sind eine Sammlung von 20 Büchern, die sich vornehmlich landwirtschaftlichen Themen widmen und vermutlich im 10. Jahrhundert in Konstantinopel entstanden.<sup>334</sup> Die immer wieder tradierte Annahme, das Traktat sei für Konstantin VII. Porphyrogenitos (913–959) kompiliert worden, lässt sich nicht erhäusern, doch kann aufgrund der zahlreichen Anspielungen auf antike Autoren davon ausgegangen werden, dass der Rezipientenkreis aus aristokratischen Lesern und Leserinnen bestand.<sup>335</sup> In den ‚Geponika‘ wird im 15. Buch zunächst spezifiziert, dass die Bienenkörbe an einem *locus amoenus* zu lokalisieren seien, um das Wohlergehen der Bienenvölker zu gewährleisten, bevor auch auf das Wesen der Insekten ausführlich eingegangen wird:

Die Biene ist das klügste und geschickteste aller Tiere und kommt dem Menschen an Verstand nahe; ihre Arbeit ist wahrhaft göttlich und von größtem Nutzen für das Menschengeschlecht; und die politische Ordnung dieses Tieres gleicht den Einrichtungen perfekt geführter Gemeinschaften; denn sie machen Ausflüge unter ihrem Anführer und auf seinen Befehl hin; und indem sie die klebrigsten Substanzen von Blumen und Bäumen mit sich führen, bedecken sie den Boden und die Eingänge damit, wie mit Salbe; und einige machen Honig, und andere tun etwas anderes. Es ist auch ein außerordentlich sauberes Tier, das sich auf nichts niederlässt, was einen unangenehmen Geruch hat und unrein ist; auch frisst es nicht übermäßig viel; es nähert sich weder Fleisch noch Blut noch irgendetwas Fettigem, sondern nur solchen Dingen, die einen angenehmen Geruch haben; es zerstört auch nicht die Arbeit anderer, sondern wehrt sich mit aller Kraft gegen diejenigen, die sich bemühen, ihre eigene Arbeit zu zerstören; und da es sich ihrer mangelnden Stärke bewusst ist, macht es einen engen und gewundenen Eingang in seinen Stock; die Bienen, die um sie herum stehen, vernichten somit leicht auch eine größere Anzahl [an Feinden, Anm. d. Autorin], die eindringt, um ihnen Schaden zuzufügen. Auch richtige Harmonien schätzt dieses Tier sehr, weshalb die Bienenmeister sie mit Hilfe von Zimbeln oder durch rhythmisches Klatschen in die Hände zusammenbringen. Dieses Tier allein sucht einen Führer, der sich um den ganzen Schwarm kümmert; es ehrt daher immer den König, und es begleitet ihn mit Eifer, wo immer er seinen Platz einnimmt, und es unterstützt ihn, wenn er müde ist, und es trägt und schützt ihn, wenn er nicht fliegen kann. Aber es hasst die Faulenzer zutiefst, und deshalb ergreift es die Faulenzer und tötet sie. Sein mechanisches Geschick scheint

<sup>334</sup> BRYER, Hesiod; TEALL, Agricultural Tradition, S 40–44.

<sup>335</sup> Zum großen Teil übernehmen die ‚Geponika‘ die ‚Eklogai peri georgias‘ („Eclogae de re rustica“) des Cassianus Bassus aus dem 6./7. Jh., TEALL, Agricultural Tradition, S. 40–43. Vgl. zu den ‚Geponika‘ auch RODGERS, Garden.

| in der Tat einem rationalen Verständnis sehr nahe zu kommen, denn es  
| macht sechseckige Zellen.<sup>336</sup>

Der Text der ‚Geponika‘ beschreibt die Bienen als äußerst intelligente und kunstfertige Insekten, die in staatenähnlichen Verbünden organisiert seien. Sie seien sehr rein und würden von Gestank abgeschreckt; von wohlklingender, harmonischer Musik jedoch angezogen. Besonders herausgestellt wird des Weiteren die Tatsache, dass sie einem König unbeirrt die Treue hielten. In all diesen Punkten orientieren sich die ‚Geponika‘ stark an den ‚Georgica‘ des Vergil, deren viertes Buch von der Bienenzucht handelt. Dort beschreibt der römische Dichter etwa die Beschaffenheit der Bienenkörbe und wo diese am Besten aufzustellen seien – inmitten paradiesisch-fruchtbarer Umgebung, von Blumen und Kräutern gesäumt.<sup>337</sup> In den ‚Geponika‘ lässt sich eine Vielzahl antiker Topoi finden, die im christlichen Kontext weitertradiert wurden, wie der des Bienenstaates als idealer Staat, der durch die hohe Vernunftbegabtheit der Tierchen gewährleistet wird, aber auch der ihrer Reinlichkeit und Strebsamkeit sowie ihrer Harmoniebedürftigkeit. Ihr logisches Talent und ihre Intelligenz würden sie zu den fähigsten Architekten im Tierreich machen, wodurch die von ihnen geschaffenen mathematisch-geometrischen Bauwerke denen der Menschen fast gleichkämen.

Auch der *Exultet*-Text lobt das besondere *artificium* der Bienen: „O nicht zu durchscharende Kunstfertigkeit! Zuerst bauen sie das Dach als Fundament ihrer Häuser und scheuen sich nicht, so schwere Honiglast in die frei hängenden Bienenstöcke einzutragen.“<sup>338</sup> Diese deutlichen Parallelen veranlassten bereits Hieronymus, das Verfassen eines *Praeconium paschale* abzulehnen: *praeterea Virgilii totus Georgicorum liber profertur in medium*.<sup>339</sup> Vergil beschreibt nämlich, wie die Bienen „frisches Wachs mit all ihrer Kunst“<sup>340</sup> fertigten und daraus „kunstreiche Häuser“ schufen.<sup>341</sup>

Das architektonische Geschick, das den Bienen zugestanden wurde, muss zu Beginn des 11. Jahrhunderts auch vor dem Hintergrund der Stellung der *artes mechanicae* bewertet werden. Die Architektur war den anderen handwerklichen Künsten wie der Malerei oder der Skulptur bis ins 12. Jahrhundert überlegen, da sie als Teil

336 Geponika, XV, III, hg. u. übers. v. OWEN, S. 203 f., Übers. durch die Autorin. – Man dachte damals noch, die oberste Biene sei männlich, der ‚Bienenkönig‘ wurde erst im 17./18. Jh. als weiblich identifiziert, JOHACH, Bienenstaat, S. 228.

337 Vergil, Georgica IV, V, 8–32, hg. u. übers. v. HOLZBERG; vgl. auch Aelianus, De natura animalium, V, II, 11; QUIVIGER, Honey, S. 319.

338 *O invisibile artificium! Primo culmina pro fundamentis aedificant, et tam ponderosam mellis sarcinam pendentibus domiciliis imponere non verentur*, vgl. Anhang 1.1.

339 Hieronymus, Epistola, hg. v. MIGNE, Sp. 188.

340 Vergil, Georgica IV, V, 56 f., hg. u. übers. v. HOLZBERG, S. 221: *hinc arte recentis | excludunt ceras*.

341 Vergil, Georgica IV, V, 179, hg. u. übers. v. HOLZBERG, S. 229: *daedala fingere tecta*. Daidalos galt bis weit in die Frühe Neuzeit als erster Architekt, da Ovid in den ‚Metamorphosen‘ beschreibt, wie er von König Minos beauftragt wurde, für den Minotauros ein Labyrinth zu bauen, aus dem dieser nie wieder entkommen könne, Ovid, Metamorphosen 8,155–168, hg. v. FINK.

des Quadriviums verstanden wurde. Erst mit Hugo von St. Viktors ‚Didascalion‘ findet eine Aufwertung der anderen *artes mechanicae* statt, auch wenn der Mensch mit seinen *opus artificis* weiterhin nur Nachahmer des Werkes Gottes bleibe. Gerade im „Architekten als einem der theoretischen Wissenschaft verbundenen Gestalter sieht das frühe Mittelalter im Anschluß an Bibeltexte die prinzipielle Übereinstimmung von Architektentätigkeit und göttliche[r] Schöpfertätigkeit.“<sup>342</sup>

Des Weiteren werden die Bienen in den ‚Geponika‘ als besonders reinliche und musikalische Lebewesen charakterisiert. Süßer Geruch ziehe sie an, Gestank stoße sie ab. Auch Plinius zufolge hassen Bienen Gestank und alle künstlichen Gerüche und greifen sogar diejenigen an, die sie mit sich bringen.<sup>343</sup> Das Osterlob bezeichnet ihr Produkt, das Wachs, als besonders wohlriechend – auch in diesem Kontext wurden sie im christlich-sakralen Kontext offenbar als besonders heilige Insekten wahrgenommen.

Ein weiterer Sinn wird im Empfinden musikalischer Harmonien der Insekten aufgerufen – so empfehlen die ‚Geponika‘ dem Imker, sein Bienenvolk durch rhythmisches Klatschen oder mithilfe von Zimbeln herbeizurufen. Das rhythmische Verständnis der Tierchen kann als Zeichen ihres Intellekts und ihres guten Charakters verstanden werden, wie Boethius in ‚De institutione musica‘ ausführte, aber auch Sinnbild sein für ihren guten Regierungsstil (vgl. Kap. 4.2.3). Bei Vergil finden sich musikalische Metaphern auch bei der Beschreibung eines Kampfes zweier Bienenvölker.<sup>344</sup> Musik hat diesen antiken Vorstellungen zufolge einerseits die Kraft, die Bienen in Alarmbereitschaft zu versetzen, sie kann sie andererseits aber auch beruhigen und als Gruppe versammeln – in beiden Fällen hat sie Auswirkungen auf ihren Charakter, wie sie bei Boethius nur für den Menschen beschrieben wurden.

### Der Bienenstaat

Die den Bienen zugeschriebene Fähigkeit zur Logik und ihre Intelligenz sowie die Tatsache, dass sie stets ihrem König treu folgten, führte bereits in der Antike zu der anthropomorphisierenden Vorstellung, dass die Bienen eine ideal organisierte Gemeinschaft bildeten. Auch das beneventanische *Praeconium paschale* beschreibt ihre Arbeitsmoral als eine auf die Kollektivität ausgerichtet: „O wunderbarer Eifer der Bienen! Zum gemeinsamen Werk eilt von allen Seiten der friedliche Schwarm herbei und, da sehr viele arbeiten, wird vermehrt das gemeinsame Gut.“<sup>345</sup> Alle arbei-

342 BINDING, Beiträge, S. 192.

343 Plinius d. Ä., *Naturalis historia* XI, XV, 44 und XIX, 61, nach QUIVIGER, Honey, S. 319.

344 Vergil, *Georgica* IV, V, 64–76, hg. u. übers. v. HOLZBERG. Bienenvölker wurden tatsächlich in Schlachten eingesetzt, um den Gegner anzugreifen. Dies überliefert eine Quelle aus dem 10. Jh. in England. Eine Urkunde von 1326 erwähnt, dass man Bienenkörbe über die Stadtmauern auf den Gegner warf, KRITSKY, Beekeeping, S. 253.

345 *O admirande apium fervor! Ad commune opus pacifica turba concurrunt, et operantibus plurimis, una augetur substantia*, vgl. Anhang 1.1.

teten auf ein gemeinsames Ziel hin, die Biene trete nie als Individuum auf, sondern immer in Gemeinschaft, immer als Schwarm um einen König, dessen Funktion zentral sei; sterbe er, so verliere sich der Gemeinschaftssinn des Schwarms, schreibt auch Vergil.<sup>346</sup> Die ‚Geponika‘ setzen ebenfalls einen Schwerpunkt auf die Bedeutung des Königs:

[...] und die politische Ordnung dieses Tieres gleicht den Einrichtungen perfekt geführter Gemeinschaften; denn sie machen Ausflüge unter ihrem Anführer und auf seinen Befehl hin [...] Dieses Tier allein sucht einen Führer, der sich um den ganzen Schwarm kümmert; es ehrt daher immer den König, und es begleitet ihn mit Eifer, wo immer er seinen Platz einnimmt, und es unterstützt ihn, wenn er müde ist, und es trägt und schützt ihn, wenn er nicht fliegen kann.<sup>347</sup>

Eine Übertragung dieser Eigenschaften auf den Menschen und die menschliche *polis* geschieht zuerst in der ‚Historia animalium‘ des Aristoteles. Für ihn waren die Bienen – neben Menschen, Kranichen, Wespen und Ameisen – aufgrund ihrer Arbeitsteilung und ihres kollektiven Verständnisses von Arbeit ‚politische‘, da gemeinschaftsbildende Wesen (*zoa politika*), woraus sich der Topos vom Bienenstaat als idealer Staat entwickelte.<sup>348</sup> Vergil begriff den Bienenkorb als Stadt; an mehreren Stellen der ‚Georgica‘ nutzt er Begriffe, die genau darauf verweisen: *portae* (4,78, 165 und 185), *fores* (4,205 und 280), *oppida* (4,178), *limina* (4,198 und 257), *moenia urbis* (4,193), *leges* (4,154), *patria* (4,155) oder *foedus* (4,158).<sup>349</sup> Durch ihr gemeinsames Werk und ihre Arbeitsteilung (bei Aristoteles *opus commune*) entwickeln sie sogar einen den idealen menschlichen Gesellschaften ähnlichen Gesellschaftsgeist.<sup>350</sup> Nichtsdestoweniger argumentierte Aristoteles, dass letztendlich der Mensch dem Tier überlegen sei, allein dadurch, dass er *logos* – Verstand, aber auch Sprache – besitzt.<sup>351</sup> Tiere hätten nur die Stimme (*phônê*), die ihnen jedoch keine Möglichkeit gebe, sich über die „Unterschiede zwischen *Gut* und *Böse* bzw. *Gerecht* und *Ungerecht* aus[zu]tauschen.“<sup>352</sup> Aristoteles‘ Überlegungen beeinflussten nicht nur antike Staatstheorien, sondern wirkten bis weit in die Neuzeit hinein, wo der Bienenstaat immer wieder als Topos der idealen Monarchie aufgegriffen

<sup>346</sup> Vergil, Georgica IV, V, V. 212–218, hg. u. übers. v. HOLZBERG.

<sup>347</sup> Geponika, XV, III, hg. u. übers. v. OWEN, S. 203 f., Übers. durch die Autorin.

<sup>348</sup> JOHACH, Bienenstaat, S. 219; NICOLAYE, Sed, S. 115 f., 127. Vgl. auch Plinius d. Ä., Naturalis historia XI, 4: *Rem publicam habent, consilia privatim quoque, at duces gregatim et, quod maxime mirum site, mores habent praeter cetera*, nach NICOLAYE, Inter omnia, S. 124 f. Vgl. auch DOLL u. KOHNS, Einleitung, S. 10.

<sup>349</sup> DAHLMANN, Bienenstaat, S. 550 f.

<sup>350</sup> Vergil, Georgica IV, V. 212, JOHACH, Bienenstaat, S. 224.

<sup>351</sup> Aristoteles, Politik I, 2, 1253a 7–10, Übers. Aristoteles, Politik, hg. u. übers. v. ROLFES.

<sup>352</sup> DOLL u. KOHNS, Einleitung, S. 14.

wurde.<sup>353</sup> So sucht etwa noch Thomas Hobbes im 17. Kapitel seines ‚Leviathan‘ (1651) den Bezug zu Aristoteles’ *zoon politicon* auch anhand des Topos der Bienen.<sup>354</sup>

In den Schriften christlicher Theologen interessierte meist der Gemeinschaftsaspekt des Bienenstaates. Das gemeinsame Arbeiten zum Wohle aller, ohne auf den eigenen Vorteil bedacht zu sein, findet sein christliches Ebenbild im benediktinischen *ora et labora*. Im 13. Jahrhundert überträgt Thomas von Cantimpré in ‚Bonum universale de apibus‘ (1256–1263) den Topos auf das Leben und die Organisation im dominikanischen Kloster.<sup>355</sup> Meist wurde der Bienenstaat jedoch, wie in den antiken Texten, auf größere gesellschaftliche Organisationsformen projiziert, im Christentum wurden schon früh staatstheoretische Vorstellungen in Bezug zur christlichen Gemeinschaft verhandelt.<sup>356</sup> Am bekanntesten und einflussreichsten sind sicherlich Augustinus’ Überlegungen zur *civitas Dei*, in denen zum ersten Mal politisch-theologische Vorstellungen den Weg zu einem idealen irdischen, christlichen Staat offenbaren sollten.<sup>357</sup>

Origenes argumentiert, dass die Bienen geschaffen wurden, um dem Menschen als Beispiel zu dienen,

vielleicht in der Absicht, die vernünftigen Wesen zu beschämen, damit diese im Hinblick auf die Ameisen arbeitsamer und haushälterischer im Gebrauche ihrer Güter werden, und damit sie, wenn sie auf die Bienen achten, der Obrigkeit Gehorsam leisten und ihren Anteil an den notwendigen Staatsgeschäften zum Heile der Städte übernehmen.<sup>358</sup>

So lasse ihr Verhalten aber nicht auf ihren besonderen Verstand, sondern vor allem auf den ihres Schöpfers, Gott, schließen.<sup>359</sup> Mehr Entscheidungsfreiheit gesteht Ambrosius den Tierchen zu. Im fünften Buch des ‚Hexameron‘ lassen sich bei ihm Ausführungen zum Bienenstaat finden, wobei auch hier das Vergil’sche Vorbild in mehreren Zitaten

353 QUIVIGER, Honey, S. 317.

354 „It is true, that certain living creatures, as bees, and ants, live sociably one with another, (which are therefore by Aristotle numbered amongst political creatures;), and yet have no other direction, than their particular judgments and appetites“, Hobbes, Leviathan, hg. v. GASKIN, S. 113, nach DOLL u. KOHNS, Einleitung, S. 16.

355 BURKHARDT, Bienen, S. 53–65. Ich danke Christoph Mauntel (Osnabrück) für den Hinweis auf die Habilitationsschrift von Julia BURKHARDT (München).

356 QUIVIGER, Honey, S. 317; WIMMER, Biene; MISCH, Apis.

357 BERING u. ROOCH, Raum, S. 106.

358 Origenes, Gegen Celsus, IV, 81, hg. v. JOETSCHAU, S. 403. Vgl. auch MISCH, Apis, S. 26–29. Auch das Volk der Ameisen spielte in der christlichen Exegese als Metapher für eine vorbildliche Gemeinschaft immer wieder eine Rolle (etwa bei Augustinus, Ambrosius und Hieronymus, aber auch in Vergils ‚Aeneis‘). Die einzelnen Insekten stehen dabei für die einzeln agierenden Glieder, die ihre Arbeit in den Dienst des Gemeinwohls stellen. Sie stehen für Fleiß und Voraussicht, da sie im Sommer Vorräte für den Winter sammeln und lagern, FRICKE, Absenz, S. 49, 67. Allerdings agieren sie ohne einen Anführer oder König, im Unterschied zu den Bienen, JOHACH, Bienenstaat, S. 225.

359 JOHACH, Bienenstaat, S. 221.

offensichtlich wird.<sup>360</sup> Bei beiden Autoren „stehen die staatliche Ordnung, das Freisein von der Leidenschaft des Geschlechts und das monarchische Regierungssystem der Bienen im Mittelpunkt“.<sup>361</sup> Auch Ambrosius versteht den Bienenstaat als idealen Staat, mit einem entscheidenden Unterschied: Der Bienenkönig nimmt bei ihm nicht die Rolle eines absoluten Monarchen ein, sondern er wird von den Bienen gewählt, der Bienenstaat erscheint daher als eine von einem Monarchen geführte Republik.<sup>362</sup> Doch kommentiert Ambrosius an keiner Stelle in seinen Schriften, ob er den Bienenstaat als Metapher für menschliche Staatsformen versteht oder nicht. Zudem beschreibt er den Bienenkönig als sehr milde und als von christlichen Tugenden gelenktes Vorbild für seine Untertanen. Auch hier entfernt er sich von Vergil und nähert sich vielmehr Seneca.<sup>363</sup>

Die Biene hat als Attribut bei Ambrosius noch andere Bedeutungen. In der von Paulinus verfassten *Vita des Mailänder Kirchenvaters* wird von dem Wunder berichtet, wie sich die Insekten ihm auf Gesicht und Lippen setzten.

Beschreibungen von Bienen, die sich auf die Lippen des zur Redekunst Berufenen setzen, dort Waben bauen und ihnen „in süßem Honig den Enthusiasmus, das In-Gott-Sein“ einflößen, sind sowohl in der griechischen wie in der römischen Literatur vertraute Zeichen.<sup>364</sup>

Auch Honig fungiert dementsprechend als Symbol für Redegewandtheit, schon in der Antike gab es das Bild der Bienen als Mittlerinnen der Beredsamkeit.<sup>365</sup> Diese Verbindung kommt zudem in der süßen Rede und dem süßen Gesang zum Ausdruck, was in theologischen Schriften immer wieder aufgegriffen wurde. So betont Amalarius von Metz im ‚*Liber officialis*‘, dass die versammelten Gläubigen durch die „süße Harmonie der Stimmen“ (*suavitate ac modulatione vocis populum*) Gott besonders lobpreisen (vgl. Kap. 4.2.2 und 4.2.3).<sup>366</sup> Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass der Text der *Laus cerei* lange Ambrosius zugeschrieben wurde; bis heute wird von einer Entstehung in seinem Umfeld oder in seiner Nachfolge ausgegangen. Obgleich sich Ambrosius in seinen Schriften ebenfalls stark auf Vergil bezieht, geht er vom idealen christlichen Staat aus, dem Christus voransteht. Es ist wahrscheinlich, dass sich derlei Konnotation auch auf die *Laus cerei* übertragen haben, in der der Bienenstaat ebenfalls eine zentrale Rolle spielt.

360 Ambrosius, *Hexameron* 5, 21,66–72,76, nach NICOLAYE, Quam, S. 174.

361 NICOLAYE, Quam, S. 174f.

362 Ambrosius, *Hexameron* 5, 21,68, nach NICOLAYE, Quam, S. 176f.

363 Auch in Senecas ‚*De clementia*‘ fungiert der Bienenkönig als Vorbild für den guten Herrscher, NICOLAYE, Quam, S. 178–181.

364 NICOLAYE, Quam, S. 167 nach Paulinus, *Vita sancti Ambrosii* 3. Vgl. ähnliche Erlebnisse von Homer, Platon und Vergil, ebd., S. 168. Vgl. auch MISCH, *Apis*, S. 34–51.

365 WASZINK, Biene.

366 *Christus Filius Dei, qui elegit suos ante constitutionem mundi, ut essent sancti et immaculati, misit praecones in Veteri Testamento [ut de aliis taceam], qui suavitate ac modulatione vocis populum suum congregarent ad unius Deu cultum*, Amalarius, *Liber officialis*, III, nach PETERSEN, *Musical Notation*, S. 5.

Den süditalienischen Klerikern muss diese christliche Interpretation der Bienenstaat-Metapher geläufig gewesen sein, die ein ideales Zusammenleben und die christliche Gemeinschaft propagierte.<sup>367</sup> Bereits im Kapitel zuvor wurde im gemeinsamen Singen und Musizieren auf den Gemeinschaftsaspekt des *Exultet*-Rituals und damit auch der liturgischen Rollen verwiesen; der ideengeschichtliche Hintergrund der *Laus cerei* deutet ebenfalls darauf. Doch bleibt unklar, inwiefern dies rezipiert werden konnte. Die Auseinandersetzung mit den visuellen, auditiven und olfaktorischen Wahrnehmungsmöglichkeiten des *Exultet*-Rituals und der Bedeutung der Exultet-Rollen in ihrer Evokation verdeutlichte, inwiefern gerade auditive und olfaktorische Elemente kollektive Angebote der Raumerfahrung machten. Wo die Sichtbarkeit im Ritual durch architektonische und skulpturale Gegebenheiten restriktiv war, eröffneten andere Ausstattungsmerkmale wie Kuppeln und Kanzeln im Gesang und im Klang Teilhabemöglichkeiten aller im Raum anwesenden Gläubigen. Ähnliches ist für den Geruch anzunehmen, der sich von der Kerze und von Weihrauchgefäß ausgehend in alle Winkel des Kirchenbaus verbreiten konnte. Dabei schuf er – ähnlich wie seltene und daher kostbare Pigmente – Erfahrungen von Sakralität, die zwischen Irdischem und Himmlischem vermittelten konnten.

Die Miniaturen der Rollen nahmen auf diese Multisensorialität in der Darstellung der brennenden Kerze oder Kuppeln über den singenden Diakonen Bezug, zudem stellten sie Verbindungen zu theologisch-gesellschaftlichen Konzepten her, die das Ritual in einen größeren kosmologischen Zusammenhang einordneten. Inwiefern allen Gläubigen die Überlegungen des Boethius zur Sphären-Musik beim Betrachten der Windrose präsent waren, ist unklar. Ebenso konnten wohl nur Gebildetere die Darstellung des Bienenlobs – gerade als landwirtschaftliche Szene – mit dem Vergil'schen idealen Bienenstaat assoziieren. In beiden Fällen deutet jedoch auch die restriktive Sichtbarkeit der Miniaturen darauf hin, dass sie nicht von allen Laien rezipiert werden konnten oder möglicherweise gar nicht *sollten*; nah an der Kanzel befanden sich vermutlich neben den Klerikern höhere soziale Schichten, wie auch die Miniaturen selbst nahelegen (vgl. Kap. 5.2.1). Die Konzeption und Herstellung der Exultet-Rollen beachteten diese unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten, der liturgische Raum hatte somit auf Auswirkungen auf die Produktion der Manuskripte.

Offensichtlich waren die Exultet-Rollen auf eine breite Rezeption hin ausgelegt. Im folgenden Kapitel soll daher vor allem der kollektive Aspekt vertieft werden, um die Bedeutung der Exultet-Rollen für die Gemeinde und die städtische Identität nachzuvollziehen. Auch die dem *Exultet*-Gesang folgende Tauffeier verweist auf die Bedeutung der Osternacht zur Stabilisierung von Gemeinschaft; die enge Verbindung beider Rituale wird auf mehreren Ebenen offensichtlich – so sah im Frühchristentum die Aufnahme in die Gemeinschaft etwa auch die Gabe von Honig an die Getauften im Anschluss an die Eucharistie-Feier vor. Auch dieses Produkt der Bienen verband den *Exultet*-Gesang mit dem sich anschließenden Taufritual.<sup>368</sup>

<sup>367</sup> Ambrosius zieht auch einen Bogen von der Biene und ihrer Jungfräulichkeit über die Jungfrau Maria hin zur *Ecclesia*, also der christlichen Gemeinschaft, Misch, *Apis*, S. 34–43.

<sup>368</sup> DE BLAAUW, *Cultus*, Bd. 1, S. 155.