

5 Rollen der Gemeinschaft

5.1 Die Taufe

5.1.1 Die *Benedictio fontis*

In den vorangehenden Kapiteln zu visuellen, auditiven und olfaktorischen Aspekten der Exultet-Rollen wurde offensichtlich, wie sehr die Einbindung ins Ritual für die Wahrnehmung der Objekte von Bedeutung war. So wurde die Materialität des Wachses einerseits mit dem Ostergeschehen und der Passionsgeschichte verbunden, andererseits waren auch die Anspielungen auf das sich anschließende Taufritual zahlreich. Die Kerze fungierte unter anderem als Symbol der Feuersäule, die den Israeliten den Weg durch das Rote Meer wies, wie „die Täuflinge durch den Taufbrunnen auf den Weg des Lichts“ geführt wurden. Es besteht zudem ein enger theologisch-konzeptioneller Zusammenhang von Ostern und Taufe: Seit dem frühen Christentum wird die Taufe weniger mit Reinigung als vielmehr mit der Vorstellung einer Wiedergeburt assoziiert.¹

Die enge Verbindung beider Rituale wurde in Süditalien in einigen Fällen auch medial visualisiert. Aus Benevent und Bari ist jeweils ein Benediktionale, ebenfalls in Rollenform, mit der *Benedictio fontis* erhalten. Bari 1 und das Bareser Benediktionale waren lange Zeit aneinandergenäht, es ist jedoch wahrscheinlich, dass dies erst zu archivarischen Zwecken geschah. Die Verbindung beider Liturgien wird auch in einem Eintrag im ‚Codex Diplomaticus Caietanus‘ deutlich. Dort wird für das Jahr 964 unter den Objekten, die ein Priester namens Peter der Kirche San Michele Archangelo in Planciano stiftete, *unum rotulo ad benedicendum cereum et fontes* aufgezählt.²

Die Verzahnung von Oster- und Taufritual wurde vielleicht in Bari auch für die Rezeption der Exultet-Rolle fruchtbar gemacht. Bereits an mehreren Stellen dieser Arbeit

1 ZWIECK, Osterlobpreis, S. 278–371, Zitat S. 287. Gerade im beneventanischen Text sind die Textstellen, die den Auferstehungsgedanken formulieren, sehr alt. Es verwundert daher, dass das beneventanische Osterlob keinerlei Anspielungen auf die Taufe aufweist, zumal die Verfasser des beneventanischen *Praeconium paschales* die älteren Ennodischen Gesänge kannten und sie stellenweise als Vorlage verwendeten, ebd., S. 247, 253.

2 CAVALLO, Cantare, S. 53.



Abb. 140 | Michele Steurnal: Die Exultet-Rolle von Salerno, Aquarell, 1812; Paris, Bibliothèque nationale de France, Gb 20 fol. 16, Inv.-Nr. 1021 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

wurde argumentiert, dass die Exultet-Rollen nach ihrer Lesung in entrollter Form am Ambo verblieben. Für den praktischen Ablauf der Liturgie ist dies naheliegend, so musste nach dem Gesang des *Exultet* nicht die gesamte Rolle umständlich vom Ambo entfernt werden. Quellen lassen sich über diese Praxis vor dem 19. Jahrhundert jedoch nicht finden. Erst die Reise- und Kunstliteratur dieser Zeit hält fest, dass sie die liturgischen Rollen auch nach dem Ritual für einige Zeit am Ambo bestaunen konnten: „Aujourd’hui encore, si l’on se trouve dans la cathédrale de Salerne, au soir de la vigile pascale, on peut voir le vieux rouleau déchiré pendre du haut de l’ambon, à côté du candélabre de marbre étincelant d’émaux et d’or“³ überliefert etwa Émile BERTAUX. Etwa zeitgleich vermerkt Charles ROHAULT DE FLEURY: „On a encore, à San-Matteo de Salerne, l’habitude de se servir le samedi saint d’un exultet qui date du temps de l’évêque Romuald (+ 1181)“.⁴ Auch die Beschreibung von Aubin-Louis Millin, der sich im März/April 1812 in Salerno aufhielt, legt nahe, dass die Rolle in Salerno auch nach der Osterliturgie an der Kanzel verblieb. Er war sogar in der Lage, zusammen mit seinem Begleiter Michele Steurnal Zeichnungen des Manuskriptes anzufertigen: „Nous étions [à Salerne] dans le temps pascal: un grand rouleau pendait du haut de la chaire. Il représente les cérémonies relatives au cierge pascal en plusieurs tableaux, selon les rites les plus anciens de l’Eglise. J’en ai le dessin colorié“ (Abb. 140).⁵ In Salerno wurden offenbar mit dieser Inszenierung des Objektes mittelalterliche Praktiken wieder aufgegriffen, mit denen sich histori(sti)sche Neu-Bewertungen und lokale Identitäten verbinden lassen.

Sofern die Exultet-Rollen bereits in mittelalterlicher Zeit auch nach dem Ritual an der Kanzel hängen blieben, ergeben sich neue visuelle Wahrnehmungsmöglichkeiten der Miniaturen, die mit der topografischen Situation des Tauf-Rituals zusammenhängen.

Die Tauf liturgie

Zum Taufritus, der um 1000 in Bari gefeiert wurde, ist nicht viel bekannt. Als eine der wenigen Quellen hat sich das illuminierte Benediktionale, das einige Jahrzehnte nach der ersten Exultet-Rolle entstanden sein muss, erhalten.⁶ Daraus wird ersichtlich, dass nach dem Höhepunkt des Ostergottesdienstes mit der Segnung und dem Entzünden der Osterkerze der Bischof wieder die Liturgie übernahm, indem er die Prozession der Gläubigen und Kleriker zum Taufbecken anführte. Dort weihte er das

3 BERTAUX, Art, S. 232.

4 ROHAULT DE FLEURY, Messe, S. 92. Er beschreibt auch die Miniaturen des Rotulus, wenn auch nicht besonders wohlwollend: „Je ne propose pas ces nombreuses miniatures comme œuvres d’art; elles offrent un travail d’une barbarie incontestable et de simple traits incorrects avec de légères teintes plates, souvent presque effacées par le temps; l’ocre, le vert, le pourpre dominant et sont appliqués sans à-propos“, ebd.

5 D’ACHILLE, IACOBINI u. TOSCANO, Voyage, S. 21 f., 40.

6 Zur früheren Datierungsgeschichte v.a. aufgrund stilistischer Überlegungen, vgl. ZUCCARO, Miniatures, S. 428 f. BELTING zieht Analogien zu einem Homiliar in Neapel, das ebenfalls in Bari entstand (Neapel, Nationalbibliothek, Ms. VI B 2), BELTING, Malerei, S. 156, 159, 185 f.

Taufwasser und senkte eine brennende Kerze in das Wasser. Anschließend wurden die Katechumenen getauft und man begab sich gemeinsam zur Feier des Abendmahls, um die neuen Christen in die Gemeinschaft aufzunehmen.⁷

Aus dem ‚Liber Pontificalis‘ lässt sich Genaueres über den Ablauf der römisch-päpstlichen Tauf liturgie des 4. und 5. Jahrhunderts gewinnen: Am Samstagnachmittag, vor dem Beginn der Messe, kamen die Katechumenen zusammen, um sich auf die Feierlichkeiten der Nacht und ihren Eintritt in die christliche Gemeinde vorzubereiten. Nach der Weihe des Taufwassers durch den Bischof wandten sich die Täuflinge zunächst symbolisch von Satan ab, legten ihre Kleidung beiseite und wurden von einem Presbyter mit Öl gesalbt.⁸ Anschließend stiegen sie nacheinander in das Taufbecken, wo sie dreimal untergetaucht wurden und anschließend das Chrisma von einem Presbyter empfangen. Nach der Einkleidung mit einem weißen Hemd vollzog der Bischof die *consignatio* auf der Stirn eines jeden Täuflings. Der Ritus wurde im Baptisterium des Lateran ausgeführt, dem weitere Räume angegliedert gewesen sein müssen. Die Taufprozession zog dafür aus der Kathedrale aus, bewegte sich über den Platz zwischen Lateranskirche und Baptisterium und trat dann in das Baptisterium ein (Abb. 141):

Dopo la veglia di preghiera, i catecumeni lasciavano la basilica forse da una porta della navatella settentrionale, molto vicina alla sporgenza dell’ala trasversale. Attraversando la corte a occidente della basilica essi scendevano al battistero.⁹ Nel portico davanti all’ingresso di questo i battezzandi dovevano attendere il momento di poter entrare nella cappella battesimale.¹⁰

DE BLAAUW rekonstruiert, dass sich an diesem Ablauf bis ins Frühmittelalter – und womöglich gar bis ins 14. Jahrhundert – wenig änderte. Gerade die topografischen Abläufe der Prozession blieben über die Jahrhunderte hinweg zum großen Teil identisch.¹¹

In Mailand taufte man zu ambrosianischer Zeit – also ebenfalls im Frühchristentum – neben Erwachsenen bereits Kinder. Am Tag der Taufe wurde zunächst der ganze Körper gesalbt, dem folgte die *abrenuntiatio*, „die in der Regel in Richtung Westen orientiert war, und das Umwenden der Täuflinge in die östliche Richtung.“¹² Um die eigentliche Taufe zu vollziehen, wurden die Täuflinge in drei Gruppen – Männer, Frauen und Kinder – getrennt. Vermutlich praktizierte man im frühchristlichen Mailand das Untertauchen des ganzen Körpers in einer *piscina*.¹³ Dem folgte das

7 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 216 f.

8 DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 150.

9 Das Baptisterium befand sich vier Meter unterhalb des Bodenniveaus der Basilika, ebd., S. 151.

10 Es wurden erst die Kinder, dann die Männer, dann die Frauen getauft, ebd.

11 Ebd., S. 306.

12 RISTOW, Baptisterien, S. 82.

13 Meist stand der Täufling jedoch nur knie- oder hüfttief im Wasser und wurde von oben mit Wasser übergossen, ebd., S. 82 f.

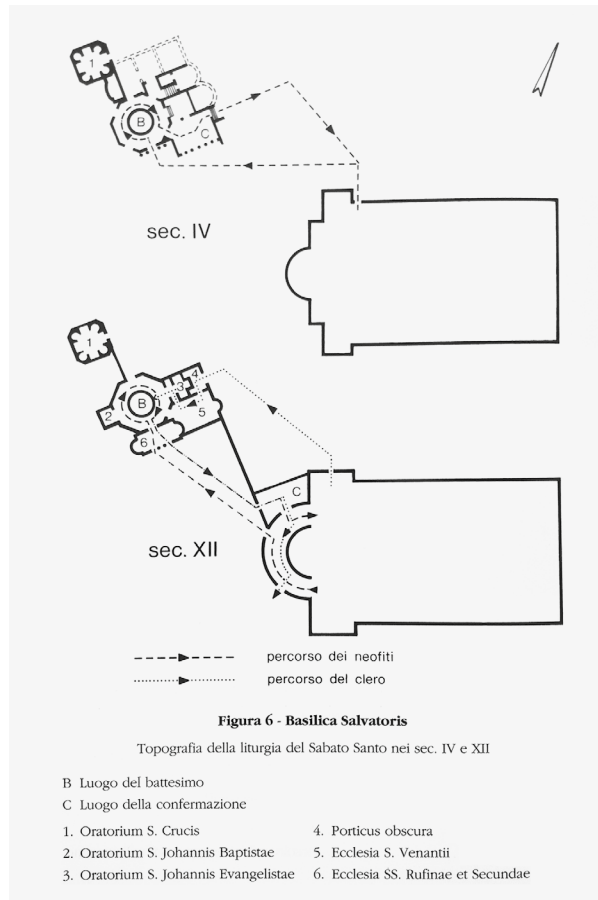


Abb. 141 | Der frühchristliche und hochmittelalterliche Taufprozessionsweg an der römischen Lateranbasilika (DE BLAAUW, *Cultus*, Abb. 6).

Handauflegen des Bischofs oder eines anderen Klerikers und eine weitere Salbung. Manchmal schloss sich dem noch eine Fußwaschung an; diese scheint gerade in Mailand üblich gewesen zu sein.¹⁴ Nach dem Einkleiden in das weiße Taufgewand nahmen die Täuflinge an der sich anschließenden Eucharistiefeier teil.

Obwohl die ambrosianische und die beneventanische Osterliturgie im 11. Jahrhundert viele Gemeinsamkeiten aufwiesen, ist nicht klar, inwiefern dies auf das Taufritual zu übertragen ist. Als bedeutendste Quelle für die beneventanische Tauffeier bleiben somit die beiden süditalienischen Benediktionalien in Rollenform. BELTING argumentiert im Falle der ersten Beneventaner Rollen, dass diese recht genau die Bischofs- bzw. Taufzeremonien wiedergeben.¹⁵

¹⁴ Ebd., S. 84.

¹⁵ BELTING, *Malerei*, S. 149. Vgl. auch ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 10; REYNOLDS, *Image*, S. 27.

Das Bareser Benediktionale

Die beiden erhaltenen Benediktionen aus Benevent und Bari belegen, dass für die Tauf liturgie zumindest in diesen Gemeinden im 10. und 11. Jahrhundert ebenfalls Rollen verwendet wurden (vgl. Kap. 2.3.2). Die schon zitierte Stelle aus dem ‚Codex Diplomaticus Caietanus‘ legt zudem nahe, dass das Medium auch in Gaeta bekannt war. Darüber hinaus lassen sich keine Hinweise auf die Existenz weiterer Rotuli in anderen Gemeinden für die Tauf liturgie finden. Das Benediktionale von Benevent enthält nur die *Benedictio fontis*, also die Segnungsgebete für das Taufwasser, während das Benediktionale aus Bari darüber hinaus die *Benedictio ignis*, also die Segnung des Osterfeuers, die vor dem Hereinbringen des Feuers und des Entzündens der Osterkerze vollzogen wurde, aufweist.¹⁶ Der Text der *Benedictio ignis* im Bareser Benediktionale stimmt mit dem des Missale Romanum zum größten Teil überein.¹⁷

MAGISTRALE geht aufgrund des Schrifttyps – einer beneventanischen Minuskel vom Bari-Typ wie im Falle von Bari 1 – und Vergleichen mit Manuskripten aus den Bareser Archiven von einer Entstehung des Bareser Benediktionale in der Mitte des 11. Jahrhunderts aus. Er zieht zum Vergleich vier Urkunden heran, die in einem Bareser Skriptorium von einem Subdiakon Lademarius zwischen 1036 und 1047 geschrieben wurden und die alle den Namen des damaligen Erzbischofs der Stadt, Nikolaus (1035–1062), tragen.¹⁸

Vermutlich ist das Benediktionale wie Bari 1 im Skriptorium der Kathedrale oder dem des Benediktinerklosters entstanden. Offensichtlich ist, dass Bari 1 für Abschrift und Ausstattung bekannt war, denn das Bareser Benediktionale nimmt sich das erste Exultet der Stadt in vielerlei Hinsicht zum Vorbild. So zieren es an den beiden vertikalen Seiten geometrische Zierleisten, und auch die V-Initiale des *Vere dignum* umschließt einen im Ω thronenden Christus mit dem Segensgestus. Das Benediktionale ist etwa 3,10 Meter lang und besteht aus vier Pergamentbögen, deren Breite von circa 42 Zentimetern der von Bari 1 entspricht (Abb. 142a–d).¹⁹ Der Text ist in insgesamt 98 Zeilen notiert, von denen nur sieben von Musiknotation begleitet werden. Die Bilder sind dem zum Text entgegengesetzt positioniert – darin unterscheidet sich das Bareser Benediktionale von dem in Benevent und orientiert sich auch medial an Bari 1. Mehrere später hinzugefügte Vermerke, die sich aufgrund des Schrifttyps etwa in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren lassen, geben auch hier Rückschluss auf die lange Verwendung des Objektes.²⁰

Vier Miniaturen zieren das Pergament: Eingangs findet sich eine Dedikationszene, die sich zu Füßen einer Deesis auf dem Frontispiz abspielt, dem folgt die

16 Das Bareser Benediktionale enthält dementsprechend auch die Gebete *Deus qui per filium tuum angularum scilicet lapidem* und *Dominus Deus, Pater omnipotens, exaudi nos der Benedictio ignis*, MAYO, *Vasa Sacra*, S. 377. Genauerer dazu bei HESBERT, *Tradition*.

17 BRENK, *Benedizionale*, S. 87; MAGISTRALE, *Benedizionale*, S. 143.

18 BELLI D’ELIA, *Sorgenti*, S. 117; MAGISTRALE, *Benedizionale*, S. 143, 145.

19 MAGISTRALE, *Benedizionale*, S. 143.

20 Ebd.



Abb. 142a | Benediktionale, um 1050 (?), Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 142b | Benediktionale, um 1050 (?), Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 142c | Benediktionale, um 1050 (?), Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 142d | Benediktionale, um 1050 (?), Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Darstellung der Taufprozession, eine Maiestas Domini und die Weihe des Taufwassers. Die vertikalen Zierleisten weisen ebenfalls Medaillons mit Heiligen auf, die hier – anders als in Bari 1 – jedoch ohne Didaskalien erscheinen; allein der heilige Maurus ist namentlich bezeichnet.²¹ Von den 24 Medaillons sind zwei verloren, da der erste Bogen teilweise beschädigt ist.

Die schon in Kapitel 2.2.2 thematisierte Stifter- oder Schreiberdarstellung auf dem Frontispiz lässt einen durch eine Inschrift bezeichneten Silvester – *primicerus opus Silvester hoc fero pronus* – zu Füßen Christi in Proskynese erkennen, wie er diesem den Rotulus darbringt (vgl. Abb. 142a).²² Christus selbst steht auf einer Art halbkreisförmigem Podest und wird von Maria und Johannes dem Täufer flankiert. MAYO argumentiert, dass die Darstellung der Deesis zu Beginn des Benediktionale in engem devotionalem Zusammenhang mit den Gebeten der *Benedictio ignis* steht, die im kleinen klerikalen Kreis im Atrium zelebriert wurden. Diese Miniatur wäre somit nur an einen restringierten Personenkreis gerichtet – wobei fraglich bleibt, wer die Miniatur richtig herum sah, da das Objekt, anders als die Exultet-Rolle, nicht vom Ambo entfaltet wurde, sondern sich in den Händen des Bischofs oder eines weiteren Klerikers befand.²³

Die anschließende Prozession zum Taufbecken bildet den Textteil des *Tunc procedit pontifex ad fontem* ab (vgl. Abb. 142b). Die Figuren erscheinen hier schräg nach rechts geneigt, wie um die Bewegung der Gruppe anzuzeigen. Der Bischof, mittig, wendet Kopf und rechte Hand den hinter ihm Gehenden zu, als ob er sie auffordere, ihm zu folgen. Auch die Bedeutungsperspektive hebt ihn heraus, zudem ist er durch den Bischofsstab gekennzeichnet. Die kegelförmige Kopfbedeckung scheint hingegen eine nachträgliche Ergänzung zu sein. Umgeben ist der Bischof von Klerikern, die Kerze und Salbgefäß mit sich führen, sowie von Laien, die die Täuflinge tragen oder an der Hand führen. Diese Darstellung deutet darauf, dass an der Prozession neben Klerikern und Täuflingen auch Laien teilnahmen. In der römisch-päpstlichen Liturgie waren es vermutlich nur die Paten, die die Taufprozession begleiteten.²⁴ Der Ordo Romanus 28A vom Beginn des 9. Jahrhunderts vermerkt jedoch, dass bei der Tauffeier „der ganze Klerus und alles Volk mit vielen Lichtern rund um den Taufbrunnen“ (*in circuita [sic!] fontis adstante omni clero vel cuncto populo cum multis luminibus*) stehen sollte.²⁵ Um den Kopf des Bischofs müssen sich ehemals Buchstaben befunden haben, die im Nachhinein jedoch wieder entfernt wurden. MAGISTRALE und BELLI D’ELIA sind der Überzeugung, dass hier ehemals *Andreas archiepiscopus* zu lesen war; damit könnte der Bareser Erzbischof gemeint sein, der für die Jahre zwischen 1062 und 1078 überliefert ist.²⁶

21 Wobei die Figuren eher an Bischöfe als an Heilige erinnern, ebd., S. 144.

22 KELLY, Exultet, S. 126.

23 MAYO, Vasa Sacra, S. 377.

24 DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 189f.

25 Ordo Romanus 28A, nach BUCHINGER, Feuer, S. 299.

26 BELLI D’ELIA, Radici, S. 198f.; MAGISTRALE, Benedizionale, S. 145.

Die folgende Maiestas Domini ist eng mit der Darstellung der Weihe des Taufwassers verschränkt. Christus sitzt auf einem reich geschmückten Thron und hat die Rechte im orthodoxen Segensgestus erhoben, in der Linken hält er einen kostbaren Codex (vgl. Abb. 142c). Unterhalb des Thrones erscheint die ebenfalls segnende Hand Gottes in einer Wolke und sendet die Taube aus, die in die Weiheszene reicht. Gottes Hand segnet das Taufwasser, der Bischof erscheint als der Ausführende und Vermittler des göttlichen Willens auf Erden. In ihrer stilistischen Ausführung weckt die Darstellung der Taube Assoziationen zu den Lesepult-Adlern der Acceptus-Kanzeln: Ihr Gefieder wird durch Ornamentstreifen gegliedert, die Flügel werden durch vier abgestufte Federn gebildet. Sie reckt den Schnabel tief ins Taufbecken, neben dem sich auf der Rechten ein Kleriker, der eine Kerze ins Taufwasser hält, befindet, während zur Linken der Bischof das Weihwasser segnet (vgl. Abb. 142b). Die Praxis, eine brennende Kerze in das gesegnete Taufwasser zu senken, findet sich auch in der römisch-päpstlichen Liturgie, in der in der Osterfeier zwei Kerzen zum Einsatz kamen. Sie wurden der Taufprozession vorangetragen und begleitend zu den Worten *descendat in hanc plenitudinem fontis virtus spiritus* in das Wasser getaucht. Damit verbunden war die Bitte um das Herabsteigen des Heiligen Geistes. Im römisch-germanischen Pontifikale des 10. Jahrhunderts ist es dezidiert die Osterkerze, die in das Wasser eingetaucht wird.²⁷ Unklar ist, ob dies auch auf die beneventanische und die später in Süditalien gebräuchliche römische Liturgie zutrifft; gerade zu späterer Zeit nahm die Osterkerze immer größere Maße ein, sodass ein Transport nicht einfach war. Für das in Bari in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts praktizierte Ritual erscheint diese Praxis jedoch wahrscheinlich.

Das Taufbecken in der Miniatur des Benediktionale steht in der Weiheszene im Mittelpunkt und ist von Klerikern und Laien mit bereits entkleideten kleinen Täuflingen umgeben, ein Hinweis auf die zu dieser Zeit bereits allgemein übliche Kindstaufe. Auf den Stufen links und rechts des Beckens stehen vier antik anmutende Kannen, die MAYO als Anspielung auf die Hochzeit von Kana und Symbole für die vier Paradiesflüsse interpretiert; laut dem zugehörigen Text der *Benedictio fontis* teilt der Bischof hier die Wasser des Taufbeckens in vier Teile als Sinnbild für die Paradiesflüsse.²⁸ Auf den Kannen erscheinen zudem die Symbole der vier Evangelisten.²⁹

Während sich die Medialität des Bareser Benediktionale offensichtlich an Bari 1 orientiert, folgt das Bildprogramm dem des Beneventaner Benediktionale (vgl. Abb. 47a, b). Das Bareser Exemplar weist weit weniger Miniaturen als das aus

27 BUCHINGER, Feuer, S. 297f.

28 *[P]er deum qui te in principio verbo separavit ab arido cuius spiritus super te ferebatur qui te fonte paradisi manare. et in quattuor fluminibus totam terram rigare precepit. qui te in deserto amaram suavitatem indita fecit esse potabilem. et sitiienti populo de petra produxit. Hic aquam in quatuor partes manu divide*, vgl. Anhang 1.3. Ganz ähnliche Kannen sind auch im Benediktionale aus Benevent dargestellt, und zwar in der Szene der Hochzeit von Kana, MAYO, Vasa Sacra, S. 385–387.

29 Zu erkennen sind die Schlüssel von Petrus, das Schwert von Paulus, der Löwe von Markus und der Ochse von Lukas. Die Paarbildung von Petrus und Markus sowie Paulus und Lukas ist im Westen nicht sehr verbreitet, wohl aber in der Ostkirche, MAYO, Vasa Sacra, S. 385.

Benevent auf, doch in beiden Fällen waren es die Miniaturen, die die Dimensionen der Pergamentrollen erforderlich machten beziehungsweise ermöglichten; der Text der *Benedictio fontis* allein wäre zu kurz, um eine großformatige Rolle auszufüllen.³⁰ Im Bareser Benediktionale erscheinen die Miniaturen zudem kopfüber zum Text, was rezeptionsästhetisch und im Ritual wenig Sinn macht. Das Benediktionale wurde nicht auf dem Ambo genutzt, sondern am Taufbecken vom stehenden Bischof. Dieser war allein aufgrund der Maße der Rolle auf die Hilfe eines weiteren Klerikers angewiesen. Im Benediktionale wird die Medialität auf selbstreferentieller Ebene nicht kommentiert, wie es im Falle aller anderen süditalienischen Rollen geschieht. Auch bildlich erscheint der Rotulus im Benediktionale nicht – abgesehen von der Dedikationsszene. Anders gestaltet sich dies im Beneventaner Benediktionale: Zweimal ist hier das Benediktionale in Rollenform abgebildet (vgl. Abb. 47a). Während hier die Kerze ins Weihwasser getaucht wird, ist hinter dem Bischof ein Kleriker mit beiden Händen damit beschäftigt, die Rolle ab- und wieder aufzurollen.³¹ Dies ist ein Hinweis darauf, dass dem Bischof während der Taufliturgie assistiert wurde.

Die Datierung des Bareser Benediktionale ist nicht unumstritten. Während MAGISTRALE aufgrund des Schrifttypus eine Herstellung in den 30er- oder 40er-Jahren des 11. Jahrhunderts annimmt, argumentiert BELLÌ D'ELIA aufgrund der Zeile *Andreas archiepiscopus* für eine Datierung in dessen Episkopat (1062–1078). Dabei zeigte das Beispiel der Exultet-Rollen, dass derlei schriftliche Spezifizierungen oft auf ein späteres Hinzufügen weisen; auch für die Rolle der *Benedictio fontis* ist von einer im Herstellungsprozess angelegten Überzeitlichkeit des Mediums auszugehen.³² Ebenso wurde die besondere Kopfbedeckung des Bischofs augenscheinlich später hinzugefügt, dann aber wieder entfernt. Bischof Andreas scheint hier vielmehr im Nachhinein das Benediktionale für sich reklamiert zu haben, was später – in einer Art *damnatio memoriae* – wieder rückgängig gemacht wurde.

Die Datierung der Rolle ist insofern von Bedeutung, als damit räumlich-liturgische Überlegungen einhergehen. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts scheint ein Wechsel von der Nutzung einer *piscina* zu einem Taufstein eingetreten zu sein, mit dem möglicherweise auch ein Wechsel des Taufortes in Verbindung stand. Das Benediktionale ist offensichtlich für den Neubau der Bareser Kathedrale entstanden, der ab 1034 von Erzbischof Bisantius initiiert wurde. Er verstarb bereits im Jahr darauf; so muss der größte Teil der Erbauungszeit in die Episkopate von Nikolaus (1035–1062) und Andreas (1062–1078) gefallen sein. Da der anonyme Bareser Chronist für das Jahr 1064 eine Synode in Bari überliefert, scheint die neue Kathedrale zu diesem Zeitpunkt bereits liturgisch nutzbar gewesen zu sein (vgl. Kap. 3.1.1).³³

30 BRENK, Committenza, S. 283; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 14.

31 MAYO, Vasa Sacra, S. 375.

32 MAGISTRALE, Benedizionale, S. 145.

33 Ebd., S. 143, 145; BELLÌ D'ELIA, Radici, S. 198 f.

5.1.2 Tauforte in der Bareser Kathedrale

Aus den architektonischen Begebenheiten ergeben sich Überlegungen zum Taufort und damit auch zu dem Weg, den die Taufprozession im Kirchenraum im Anschluss an die *Exultet*-Liturgie nahm. Räumlich vollzog sich die Liturgie der Ostervigil im Atrium, im Kircheninnenraum und am Taufort: Ein Feuer wurde zunächst im Atrium entzündet und von Klerikern in feierlicher Prozession hereingetragen. Die Gemeinde muss sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Kirchenschiff befunden haben, von wo sie die *Exultet*-Liturgie an der Kanzel verfolgte. Mit der Taufprozession verließen zunächst die Kleriker das Presbyterium, unter Anleitung des Bischofs folgten ihnen auch die Gläubigen zum Taufort. Im Falle der Bareser Kathedrale gibt es für das 11. und 12. Jahrhundert mehrere Möglichkeiten des Tauforts; zudem ist unklar, bis wann eine *piscina* und ab wann ein Taufstein verwendet wurde.

Das frühchristliche Baptisterium

In einer runden Struktur am nördlichen Seitenschiff der Kathedrale, der heute als Sakristei genutzten sogenannten Trulla, wird seit Langem das frühchristliche Baptisterium vermutet.³⁴ Mit der Wiederaufnahme der Restaurierungsarbeiten 1993 im Unterbau der Kathedrale unternahm man auch Grabungsarbeiten in der Trulla. Eine dabei entdeckte und freigelegte Zisterne konnte trotz vollständiger Untersuchung keine Beweise dafür liefern, ob der Bau in frühchristlicher oder mittelalterlicher Zeit tatsächlich als Baptisterium genutzt wurde.³⁵ Jedoch konnte die These auch nicht widerlegt werden; die gefundene Wasserzufuhr macht eine mögliche Nutzung des Ortes als Baptisterium durchaus möglich.

Hierfür spricht auch die Ausrichtung des Baues, wie sie in den Grabungszeichnungen deutlich wird. Der Eingang zur Sakristei ist zum Langhaus, an das sie anschließt, leicht gen Westen versetzt, sodass zwischen dem Eingang der Sakristei und dem Langhaus ein kleiner, dreieckiger Zwischenraum entsteht, der im Inneren der Kirche fast nicht auffällt. Auf Tafel III in dem von Pina BELLÌ D'ELIA und Emilia PELLEGRINO herausgegebenen Band zu den letzten Restaurierungs- und Grabungsarbeiten der Bareser Kathedrale ist diese topografische Besonderheit gut zu erkennen (Abb. 143). Neben dem Grundriss der Trulla ist auf den Grabungsplänen westlich von ihr die kleine byzantinische Kirche verzeichnet, die man im Zuge der Grabungen unterhalb der Piazzetta Bisanzio e Rainaldo fand und deren Mauerreste heute museal erschlossen sind. Die byzantinische Kirche folgt in ihrer Ausrichtung der frühchristlichen Kathedrale, sie muss also vor dem Bisantius-Bau entstanden sein.³⁶ Der Eingang

³⁴ PELLEGRINO, Restauri, S. 113–227, v. a. S. 115–126. RISTOW vermutet für das frühchristliche Bari ein dodekagonales Baptisterium, RISTOW, Baptisterien, S. 77, Nr. 857.

³⁵ DEPALO, Scavi, S. 31.

³⁶ Sie wird aufgrund numismatischer Funde in die byzantinische Epoche Baris zwischen dem 9. und dem 11. Jh. datiert, DEPALO, Scavi, S. 32; PELLEGRINO, Cantieri, S. 41. Die Kirche ist in

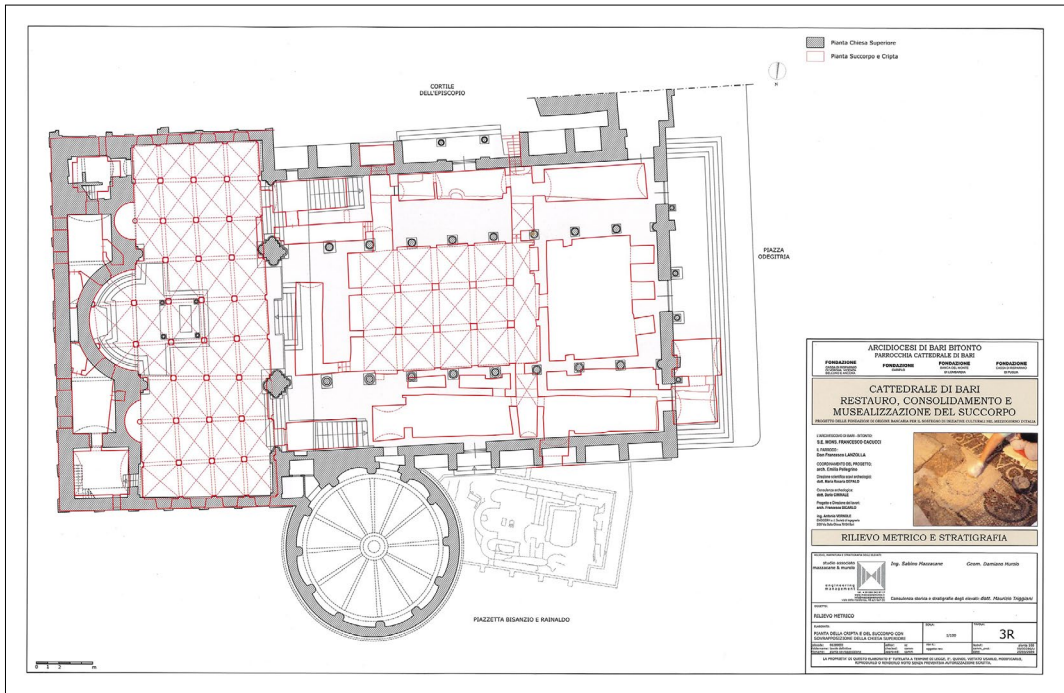


Abb. 143 | Grundriss der Kathedrale, der Trulla und der byzantinischen Kirche, Bari (Belli D'Elia u. Pellegrino, Radici, Tafel III).

zur Trulla befindet sich ebenfalls auf dieser Achse, was darauf deutet, dass auch diese oder ihre Grundmauern schon vor dem Bisantius-Bau existiert haben müssen und dass ein Zusammenhang mit der frühchristlichen Kathedrale bestand.³⁷

In dem nördlich der dreischiffigen frühchristlichen Basilika angebrachten langgezogenen Raum – einer Art drittem Seitenschiff – wurden mehrere hintereinander aufgereihte Gräber gefunden (vgl. Abb. 61). Solche zusätzlichen Seitenschiffe waren im Frühchristentum verbreitet, doch ist ihre Funktion oft unklar; es ist möglich, dass sie im Zusammenhang mit dem Taufritual standen und den Katechumenen als Aufenthaltsort dienten sowie eine topografische Beziehung zwischen Taufort und Kathedrale herstellten.³⁸ Sie konnten je nach Bau unterschiedlich ausfallen, waren aber notwendig, da die Riten, die sich der Taufe anschlossen, wieder in der Kathedrale gefeiert wurden. Bis heute ist zudem oft unklar, für welche Elemente der Tauf Liturgie

keinen schriftlichen Überlieferungen erwähnt, es war also eine Überraschung, sie zu finden. Sie befindet sich etwa einen Meter über dem Bodenniveau der frühchristlichen Basilika und misst 11,35 Meter in der Länge und 6,75 Meter in der Breite. Sie ist geostet und weist drei Apsiden auf, DEPALO, Scavi, S. 32.

³⁷ Natürlich bräuchte es weitere Grabungen oder Quellen, um diese These zu erhärten.

³⁸ RISTOW, Baptisterien, S. 15 f., 24.

welche Räume genutzt wurden. RISTOWS Untersuchungen zu frühchristlichen Baptisterien deuten darauf hin, dass hierfür oft lokale Lösungen gefunden wurden. Meist verfügten die Kathedralen und Tauforte jedoch über ein *cathecumeneum* und ein *consignatorium*. Im *consignatorium* vollzog man das *spirituale signaculum*, also die Salbung und Besiegelung des Taufaktes sowie die Firmung der Neophyten; im *cathecumeneum* wurden die Katechumenen im Glauben unterwiesen.³⁹

In Bari deutet somit viel darauf, dass die frühchristliche Basilika ein Baptisterium besaß, mit dem es über eine Art drittes Seitenschiff im Norden verbunden war. Dieses hatte nach den Rekonstruktionen BELLI D'ELIAS zwei Zugänge: im Westen, also im Bereich des großen Fußbodenmosaiks, das eine Art Narthex markiert haben könnte, sowie im Osten, auf halber Höhe des Langhauses, wo sich in etwa auch das westliche Ende des Presbyteriums befand (vgl. Abb. 62). Unklar bleibt, ob das Baptisterium bis 1034 und darüber hinaus genutzt wurde oder ob bereits zuvor ein Taufstein an einem anderen Ort in der Kathedrale aufgestellt wurde.⁴⁰

Das romanische Taufbecken

Möglicherweise findet sich ein wichtiger Hinweis auf die Rahmenbedingungen des in Bari praktizierten Taufrituals samt seiner skulpturalen Umgebung im Benediktional selbst. Die Benediktionalien aus Benevent und Bari stellen zwei unterschiedliche Taufsituationen dar: Im Beneventaner Exemplar erscheint in den liturgischen Szenen ein vierkonchiges Taufbecken, wie es in vielen frühchristlichen Baptisterien zu finden war (vgl. Abb. 47a, b).⁴¹ Die Größe des Beckens wird in der einführenden Darstellung durch die neben ihm stehenden Kleriker – den Bischof und drei weitere Kleriker, von denen einer die Osterkerze in den Händen hält – verdeutlicht. Das Taufbecken selbst wird von der Seite gezeigt, doch die Öffnung ist von oben zu sehen, wodurch ihre Kreuzesform zu erkennen ist. Eine weitere Miniatur zeigt den Bischof, wie er die brennende Osterkerze in das Taufwasser hält, wobei auch hier das Taufbecken von oben zu sehen ist. Die Seiten sind mit verschiedenen farbigen Paneelen verkleidet, die eventuell verschiedene Steinarten darstellen sollen.

Angesichts der Tatsache, dass die Beneventaner Rollen recht genau den lokalen Ritus wiedergeben, ist auch hier wieder die Frage angebracht, inwiefern gemalter und realer Raum aufeinander Bezug nehmen. Womöglich findet sich hier der gängigste zeitgenössische Typus eines fest installierten Taufbeckens, möglich ist aber auch, dass man hier im Bild Bezüge zum Frühchristentum suchte. Diese klingen etwa in

39 Ebd., S. 23.

40 KAPPEL listet für 1566 den eventuellen Baubeginn der Trulla auf; 1568 wurde zudem „das Fehlen eines *battistero più condecante*“ bemängelt, KAPPEL, San Nicola, S. 161. Zu Beginn des 17. Jh. ist die Rede von einer „*piscina rotonda seu trulla*; nach lokaler Überlieferung mit Piscine und zwei Becken“, ebd., S. 161 f. Dies deutet auf eine Nutzung der Trulla bis ins 17. Jh. als Baptisterium.

41 Etwa in Speyer oder Kroumovo Kale (Bulgarien), RISTOW, Baptisterien, S. 66, Abb. 33c und Tafel 16c.

der Wahl des Mediums des Benediktionale in Benevent an. Genauso gut könnte die Beneventaner Kathedrale in den 970er-Jahren noch über das frühchristliche Baptisterium mit Taufbecken verfügt haben.

Mit der Einführung der Kindertaufe aufgrund der umfassenderen Christianisierung der Bevölkerung wurden Taufbecken mit der Möglichkeit einer vollständigen Immersion bereits ab dem 6. Jahrhundert überflüssig.⁴² Dies führte dazu, dass kleinere Taufsteine vermehrt Taufbecken ersetzen, was die Nutzung von Baptisterien jedoch nicht beeinträchtigen musste. Bis ins 13. Jahrhundert lassen sich sogar noch Neubauten – etwa in Parma und Padua – finden, da die Gebäude wichtige symbolische Funktionen im Stadtgefüge übernahmen.⁴³

Das Benediktionale aus Bari zeigt im Gegensatz zur Rolle aus Benevent die Nutzung eines solchen Taufsteins. In der ersten liturgischen Szene segnet der Bischof das Taufwasser, während ein ihm gegenüberstehender Kleriker die schmale brennende Osterkerze ins Wasser hält. Der Taufstein selbst besitzt die Form eines tiefen, bauchigen Beckens, das am Rand mit einem floralen Dekor sowie unterhalb der Bauchung mit einer geometrischen Zierleiste ornamentiert ist (vgl. Abb. 142b). Die bläuliche Färbung des Beckens mag auf einen dunkel glänzenden Stein oder Metall weisen. Das Becken selbst ruht auf einem kurzen Säulenschaft, der wiederum auf einem zweistufigen Podest steht. Eventuell deutet die Darstellung eines Taufsteins hier darauf, dass das frühchristliche Taufbecken um die Mitte des 11. Jahrhunderts nicht mehr in Gebrauch war. Auch hier mag die Bildwahl jedoch von Überlegungen symbolischer Art geprägt gewesen sein, weshalb allein das Bild kein zuverlässiger Beweis für die Existenz eines Taufsteins um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Bari ist.

In der westlichsten der Seitenkapellen der südlichen Langhausfront der Bareser Kathedrale ist ein Taufstein lokalisiert, der Ähnlichkeiten mit dem im Benediktionale gemalten aufweist. Er wurde aus hellem Granit geschlagen, weist die Form eines tiefen Beckens auf und ruht auf einem kurzen – offensichtlich modernen – Säulenschaft (Abb. 144). Die Oberfläche ist auf der gesamten Bauchung von tiefen, vertikal verlaufenden Rillen überzogen.⁴⁴ Ein schmales, ebenfalls gekerbtes Band trennt diese recht schlichte Dekoration von einer gravierten Inschrift am Rand des Beckens. Sie ist stark verwittert und so lässt sich der Inhalt nicht mehr vollständig rekonstruieren: + s[ANC]TAE ANDREA SA[---]TE GAU[DET? OP?]ERA URSO LABORATOR HUIUS FONTISQUE PARATOR.⁴⁵ Erwähnung findet hier zum einen ein gewisser Ursus als Bearbeiter des Materials (*laborator*) und ‚Ideator‘ des Werkes (*parator*), zum anderen ein ‚heiliger‘ Andreas, bei dem es sich um ebenjenen Bareser Erzbischof handeln könnte, der zwischen 1061 und 1078 der Gemeinde

⁴² Ebd., S. 84f.; DAVIES, Baptism, S. 52f.

⁴³ DAVIES, Baptism, S. 43; RISTOW, Baptisterien, S. 50.

⁴⁴ Ähnlich gestaltete Taufsteine finden sich in Troia in San Basilio sowie im Museo Civico, letzterer mit gravierter Jahreszahl AD 1562.

⁴⁵ DIETL übersetzt folgendermaßen: „... Andreas ... erfreut sich über die Werke(?) – Urso der Verfertiger und Hersteller dieses Taufbeckens“, DIETL, Sprache, Bd. 2, S. 613, Kat.-Nr. A 72.



Abb. 144 | Taufstein, Granit, 11. Jahrhundert (?), Bari, Kathedrale, Taufkapelle (Fotografie der Autorin).

vorstand.⁴⁶ Der Zustand des Beckens ist nicht besonders gut, starke Verwitterungen charakterisieren heute die Oberflächen – aber auch unabhängig davon wird schnell klar, dass die handwerkliche und künstlerische Ausführung des Objektes nicht mit den Erzeugnissen der Acceptus-Werkstatt vergleichbar ist.

Unklar ist zudem, ob der Taufstein tatsächlich für die Kathedrale geschaffen wurde. DIETL rekonstruiert, dass sich der Stein im 19. Jahrhundert im Benediktinerinnenkloster Santa Scolastica befand, wohin er im 14. Jahrhundert aus einer anderen Bareser Kirche gebracht worden sein soll. „Als 1308 unter Äbtissin Romana Casamassima ein Neubau von Kreuzgang und Campanile [...] unternommen wurde, gelangte das Becken evtl. von S. Basilio ins Kloster.“⁴⁷ Aufgrund der Beschreibung der Inschrift durch NITTO DE ROSSI, der den Taufstein 1889 im Kreuzgang von Santa Scolastica bezeugte, muss es sich um dasselbe Objekt handeln. Ob es jedoch vor 1308 in der Kathedrale lokalisiert war, lässt sich nicht mehr feststellen.⁴⁸ Taufstein und Benediktionale lassen sich somit nicht zweifelsfrei zusammenbringen.⁴⁹ Zudem scheint das Benediktionale etwa 20 bis 40 Jahre vor der mutmaßlichen Fertigung des Taufsteins entstanden zu sein. Eventuell steht jedoch die Aktualisierung des Manuskriptes unter Erzbischof Andreas mit der Herstellung eines Taufsteins in der Kathedrale in Zusammenhang.

⁴⁶ BERTELLI, S. Maria, S. 85.

⁴⁷ Nach „Meinung der älteren Lokalliteratur“, DIETL, Sprache, Bd. 2, S. 611 f., Kat.-Nr. A 72.

⁴⁸ Ebd. Taufen wurden auch in Klöstern durchgeführt, UGGÉ, Battisteri.

⁴⁹ Gioia BERTELLI geht jedoch recht sicher davon aus, dass es sich bei dem Taufstein um den aus der Bisantius-Kirche handelt, BERTELLI, S. Maria, S. 83.

Über die Frage nach der Nutzung eines Taufsteins oder einer *piscina* hinaus ist es vor allem die Frage nach dem Ort der Taufe im 11. Jahrhundert in Bari, die zum Nachvollzug der Liturgie von Bedeutung ist. Zwei Möglichkeiten kommen hierfür in Betracht: das frühchristliche Baptisterium an der nördlichen Querhausfront der Kathedrale oder ein Ort im westlichen Bereich des Kirchenbaus, wo Taufsteine oft lokalisiert waren. Viel deutet darauf hin, dass man im 11. Jahrhundert noch das frühchristliche Baptisterium als Taufort nutzte. Im westlichen Bereich der Trulla fand sich bei den letzten Grabungsarbeiten ein Grab aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, das sich an der Rundung des Gebäudes orientierte; dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Bau mindestens bis in diese Zeit als Baptisterium fungierte, da Gräber an besonders prominenten oder sakralen Bereichen von Kirchen errichtet wurden. Zudem attestiert eine griechische Urkunde von 1032, die im ‚Codex Diplomaticus Cavensis‘ überliefert ist, ein Baptisterium bei der Bareser Kathedrale, was ebenfalls darauf deutet, dass die Trulla bis mindestens 1032 noch ihre ursprüngliche Funktion besaß.⁵⁰ Womöglich wurde das Baptisterium sogar bis zur Zerstörung der Stadt 1156 genutzt.⁵¹ Mit der Errichtung des Neubaus etwa fünf Meter oberhalb des Bodenniveaus der frühchristlichen Kathedrale war mit der Taufprozession ein Hinabsteigen in das alte Baptisterium verbunden.⁵²

Exultet-Rollen und die Taufliturgie

Auf das Baptisterium als mittelalterlichen Taufort weist auch eine Stelle in Michele GARRUBAS ‚Serie critica dé sacri pastori baresi‘ (1884).⁵³ Zudem zitiert er aus den ‚Antiquitatum christianarum institutiones‘ des Lorenzo SELVAGGIO (1772–1776):

quod licet intrinsecus sit duodecagenum, estrinsecus certe rotundum est ac dignum sane quod Barienses antiquo, sed tamen vernaculo tum sibi sermone, Trullum duodecim Apostolorum adhuc dicant, quod in duodecim ejus lateribus antiquae XII. Apostolorum imagines conspiciantur [...]. Jam vero Bariensis hic Trullus, non secus ac cetera Baptisteria, Ecclesiae erat attiguus, sic tamen ut in cum auditus pateret per portam e regione ambonis

50 Codex Diplomaticus Cavensis, hg. v. MORCALDI, SCHIANI u. DE STEPHANO, Nr. 847, S. 222; BERTELLI, Puglia, S. 97.

51 PELLEGRINO, Restauri, S. 220; RISTOW, Baptisterien, S. 75 f. Vermutlich wurde die Taufe sogar noch lange mit orthodoxen Elementen gefeiert, zumindest kritisiert ein päpstlicher Brief von 1232, der in Bari aufbewahrt ist, diese Praxis, SAFRAN, Salento, S. 125, Anm. 61.

52 Eine Situation, wie man sie auch in Rom am Lateran wiederfindet und wie sie der ‚Liber Pontificalis‘ bereits für das 4./5. Jh. beschrieb, DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 151.

53 *In antiqua Bariensis Ecclesiae Liturgia saeculi noni, quae priorum saeculorum Liturgicas usu confirmatas consuetudines continet, praecipitur, die Sabbati Sancti Hebdomadae maioris, post benedictionem baptismalis fontis in Trullo Cathedralis Jesu Christo Soteri dicato, Clerum urceos quinque aqua benedicta e Trullo hausta plenos gestantem, cum Archiepiscopo tunc solum antecedente [...]*, GARRUBA, Serie critica, S. 11, 207 f., 212 f., Verweis hierauf bei PELLEGRINO, Restauri, S. 122.

positam, quo ascendens Diaconus Sabbato Majoris Hebdomadae Exultet canebat, ut ita audiendo catechumeni essent. Opus vero omnino IV. saeculi fuit, ut ex Chronico Bariensium Epp. constat, Piscinam in medio habens sat amplam ac Conchas duas eoi marmoris, alteram qua feminae, alteram qua mares mergebantur honestatis causa.⁵⁴

Die Beschreibung aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht, dass man die Trulla zu dieser Zeit mit dem frühchristlichen und wohl auch mittelalterlichen Baptisterium assoziierte.⁵⁵ SELVAGGIO stellt zudem einen Bezug zwischen Taufe und *Exultet*-Gesang her, indem er auf eine räumlich-sinnliche Verbindung von Baptisterium und Kirchenraum verweist und nahelegt, dass der *Exultet*-Gesang auch von den Katechumenen zu hören war.⁵⁶

Durch die recht sichere Identifikation des mittelalterlichen Taufortes im frühchristlichen Baptisterium lässt sich rekonstruieren, welchen Weg die Taufprozession durch den Kirchenraum nahm: Da sich das Baptisterium am nördlichen Seitenschiff befand und die Kanzel gegenüber, vor einer der Säulen, die das Mittelschiff vom südlichen Seitenschiff trennten, bewegte sich die Taufprozession bei der Rückkehr vom Baptisterium in das Kirchengebäude genau auf den Ambo zu, dem entrollten und illuminierten Rotulus entgegen. Die Miniaturen konnten so nach der Taufliturgie weitere Funktionen entfalten. Sie wandten sich in erster Linie an die Täuflinge, die im Folgenden zum ersten Mal am Abendmahl teilnehmen durften und damit in die christliche Gemeinschaft aufgenommen wurden.⁵⁷

Der Taufritus galt als wichtiger christlicher Initiations- und Übergangsritus. Diese Riten definiert Arnold VAN GENNEP in „Les rites de passage“ (1909) als „rites which accompany every change of place, state, social position and age“.⁵⁸ Victor TURNER setzt sich in „The Ritual Process“ (1969) im dritten Kapitel ebenfalls mit dieser liminalen Phase und ihrer Bedeutung für die *communitas* auseinander. „What is interesting about liminal phenomena [...] is the blend they offer of lowliness and sacredness, of homogeneity and comradeship“.⁵⁹ In diesem einen Moment würden hierarchische

54 SELVAGGIO, *Antiquitatum*, Bd. 3, Kap. 3, 2,3, nach GARRUBA, *Serie critica*, S. 212f., Fußnote 3.

55 Vgl. zur langen Nutzung einiger frühchristlicher Baptisterien DAVIES, *Baptism*, S. 45f.

56 Ob die *piscina* tatsächlich aus dem 4. Jh. war und zu dieser Zeit noch existierte, kann nicht gesagt werden. GARRUBA kommentiert SELVAGGIO und schreibt, dass sich der Taufstein bis ins 18. Jh. im alten Baptisterium befand und erst dann ein neuer zwischen den ersten beiden Säulen auf der linken Seite des Hauptportals aufgestellt wurde: „Rimosso poi dalla nostra Trulla il Battistero [= Taufstein, Anm.d. Autorin], venne eretto fra le due prime colonne del nostro Duomo, che sono a man sinistra della porta maggiore, ed è di finissimo marmo di vari colori, e di elegante struttura“, GARRUBA, *Serie critica*, S. 213.

57 Susanna FISHER argumentiert im Falle von Codices, dass ihre Sichtbarkeit nach der Osterliturgie bei der Prozession zum Taufbecken noch einmal neue Aspekte erfahre, FISHER, *Materializing*, S. 133f.

58 TURNER, *Ritual Process*, S. 94.

59 Ebd., S. 96.

Strukturen in Gesellschaften aufgehoben, Personen verlören ihre spezifischen Charakteristika. Gerade durch diese soziale Nivellierung entsteht TURNER zufolge das Gemeinschaftsstiftende, welches auch in der christlichen Taufzeremonie besonders bedeutsam war. Die Taufe galt als rechtsbindendes Element, wodurch die Täuflinge auch rechtliche Aufnahme in die Gemeinschaft erfuhren. Liminale Überlegungen lassen sich auch mit der Osterliturgie und mit dem Gesang des *Exultet* verbinden. Dort markiert der Ritus einen Übergangsmoment in der Auferstehung Christi, die im Licht der Osterkerze visualisiert wird. Die Lokalisierung des Rituals an und auf der Kanzel, also am Übergangsort von Presbyterium und Laienraum, sowie die Assoziationen des Vermittelns, die sowohl mit dem singenden Diakon als auch mit der Medialität der *Exultet*-Rolle einhergehen, sind in diesem Kontext markant.⁶⁰ Die *Exultet*-Rolle selbst materialisiert in diesem Sinne auch die Liminalität des Rituals.

Im größeren liturgischen Kontext der Ostervigilsfeiern und der Taufe offenbart sich der starke gemeinschaftsstiftende Aspekt, der den *Exultet*-Rollen innewohnte und der bisher in der Erforschung der Rollen so gut wie keine Beachtung erfuhr. Im folgenden und letzten Kapitel soll dieser Gedanke daher ausgeführt werden, indem er mit der Medialität der Rollen in Verbindung gesetzt wird.

5.2 Soziale Ordnungen

5.2.1 *Exultet* für die Gemeinschaft

Die städtische Gemeinschaft war nicht nur für die Taufzeremonie, sondern auch für die Feier der Weihe der Osterkerze primärer Adressat. Der multisensoriale Kontext, in den der Gebrauch der *Exultet*-Rollen eingebettet war, spielte in diesem Prozess eine zentrale Bedeutung. Nicht nur auf visueller, sondern vor allem auch auf auditiver und olfaktorischer Ebene konnten die Gläubigen im Kirchenraum gleichwertig erreicht werden. Das gemeinsame Singen spielte in der Liturgie eine wichtige Rolle, da sich akustische Effekte – gerade auch durch das Vorhandensein von Kuppeln – im gesamten Kirchenraum gleichmäßig verbreiteten. Auch die Katechumenen konnten, obwohl sie sich womöglich in einem separaten Raum aufhielten, durch das Hören an der Osterliturgie teilnehmen. Ähnliches ist auch auf den Geruch des Wachses und des Weihrauchs zu übertragen.⁶¹

Das Sehen der Rolle und ihrer Miniaturen hingegen war deutlich restringierter und nur den Klerikern und Laien, die sich nah an den Chorschränken befanden,

⁶⁰ Auch für die Osterliturgie in Pisa ist für das Jahr 1723 bezeugt, dass diese in engem Bezug zur Taufliturgie stand, „la cerimonia si svolgeva fra i due poli della cattedrale e del battistero, seguendo un percorso obbligato che trovava nel pulpito della prima e nel fonte battesimale del secondo le sue *mete*“, MARTINI, Appendix, S. 21–32, zitiert nach CALDERONI MASETTI, FONSECA u. CAVALLO, *Exultet*, S. 15.

⁶¹ GERSTEL, Introduction, S. 2; vgl. auch die Untersuchungen Ivan FOLETTIS zur Holztür von Santa Sabina in Rom, FOLETTI, Doors, S. 19–35.

möglich. Erst im Taufkontext konnte die gesamte christliche Gemeinschaft der Stadt, inklusive der Täuflinge, auch die Miniaturen rezipieren. Während im Osterritual Transennen, Stufen, Seitenschiffe und Emporen zu einer räumlichen, aber auch sozialen Trennung führten, hoben sich diese im liminalen Taufgeschehen auf.⁶²

In Kapitel 3.2 wurde herausgearbeitet, dass sich in den liturgischen Darstellungen in Exultet-Rollen Hinweise auf die Konzeption des liturgischen Raums durch die Markierung von ihn besonders kennzeichnenden Objekten und Personen finden lassen. Auch im Hinblick auf soziale Aspekte der Bild- und Objektrezeption kann es daher fruchtbar sein, zunächst werkimmanent zu argumentieren – wobei zu unterscheiden ist zwischen den einleitenden liturgischen Szenen, die oft auf einer Metaebene angesiedelt waren, und den *Fratres carissimi*-Darstellungen, deren Performativität wiederum andere Bedeutungen mit sich führte. Neben den Klerikern sind in Letzteren oft auch Laien zu sehen; meist hierarchisch gegliedert nach Stand oder Geschlecht. Da in dieser Arbeit mithilfe von Ansätzen aus der Raumsoziologie letztendlich auch die Frage nach der sozialen Rolle von *Kunst* im Mittelalter thematisiert werden soll, werden im Folgenden verschiedene Bildfunktionen und -bedeutungen hinsichtlich ihres sozialen Potenzials diskutiert.

Gemalte Hierarchien

Da mit den in Bari 1 kopfüber positionierten Miniaturen zum ersten Mal deren erweiterte kommunikative Funktion zur Geltung kommen konnte, verwundert es, dass gerade in diesem Fall die Empfänger dieser neuen Kommunikationsstrategie in den Miniaturen selbst keine Beachtung erfuhren. Die *Fratres carissimi*-Szene von Bari 1 muss zu einem späteren Zeitpunkt jedoch überarbeitet worden sein: Neben dem Diakon auf der Kanzel, zwei Subdiakonen mit Kerze und Weihrauchgefäß und dem Bischof auf dem Thron wurden einige Jahre nach der Herstellung des Rotulus vier weitere Kleriker unter einem Ziborium positioniert, die selbst nicht am Ritual beteiligt sind (vgl. Abb. 4c). Bari 2 nutzt die Szene, um auch Laien mit ins Bild aufzunehmen (vgl. Abb. 13c). Sie erscheinen hinter den drei Subdiakonen als zusammengedrückte Menge, den Blick nicht dem Ritual zugewandt, sondern aus dem Bild heraus gerichtet. Auch hier schien die Art der Darstellung einige Jahre später nicht mehr der intendierten Aussage zu entsprechen: Vor die Laien wurde eine Art Gitter gezeichnet, wohl um die Trennung von Klerikern und Laien zu unterstreichen. Zudem wurde die Gruppe um weitere Laien ergänzt: Sie blicken nicht mehr frontal aus dem Bild, sondern folgen mit dem Blick aufmerksam dem Ritual. Bari 2 räumt den Laien auch in der *Mater Ecclesia*-Darstellung große Bedeutung ein: Ganz anders als in Bari 1 wird die Kirche hier nicht durch die Personifizierung der *Tellus*, sondern durch das Kirchengebäude selbst dargestellt (vgl. Abb. 13b). Darin spielt sich die Messe ab; ein Altar am rechten Bildrand mit Kruzifix und Opferlamm markiert den Ort der Präsenz

62 BRANHAM, *Sacred*, S. 7; FISHER, *Materializing*, S. 134.

Christi, zwei Kleriker – von denen der linke wohl als Bischof zu identifizieren ist – fungieren als Vermittler der Heilslehre, indem sie sich den Laien zuwenden. Letztere sind von der Seite dargestellt, die Hände erhoben. Presbyterium und Laienraum sind durch zwei Arkaden klar voneinander getrennt. Neben dem Altar ist es die Hängung von mehreren Leuchtern im Schiff, die den Raum eindeutig als sakral charakterisiert – hier mag die Evokation des Lichtes auch auf die Osternacht verweisen. Die Laien sind durch ihre kurzen Gewänder als Männer identifizierbar, womöglich werden in zweiter Reihe auch Frauen dargestellt.⁶³

In den weiteren drei illuminierten Exultet-Rollen, die in Apulien entstanden, wird den Laien ebenfalls Aufmerksamkeit zuteil. In Troia 1 finden sich mehrere liturgische Darstellungen. In der einleitenden Lektüre des *Exultet* sind zu Füßen der trapezförmigen Kanzel nur Kleriker zu erkennen. Die Laien erscheinen hingegen – konsequenterweise – prominent im Bild zu *Salvum fac populum*: Der Diakon steht hier auf dem Boden, die beschriftete Rolle in den Händen (vgl. Abb. 50). Die Osterkerze trennt ihn von den Gläubigen, die er mit der Rechten segnet. Er wendet den gegenüberstehenden Laien, die durch ihre Gewänder als solche gekennzeichnet sind, die Rolle zu. Die Szene ist nicht räumlich verortet, in der Liturgie selbst scheint es einen Moment, in dem der Diakon mit der entfalteten Rolle auf dem Boden den Laien gegenüberstand, nicht gegeben zu haben. Möglicherweise sollte hier nur der Inhalt der Präfation visualisiert werden:

Steh deinem Volk bei, Herr, und segne dein Erbe: mögen alle zur (nächsten) Osterfeier wieder zurückkehren, weil sie durch die sichtbaren Gaben Verlangen nach deinen unsichtbaren Gaben haben, und mögen alle, während sie sich an den gegenwärtigen Gütern erfreuen, von der Sehnsucht nach deinem kommenden Reich entzündet werden.⁶⁴

Deutlich wird hier thematisiert, dass es die *sichtbaren* Gaben sind, die die Gläubigen dazu bewegen sollten, die Messe oder die Osternacht zu verfolgen, und die sie zu den nicht sichtbaren Dingen leiten sollten. Mit diesen *sichtbaren* Gaben könnte neben der Osterkerze auch die Exultet-Rolle selbst und ihre Miniaturen intendiert gewesen sein – auch wenn der Text des beneventanischen *Praeconium paschale* älter ist als das Medium selbst. In der Miniatur in Troia 1 wird der Rotulus den Gläubigen derart präsentiert, dass eine Sichtbarkeit der Bilder und der Rolle wohl zumindest in der Konzeption mitgedacht wurde.⁶⁵

63 Auf diese ordnende Funktion der Architekturdarstellungen verweist auch MÜLLER-BECHTEL, Liturgie, S. 161.

64 *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 accendantur*, vgl. Anhang 1.1.

65 Der Psalmvers 27,9 (*salvum fac populum tuum et benedic hereditati tuae*) wurde im beneventanischen Osterlob, ebenso wie im *Te Deum*, v. a. im Hinblick auf die Täuflinge gebetet oder gesungen, ZWICK, Osterlobpreis, S. 254.

In Troia 2 ist die Kommemoration der Gläubigen, die Illustrierung des *Salvum fac populum*, analog zu Troia 1 gestaltet (vgl. Abb. 51), und auch in Troia 3 erscheinen die Laien in mehreren liturgischen Darstellungen. In der einleitenden Lektüre des *Exultet* stehen sie dicht gedrängt und dem Ambo zugewandt im Raum (vgl. Abb. 53). Die Kleriker befinden sich hinter dem Ambo im Presbyterium, womit hier eine deutliche räumliche Trennung beider Stände markiert wird. Troia 3 zeigt außerdem die *Mater Ecclesia* in Form des Kirchengebäudes, in ihm befinden sich fast nur Laien, die mit erhobenen Händen dem Diakon entgegenblicken (vgl. Abb. 95). Ihre Kleidung kennzeichnet sie weder nach Ständen noch nach Geschlecht; allein die Säulen, auf denen die Arkaden ruhen, trennen sie in Gruppen, was hier jedoch keine hierarchische Bedeutung zu haben scheint. Die *Ecclesia* wird somit als die Personengruppe gezeigt, die der Begriff ursprünglich meinte: die Versammlung der christlichen Gemeinschaft. Erst ab dem 4. Jahrhundert bezeichnete *ecclesia* auch die Kirchenarchitektur; in den süditalienischen Rotuli spiegelt sich diese doppelte Konnotation des Begriffs.⁶⁶ Als Personifizierung der *Ecclesia* erscheint diese in einigen Rollen als gekrönte Frau, ähnlich der frühesten bekannten derartigen Darstellung im Apollonkloster von Bawit (6./7. Jahrhundert, Abb. 145).⁶⁷ Die *Mater Ecclesia* von Barb. lat. 592 etwa ist in einem Kirchenraum positioniert, gerahmt zur Rechten von Klerikern und zur Linken von Laien (Abb. 146). Hier werden die beiden Gruppen wieder von ihren bedeutendsten Vertretern angeführt: dem Bischof und vermutlich einem Fürsten.⁶⁸

Deutlich wird eine Unterteilung in Laien und Kleriker sowie in soziale Stände auch in Vat. lat. 3784. In der Wiedergabe der *Fratres carissimi* werden die Gläubigen durch den mittig platzierten Ambo in Kleriker und Laien getrennt. Während die Gruppe der Kleriker von einem Akolythen angeführt wird, der im Begriff ist, die Osterkerze zu entzünden, steht den Laien ein reich gekleideter Fürst voran (vgl. Abb. 121). Auch in diesem Rotulus erscheint die *Mater Ecclesia* als architektonische Darstellung, die die Laien in drei Gruppen einteilt: Der mittleren ist ein älterer bärtiger, kostbare Kleidung tragender Mann vorangestellt, der linken Gruppe hingegen ein junger Mann. In der rechten Gruppe befinden sich nur Frauen, die durch ihr verschleiertes Haar charakterisiert sind (vgl. Abb. 120). Hier findet sich zudem eine Darstellung des *populus* als Gruppe von Männern, die von beiden Seiten von Frauen begleitet werden (vgl. Abb. 159). Die Unterteilung nach Geschlechtern im Bild spiegelt ihre separate Lokalisierung im Kirchenraum wider, wo Frauen den Gottesdienst getrennt von den Männern meist aus den Seitenschiffen oder – sofern vorhanden – von den Emporen verfolgten.

⁶⁶ FRESE, Aktualpräsenz, S. 11; CZOCK, Kirchenräume, S. 53–67; MÜLLER-BECHTEL, Liturgie, S. 157.

⁶⁷ FRESE, Aktualpräsenz, S. 79f.

⁶⁸ Eine Besonderheit von Barb. lat. 592 ist das spätere Hinzufügen von *tituli* und Beschriftungen im Bild, so sind auch hier die beiden Gruppen mit *clerus* und *populus* sowie die Personifikation mit *Mater Ecclesia* überschrieben.

Abb. 145 | Ecclesia,
Fresko, 6./7. Jahrhundert,
Apollonkloster, Bawit
(FRESE, Aktualpräsenz, S. 80,
Abb. 20).



Abb. 146 | Mater Ecclesia,
Exultet-Rolle, um 1086/87,
Montecassino; Vatikanstadt,
Biblioteca Apostolica Vatica-
na, Barb. lat. 592 (CAVALLO,
OROFINO u. PECERE, Exultet,
S. 242).



Gemalte Gemeinschaften

Die Miniaturen der Exultet-Rollen legen somit auf sozialer Ebene eine Hierarchie (des Sehens) nahe, die sich auch im gebauten Raum widerspiegelt; gleichzeitig konnten architektonische und skulpturale Abgrenzungen auch Orte des Überganges markieren und Bildwerke deren ‚Durchlässigkeit‘ noch unterstützen.⁶⁹ So schufen Exultet-Rollen dank ihrer Inszenierung am Schwellenort der Chorschranken auch eine Verbindung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre und zwischen Kleriker- und Laienraum. Die Sichtbarkeit der Miniaturen war im architektonischen Raum zwar nicht allen gleichermaßen gegeben, doch deutet der Abschnitt des *Salvum fac populum* und seine Bebilderung etwa in Troia 1 und Troia 2 auf die auch visuelle Vermittlungsfunktion des Mediums.

Noch offensichtlicher wird dies in der Rolle aus Capua. Die Laien sind in der Miniatur der Kerzenweihe direkt vor der Rolle lokalisiert, zwei fürstliche gewandete Männer sehen in frontaler Haltung direkt aus dem Bild (vgl. Abb. 52). Hinter ihnen sind weitere Laien versammelt, die sich entweder in Richtung der Rolle oder dem Geschehen am rechten Bildrand zu verneigen, während die Kleriker am rechten Bildrand am Altar liturgische Handlungen vornehmen. Auch hier kann es sich um keine ‚realitätsnahe‘ Darstellung des liturgischen Raums handeln, da während des Gesangs des Diakons keine parallelen Riten am Altar vollzogen wurden (vgl. Kap. 2.1.3). Doch ist bemerkenswert, wie prominent die Laien hier direkt vor der Rolle inszeniert werden.⁷⁰

Auch in anderen Rollen erscheinen die Laien nahe der Kanzel. In dem in London aufbewahrten Exemplar sind in der Szene der Kerzenweihe möglicherweise sogar Täuflinge vor der Rolle positioniert (vgl. Abb. 113). In Pisa 2 sind auf dem Frontispiz des *Lumen Christi* zwei Laien zu beiden Seiten der Aufgänge zur Kanzel zu erkennen, wobei jedoch nicht ersichtlich wird, welche Funktion sie haben könnten (vgl. Abb. 37). In Kapitel 3.1 wurde offensichtlich, dass Kanzeln auch vor den Chorschranken positioniert gewesen sein konnten, was die Annäherung durch die Laien tatsächlich gewährleistete. Dies scheint etwa in Salerno der Fall gewesen zu sein, wo die Amben sich ursprünglich weit im Langhaus befanden und eine direkte Interaktion mit den Laien stattgefunden haben konnte. Dies wird von einer kleinen Miniatur aus einem *Directorium* von etwa 1200 – einem liturgischen Kalender, der auch die lokalen Feiertage verzeichnet – nahegelegt, in der sich Rituale sogar unter der Kanzel abspielen (Abb. 147).⁷¹

In Montecassino 2 erscheinen die Laien und Kleriker in mehreren Miniaturen getrennt in zwei Gruppen. Besonders sticht dies in der einleitenden liturgischen Szene

⁶⁹ FRESE, Vision, S. 101.

⁷⁰ Gerade die Rolle aus Capua fällt in ihrer Selbstreferentialität im Hinblick auf die Wiedergabe des Bild-Text-Bezuges auf: Hier werden in der gemalten Rolle im Bild farbige Streifen wiedergegeben, die möglicherweise auf das Verhältnis von Text und Bild in dem Medium verweisen sollten (vgl. Kap. 2.3.4).

⁷¹ VACCARO, Manoscritto, S. 191f.



Abb. 147 | Directorium, um 1200, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Ms. 7, fol. 89v (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).

der betenden Gläubigen heraus: Die Kleriker gruppieren sich rechts einer zentralen Frauenfigur (eventuell der Madonna)⁷² auf einem gemauerten Turm, die Laien befinden sich ihr zur Linken in einem Gebäude, das von zwei Türmen und einem großen Tor charakterisiert wird (Abb. 148). Hier symbolisieren die Architekturen vermutlich die Gesamtheit der Gläubigen, die städtische Gemeinde. Die Form des gemauerten Turms wird in einigen Exultet-Rollen auch für den Ambo aufgegriffen. In Troia 3 wurde in der Oberflächengestaltung von Ambo, Kirchenmauer und Stadtmauer eine symbolische Beziehung offensichtlich, die ebenfalls die Verbindung von städtischer Gemeinschaft und christlicher Gemeinde sucht (vgl. Kap. 3.2.1, vgl. Abb. 94). Ähnliche, an wehrhafte Geschlechtertürme erinnernde Kanzeln finden sich in zwei Rollen aus Gaeta. Gaeta 2 und Gaeta 3 fallen durch eine explizite Vertikalität der Bildkomposition auf. Die Miniaturen von Gaeta 2 wurden nie vollendet, sie sind nur als Vorzeichnungen in zudem sehr schlechtem Zustand erhalten. Dennoch ist der hohe gemauerte Ambo der *Fratres carissimi*-Szene vor einer angedeuteten Kirchenarchitektur gut zu erkennen (Abb. 149). Die entfaltete Rolle bedeckt hier bereits die Hälfte der Kanzel, links davon ist die Osterkerze auf einem Osterleuchter auszumachen. In der Darstellung des *Sacrificium vespertinum* wird der städtische Charakter offensichtlicher: Während sich zur

72 OROFINO, Montecassino 2, S. 378.



Abb. 148 | Gebet der Gläubigen, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 383).

Linken des Diakons – oder hinter ihm – die klerikale Gemeinschaft versammelt, wendet er selbst sich den Laien zu (Abb. 150). Diese sind auf einer turmartigen Architektur versammelt, die eine Nische für den Fürsten bereithält. Auch in Gaeta 3 sind die Laien und Kleriker der *Fratres carissimi*-Szene auf gemauerten Architekturelementen versammelt, jeweils angeführt von einem König oder einem Bischof oder nimbierten Heiligen (Abb. 151). Ähnlich wurde auch das *Sacrificium vespertinum* gestaltet. Hier bricht nur der geschwungene Rotulus die Vertikalität von Kerze, Ambo und dessen von Arkaden überfangenen Zugängen auf. In Gaeta 3 werden gar die weltlichen und geistlichen Herrscher nach diesem Schema dargestellt: Der Diakon ist wieder mittig auf dem Ambo zu finden, ihm zur Rechten sind Fürsten oder Könige – darunter auch Frauen – zu sehen, während ihm zur Linken die Kleriker positioniert sind (Abb. 152).

In der Herstellung von Gaeta 3 scheint der Gedanke eines ganzheitlichen Abbildens der städtischen Gemeinde wichtiger gewesen zu sein als in anderen Rollen, da sich in der Darstellung von Stadtmauern Evokationen städtischer Identität und ziviler Machtausübung finden lassen.⁷³ Bereits in frühen *adventus*- oder *maestà*-Darstellungen von Herrschern symbolisierten Architekturdarstellungen auch die reale Inbesitznahme von Palästen und Städten.⁷⁴ Stadtmauern standen dabei oft sinnbildlich

⁷³ ZCHOMELIDSE, Art, S. 166 f. Sie verortet die Rollen auch im zeitgenössischen lokalen Kontext und setzt sie mit der Skulptur dieser Zeit in Verbindung.

⁷⁴ SPECIALE, Immagini, S. 17.



Abb. 149 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta?; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 355).



Abb. 150 | *Sacrificium vesperinum*, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta?; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 359).



Abb. 151 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 365).

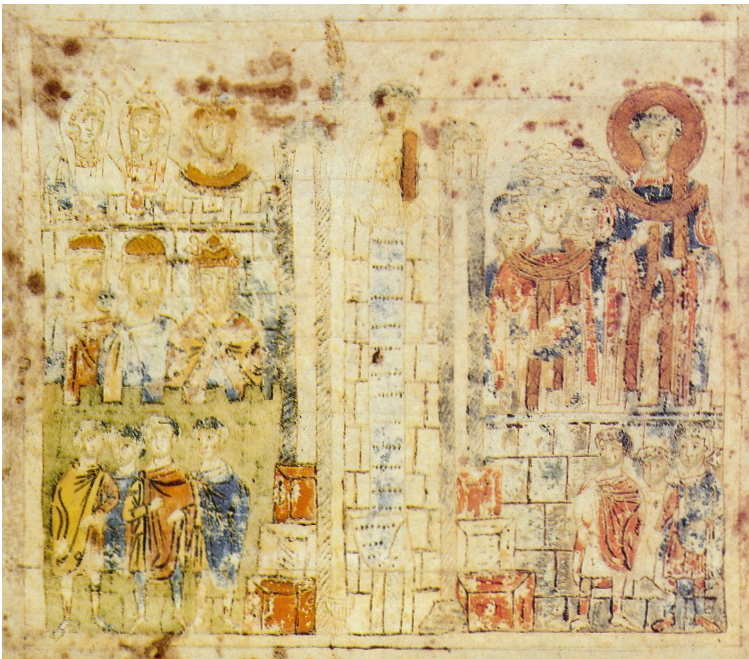


Abb. 152 | Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 374).

für die gesamte Stadt und ihre Bevölkerung, so etwa definiert sie auch Isidor von Sevilla:

Die Stadt ist eine Menge von Menschen, geeint durch das Band der Gemeinschaft und benannt nach den Bürgern, d. h. nach den Einwohnern der Stadt selbst. Denn *urbs* (Stadt) sind die Mauern selbst, *civitas* (Stadt, Bürgerschaft, Gemeinwesen) werden aber nicht die Steine, sondern die Bewohner genannt.⁷⁵

Isidor verband in seiner Definition soziale und architektonische Aspekte und verwies zudem auf ein „Band der Gemeinschaft“, das die Stadt erst ausmache. Offensichtlich empfanden sich die mittelalterlichen Stadtbewohnerinnen und -bewohner als Teil dieser Vorstellung; mit dem städtischen Bürgerstatus gingen zudem besondere Privilegien einher.

Im mittelalterlichen Bari war byzantinischen Quellen zufolge die Bevölkerung in drei Schichten unterteilt: Die reiche Grundbesitzerschicht bildete die Oberschicht, sie war auch in der Verwaltung vertreten. Daneben bildete der städtische Klerus eine eigene Klasse, als dritte soziale Schicht zählte die freie Bauern- und Handwerkerschaft, die vermutlich nicht in Innungen oder Gilden organisiert war.⁷⁶ Nach den lateinischen Quellen lässt sich eine Unterteilung in *maiores* (oder *nobiles*), *mediani* und *minores* (oder *cunctus populus*) feststellen. Diese Einteilung basierte auf langobardischen Gesetzen, denen zufolge die Bürgerinnen und Bürger der Stadt je nach Vermögen verschiedenen militärischen Klassen zugeteilt wurden. Den *maiores* gehörten die hohen Kleriker an, während der mittlere Klerus und die weniger Wohlhabenden Teil der *mediani* waren. Die *minores* wurden vom Bauern- und Handwerkerstand gestellt.⁷⁷ Es liegt nahe, dass derlei soziale Trennungen auch im Kirchenraum repräsentiert wurden.

Performative Dimensionen

In der Osternacht versammelte sich die gesamte Gemeinde einer Stadt, dabei trugen die Exultet-Rollen auch zur Konstitution kollektiver Identität bei.⁷⁸ Bereits in Kapitel 2.3.3 wurde auf das performative Potenzial der liturgischen Szenen verwiesen. Bild und liturgische Realität wurden eins, wenn das dargestellte Ritual im selben

⁷⁵ *De aedificiis publicis. Civitas est hominum multitudo societatis vinculo adunata, dicta a civibus, id est ab ipsis incolis urbis pro eo quod plurimorum consciscat et contineat vitas. Nam urbs ipsa moenia sunt, civitas autem non saxa, sed habitatores vocantur. Tres autem sunt societates: familiarum, urbium, gentium. Urbs vocata ab orbe, quod antiquae civitates in orbe fiebant; vel ab urbo parte aratri, quo muri designabantur; unde est illud, Isidor von Sevilla, Etymologiarum, XV, II, 1–3, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 553.*

⁷⁶ VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 140–142.

⁷⁷ Ebd., S. 142f.

⁷⁸ Vgl. zur gemeinschaftsstiftenden Funktion von Bildern allg. BELTING, Bild und Kult, S. 56f.

Moment im Kirchenraum vollzogen wurde.⁷⁹ Dabei meint *Performativität* zunächst ein Zusammenfallen von einer Handlung, von der gesprochen wird, mit ihrer gleichzeitigen Ausführung.

Bei den Gelingungsbedingungen, die erfüllt sein müssen, handelt es sich entsprechend nicht nur um sprachliche, sondern vor allem um institutionelle, um soziale Bedingungen. Die performative Äußerung richtet sich immer an eine Gemeinschaft, die durch die jeweils Anwesenden vertreten wird. Sie bedeutet in diesem Sinne die Aufführung eines sozialen Aktes.⁸⁰

Die Theaterwissenschaftlerin Erika FISCHER-LICHTE macht hier deutlich, wie sehr performative Akte mit sozialen Kontexten verknüpft sind. Zudem muss das Performative nicht auf den Akt des Sprechens begrenzt sein, sondern kann auch in Performances, also in Handlungen, „die selbstreferentiell sind und Wirklichkeit konstituieren“ zum Tragen kommen.⁸¹ In diesem erweiterten Sinne kann der Performativitätsbegriff auch auf die Miniaturen der Exultet-Rollen, und eben vor allem auf die liturgischen Szenen, übertragen werden: In der süditalienischen Osterliturgie wurde in den Exultet-Rollen eine gerade stattfindende Handlung in Sprache *und* Bild aufgegriffen.⁸² „Die Einbindung in Rituale lässt die Grenze zwischen den Bildern und ihrer Umgebung durchlässiger werden, als dies in den klassischen Theorien vom Bild postuliert wird“,⁸³ es verbinden sich hier Raum, Ritual, Bild und Medium. Die Performativität der Darstellung holt das dargestellte Ritual in die Gegenwart und aktualisiert es bei jedem Betrachten vor demselben liturgischen Hintergrund. Als Konsequenz performativer Akte entsteht Gemeinschaft, indem „sich das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verbindet“. ⁸⁴ Die Evokation des gemeinsamen Singens trägt im *Exultet*-Ritual dazu ebenfalls bei (vgl. Kap. 4.2.3).

Vom Theater ausgehend bezeichnet FISCHER-LICHTE den Raum der Aufführung denn auch als „performativen Raum“, der zugleich – in Bezug auf BÖHME – auch ein

79 Wobei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen werden soll, dass die liturgischen Darstellungen nicht als ‚realitätsgetreu‘ im heutigen Sinne zu verstehen sind. Auch in einigen von ZCHOMELIDSES Aufsätzen spielt die Performativität liturgischer Darstellungen eine wichtige Rolle, vgl. dazu u. a. ZCHOMELIDSE, Art, S. 3; ZCHOMELIDSE, Word, S. 3–34. Allerdings geht sie nicht auf mögliche Bedeutungen dieser Performativität ein.

80 FISCHER-LICHTE, Ästhetik, S. 32. Des Weiteren zu Ritual, Raum und Performanz BOSCHUNG, HÖLKESKAMP u. SODE, Raum; HÖLKESKAMP, Prozessionen; MARTSCHUKAT u. PATZOLD, Einführung; MERSCH, Ereignis, S. 157–244; KRÄMER, Performativität.

81 FISCHER-LICHTE, Ästhetik, S. 34.

82 Vgl. dazu auch die spätmittelalterlichen Osterspiele und Assoziationen von bestimmten Orten im Kirchenraum mit bestimmten heilsgeschichtlichen Ereignissen etwa bereits von Amalarius von Metz, FRESE, Aktualpräsenz, S. 188–193.

83 GANZ, Prozession, S. 137.

84 FISCHER-LICHTE, Ästhetik, S. 82. Sie thematisiert auf S. 42–57 auch den Zusammenhang von Aufführung und Ritual. Auf die Bedeutung von ‚Öffentlichkeit‘ verweisen MARTSCHUKAT u. PATZOLD, Einführung, S. 2.

„atmosphärischer Raum“ ist.⁸⁵ Dahinter steht der Gedanke, dass zur Raumwahrnehmung das Visuelle allein nicht reiche, dass etwa auch Gerüche ganz bewusst eingesetzt wurden und werden, um bestimmte Eindrücke zu schaffen. Diese Vorstellung findet sich auch in raumsoziologischen Überlegungen, wie einleitend verdeutlicht wurde (vgl. Kap. 1.2.4). Ohne übertriebene Analogien von Theateraufführungen und (mittelalterlichen) Liturgien zu postulieren, lässt sich für die mittelalterliche Osterliturgie ein hohes Maß an inter- und multisensorialen ‚Dramaturgien‘ feststellen.⁸⁶ So wurden etwa bestimmte Gerüche – von Weihrauch oder Wachs – mit bestimmten christlichen Vorstellungen (unter anderem Sakralität) in Bezug gesetzt. Auch auditive Phänomene sorgten für eine ‚Gestimmtheit‘⁸⁷ von Räumen; schon Boethius beschrieb, wie Musik in der Lage war, die Hörenden in bestimmte Gemütslagen zu versetzen. Gerade Wahrnehmungsprozesse sind in performativen Akten ausschlaggebend: „Nicht mehr die Theorie der Kommunikation, vielmehr die Theorie der Wahrnehmung als eine Theorie des Erscheinens gibt nun den Rahmen konzeptueller Erfassung des Performativen ab [...]“.⁸⁸

In der Performativität der Exultet-Rollen offenbart sich auch eine zeitliche Komponente: Die Verbindung von christologischer Vergangenheit und christlicher Gegenwart, die in den liturgischen Szenen, aber auch in der Visualisierung der städtischen Gemeinschaft gezeigt wird, macht dies besonders deutlich.⁸⁹ Ebenso ist das Zukünftige immer Teil des *Exultet*-Rituals: Bereits in der Herstellung wurde die Nutzung der Rollen für die Ewigkeit angelegt, die späteren Aktualisierungen von Text und Bildern unterstützen dies. Der Text selbst bittet in Folge des *Salvum fac populum* um die alljährliche ‚Rückkehr zum Osterfest‘ (*ut redeunt ad festivitatem Paschae*). Heinrich ZWECK kontextualisiert diesen Abschnitt historisch-theologisch:

Die Bitte um das Erleben kommender Festfeiern, im besonderen Sinn die (jährliche) Wiederkehr der hier begangenen Feier, ist ein Motiv aus der Pascha-Haggadah. Wie in der Paschafeier des Alten Bundes und Spätjudentums, so wird in der frühchristlichen Osternachtliturgie das eschatologische Heilsereignis in ganz besonderer Weise ersehnt und Jahr für Jahr im Fühlen und Denken der Gläubigen erneuert und aktualisiert.⁹⁰

Die alljährliche und regelmäßige Wiederholung des Rituals führte zu dessen Stabilisierung, wie auch zu der christlichen Gemeinschaft.⁹¹ Gerade die Liturgie erfülle

⁸⁵ FISCHER-LICHTE, Ästhetik, S. 200–209.

⁸⁶ Vgl. wieder die spätmittelalterlichen Osterspiele, VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 146 f.

⁸⁷ Löw, Raumsoziologie, S. 204.

⁸⁸ KRÄMER, Plädoyer, S. 20.

⁸⁹ Vgl. dazu auch CAVALLO, Rappresentazione, S. 401.

⁹⁰ ZWECK, Osterlobpreis, S. 254.

⁹¹ Zur Stabilisierung von Gemeinschaften durch Rituale, MARTSCHUKAT u. PATZOLD, Einführung, S. 2.

dabei alle „Bedingungen, wie sie in der interkulturellen Ritualforschung formuliert werden: [u. a.] ein stabiler, immer wiederkehrender Handlungsvollzug [...], welche emotionale und intellektuelle, die körperliche und seelische Partizipation der Teilnehmenden gewährleistet“. ⁹² Dazu trug in der Osterliturgie nicht nur das Ritual bei, auch die Objekte, die sie begleiteten – wie die Exultet-Rollen – hatten dabei verstärkende und verstetigende Bedeutung. Das memoriale Potenzial der Bilder unterstützte diesen Prozess ebenfalls und hielt darüber hinaus den ephemeren Charakter der Liturgie materiell fest. ⁹³

5.2.2 Politische Rollen

Bilder können somit eine bedeutende Rolle für die Konstitution und Stabilisierung von Gemeinschaften und kollektiven Identitäten übernehmen. ⁹⁴ Voraussetzung hierfür ist jedoch eine gewisse ‚Öffentlichkeit‘ der Bilder, worauf in den letzten Jahrzehnten – auch ausgehend von Jürgen HABERMAS – immer wieder verwiesen wurde. ⁹⁵ Die ‚öffentlichsten‘ Miniaturen der Exultet-Rollen waren wohl jene, die am Ende der Liturgie zu sehen waren. Wenn die Rollen nach ihrer Verwendung im *Exultet*-Ritual am Ambo verblieben, erschienen die letzten Miniaturen oberhalb der Köpfe der Gläubigen. Nicht nur ihre Position begünstigte ihr Erkennen; nach der Taufprozession erleuchteten neben der Osterkerze weitere Kerzen den Kirchenraum (vgl. Kap. 2.1.3). Mit dem Sehen der letzten Miniaturen ging ein Erkenntnisprozess einher (vgl. Kap. 4.1.2), der sich nun auch mit einer politisch-sozialen Bedeutung der Rollen verband.

⁹² BRUGGISSER-LANKER, Ritus, S. 18.

⁹³ LENTES, Ereignis, S. 173 f. Gerade die Messe wurde seit jeher als Bild verstanden; östliche Kirchenlehrer bezeichneten das liturgische Personal, alle sakramentalen Handlungen und sämtliche hierbei benutzten Gegenstände als Bilder himmlischer Realitäten (Maximos Confessor, „*Scholia in ecclesiasticam hierarchiam*“), FRESE, Vision, S. 100. In Anlehnung an Amalarius von Metz schreibt FRICKE: „Die Zelebration der Messe evozierte die Urgemeinde um Christus und entsprechend konnten bei der Feier der Eucharistie die Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben werden. Dabei wurde und wird heute noch der Altar zur Tafel des letzten Abendmahles, an dem der Priester Christus repräsentiert und durch sein Wort die Realpräsenz Christi mittels der Hostienwandlung *bewirkt*. Das christliche Ritual impliziert eine Nachfolge Christi und damit eine *kollektive Mimesis*, die die Mitglieder der christlichen Gemeinde verbindet. Sie stiftet sowohl das kollektive Gedächtnis, das sich gemäß Maurice Halbwachs in diesem einen Moment der Zusammenkunft bildet und erinnert werden kann, als auch eine kollektive Identität.“ FRICKE, *Ecce fides*, S. 161.

⁹⁴ FRICKE, KLAMMER u. NEUNER, Einleitung, S. 11; vgl. auch STOCCHETTI u. SUMIALA-SEPPÄNEN, *Communities*.

⁹⁵ FRICKE, KLAMMER u. NEUNER, Einleitung, S. 16, HABERMAS, *Strukturwandel*. An dieser Stelle kann nicht diskutiert werden, was ‚Öffentlichkeit‘ von Bildern im Mittelalter genau bedeutete; wichtig ist aber sicher eine gewisse Sichtbarkeit oder doch Bekanntheit des entsprechenden Objektes (oder der Geste etc.) – oder auch ein Sprechen darüber, wenn das Sehen nicht möglich war (vgl. Kap. 3.2.2 und 4.1.4).



153a



153b



153c

Abb. 153a–c | Geistliche Herrscher, Feier der Gläubigen und weltliche Herrscher, Collage der bildlichen Kommemorationen, wie sie am Ende des Exultet-Gesangs den Gläubigen an der Kanzel erschienen, Exultet-Rolle, 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 2 (MAITILASSO, Troja, S. 82–85).



Abb. 154 | *Curvat imperia*, Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).



Abb. 155 | *Curvat imperia*, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 370).

Da der *Exultet*-Text mit den geistlichen und weltlichen Kommemorationen schließt, bildeten die Darstellungen der spirituellen und temporären Herrscher auch den Abschluss der Bilderzyklen. Im Fall von Bari 1 fiel während der Materialuntersuchungen auf, dass gerade diese letzten Miniaturen bereits in mittelalterlicher Zeit farblich überarbeitet oder erneuert wurden.⁹⁶ Womöglich ist dies mit der spezifischen Sichtbarkeit dieser beiden Darstellungen am Ende des Rituals zu erklären. Gerade bei Bari 1 übernahmen die Bilder auch stellvertretende Funktion: Die byzantinischen Kaiser waren während des Rituals im Bareser Kathedralraum nicht anwesend; nicht nur, da sie mehrere hundert Kilometer entfernt in Konstantinopel residierten, sondern auch, weil der beneventanische Ritus dem römischen näherstand als dem orthodoxen.

Nicht alle *Exultet*-Rollen sind vollständig erhalten, so lassen sich keine verallgemeinernden Aussagen über das Verhältnis in den Darstellungen von weltlichen und geistlichen Herrschern treffen; die überwiegende Mehrheit der erhaltenen Rollen positioniert im Bild jedoch den weltlichen Herrscher über dem geistlichen. Allein die Rollen aus Troia bilden eine Ausnahme: Hier ist der Papst im Bild immer über den Fürsten positioniert. In Troia 1 und 3 liegt dies daran, dass Text und Bild die gleiche Ausrichtung haben; in Troia 2 sind die Bilder zwar dem Text entgegengesetzt positioniert, allerdings ist es möglich, dass die Bildreihenfolge sich in erster Linie an Troia 1 orientierte. So lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, ob mit der Inversion von weltlichen und geistlichen Herrschern in den Troianer Rollen tiefere Bedeutungen einhergingen (Abb. 153a–c).

Dass die bildliche Hierarchie der Herrscher auch problematisiert wurde, legen die drei Rollen aus Gaeta und die nur fragmentarisch erhaltene aus Fondi nahe. Im Falle der Letzteren weicht die Formulierung der weltlichen Kommemoration vom Standard-Schema ab; der Fokus wurde auf den göttlichen Sendungsbefehl gelegt, um die untergeordnete weltliche Macht von Königen und Fürsten zu formulieren (*huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat, [...] fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia*). Im Bild wird dies im Rotulus aus Fondi in der Anbetung des thronenden Christus durch zwei Herrscher visualisiert (Abb. 154).⁹⁷ Auch in Gaeta 3 erscheinen mehrere Fürsten in Anbetung des in einer Mandorla erscheinenden Christus, doch ist die Miniatur hier nicht am Ende des Rotulus, sondern bereits nach dem Abstieg Christi in die Vorhölle positioniert, in Konkordanz mit dem Textteil *curvat imperia* (Abb. 155).

Die Kommemorationen

Die Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher begleiten die abschließenden Kommemorationen des *Exultet*-Textes, die wiederum selbst nicht Teil des ursprünglichen *Praeconium paschale* waren. Der metrische *cursus* der weltlichen

⁹⁶ TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*, S. 96.

⁹⁷ SPECIALE, *Liturgia*, S. 201. Vgl. dazu auch OROFINO, *Curvat Imperia*.

Kommemorationen unterscheidet sich von dem des restlichen Textes, was darauf deutet, dass die letzten Zeilen dem Osterlob erst später hinzugefügt wurden.⁹⁸ Kommemorationen enthalten Gebete für individuelle Personen und finden nicht nur im *Exultet*-Gesang Verwendung, sondern etwa auch anlässlich der Karfreitags-Orationen.⁹⁹ Sie sind eng mit den *Laudes regiae*, also den Königsakklationen und Lobgesängen auf Christus und Bischöfe, verwandt.¹⁰⁰ Meist wird davon ausgegangen, dass die Aufnahme derartiger Kommemorationen in das *Praeconium paschale* anlässlich des Besuches von Karl dem Großen an Ostern 774 in Rom geschah.¹⁰¹ Ausgehend von der in Rom verwendeten römischen Version des *Praeconium paschale* waren die Herrschaftskommemorationen wohl auch Teil des beneventanischen Osterlobs geworden.

In den frühen römischen Texten begannen alle Kommemorationen mit *precatur*, erst später wurde für die säkularen Autoritäten ein separates *memento* oder *respice* eingeführt. So steht in den süditalienischen *Exultet*-Rollen mit römischem Text *Memento etiam domine famuli tui imperatoris nostri ill. necnon et famuli tui principis nostri ill. et celestem eis concede uictoriam cum omni exercitu eorum*.¹⁰² Die beneventanischen Kommemorationen hingegen setzen mit dem *memorare* ein: *Memorare Domine famulum tuum imperatorem nostrum il. et principem nostrum il. et eorum exercitum uniuersum*.¹⁰³ Das ausführliche Fürbittgebet schließt neben den weltlichen Herrscher und ihren Soldaten auch den Papst, den Bischof, den Klerus sowie die gesamte kirchliche Gemeinschaft mit ein. Bari 1 ist die einzige, süditalienische *Exultet*-Rolle, in der mit den gepriesenen Herrschern die byzantinischen *basileis* gemeint sind und nicht deutsche Kaiser oder lokale Fürsten. Vergleichbar ist die Bareser Rolle in dieser Hinsicht allein mit den drei erhaltenen dalmatischen *Exultet*-Texten, die allerdings nicht als eigene Medien in Rollenform vorliegen, sondern in Evangeliarien und Missalen enthalten sind.¹⁰⁴

Aus den Kommemorationen lassen sich Rückschlüsse über die politischen und historischen Kontexte ziehen, in denen die Rollen genutzt wurden. Umgekehrt wurden die Illustrationen dieser Zeilen aber auch zu Datierungszwecken herangezogen; immer wieder wurden sie – durchaus fragwürdig – als ‚Porträts‘ von Bischöfen und Fürsten

98 KELLY, *Exultet*, S. 69.

99 LADNER, *Portraits*, S. 182.

100 Grundlegend KANTOROWICZ u. BUKOFZER, *Laudes regiae*.

101 KANTOROWICZ, *Norman Finale*, S. 137; LADNER, *Portraits*, S. 194 f.; PETRAK, *Emperor*, S. 47.

102 PETRAK, *Emperor*, S. 53 f.; KELLY, *Exultet*, S. 69–71. Ab dem 12. Jh. ändert sich dieser Text noch einmal (nur in Troia 3): *Precatur ergo te Domine, ut nos famulos tuos ... quiete temporum concessa in his paschalibus gaudiis, conservare digneris, Qui semper vivis, regnas, imperas necnon et gloriaris solus Deus solus altissimus, Jhesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen*, KANTOROWICZ, *Norman Finale*, S. 130 f.

103 PETRAK, *Emperor*, S. 53.

104 Evangeliar von Osor (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Borg. lat. 339, 2. Hälfte 11. Jh.), Evangeliar von Zadar (Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Can. bibl. lat. 61, 2. Hälfte 11. Jh.), Missale von Kotor (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 920, 1. Hälfte 12. Jh.), PETRAK, *Emperor*, S. 47–66.

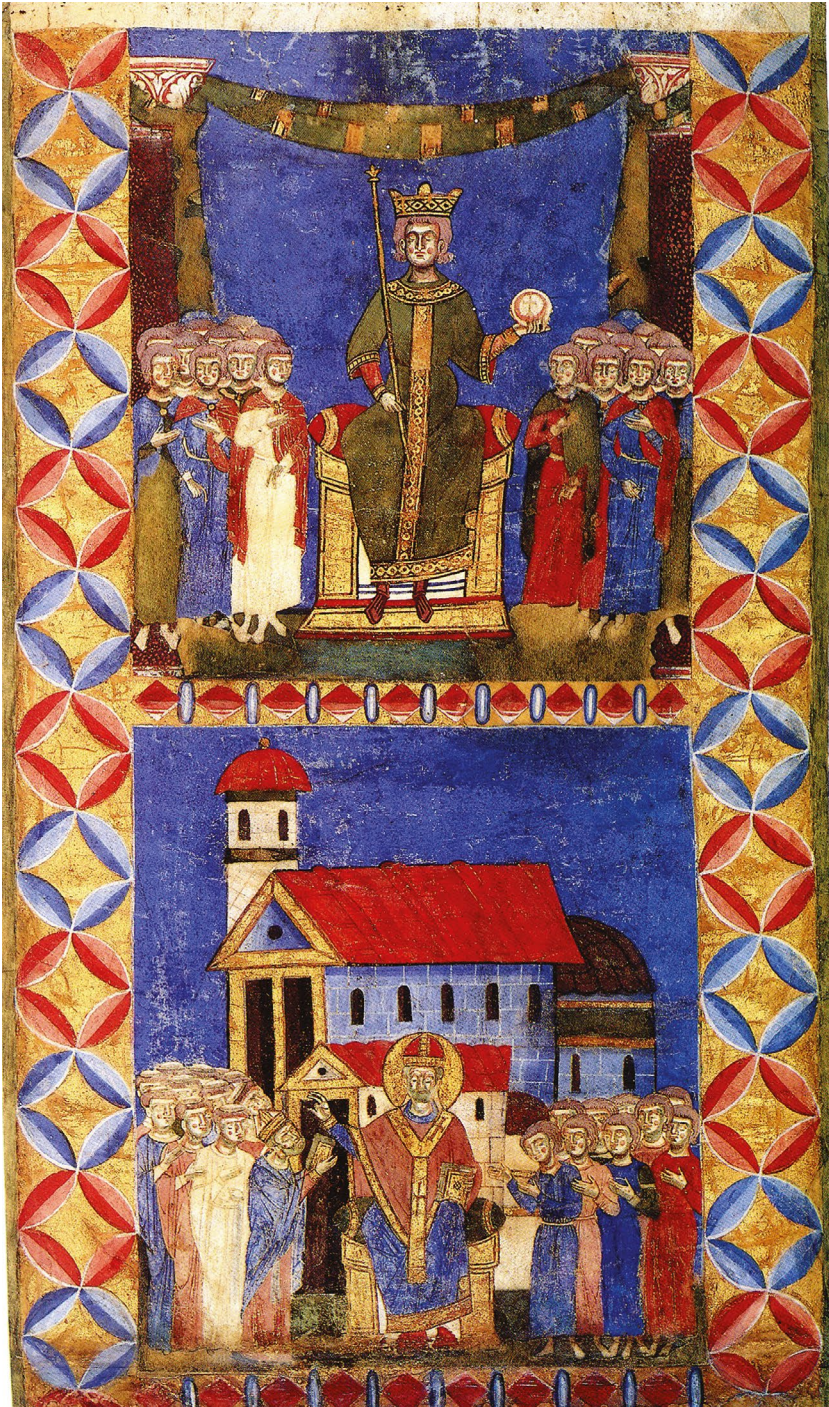


Abb. 156 | Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).



Abb. 157 | Friedrich II. mit seinem Falken, *De arte venandi cum avibus*, 1259–1266; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat 1071, fol. 1v [Wikimedia [16.11.2024], Public Domain].

verstanden.¹⁰⁵ Bari 1 ist hierfür ein gutes Beispiel: Über die Doppelung der Kaiser in Text und Bild wird die Rolle mit der Herrschaftszeit der beiden byzantinischen Kaiser Basilius II. und Konstantin VIII. in Verbindung gebracht (vgl. Abb. 4f).¹⁰⁶ Ein weiteres Beispiel, anhand dessen oft versucht wurde, der Fürstendarstellung einen Entstehungskontext zu entnehmen, ist die Rolle aus Salerno. Die Miniatur des thronenden Herrschers (Abb. 156) ähnelt ikonografisch der Darstellung Friedrichs II. in ‚*De arte venandi cum avibus*‘ (Abb. 157), weshalb der Rotulus oft mit ihm in Verbindung gebracht wurde.¹⁰⁷ Es ist nicht bekannt, ob Friedrich II. überhaupt eine Exultet-Rolle

¹⁰⁵ Es erstaunt, wie lange die Identifizierung von Herrschern allein über die Darstellung versucht wurde, äußerte sich doch dazu schon LADNER, Portraits, S. 182f. kritisch. SPECIALE meint hingegen, gerade aufgrund dieser kritischen Haltung LADNERS gebe es zu wenig Auseinandersetzung mit diesen weltlichen und geistlichen Herrschern, SPECIALE, Liturgia, S. 192f. Als Beispiel zieht sie die Rolle Barb. lat. 592 heran, auf der in der Darstellung des spirituellen Herrschers klar die aktuelle päpstliche Kleidung zu erkennen sei; die Miniatur stehe daher in Zusammenhang mit der päpstlichen Investitur des Abtes Desiderius von Montecassino im Jahr 1087, ebd., S. 193. Auch seien hier neue, von den Normannen mitgebrachte Herrschaftselemente zu erkennen, wie etwa der Jagdfalke, der so ähnlich auch auf dem Teppich von Bayeux zu finden sei, ebd., S. 194.

¹⁰⁶ LADNER, Portraits, S. 185; ZUCCARO, Miniatures, S. 437f. Auch in anderen Rollen wurden die Herrscher im Text im Plural erwähnt, im Bild erschien hingegen nur einer (Avezzano, Capua, Pisa 2, Troia 1). Der Text muss nicht auf einen bestimmten historischen Moment verweisen, er ist von einer längeren Texttradition geprägt, LADNER, Portraits, S. 187f.

¹⁰⁷ SPECIALE, Immagini, S. 97f.; SPECIALE, Liturgia, S. 213; LADNER, Portraits, S. 186; BERTAUX, Art, S. 232; ZUCCARO, Miniatures, S. 455f.; ZANICHELLI, Codici, S. 51f.

in Auftrag gab, allerdings beendete einer seiner talentiertesten Schreiber, Petrus de Vinea, einen Brief an Gefolgsleute des Kaisers mit einem Verweis auf den Text des *Praeconium paschale*, dessen Friedrich II. sich zur imperialen Machtdemonstration bediente: *Exultet iam Romani Imperii culmen, et pro tanti victoria principis, mundus gaudeat universus*.¹⁰⁸ Das *Praeconium paschale* wurde offensichtlich mit Vorstellungen von Herrschaftsrepräsentation verbunden; zudem wurden offenbar im Brief von Petrus de Vinea auch universalistische Ansprüche aus dem liturgischen Text übernommen.¹⁰⁹

Herrscher in der Liturgie

Eine strikte Trennung weltlicher und geistlicher Macht steht der mittelalterlichen Weltauffassung, die auf der Allgegenwärtigkeit Gottes beruht, entgegen. Weltliche, temporäre Herrscher empfangen ihre Befugnisse von Gott, was die *Curvat imperia*-Textstelle in einigen späteren Exultet-Rollen besonders anschaulich macht. Dementsprechend spielten politische Inszenierungen nur in einigen besonderen liturgischen Momenten eine Rolle, etwa den *Laudes regiae*. Mehr noch nutzten Herrscher den sakralen Kontext, um ihre eigene Macht auf Erden zu legitimieren und zu stabilisieren; so sah etwa das byzantinische Kaiserzeremoniell eine enge Verschränkung mit der Liturgie in der Hagia Sophia vor. Im Zeremonienbuch des Konstantin VII. Porphyrogennetos (913–959) wird etwa beschrieben, wie der Kaiser einige Aufgaben des Bischofs übernahm.¹¹⁰ Im Gegenzug bediente sich auch die römische Papstliturgie am Kaiserzeremoniell des byzantinischen Hofes.¹¹¹

Besonders deutlich inszeniert wurde die von Gott gegebene irdische Herrschaft im Taufakt und durch die damit einhergehende Salbung, die mit dem Krönungsakt in Bezug gesetzt wurde.¹¹² Mehrere Konnotationen des Taufrituals begegnen etwa in den Miniaturen des Warmundus-Sakramentars, das um das Jahr 1000 für den Bischof Warmundus von Ivrea (ca. 969–1011) entstand.¹¹³ Eingeleitet wird das Manuskript durch die Darstellung der Krönung Ottos III., die analog zu der der Bischofsweihe gestaltet ist.¹¹⁴ Eine Beziehung auch zur Taufe mag sich hier in zwei Salbgefäßen offenbaren; sie verweisen nicht nur auf die Salbung des Königs vor der Krönung, sondern ziehen auch eine Parallele zur Miniatur der Christus-Taufe und zu der der

108 SPECIALE, Liturgia, S. 191, 214.

109 Repräsentation meint nach dem Prinzip der Substitution meist etwas Abwesendes, kann aber auch die „Zurschaustellung von etwas Gegenwärtigem“ implizieren, nach Carlo Ginzburg, ELSTER, Geschenke, S. 92; vgl. auch MICHALSKY, Memoria, S. 22–31.

110 MAJESKA, Emperor; Zeremonienbuch, hg. v. VOGT; FRESE, Aktualpräsenz, S. 45 f.

111 HEINZER, Inszenierung, S. 46.

112 HOFFMANN, Taufsymbolik, S. 9.

113 Ivrea, Biblioteca Capitolare, Ms. LXXXVI, vgl. dazu auch BERTAUX, Art, S. 239.

114 BRÄM, Liturgie, S. 150.

Konstantinstaufe im selben Manuskript.¹¹⁵ Krönung und Taufe konnten tatsächlich zusammenfallen, wie im Falle der beiden Söhne Karls des Großen, Ludwig und Pipin, die mit ihrer Taufe durch Papst Hadrian I. im Jahr 781 gleichzeitig Könige von Aquitanien und Italien wurden.¹¹⁶ Die Analogie von Taufe und Krönung wurde in der frühchristlichen Ostkirche besonders deutlich: Getaufte wurden dort auch gekrönt.¹¹⁷

Auch die normannischen Fürsten und Könige nutzten Religion und die Kirche zur Untermauerung ihres Herrschaftsanspruchs in Süditalien und Sizilien, was besonders an ihren Stiftungen von Sakralbauten deutlich wird. Die Autorität von Schrift setzte Robert Guiscard in mehreren Inschriften an der Kathedrale von Salerno ein: So läuft in römischen Kapitalen eine antikisierende Lobpreisung des Stifters über die Fassade, des Weiteren finden sich Inschriften über dem Hauptportal der Kathedrale sowie der Porta dei Leoni, die Einlass in das der Kathedrale vorgelagerte Atrium gibt. In Letzterer werden die Bürger der Stadt adressiert und mit einbezogen: DUX ET IORDANUS DIGNUS PRINCEPS CAPUANUS REGNENT ETERNUM CUM GENTE COLENTE SALERNUM.¹¹⁸ Das äußerste Portal mitsamt seiner Inschrift wendet sich somit an den Stadtraum und die Bürger Salernos und sucht damit auch die Legitimation des neuen Fürsten in den Augen der städtischen Gemeinde.

Legitimatorischen Anspruch konnten auch die Exultet-Rollen formulieren, gerade in Süditalien, das im 11. und 12. Jahrhundert stark politisch fragmentiert war.¹¹⁹ Nicht nur waren die Miniaturen der weltlichen Herrscher ganz oben an der Kanzel zu sehen, SPECIALE bringt die Kerzenspenden der Fürsten – unter anderem von Friedrich II. – mit weltlicher Autorität zusammen.¹²⁰ Das Medium der Rolle wurde nicht nur mit der Verkündigung der christlichen Heilslehre assoziiert, es symbolisierte darüber hinaus rechtskräftige Akte (vgl. Abb. 10) und hatte administrative Konnotationen. So hat das *Brebion* von Reggio – eine Inventarliste, die die Steuereinnahmen aus der Maulbeerbaum-Produktion der byzantinischen Stadt Reggio di Calabria für das Jahr 1060 festhält – die Form einer Rolle. Das Medium scheint für die Verwaltung weltlicher Besitztümer keine Ausnahme gewesen zu sein; der Text des *Brebion* selbst erwähnt zwei weitere, ähnliche Rollen, in denen die Einnahmen aus dem Getreidehandel (*agrario*) und der Weinproduktion (*tryge*) registriert wurden.¹²¹

115 DESHMAN, Warmund Sacramentary. OPPENHEIMER und NORDENFALK verbanden diese zwei Behälter in den Darstellungen der Taufe Christi mit der Doppelnatur Christi, ebd., S. 16. Vgl. dazu auch MARIAUX, Warmond d'Ivrée.

116 DESHMAN, Warmund Sacramentary, S. 10.

117 HOFFMANN, Taufsymbolik, S. 11–14.

118 An der Fassade: MATTHAEO APOSTOLO ET EVANGELISTAE PATRONO URBIS ROBERTUS DUX ROMANI IMPERII MAXIMUS TRIUMPHATOR DE AERARIO PECULIARI, PACE, Cattedrale, S. 190f.

119 SPECIALE, Liturgia, S. 193; SPECIALE, Immagini, S. 74.

120 SPECIALE, Immagini, S. 72.

121 Die elf Pergamentbögen sind auf dieselbe Art und Weise aneinandergenäht wie die der Exultet-Rollen, JACOB, Rouleaux, S. 76f.; vgl. dazu auch GUILLOU, Production, S. 92f.

Auch im Botenwesen waren Rollen von Bedeutung (vgl. Kap. 2.3.1). Exultet-Rollen sind – nicht zuletzt auch durch die zuletzt erscheinenden Miniaturen der weltlichen und geistlichen Herrscher – auch Medien *politischer Kommunikation*, wobei der Begriff in den letzten Jahren an Aktualität in den geisteswissenschaftlichen Diskursen verloren hat.¹²² Sybille KRÄMER etwa diagnostiziert in der Gegenüberstellung von Kommunikations- und Wahrnehmungstheorien eine Bedeutungsverschiebung hin zu Letzteren „als [...] Theorie des Erscheinens“. „[N]icht mehr auf dem Sagen, sondern auf dem Zeigen liegt jetzt das Gewicht. Die Aufmerksamkeit hat sich also vom Kommunizieren auf das Wahrnehmen verschoben.“¹²³ Dies wird in den aktuellen praxeologischen Ansätzen wie Löws Raumsoziologie ebenfalls deutlich. Dabei muss dem Wahrnehmungsbegriff keine gezielte *Beeinflussung* des Rezipierenden abgesprochen werden; die vorliegende Arbeit argumentiert ja gerade, dass Objekte im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung geschaffen wurden.

5.2.3 Der entrollte Kosmos

In Bari – und nicht nur dort – konnten Exultet-Rollen somit als Stabilisatoren und Ausdruck der politischen und sozialen Ordnung fungiert haben. Gerade dort wurde wohl tatsächlich großer Wert auf die Sichtbarkeit der beiden letzten Miniaturen gelegt: Sie waren schon zu sehen, während der Diakon noch im Begriff war, das Bienenlob zu singen.¹²⁴ Die weltlichen und geistlichen Herrscher wurden mit dem Text des Bienenlobs in Beziehung gesetzt; so eröffnet sich auf politisch-sozialer Ebene eine Verbindung der Darstellung der beiden byzantinischen Kaiser mit dem idealen Bienenstaat und einer Anspielung auf die ideale christliche Monarchie.¹²⁵ Ikonografisch sind die Herrscherdarstellungen eng verflochten: Sie alle erscheinen frontal und statisch, der Bischof ist im Zentrum einer Dreiergruppe sogar etwas hervorgehoben. Auch die figürlichen Medaillons in den Zierleisten deuten auf die Einheit der beiden abschließenden Miniaturen. Insgesamt sechs Soldatenheilige begleiten die beiden Herrscherdarstellungen, die somit auf das Heer und die weltlichen Privilegien der

122 Niklas LUHMANN nahm dementsprechend eine Gegenüberstellung des Raums als Medium der Kommunikation vor, der sozial geprägt sei, während der „Raum als Medium der Wahrnehmung“ eher psychologisch funktionierte, MIGGELBRINK, Räume, S. 94.

123 KRÄMER, Plädoyer, S. 20. Wobei das Wahrnehmen ‚bipolar‘ verstanden wird, als „Wechselverhältnis zum einen zwischen Ereignis und Wahrnehmungsakt, zum anderen zwischen Akteur und Zuschauer, mithin zwischen Machen und Rezipieren angelegt ist, worin auch dessen inszenatorische Züge gründen“, ebd., S. 21.

124 Die geistlichen Herrscher in Bari 1 sind sechs Zeilen vor dem Ende des Bienenlobs und des Beginns der Kommemorationen positioniert, KELLY, Exultet, S. 178 f.

125 Vgl. zur herrschaftlichen Konnotation des Bienenstaats PEIL, Untersuchungen, S. 166–301. Die Biene wurde wiederum auch mit der *Ecclesia* assoziiert, u. a. von Athanasius, vgl. dazu MISCH, Apis, S. 29.

Fürsten verweisen.¹²⁶ Penelope MAYO kommt deshalb für Bari 1 zu der Schlussfolgerung: „A more persuasive statement of the balance of power between local ecclesiastical and secular authorities is difficult to imagine.“¹²⁷

Den Täuflingen, die sich nach dem Taufritual in Prozession in das Kirchenschiff begaben und sich auf den Ambo und die Exultet-Rolle zubewegten, wurde durch die letzten Miniaturen die (ideale) gesellschaftliche Ordnung vor Augen geführt – entgegen der sozialen Nivellierung im liminalen Taufritual. Auch auf die Überzeitlichkeit der irdisch-himmlischen Ordnung verweist das Medium der Rolle samt seiner Bebilderung. Nicht nur die Gegenwart, auch die christliche Vergangenheit und Zukunft waren Teil des Rituals: Der Akt des Entrollens setzte den Gegenpol zum Jüngsten Gericht, bei dem das Firmament einem Rotulus gleich aufgerollt wurde. Die in der ersten Miniatur erscheinenden und im *Exultet*-Text besungenen hornblasenden Engel deuten ebenfalls auf diesen eschatologischen Moment.¹²⁸

Der *Exultet*-Text ruft zum Einstimmen in den Engelsgesang auf; das gemeinsame Singen auf Erden einte jedoch nicht nur die irdische Gemeinschaft, sondern verband sie darüber hinaus mit der himmlischen, wie Abt Suger in der in Kapitel 4.2.3 zitierten Textstelle aus ‚De consecratione‘ nahelegt.¹²⁹ Besonders deutlich wird diese intendierte Analogie in zwei Miniaturen in *Exultet* Vat. lat. 3784. Die Engelsschar der *angelica turba coelorum* erscheint als Ansammlung frontal und statisch aufgereihter Flügelwesen; in den Händen tragen sie die sie kennzeichnenden Insignien wie Stäbe und *sphaerae* (Abb. 158). Die Darstellung des *populus* entspricht diesem Schema: Angeführt wird die Menge von drei Männern und zwei Frauen, hinter denen weitere Personen versammelt sind. Einige von ihnen tragen offensichtlich gedrehte oder gerollte Kerzen in den Händen (Abb. 159). Ikonografisch ähnelt die Darstellung der Versammlung der Frommen in der linken unteren Ecke des Jüngsten Gerichtes von Sant’Angelo in Formis, das ebenfalls in desiderianischer Zeit entstand (um 1080). Vorbilder lassen sich auch in byzantinischen Manuskripten wie dem Ms. Dionysiou 587 vom Berg Athos (1058, fol. 123v) ausmachen.¹³⁰ Es fällt auf, wie stark die himmlische und die irdische Schar in Vat. lat. 3784 ikonografisch gegenübergestellt werden. Die Miniaturen greifen damit offensichtlich das theologische Konzept auf, dass in der Liturgie weltliches und himmlisches Reich zusammenfallen sollten und

126 Mercurius, Nestor, Theodorus und Demetrios, Lukas von Griechenland und Zosimus, MAYO, Borders, S. 44. Der *Exultet*-Text spricht das Heer auch an: *memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum illius et illis et cunctum exercitum eorum*, vgl. Anhang 1.1.

127 MAYO, *Vasa Sacra*, S. 388.

128 ZCHOMELIDSE, Art, S. 42.

129 *Qui omnes tam festui tam sollempniter, tam diuersi tam concorditer, tam propinqui tam hilariter 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. 248 f.; vgl. auch NEUHEUSER, *Kirchweihbeschreibungen*, S. 180 f.

130 BRENK, Vat. lat. 3784, S. 211; COTSONIS, Illustrations.



Abb. 158 | Engelsschar, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 216).



Abb. 159 | Populus, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 217).

der in der Kirche gefeierte Gottesdienst als Verweis auf die himmlische Liturgie galt.¹³¹ Das gallikanische *Praeconium paschale* spricht diese Verbindung in der Anspielung auf den alttestamentlichen Auszug aus Ägypten an: „O wahrhaft glückselige Nacht, die die Ägypter beraubt und die Hebräer reich beschenkt hat! Nacht, in der Himmel und Erde verbunden werden!“¹³²

„Die Vorstellung, dass die irdische Kirche in ihrer Messe direkt am himmlischen Kult teilnimmt und Christus als ihr Hohepriester fungiert, ist bereits in der Bibel angelegt (Hbr 12,22) und kann für das frühe Christentum als Gemeinplatz bezeichnet werden.“¹³³ Dem entsprechen viele mittelalterliche Beschreibungen von sakralen Räumen, die immer wieder die Verbindung zum Himmlischen Jerusalem oder zum Salomonischen Tempel suchen.¹³⁴

Eine weitere überzeitliche und kosmologische Ebene legt in Bari 1 die Darstellung der Windrose nahe. Die Bezüge der Miniatur zu Boethius' Vorstellung der Sphärenmusik wurden in Kapitel 4.2.3 bereits erläutert, der kosmologische Aspekt wird aber auch durch die Ikonografie und Bezeichnung der Winde offensichtlich: Letztere entspricht der aus Isidors ‚Etymologien‘, zudem erscheinen Personifikationen der Winde oft in Zusammenhang mit mittelalterlichen Weltkarten, den sogenannten T-O-Karten.¹³⁵ Die Winde umgeben in Bari 1 nicht die damals bekannte und imaginierte Welt, sondern die Büste Christi – der damit gleichsam die christliche Welt repräsentiert. Verweise auf das Medium der Rolle könnten auch hier wieder greifbar werden, wenn sich in der Windrose um Christus als *umbilicus mundi* der christliche Kosmos entfaltet. Umgeben wird die Miniatur in den Zierleisten von den orthodoxen Kirchenvätern Johannes Chrysostomos, Basilius, Gregor von Nazianz und Nikolaus von Myra – Vermittler des christlichen Wissens.¹³⁶

Die Exultet-Rolle Bari 1 führt im und nach dem Ritual auf mehreren Ebenen die himmlische und irdische Ordnung und Heilswelt vor Augen, die das Leben der Menschen strukturierte. Das Umdrehen der Bilder lässt sich ebenfalls aus dieser kosmologisch-universalistischen Idee erklären: Durch den Einbezug aller im Kirchenraum Anwesenden auf mehreren sensorialen Ebenen gelang die völlige Einheit von irdischer und himmlischer Welt. Das Medium der Rolle sowie die besondere Medialität der ersten Bareser Rolle trugen maßgeblich zum allumfassenden Anspruch der Liturgie bei – es wurde zum Vermittler *par excellence*.

131 FRESE, Aktualpräsenz, S. 12.

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

133 Ebd., S. 37.

134 Zum Zusammenhang von mentalen Bildern, Architektur und Erinnerung WANDHOFF, Ekphrasis, S. 213; zur Evokation des Salomonischen Tempels in den Schriften von Abt Suger von Saint-Denis vgl. BÜCHSEL, Materialpracht, S. 162f.

135 GERMANIDOU, Rose, S. 104; OBRIST, Diagramms, insb. S. 53f.

136 MAYO, Borders, S. 43.

Auftraggeber der Rollen

BERTAUX beschrieb die Bedeutung der Windrose dahingehend bereits sehr treffend: „[L]e miniaturiste unit dans une même image le Créateur et la création“.¹³⁷ Dem *opifex* wird die Bareser Exultet-Rolle in vollem Maße gerecht; unklar bleibt, wer hinter der Konzeption und Ausführung des Manuskriptes stand. Der Wunsch hinter dem Auftrag, die Einheit der Gemeinde darzustellen und zu fördern, wurde auf verschiedenen Ebenen ersichtlich. Bereits an mehreren Stellen wurde argumentiert, dass die Herstellung der Rolle eng mit der Person des neu ernannten Erzbischofs Bisantius und mit dem Neubau der Bareser Kathedrale, die er 1034 in Angriff nahm, zusammenhängen könnte. Die Darstellung der beiden Kaiser erfüllte vermutlich den Zweck, das Jahr 1024/1025 zu evozieren, in dem Bisantius sowohl von byzantinischer Seite als auch vom römischen Papst die erzbischöflichen Würden verliehen bekam.¹³⁸

Auch in Bari verbinden sich somit bischöfliche Repräsentationsstrategien mit der Herstellung und Nutzung der Exultet-Rolle; bisher wurde nicht untersucht, inwiefern sich dies auch im Ritual und im Wahrnehmungsprozess der Rollen formulierte. Die liturgischen Quellen sind im Falle der Funktion des Bischofs in der *Exultet*-Liturgie nicht deutlich; in einigen Fällen muss er wohl die Osterkerze entzündet haben, doch war dies nicht zwingend (vgl. Kap. 2.1.3). Dabei führte er keineswegs eine unbedeutende Handlung aus, „sondern wandelt in diesem Moment die Wachskerze in den auferstandenen Christus um und ermöglicht das Mysterium“.¹³⁹ In diesem Fall stand der Bischof während der Liturgie nahe der Kanzel, wie auch einige Exultet-Miniaturen nahelegen (vgl. Abb. 89). Ein Verweis auf die Bedeutung des Bischofs in der *Exultet*-Liturgie mag auch in dem Manuskript aus Capua zu finden sein; der Bischof ist dort am Altar zu sehen, womöglich um den eucharistischen Aspekt des Entzündens der Osterkerze zu verdeutlichen (vgl. Abb. 52). In einigen Miniaturen, darunter der zu *Fratres carissimi* in Bari 1, erscheint der Bischof sitzend auf seinem Thron, der Kanzel und dem singenden Diakon gegenüber (vgl. Abb. 4c) oder hinter diesen (vgl. Abb. 2). Aus der Rekonstruktion der liturgischen Ausstattung der Bareser Kathedrale und ihrer möglichen – und mit der Situation in Canosa di Puglia vergleichbaren – Disposition wurde offensichtlich, dass der Bischofsthron sich in diesen Fällen wohl tatsächlich schräg gegenüber der Kanzel, in der Nähe des Altars, befand. Hätte der Bischof von dort das Entfalten der Exultet-Rolle verfolgt, hätte er einen privilegierten Blick auf die Miniaturen bekommen. Inwiefern der Bischof dort jedoch während der Liturgie saß, auch wenn er die Kerze nicht entzündete, ist unsicher.¹⁴⁰ Die ‚Ordines Romani‘ überliefern für die Evangelienlesung einen mit- samt seinen Klerikern *stehenden* Bischof – bedingt durch eine allen „sichtbare[...]

¹³⁷ BERTAUX, Art, S. 218.

¹³⁸ BRENK, Committenza, S. 292; CAVALLO, Rappresentazione, S. 396; MAYO, Vasa Sacra, S. 386 f.

¹³⁹ ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 20.

¹⁴⁰ In dem bereits erwähnten Directorium aus Salerno wird beschrieben, wie der Bischof in der Osternacht *ascendat sedem quo dicitur romana et primo pronunciet versus chorum*, Salerno, Museo Diocesano, Ms. 7, f. 131v, und Ms. 5, f. 310r, nach VACCARO, Manoscritto, S. 188. Es ist

Manifestation[...] der Ehrfurcht vor dem Evangelium.“¹⁴¹ Für die *Exultet*-Liturgie lässt sich die Position des Bischofs im Raum nicht mehr bestimmen. Die Miniaturen der Rotuli verweisen in den verschiedenen Arten der Darstellung auf unterschiedliche Aspekte seiner Funktion im Ritual – nie wird er jedoch als der alleinige Rezipient der Rollen oder Miniaturen gekennzeichnet.

Wie die vorliegende Arbeit deutlich machte, waren *Exultet*-Rollen jedoch weitaus mehr als ein „Medium bischöflicher Selbstrepräsentation“;¹⁴² die vielen Unterschiede und medialen Neuerungen von Bari 1 im Vergleich zu den beneventanischen Rollen führten zu neuen Bedeutungsebenen und Wahrnehmungsmöglichkeiten der Objekte in der Liturgie. Die neue Medialität führte zudem dazu, dass der Text zwar zuerst die geistlichen Herrscher commemorierte, die weltlichen im Bild jedoch über diesen erschienen. Damit wurde der Situation Rechnung getragen, dass die Anerkennung des Bareser Erzbistums in erster Linie den byzantinischen Herrschern zu verdanken war; sie protegierten und legitimierten die Bareser Kleriker. Auch wenn lateinische mittelalterliche Quellen eine Feindschaft zwischen Bischof Bisantius und den byzantinischen Machthabern nahelegen – in den *Annales Barenses* wird Bisantius als *terribilis et sine metu contra omnes graecos* stilisiert –,¹⁴³ scheint dies keinesfalls der Realität entsprochen zu haben.¹⁴⁴

Wer die Bareser Rolle in Auftrag gab, bleibt unbekannt. Es könnte sich dabei um Erzbischof Bisantius selbst oder einen seiner Nachfolger im Amt gehandelt haben. So wurde das Beneventaner Benediktionale von Erzbischof Landulf I. in Auftrag gegeben, wie das Lobgedicht am Ende zu seinen Ehren enthüllt: „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.“¹⁴⁵ Ebenso könnte ein Bisantius nahestehender oder bedeutender Kleriker als Auftraggeber des Manuskriptes fungiert haben, wie der Fall von Vat. lat. 9820 nahelegt: Die Dedikationsdarstellung des *Iohannes presbiter et praepositus* mag dort auf die Stiftungssituation verweisen; Johannes war Vorsteher des Beneventaner Klosters San Pietro extra muros. Da als Vorgängerobjekte von Bari 1 nur die beneventanischen Rollen bekannt sind, ist es möglich, dass Beziehungen der Beneventaner und der Bareser Diözese zu einer Nachahmung und Adaption der

nicht klar, in welchem liturgischen Moment der Osternacht dies geschah; zudem befand sich der Bischofsthron in Salerno an der Apsisstirnwand.

141 Ordines Romani § 36, HEINZER, Inszenierung, S. 50.

142 BELTING, Malerei, S. 153; BRENK, Benedizionale, S. 89; KELLY, Exultet, S. 199; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 12. Auch die Mediengenese weist auf einen bischöflichen Kontext. So ist die Rollenform für die Bischofsinvestitur und für Pontifikale schon vor dem 10. Jh. belegt, vgl. Kap. 2.3.3.

143 BELLI D'ELIA, Radici, S. 197.

144 VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 153–156.

145 *Forsit et auctorem queris, qui comere iussit, / Carmina si legeris, nomen[ue] ascomodat ipsa: Egregius presul Landolfus sanctor alter*, Transkription nach BELTING, Malerei, S. 153, Übers. ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 22, Anm. 29.



Abb. 160 | Widmungsseite,
,Codex Egberti', 985/999;
Trier, Stadtarchiv, Ms. 24, fol. 2r
(Wissenschaftliche Bibliothek
der Stadt Trier / Stadtarchiv Trier,
Anja Runkel).

Manuskripte in Bari führten und dabei auch die den Aufträgen zugrunde liegenden Intentionen tradiert wurden.

Die Entstehungssituation von Vat. lat. 9820 deutet des Weiteren auf eine mögliche enge Beziehung von Auftraggeber und ausführendem Liturgen des *Exultet*-Gesangs: Womöglich vollzog Johannes selbst als Vorsteher des Klosters die Liturgie vom Ambo aus. Ausführende Liturgen konnten auch die Verfertiger der Rollen gewesen sein, wie das Beispiel des Hugo Pictor aus Jumièges und einzelne Aspekte des Herstellungsprozesses der süditalienischen Rollen nahelegten (vgl. Kap. 2.2.2). LEGNER identifiziert die Überreichenden zwar meist mit jenen, die geschrieben haben; so erscheinen auf der Widmungsseite an den Erzbischof im ,Codex Egberti' (985–999) etwa die beiden Schreiber Kerald und Heribert (Abb. 160).¹⁴⁶ Doch ist diese eindeutige Zuordnung im Falle der semantisch mehrfach aufgeladenen *Exultet*-Rollen nicht auszumachen. Zudem erscheinen Dedikationsbilder oft am Ende eines Manuskriptes – auch mit der Bitte der Schreiberinnen und Schreiber um Aufnahme in Fürbitten.¹⁴⁷ Erstaunlicherweise ist dies auch in einigen *Exultet*-Rollen der Fall, wo die Medialität des

¹⁴⁶ LEGNER, *Artifex*, S. 237; Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 1v.

¹⁴⁷ ALEXANDER, *Illuminators*, S. 9; REUDENBACH, *Künstlermönche*.

Objektes dazu führte, dass die letzten Pergamentbögen besonders prominent an der Kanzel inszeniert und rezipiert wurden. Zu finden ist das Phänomen in Vat. lat. 9820 – das jedoch im Herstellungsmoment Text und Bild in dieselbe Richtung ausrichtete; mit der letzten Miniatur gingen ursprünglich somit nicht diese starken Bedeutungszuschreibungen einher – sowie in Montecassino 2, das um 1105/1110 womöglich in Sorrent entstand. Dort überreicht auf dem letzten Bogen ein mit *Bonifacius diaconus* bezeichneter Kleriker dem thronenden Christus in einer Mandorla die Schriftrulle (vgl. Abb. 26).¹⁴⁸ Durch das Umdrehen der Bilder erscheint diese Miniatur oberhalb der weltlichen und geistlichen Herrscher, womit sich Bonifacius hier besonders sichtbar darstellte oder darstellen ließ.

Es muss offenbleiben, inwiefern sich *Ausführende* derart prominent inszenieren konnten, oder ob die Existenz dieser Miniatur vielmehr ein Hinweis darauf ist, dass sich hier ein Auftraggeber besonders den Gebeten der Gläubigen empfehlen wollte. In beiden Fällen wäre es somit möglich gewesen, dass der singende Diakon am Ende der *Exultet*-Liturgie sich selbst und seine *memoria* besingt – wenn auch nur im Bild.

In der Dedikationsdarstellung konnte besondere Devotion zum Ausdruck kommen, aber auch Prestigedenken: Wer einen Auftrag erteilte, musste die materiellen Mittel aufbringen, ein derartig kostbares und fast monumentales Objekt zu finanzieren. Die Verwendung teurer Materialien wie Gold und Lapislazuli, aber auch die große Menge an Pergament, die zur Herstellung der Rollen gebraucht wurden, bedingten den materiellen Wert des Objektes maßgeblich.¹⁴⁹ Die tatsächlichen Kosten der Manuskriptproduktion sind bis ins 13./14. Jahrhundert ungewiss, da nur wenige Verträge überliefert sind. Im Falle eines Missales, das in den Jahren zwischen 1383 und 1387 für den Abt von Westminster angefertigt wurde, betrugen die Kosten allein für die Anfertigung der Initialen jedoch bereits mehr als die Hälfte der Ausgaben.¹⁵⁰ KELLY äußerte mehrmals die Meinung, der Wunsch nach einem kostbaren Objekt sei der einzige Grund, weshalb man *Exultet*-Rollen illuminierte; er gesteht den Bildern somit allein materiellen Wert zu.¹⁵¹ Die Bilder spielten ihm zufolge in und für die Liturgie keine Rolle, auch sei die „narrative consistency [...] secondary to the gesture, the idea, the pleasing result“. ¹⁵² BRENK und CAVALLO legen ebenfalls einen starken Fokus auf die ihrer Meinung nach hauptsächlich materiell bereichernde und prestigeträchtige Funktion der Bilder, welche damit vor allem der Demonstration von Macht und Reichtum dienen würden.¹⁵³

148 OROFINO, Montecassino 2, S. 380.

149 Darin unterschieden sich süditalienische *Exultet*-Rollen etwa auch von orthodoxen liturgischen Rollen; Letztere waren um einiges schmäler und viel spärlicher bebildert.

150 ALEXANDER, *Illuminators*, S. 36.

151 KELLY, *Exultet*, S. 184.

152 Ebd., S. 181, 194–196; KELLY, *Cerimonia*, S. 19.

153 Bari 1 sei Cavallo zufolge von Erzbischof Bisantius selbst gestiftet worden, „come status symbol della sua carica“, CAVALLO, *Cantare*, S. 57; vgl. CAVALLO, *Rotoli*, S. 396.

(Weiter-)Entwicklungen eines Mediums

Sicher waren die Manuskripte kostbare Objekte, die die Domschätze bereicherten. Zudem bedingte das Material die Rezeption; gerade im Falle von teuren Farben wie Gold und Lapislazuli waren mit der Kostbarkeit des Pigmentes auch sakrale Semantiken verwoben (vgl. dazu Kap. 4.1.2). Womöglich rezipierten viele Gläubige, die dem Ritual von weiter hinten im Kirchenraum folgten und weder Text noch Bild erkennen konnten, die Rollen durch das Aufschimmern der goldenen und farbigen Stellen primär als luxuriöse Oberflächen. Die Bilder trugen zur Kostbarkeit der Exultet-Rollen bei, waren aber nicht der ausschlaggebende Punkt der Ausstattung. Allein durch ihren materiellen Wert ist das Umdrehen der Bilder in Bari 1 nicht zu erklären; ebenso wenig die Entwicklungen, die das Medium in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten in Süditalien nahm. Anhand späterer Rollen, aber auch der langen Verwendung einiger Exemplare, soll abschließend ein Ausblick auf die Potenziale, die die Miniaturen und ihr Medium entwickelten – oder auch nicht – geworfen werden.

In den Beneventaner Rollen weisen Bild und Text in dieselbe Richtung, vor allem im Pontifikale erscheinen die Miniaturen mehr als Kommentare zum Text – als ob sie jenen, die sie lasen oder in der Liturgie nutzten, den Inhalt des Textes auch bildlich vor Augen führen wollten. In diesen Fällen scheint sich das Medium nur bedingt an ein größeres Publikum gewandt zu haben; auch das Lobgedicht auf Landulf am Ende des Benediktionale wendet sich an nur *eine* lesende Person.¹⁵⁴ Vat. lat. 9820 unterscheidet sich von den ersten beiden Rollen auch dadurch, dass hier die Miniaturen viel mehr Raum auf der Rolle einnehmen. In dem Moment, in dem die Konzepture von Bari 1 die Bilder umdrehten, führten sie die neue Aufmerksamkeit für das Bild fort, beschränkten jedoch die Anzahl der Miniaturen. Womöglich hängt dies mit einem Willen zusammen, die Miniaturen den Laien zu widmen: Durch die Konzentration auf einige wenige zentrale Aussagen wurden die Rezipierenden nicht visuell überfordert.¹⁵⁵

CAVALLO stellte die interessante These auf, dass die Exultet-Rollen mit der Zeit immer mehr mit ihren Bildern assoziiert und diese letztendlich auch ihr ‚Daseinszweck‘ wurden – und somit das Geheimnis ihres Erfolges.¹⁵⁶ Eine Rolle, die diese Idee besonders stützt, ist die zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Salerno produzierte. Sie besteht allein aus Bildern und bis heute wird in der Kunstgeschichtsschreibung kontrovers diskutiert, ob sich zwischen diesen überhaupt jemals Textabschnitte befanden. Pro Bogen finden sich jeweils zwei Miniaturen; kein einziger Bogen weist Spuren späterer

154 Es ist unklar, ob das Gedicht auch in der Liturgie verlesen wurde und dann ähnlich einer Kommemoration funktioniert haben könnte oder ob sich hier weitere Nutzungskontexte der Rolle auch außerhalb der Liturgie andeuten. So hätten die Rollen im Domschatz tatsächlich mehr als Prestigeobjekte des Bischofs fungiert, die man eventuell herausholte, um sie Besuchern des Schatzes zu zeigen, vgl. auch ZCHOMELDSE, *Schriftrollen*, S. 15.

155 CAVALLO, *Cantare*, S. 57.

156 Ebd., S. 58.

Beschneidungen auf.¹⁵⁷ Auch die Restaurierungsgeschichte gibt keine Hinweise darauf, ob die Rolle auch den Text der *Benedictio cerei* enthielt. Die Initiale E wird zwar vom folgenden Text begleitet, ganz anders sieht dies jedoch für die Initiale V aus, ihr folgt auf demselben Bogen die Darstellung der Durchquerung des Roten Meeres (Abb. 161).¹⁵⁸ Es handelt sich hier um die größten aller Exultet-Miniaturen, bedingt auch durch die Breite der Salernitaner Rolle von durchschnittlich 47 Zentimetern, was ebenfalls auf ein neues Bildverständnis im Kontext des Mediums deutet.¹⁵⁹

Die Maße und der ungewöhnliche Bezug von Bild und Text – sofern dieser überhaupt vorhanden war – könnten auch durch die architektonischen Gegebenheiten geprägt gewesen sein. Die Salernitaner Kathedrale nimmt als eine der ersten und bedeutendsten herrschaftlichen Stiftungen Robert Guiscards außergewöhnliche Dimensionen ein.¹⁶⁰ Darauf reagierte Ende des 12. Jahrhunderts auch die liturgische Ausstattung; die Salernitaner Sängerkanzel gehört zu den größten Kanzeln Süditaliens überhaupt. Auch deshalb musste die Exultet-Rolle dementsprechend groß sein, um aus der Ferne überhaupt als Objekt wahrgenommen zu werden.

Der Zusammenhang von Form und Oberflächengestaltung der Exultet-Rollen und dem Kirchenraum wird auch anhand des Beispiels Bari 3 deutlich. Das Manuskript entstand ebenfalls in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und unterscheidet sich von den beiden lokalen Vorgängerobjekten deutlich. Bari 3 wurde auf einer älteren Rolle niedergeschrieben, deren griechischer Text aus dem 11. Jahrhundert zuvor entfernt worden war.¹⁶¹ Die Rolle weist keine Bilder auf und steht Salerno damit konträr gegenüber: In Bari wurden die Miniaturen überhaupt nicht mehr mit dem Medium assoziiert. Womöglich hängt auch dies mit dem umgebenden liturgischen Raum zusammen. Bari 3 entstand für den Neubau der Kathedrale nach den Zerstörungen der Truppen Wilhelms I. im Jahr 1156. Die Bisantius-Kathedrale wurde damals fast völlig verwüstet, nur die Grundmauern wurden offenbar für das heutige Langhaus genutzt. Der gesamte Ostabschluss des Neubaus orientiert sich an der Basilika von San Nicola,¹⁶² vermutlich ging damit die Verlängerung der Kathedrale einher. Die Sichtbarkeit der Bilder wurde im Bareser Neubau durch die monumentalen Dimensionen des Kirchenraums stark eingeschränkt, weshalb man eventuell ganz auf sie verzichtete.¹⁶³

¹⁵⁷ Der Rotulus ist nicht in Rollenform erhalten, jeder Bogen ist einzeln in einem Schaukasten im Museo Diocesano von Salerno ausgestellt. Vgl. auch D'ANIELLO, Salerno.

¹⁵⁸ ZANICHELLI, Codici, S. 48–60, zur Frage des Texts vgl. S. 54.

¹⁵⁹ Dies träfe umso mehr zu, falls sich Bögen mit Miniaturen und Bögen mit Text abgewechselt hätten.

¹⁶⁰ BECKER, Dom von Salerno, S. 105–140.

¹⁶¹ Der Text konnte nur mithilfe von Röntgenuntersuchungen sichtbar gemacht werden, MAGISTRALE, Bari 3, S. 409.

¹⁶² KAPPEL, San Nicola, S. 156–184.

¹⁶³ Möglich ist aber auch ein Verzicht aus Kostengründen, wie man ja auch eine ältere Rolle wiederverwendete.

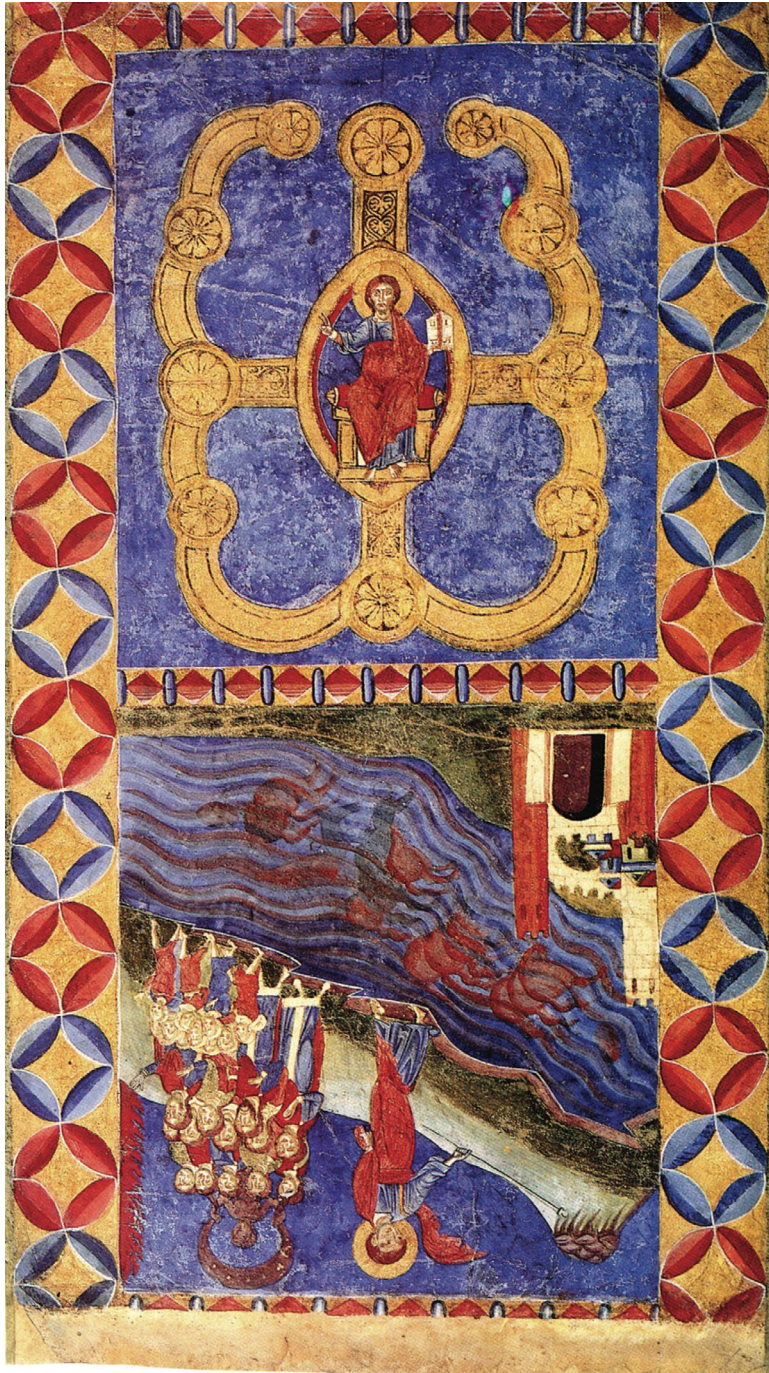


Abb. 161 | Initiale V und Durchquerung des Roten Meeres, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).

Die immer größer werdenden Kirchenbauten hatten auch auf akustischer Ebene Auswirkungen:

Gothic churches have much larger volumes, especially because of their height and their greater spatial complexity (mostly due to lateral chapels and thick pillars). These elements determine a considerable lack of early reflections with high μ values (average 0.35) compared to the other styles.¹⁶⁴

Dies führte in gotischen Kathedralen dazu, dass der Altarbereich von einem weiter in den Raum gezogenen Chorabschluss überfangen wurde, der den Schall besser sammeln und streuen konnte;¹⁶⁵ im Falle der späteren apulischen Kirchen geschah dies nicht. Im neuen Bareser Kathedralraum war somit nicht nur die Sichtbarkeit der Exultet-Rolle und des Rituals eingeschränkt, auch die Hörbarkeit des Gesangs war vermutlich erschwert und nicht mit der Akustik des Bisantius-Baus vergleichbar.¹⁶⁶ Einer ‚traditionellen‘ Gestaltung des Rotulus stand im Falle von Bari 3 und dem Exultet aus Salerno der architektonische Raum und dessen Ausstattung entgegen, weshalb neue Medialitäten entwickelt wurden.

In Bari hatten Exultet-Rollen – trotz des großen Erfolges von Bari 1 – auf Dauer keine Zukunft; unter den Normannen scheint das Medium keine Durchschlagskraft mehr gehabt zu haben. Die Aktualisierungen von Bari 1 reichen bis in die frühe normannische Zeit; aus dieser Periode stammen auch die längsten schriftlichen Hinzufügungen. Man erkannte zunächst also durchaus das repräsentativ-legitimatorische Potenzial des Mediums. Möglicherweise stammen aus dieser Zeit auch die Übermalungen, die während der Restaurierung festgestellt wurden.¹⁶⁷ Der gute Erhaltungszustand dieser Übermalungen deutet jedoch darauf, dass die Rolle nach dieser bildlichen Aktualisierung nicht mehr lange genutzt wurde.

Bari 2 muss kurz nach der normannischen Eroberung entstanden sein; die Herstellung dieser Rolle weist darauf hin, dass die normannischen Herrscher das Medium zunächst auch weiterhin nutzen wollten. Zur Fertigung eines neuen Objektes muss auch der Umstand der Darstellung der beiden byzantinischen Herrscher auf dem letzten Bogen von Bari 1 beigetragen haben. Inszenierten sich die Normannen dort noch in einer Herrschaftslinie mit den byzantinischen Kaisern, scheint dies einige Jahre später nicht mehr passend gewesen zu sein. Bari 2 dokumentiert somit den

¹⁶⁴ BERARDI, CIRILLO u. MARTELOTTO, Analysis, S. 1843 f.

¹⁶⁵ Ich danke auch an dieser Stelle Ettore Cirillo für das Gespräch über diese Ergebnisse seiner Forschung.

¹⁶⁶ Die Bareser Kathedrale weist mit 5,3 Sekunden einen größeren Wert auf, obwohl sie kleiner als das Vorbild San Nicola ist, CIRILLO u. MARTELOTTO, Acoustics, S. 4. Je höher die Nachhallzeit ist, desto länger klingen Echos nach, was die Verständlichkeit des gesprochenen Wortes durch die klanglichen Überlagerungen beeinträchtigt.

¹⁶⁷ TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 100.

Übergang vom ‚byzantinischen‘ zum ‚normannischen‘ Medium: Stilistisch lassen sich große Unterschiede ausmachen, teilweise bezog man sich auf andere Bildtraditionen, doch medial orientierte man sich noch sehr stark an Bari 1. Warum Bari 2 nie vollendet wurde, bleibt jedoch offen. Möglicherweise fiel die Herstellung in eine Zeit, in der die Stadt von Unruhen in der Bevölkerung und Aufständen gegen die neuen Fürsten geprägt war.¹⁶⁸ Es verwundert zudem, dass Bari 2 trotz seines wohl immer fragmentarischen Zustandes eine textliche Überarbeitung erfuhr: Der beneventanische Text wurde entfernt und durch den römischen ersetzt.¹⁶⁹ Es muss offenbleiben, ob dies für eine liturgische Nutzung des Objektes geschah oder in einem archivarischen Kontext zu sehen ist. Gegen die liturgische Nutzung spricht die Unvollständigkeit des Textes; andererseits wurde Bari 1 wohl nicht bis zur Herstellung von Bari 3 genutzt. Bari 3 ist zudem ein Hinweis darauf, dass das Medium nie ganz an Bedeutung in der Stadt verlor, sonst hätte man diese dritte Rolle nicht angefertigt. Hier artikuliert sich ebenfalls eine Bedeutung des Mediums für die städtische Gemeinde, auch wenn diese im Falle Baris im 13. Jahrhundert nicht mehr mit den Miniaturen assoziiert wurde.

Aus dem nachliturgischen, wohl archivarischen Nutzungskontext einiger Exultet-Rollen dürfte unter anderem das Zusammennähen von Bari 1 und dem Bareser Benediktionale stammen.¹⁷⁰ In dem Moment, in dem das Benediktionale mit der Exultet-Rolle verbunden war, hätte man die Rolle nicht mehr an der Kanzel hängen lassen können, da das Benediktionale für die Taufliturgie gebraucht wurde. Gegen eine Abnahme von der Kanzel und einen Transport zum Taufbecken des gesamten Rotulus spricht dessen extreme Unhandlichkeit. Viel deutet also darauf, dass die beiden Rollen erst zusammengenäht wurden, als sie bereits nicht mehr in der Liturgie verwendet wurden. Da die Kommemorationen im Bareser Benediktionale bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts reichen, könnte dies der Moment gewesen sein, in dem beide Rollen gemeinsam archiviert wurden.

Ebenfalls auf eine nachliturgische Verwendung einiger Rollen deuten die *tituli* unter den Miniaturen von Barb. lat. 592. Das Manuskript entstand unter desiderianischer Zeit in Montecassino, womöglich zur Feier der Erhebung des Abtes zum Papst, der den Namen Viktor III. annahm.¹⁷¹ Es ist nur als Fragment mit zehn Miniaturen erhalten, die wohl schon im 13. Jahrhundert farblich erneuert werden mussten. Etwa in derselben Zeit müssen auch die *tituli* und *ystorie* in Vulgärlatein hinzugefügt worden sein, die sich unter jeder Szene finden lassen. So liest man unter der Darstellung der *Ecclesia* etwa (vgl. Abb. 146):

168 HOUBEN, Normannen, S. 71 f. Die fehlenden Herrschaftsbilder am Ende von Bari 2 sind daher fast symptomatisch.

169 KELLY, Exultet, S. 76 f.

170 MAGISTRALE, Benedizionale, S. 143.

171 SPECIALE, Liturgia, S. 193.

Hic figuratur la sancta matre ecclesia, la quale prega ipsu dyaconu che humelemente se alegre et facza grandi sollempitati una cum toto clero, perché ene adornata de splendori et si grande et belle lumera et questa. ... mundus iste una dicta ecclesia se realegre con grandi canti et humili animi, perché ei nostru sengiore Christu triumphans che ane destructi li legami dela impia morte.¹⁷²

Hier wird nicht nur die Miniatur bezüglich ihres Bildinhaltes beschrieben, sondern darüber hinaus erklärt, warum (*perché*) man diese Feier in der erleuchteten Kirche vornahm. Unter dem Bienenlob wurde notiert (vgl. Abb. 138):

In ista parte se figuranu li api, li quali pascunu et essamanu et fau fillioli et melle, emperzò che per loro essercitiu et indoctrinamentu, non obstate loro parvitate de corpu, tamen per fortecze de mente componu unu purificatu magisteriu, nelli quale, visate le stasciuni dele tempora quando ymber cadit de celo, per sou pasciementu arrecha tal vianda che genera la cera, dela quale pura substantia se fa et sanctifica la columpna de deu, zo è lu ciriu.¹⁷³

Die Kerze wird als *columpna de deu* beschrieben, der lateinische *Exultet*-Text somit paraphrasiert und bereichert. Es ist nicht klar, zu welchem Zweck dies geschah und wer die *tituli* in welchem – auch nicht-liturgischen – Kontext hätte lesen können. Eventuell sind die Ergänzungen ein Hinweis darauf, dass die Rolle samt ihrer Ausstattung Ende des 13. Jahrhunderts auch belehrende Funktion übernahm – oder die Miniaturen ohne zusätzliche Erklärung gar nicht mehr verstanden wurden.

¹⁷² SPECIALE, Barb. lat. 592, S. 236.

¹⁷³ Ebd., S. 237.