

EXULTET IN MATERIAL UND RAUM

Südtaliesenische Exultet-Rollen
als raumkonstituierende Medien

Judith Utz



Das Mittelalter
Beihefte 23

***EXULTET* IN MATERIAL
UND RAUM**

DAS MITTELALTER

Perspektiven mediävistischer Forschung

Beihefte

**Herausgegeben von
Ingrid Baumgärtner, Stephan Conermann und Thomas Honegger**

Band 23

***EXULTET* IN MATERIAL UND RAUM**

Südditalienische Exultet-Rollen
als raumkonstituierende Medien

Judith Utz

Judith Utz  <https://orcid.org/0000-0001-5131-0795>

Dissertation, Freie Universität Berlin, 2022, D188.

Der Peer-Review wird in Zusammenarbeit mit themenspezifisch ausgewählten externen Gutachterinnen und Gutachtern sowie den Beiratsmitgliedern des Mediävistikverbands e.V. im Double-Blind-Verfahren durchgeführt.

Die Open-Access-Publikation wurde gefördert durch die Paris Lodron Universität Salzburg und den Mediävistikverband e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2025

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>
E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1563-8
doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1563>

Text © 2025, Judith Utz

ISSN 2698-2129
eISSN 2748-3614

ISBN 978-3-96822-235-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-96822-234-9 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	IX
1 Exultet in Material und Raum – zur Einführung	1
1.1 Einleitung	1
1.1.1 Fragestellung	1
1.1.2 Stand der Forschung	6
1.1.3 Vorgehen	9
1.2 Methodische Verankerung	11
1.2.1 Von Medien und Wahrnehmung	11
1.2.2 Material als Methode	13
1.2.3 Material im Mittelalter	16
1.2.4 Raumparadigmen in der Mittelalter-Forschung	19
2 Der Raum in der Rolle: Werkimmanente Aspekte der Exultet-Rollen	25
2.1 Die Bareser Exultet-Rollen	25
2.1.1 Bari I	25
2.1.2 Historische Kontextualisierung der Bareser Exultet-Rollen	42
2.1.3 Das <i>Praeconium paschale</i> in Süditalien im 9. bis 12. Jahrhundert	60
2.2 Oberflächen	69
2.2.1 <i>Mise en page</i> und Materialien	69
2.2.2 Schreibende Sänger und malende Schreiberinnen	80
2.2.3 Bezüge zwischen Bild und Text	92
2.3 Zum Medium der Rolle	101
2.3.1 Rollen als Schrift- und Bildträger im Mittelalter	101
2.3.2 Erste liturgische Rollen in Süditalien	110
2.3.3 Mögliche Vorbilder für Exultet-Rollen	118
2.3.4 Inszenierungen eines Mediums	124

3	Räume des <i>Exultet</i>	137
3.1	Materiale Räume	137
3.1.1	Der mittelalterliche Kathedralraum in Bari	137
3.1.2	Liturgisches Mobiliar in Bari und Canosa	147
3.1.3	Dispositionen liturgischer Ausstattung	167
3.2	Erfahrungsräume	178
3.2.1	Darstellungen des liturgischen Raums	178
3.2.2	Raumverständnis und Raumwahrnehmung	193
3.2.3	Intermedialitäten und materiale Bezüge	202
4	Die Rolle im Raum: Zur Wahrnehmung des <i>Exultet</i>	217
4.1	<i>Visibile et invisibile</i>	217
4.1.1	Goldglänzende Rollen	217
4.1.2	Farbe und die Materialität des Sehens	224
4.1.3	Bilder in der Liturgie	227
4.1.4	(Nicht-)Sichtbarkeit von Bild und Schrift	234
4.2	<i>Exultent divina mysteria</i>	241
4.2.1	Ikonizität und Materialität von Gesang	241
4.2.2	Der Kathedralraum als Resonanzraum	255
4.2.3	Göttliche Harmonien	266
4.3	<i>Suavitas</i> und fleißige Bienen	278
4.3.1	Die <i>Laus cerei</i> und heilsgeschichtliche Evokationen	278
4.3.2	Die Osterkerze als <i>corpus Christi</i>	287
4.3.3	Vergil in Bari	302
5	Rollen der Gemeinschaft	311
5.1	Die Taufe	311
5.1.1	Die <i>Benedictio fontis</i>	311
5.1.2	Tauforte in der Bareser Kathedrale	324
5.2	Soziale Ordnungen	331
5.2.1	<i>Exultet</i> für die Gemeinschaft	331
5.2.2	Politische Rollen	344
5.2.3	Der entrollte Kosmos	353
6	Fazit	367

Anhang 1: Liturgische Texte	371
1.1 Beneventanischer Text des <i>Exultet</i> (<i>Vetus Italia</i>)	371
1.2 Römischer Text des <i>Exultet</i> (<i>Vulgata</i>)	374
1.3 Text des Bareser Benediktionale (<i>Benedictio ignis et fontis</i>)	375
 Anhang 2: Verzeichnis der erhaltenen Exultet-Rollen	 379
 Quellen- und Literaturverzeichnis	 399
 Abbildungsnachweise	 453
 Ortsregister	 467
Personenregister	469
Sachregister	473

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine leicht gekürzte Fassung meiner im Dezember 2021 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation.

Mein herzlichster Dank gilt meinen drei Betreuer*innen Wolf-Dietrich Löhr, Tanja Michalsky und Klaus Krüger und allen weiteren Wissenschaftler*innen, die mich in meiner Forschung immer wieder inspirierten, ermunterten und unterstützten. Dazu zählen Giulia Anna Bianca Bordi, Harald Buchinger, Francesco Gangemi, Maren Horst, Andreas Huth, Christine Jakobi-Mirwald, Thomas Kaffenberger, Serena Marconi, Lena Marschall, Christoph Mauntel, Marcello Mignozzi, Tommaso Morawski, Susanne Müller-Bechtel, Valentino Pace, Anne Scheinhardt, Elisabetta Scirocco, Sabine Sommerer, Antonino Tranchina, Maddalena Vaccaro, Steffen Zierholz sowie viele weitere Kolleg*innen an der Bibliotheca Hertziana und am Deutschen Historischen Institut in Rom sowie an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten Heidelberg und Bamberg. Für die wertvolle Unterstützung vor Ort – vor allem in Bari und Canosa di Puglia – möchte ich Don Francesco Micunco, Don Michele Bellino und Don Felice Bacco meinen Dank aussprechen.

Ohne die bereichernden Diskussionen in der Löhr'schen Kolloquiumsrunde in Berlin hätten viele meiner Ideen nicht reifen können; ihr gebührt ebenso mein Dank wie den Kolleg*innen von GAPAMET für ihre Unterstützung vor und nach der Verteidigung der Arbeit im Herbst 2022.

Die Niederschrift dieser Arbeit fiel zu einem großen Teil in die Zeit der Corona-Lockdowns. Nur durch das große Engagement vieler Bibliotheken war mir eine Weiterarbeit überhaupt möglich. Deshalb gilt ein besonderer Dank den Mitarbeiter*innen der Bibliotheca Hertziana, des Deutschen Historischen Instituts in Rom sowie der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin.

Mein herzlichster Dank gilt auch dem Herausgeberteam der Beihefte des Mediävistikverbandes, insbesondere Ingrid Baumgärtner, sowie dem Team von Heidelberg University Publishing, allen voran Anja Konopka, für die hervorragende Betreuung der Publikation. Christine Jakobi-Mirwald danke ich herzlichst für das sorgfältige Lektorat und ihre Expertise, von der das Buch in vielerlei Hinsicht profitieren durfte. Dem Mediävistikverband sowie der Universitätsbibliothek der Paris-Lodron-Universität

Salzburg bin ich zu großem Dank für die Übernahme der Open-Access-Publikationskosten verpflichtet.

Seit der Verschriftlichung meiner ersten Gedanken sind mehr als acht Jahre vergangen – Franzi, Sophie, José, Anja, Mirna, Dominika, Theresia, Patrizia, Lucy, Marco, Giulio, Chiara, Melpo, Lucio, Antonio, Ella, Pedro und meiner Familie möchte ich dafür danken, dass sie mir in dieser Zeit immer zur Seite standen. Ohne euch würde es dieses Buch nicht geben.

1 *Exultet* in Material und Raum – zur Einführung

1.1 Einleitung

1.1.1 Fragestellung

Die Kathedrale von Salerno bot Besucherinnen und Besuchern im 19. Jahrhundert ein ganz besonderes Schauspiel, das der Architekt Emil Hoffmann im Jahr 1894 mit Bleistift auf Papier festhielt (Abb. 1): von einer monumentalen Kanzel entfaltet sich dort, parallel zum Osterleuchter, eine illuminierte Pergamentrolle. Die Gläubigen, die die liturgische Inszenierung umringen, erscheinen derart klein, dass die skulpturale Ausstattung, und mit ihr die Exultet-Rolle, noch mehr ins Auge springen.¹ Auch der Maler und Kunsthistoriker Demetrio Salazaro (1822–1882) befand sich unter denen, die die mittelalterliche Exultet-Rolle in der Osterzeit an der Kanzel sahen, er beschrieb das Kuriosum folgendermaßen:

Nella solennità del Sabato Santo, in S. Matteo vige tuttora l'antichissima costumanza di esporre sull'ambone, posto a destra, una grandiosa pergamena, tutta istoriata di sacre e civili rappresentazioni, infra le quali principale è la benedizione del cero pasquale, che si contiene nel canto dell'Exultet. Benché siffatta pergamena sia un poco logora e male andata pel decorrere dei secoli, pure serba ancor tanto da mostrare al critico i portali dell'arte nei tempi di Romualdo vescovo, che è a credere facesse operarla, poichè vediamo in essa lo stesso vescovo effigiato in mezzo al suo clero.²

Heute wird der Rotulus in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert, damals brachte man ihn jedoch offensichtlich mit dem Episkopat des bedeutenden Salernitaner

1 Diese Arbeit bemüht sich um eine geschlechtsneutrale Formulierung auch in Fällen, in denen die Beschriebenen mit großer Wahrscheinlichkeit männlich waren, etwa im Falle mittelalterlicher Schreiberinnen und Schreiber, um auf die historisch-strukturelle Problematik hinsichtlich gesellschaftlicher Zugänglichkeiten zu verweisen.

2 SALAZARO, Mezzogiorno, S. 77.

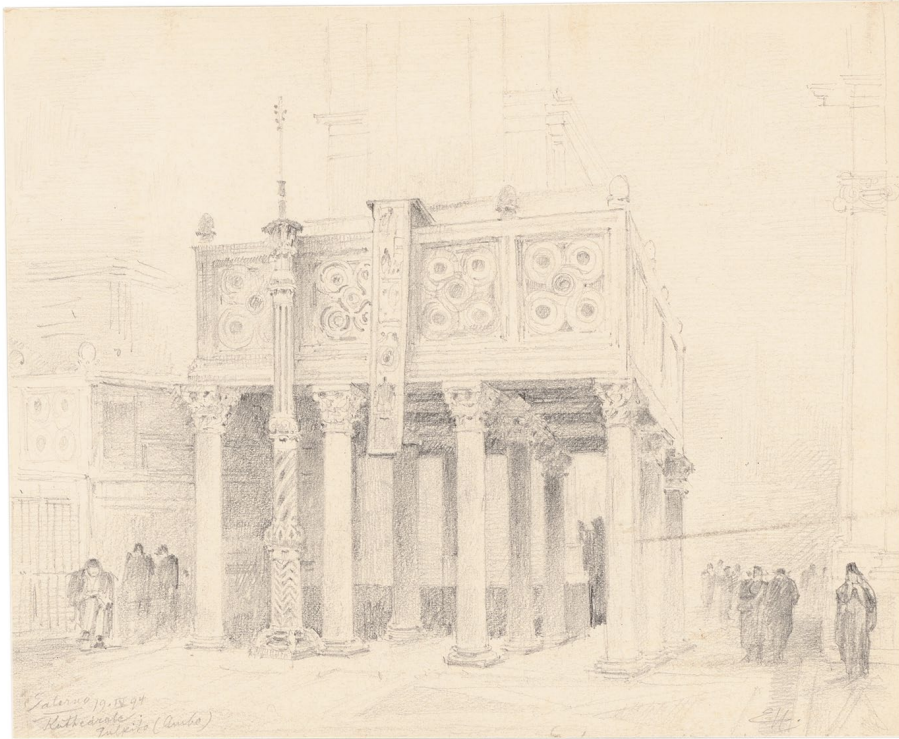


Abb. 1 | Emil Hoffmann: Kanzel der Kathedrale in Salerno, Bleistift auf Papier; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 1938. <https://doi.org/10.25645/pvbt-be1w> (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin).

Erzbischofs Romuald II. Guarna (1153–1181) in Verbindung, der auch einen Teil der heute noch erhaltenen liturgischen Ausstattung in Auftrag gab.³ Die Salernitaner Rolle präsentierte sich schon damals allein als Bildzyklus; von Textzeilen, die sich zwischen den 19 Miniaturen befunden haben müssen, erwähnt Salazaro nichts. Diese waren der eigentlich zentrale Bestandteil des Mediums: Exultet-Rollen haben das *Praeconium paschale*, also den Text zur Weihe der Osterkerze in der Ostervigil, zum Inhalt.

Neben der Salernitaner Rolle haben sich weitere 27 Exultet-Rollen erhalten, der Großteil davon weist auch Musiknotation in Neumen über dem Text sowie Bilder auf. Die Miniaturen wurden zwischen dem Text eingefügt, der als eine Kolumne über mehrere Pergamentbögen verläuft, und stellen den Inhalt des Gesangs bildlich dar. Oft wurden sie kopfständig zum Text positioniert: Während der Diakon auf der Kanzel im Gesang den Rotulus entrollte, erschienen die Bilder nach und nach vor den Augen der Gläubigen. Das besondere Faszinosum, das von diesen Rollen ausging, entfaltete auch im 19. Jahrhundert noch seine Wirkung, wie das Beispiel aus Salerno zeigt. Dort

3 GLASS, Pulpits, S. 213.

wurde das Manuskript – konservatorischen Überlegungen zum Trotz – weiterhin an Ostern einem breiten Publikum präsentiert und offensichtlich noch liturgisch genutzt.

(Re-)Inszenierungen mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Objekte in ihrem originalen, funktionalen Zusammenhang werden aktuell in musealen Kontexten diskutiert, und auch auf kunsthistorischer Ebene findet gerade eine verstärkte Auseinandersetzung mit derlei Phänomenen aufgrund eines gesteigerten Interesses an medialen Fragestellungen statt. Die süditalienischen Exultet-Rollen wurden hinsichtlich ihrer Medialität – trotz der spannungsreichen Kombination von Bild, Text und Intonation, die sie als Art ‚Powerpoint des Mittelalters‘⁴ kennzeichnen – nicht eingehender untersucht. Dabei lassen sich sogar auf vielen Exultet-Rollen selbstreferentielle Anspielungen auf ihre Inszenierung im liturgischen Ritual finden (Abb. 2). Bisher wurde nur ansatzweise diskutiert, welche Funktionen und Bedeutungen mit dieser Art der Inszenierung von Bild, Text und Gesang an der Kanzel im Mittelalter einhergingen. Diese Arbeit soll sich der Medialität der süditalienischen Exultet-Rollen daher neu nähern und verfolgt dabei produktions- und rezeptionsästhetische Ansätze. Besonders im Fokus stehen somit das Material und der Herstellungsprozess der Objekte sowie ihr räumlicher und ritueller Kontext, der die Wahrnehmung der Rollen bedingte.

Die Objektgruppe, die im Zentrum dieser Arbeit steht, lässt sich in Süditalien verorten und in die Zeit zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert einordnen. Ihre Bezeichnung geht auf den Beginn des auf den Rollen notierten Gesanges des *Præconium paschale* zurück, der mit den Worten *Exultet iam angelica turba coelorum* einsetzt (mittelalterliche Graphie von *exsultet*, ‚es möge jubeln‘).⁵ Als Träger dieses zentralen Bestandteils der Osterliturgie sind aus der ganzen christlichen Welt illuminierte Exultet-Manuskripte bekannt, die außerhalb Süditaliens nie in Rollenform ausgeführt wurden. Die 28 erhaltenen Exemplare werden bis heute überwiegend in den süditalienischen und römischen Archiven und Domschätzen aufbewahrt. Dass verhältnismäßig viele dieser Rollen die Jahrhunderte überdauert haben, belegt, dass sie auch nach ihrer liturgischen Nutzung noch als besonders kostbare Objekte angesehen wurden.⁶ Sie weisen mit einer Länge von bis zu 10 Metern und einer Breite von bis zu 45 Zentimetern außergewöhnliche Maße auf, auch wenn der Großteil der Rollen aufgrund von Beschädigungen durch die lange Nutzung nur fragmentarisch erhalten ist.

Die älteste erhaltene Exultet-Rolle, die um 970 in Benevent entstand, weist in Text und Bild dieselbe Leserichtung auf. Eine Änderung der Medialität fand erst um

4 WAGNER, Exultet-Rollen. Penelope C. MAYO spricht von einem „medieval experiment in cinematography“, MAYO, *Borders*, S. 55. Diese Arbeit nutzt trotz einiger Vorbehalte aus Gründen der besseren Verständlichkeit des Textes und aufgrund eines Mangels an hier sinnvollen Alternativen den Begriff ‚Mittelalter‘, um die Zeitspanne zwischen dem 6. und dem 13. Jh. zu bezeichnen, ist sich der Anachronistik und weiterer Problematiken des Begriffs jedoch bewusst.

5 FUCHS u. WEIKMANN, *Exsultet*, S. 16. Der Großteil der Literatur zu den Exultet-Rollen nutzt die mittelalterliche Schreibweise des Wortes, an der sich auch die vorliegende Arbeit orientiert.

6 Vgl. dazu u. a. KELLY, *Cerimonia*, S. 25.



Abb. 2 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 ([gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France)).

1025 mit dem ersten bekannten Bareser Objekt statt, in dem die Darstellungen kopf- über zu den Buchstaben erscheinen. Während des Gesangs konnten die anwesenden Gläubigen im Kirchenraum die Bilder in der richtigen Ausrichtung sehen, während das Pergament langsam vom Lesepult herunterrollte. Die sich in Bari manifestierende mediale Veränderung bezieht ein weit größeres Publikum ein: Während in illuminierten Codices das Auge zwischen Text und Bild hin und her wandert, verhält sich dies bei den Exultet-Rollen anders; hier ist der Text allein der lesenden Person vorbehalten, während die Bilder sich an die Hörenden wenden. Allerdings ist umstritten, ob die Licht- und Sehverhältnisse in den Kathedralen ein tatsächliches Sehen der Miniaturen erlaubten.

Die kunsthistorische Forschung zu den Rollen spaltet sich seit längerem an dieser Frage: Während auf der einen Seite argumentiert wird, dass die Bilder der Instruktion der *illiterati* dienten – und dementsprechend gesehen werden mussten –, wird auf der anderen Seite die Existenz der Miniaturen allein aus dem Wunsch nach einer Wertsteigerung der Manuskripte begründet.⁷ Womöglich dienten die Rollen zunächst als Geschenke an bedeutende Bischöfe, deren Prestige und Legitimation durch die kostbaren Objekte betont werden sollte. Mit der neuen Medialität der Objekte ab 1025 verbinden sich jedoch neue Fragen nach Adressaten und Funktion der Rollen innerhalb und außerhalb des liturgischen Rituals. Die vorliegende Arbeit setzt an diesem Punkt an und geht zusätzlich weiteren Möglichkeiten der Wahrnehmung nach, die die Inszenierung der Objekte im liturgischen Raum bot.

Die Bedeutungsebenen, die sich im Zuge der Frage nach der Funktion dieser Wahrnehmung eröffnen, gehen über religiös-liturgische Aspekte der Rollen hinaus und schließen soziale Ebenen ein. Aus diesem Grund werden Interaktionen zwischen Objekt und betrachtender Person dualistisch sowohl aus produktions- als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive untersucht. Da diese Personen im Mittelalter schwer greifbar sind, steht die kollektive Wahrnehmung der Objekte im Fokus, die über soziologische Raumkonzepte fassbar wird. So gilt es zu erforschen, wie einerseits der materielle Raum die Wahrnehmung und Bedeutung der Objekte bedingte und wie sich andererseits das Objekt auf die Konstruktion und Konstitution von Räumen auswirkte. Wie beeinflusste das Objekt soziale Räume und wie wurde es im Gegenzug vom sozialen Raum geprägt?

7 Thomas Forrest KELLY vertrat in mehreren Publikationen die Idee, die Miniaturen der Exultet-Rollen dienten hauptsächlich der Wertsteigerung der Manuskripte, während Hans BELTING auf eine mögliche anleitende Funktion der (beneventanischen) Rollen verweist. Nach Beat BRENK, Guglielmo CAVALLO und Nino ZCHOMELIDSE sollten Exultet-Rollen in erster Linie den Status und das Prestige des jeweiligen Bischofs markieren; die Miniaturen würden nach dieser Lesart vor allem repräsentative Zwecke erfüllen. Alle Positionen werden im Laufe der Arbeit diskutiert.

1.1.2 Stand der Forschung

In der älteren Forschung war die Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Sichtbarkeit der Bilder nur selten von Belang und wurde oft sogar vorausgesetzt, wie etwa von Émile BERTAUX.⁸ Von ihm stammt eine der ersten eingehenderen kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit den Rollen, wobei ihn vor allem ikonografische Gesichtspunkte und Fragen der Datierung der einzelnen Rollen beschäftigen. Erwähnung fanden die Rollen auch in allen anderen frühen Werken zur süditalienischen Kunst des Mittelalters.⁹ Die erste systematische Untersuchung der süditalienischen Exultet-Rollen legte Myrtille AVERY 1936 vor. Vorgesehen war neben einem kommentierten Katalog aller damals bekannten Rollen auch ein Textband, der jedoch nicht mehr erscheinen konnte. Dennoch waren ihre Überlegungen zu Datierung, zum Herstellungskontext und zur Ikonografie der Rollen neben den umfassenden Schwarzweißabbildungen bis in die 1990er-Jahre Grundlage jeder Arbeit zu den Objekten.¹⁰ Dem schlossen sich 1987 Rosalba ZUCCARIS minutiöse Aktualisierungen der BERTAUX'schen Bände an.¹¹ Zudem führten zwei Ausstellungen zu einem stärkeren Interesse der Forschung an den Rollen. Die erste Schau der Manuskripte fand 1953 im römischen Palazzo Venezia statt, die zweite unter dem Titel *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* 1994 in der Abtei von Montecassino. Letztere wurde von einem Katalog begleitet,¹² der neben den bekannten 28 Exultet-Rollen¹³ noch zwei Benediktionalien (Bari, Archivio capitolare und Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2) und ein Pontifikale (Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1) auflistet und bis heute als Standardwerk gilt. Die Rollen werden hier komplett und in Farbe abgebildet; ausführliche Katalogeinträge zu ikonografischen und historischen Kontextualisierungen ergänzen den Band und stellen das damalige Wissen zu den Rollen zusammen. Der Katalog ist äußerst wertvoll für die Exultet-Forschung, da er die aus konservatorischen Gründen meist schwer zugänglichen und selten digitalisierten Rollen einem breiten Publikum und der Forschung zugänglich macht. Von Guglielmo CAVALLO, der

8 BERTAUX geht davon aus, dass die Bilder sichtbar waren; „le peuple regardait les images qui descendaient vers lui, comme une traduction bariolée des paroles latines“, BERTAUX, Art, S. 217.

9 Neben den schon zitierten u. a. UGHELLI, *Italia sacra*; SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire*; WATTENBACH, *Exultet*; ROHAULT DE FLEURY, *Messe*; LANGLOIS, *Rouleau*; SCHLUMBERGER, *Rouleaux*; LATIL, *Miniature*; VENTURI, *Storia*; TOESCA, *Storia*.

10 AVERY, *Exultet*.

11 ZUCCARO, *Miniatures*.

12 CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*; BAROFFIO u. BRENN, *Exultet*; vgl. zur Ausstellung auch die Besprechungen von ZCHOMELIDSE, *Exultet*; OROFINO, FEDERICI u. PICANO, *Exultet*; Rezension des Katalogs von BRÄM, *Exultet*.

13 Hier und im Folgenden handelt es sich bei Kurzsignaturen ohne weitere Angabe um Exultet-Rollen (vgl. Katalog in Anhang 2). In chronologischer Abfolge sind dies: Vat. lat. 9820, Manchester Latin Ms. 2, Bari 1, Pisa 2, Montecassino 1, Troia 1, Troia 2, Bari 2, Vat. lat. 3784, Avezano, Barb. lat. 592, London Add. 30337, Velletri, Paris nouv. acq. lat. 710, Capua, Neapel 1, Neapel 2, Cas. 724 [B I 13] 3, Gaeta 1, Gaeta 2, Gaeta 3, Montecassino 2, Salerno, Bari 3, Troia 3, Vat. lat. 3784, Pisa 1, Pisa 3.

das Katalog-Projekt koordinierte, existieren darüber hinaus weitere Schriften zu den süditalienischen Rotuli, in denen er sich auch mit der Mediengenesse und ihrem Verhältnis zur süditalienischen und byzantinischen Buchproduktion auseinandersetzt.¹⁴

Eine weitere wichtige Publikation ist das Buch des New Yorker Musikwissenschaftlers Thomas Forrest KELLY, das 1996 erschien. Neben musikwissenschaftlichen Überlegungen zum beneventanischen Gesang setzt er sich auch mit der Herstellung und den materiellen Bedingungen der Rotuli auseinander und liefert deshalb für die vorliegende Arbeit viele wichtige Impulse.¹⁵ Die Frage der Sichtbarkeit der Bilder greift KELLY immer wieder auf und stellt sie infrage; ihm zufolge waren es letztendlich materiell-ökonomische Faktoren, die zur Illustrierung der Rollen führten.¹⁶ Die Objekte fungierten seiner Meinung nach vornehmlich als Statussymbole, die Miniaturen hätten in der Liturgie keinerlei Funktion gehabt. Sie dienten vor allem dazu, die Feierlichkeit der Osternacht herauszustellen und gleichzeitig das Prestige der Kirche durch das kostbare Objekt zu demonstrieren.¹⁷ Wo die Bilder, wie in den älteren Objekten aus Benevent, in einer Leserichtung mit dem Text standen, mag dies möglich gewesen sein; im Falle des Bareser Objektes ist die Frage jedoch neu zu stellen, denn KELLYS Lesart gibt keinerlei Aufschluss darüber, warum man die Bilder überhaupt hätte umdrehen sollen, wenn eine tiefergehende Wirkung auf die Anwesenden nicht beabsichtigt war. Spätestens in Bari müssen die Illustrierungen zudem eine (weitere) ‚öffentliche‘ Funktion bekommen haben. Diese besondere Kommunikationssituation wurde bisher erstaunlich wenig untersucht.¹⁸

Auch Nino ZCHOMELIDSE, die sich in mehreren Publikationen mit medialen Aspekten der Rollen auseinandersetzt, thematisiert dies nur am Rande. Womöglich liegt dies zum Teil daran, dass sie sich vornehmlich mit den beneventanischen Rotuli beschäftigt und ihre Schlussfolgerungen ebenfalls um Annahmen bischöflicher Selbstrepräsentation kreisen.¹⁹

Mehrere Aufsätze widmeten sich ikonografischen Fragestellungen und Vergleichen von Buchmalerei mit anderen Medien.²⁰ Oft wurden hier vornehmlich theologische Argumentationen nachvollzogen, aber auch die politische Ikonografie ist in der Exultet-Forschung tief verwurzelt. Gerade die Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher am Ende einer jeden Rolle führten zu vielen Versuchen, anhand der byzantinischen und normannischen Herrschaftsrepräsentationen historische

14 CAVALLO, *Rappresentazione*; CAVALLO, *Exultet Bari Troia*; CAVALLO, *Genesi*.

15 KELLY, *Exultet*.

16 KELLY, *Pictures*. Zu musikwissenschaftlichen Aspekten vgl. KELLY, *Musica*; KELLY, *Chant*; KELLY, *Montecassino*.

17 KELLY, *Exultet*, S. 201.

18 Für die Sichtbarkeit gerade im Falle von Bari 1 plädieren PACE, *Exultet*, S. 17 f.; MAYO, *Vasa Sacra*, S. 376 („in Bari alone we encounter a profound sensitivity to the issue of real visibility of the inverted image“).

19 Auch ZCHOMELIDSE meint, dass die Bilder nicht von den Gläubigen zu erkennen waren, da es zu dunkel im Raum war, ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 15.

20 FALLA CASTELFRANCHI, *Gioco*; MICUNCO, *Exultet*; MENGA, *Exultet*; BARRACANE, *Exultet*; PACE, *Exultet*; MAYO, *Vasa sacra*; TSUJI, *Analyse*; MAYO, *Borders*; BABUDRI, *Exultet*.

Informationen zu gewinnen.²¹ Einige Stifterdarstellungen und die bischöflichen Entstehungskontexte der ersten Rollen gaben immer wieder Anlass, Rückschlüsse über Auftraggeberschaften zu erproben, was aufgrund der oft unklaren Entstehungsumstände nicht besonders fruchtbar war. Zudem existieren mehrere Aufsätze, die sich mit den Besonderheiten einzelner Rollen befassen.²²

Reinhold HAMMERSTEIN setzte sich in den 1950er-Jahren bereits mit auditiven Aspekten der liturgischen Rollen auseinander. Während er vor allem ikonografisch und ausgehend vom *Exultet*-Text argumentierte, unternahm Bissera PENTCHEVA kürzlich den Versuch, die auditive Wahrnehmung der Rollen in Bezug auf ihre theologische Bedeutung zu fassen.²³ Sie ist die erste, die die Rollen in einem weiter gefassten, räumlichen Kontext versteht und Raum und Wahrnehmung der Rollen in Bezug zueinander setzt.²⁴

Obwohl sich ZCHOMELIDSE in einer Publikation mit rituellen Kontexten von süd-italienischen Objekten beschäftigt und ein Kapitel den *Exultet*-Rollen widmet, stellt sie weder einen räumlichen noch einen medialen Bezug her und sucht Verbindungen zur liturgischen Ausstattung vornehmlich auf ikonografischer Ebene. Gegen Ende arbeitet sie die Bedeutung der jeweiligen untersuchten Skulpturen für die städtische Identität heraus, überträgt diesen Gedanken jedoch nur auf einige wenige *Exultet*-Rollen.²⁵ ZCHOMELIDSES Überlegungen zur Medialität und Performativität der Rollen waren für diese Arbeit dennoch äußerst bedeutsame Impulsgeber.

Die geringe Aufmerksamkeit, die die Rollen bisher hinsichtlich einer sozialen Funktion über den liturgisch-theologischen und repräsentativen Rahmen hinaus erfuhren, soll durch diese Arbeit aufgeholt werden.²⁶ Zu fragen ist hier nicht nur nach der Wahrnehmung der Rollen im Ritual, sondern auch nach der Funktion dieser Wahrnehmung und damit der gesellschaftlichen Bedeutung der Rollen.

21 HECKMANN, Kirche; OROFINO, Curvat Imperia; SPECIALE, Immagini; SPECIALE, Scrivere; SPECIALE, Exultent; SPECIALE, Liturgia; SPECIALE, Accipiter; VON BALDASS, Miniaturen; LADNER, Portraits; Ernst H. KANTOROWICZ, Norman Finale.

22 OROFINO, Oriente. Zu Benevent: ZCHOMELIDSE, Schriftrollen; BRENK, Committenza; BELTING, Malerei, S. 144–183. Zu Montecassino: ACETO, Exultet; ZANARDI, Exultet; SPECIALE, Montecassino. Zu weiteren *Exultet*-Rollen: SPECIALE, Medioevo reinventato; BARRA, Confronto; PONZI, Velletri; MAITILASSO, Troja; CARNEVALE, Fondi; MENOZZI, Exultet; COFRANCESCO, Mirabella Eclano; CALDERONI MASETTI, FONSECA u. CAVALLO, Exultet Bari Troia; CRISISTOMI u. D'ANIELLO, Salerno; ANDRISANO, Ancora; CALDERONI MASETTI, Exultet; ANDRISANO, Gaeta; CENTRO STORICO CULTURALE GAETA, Manoscritto; ROTILI, Capua; WETTSTEIN, Mirabella Eclano. Ein allgemeiner Überblick bei KRUFF, Exsultetrolle.

23 PENTCHEVA, Performative Image; ALBARELLO, Exultet; HAMMERSTEIN, Musik.

24 Erst kürzlich erschien ein Beitrag von Susanne MÜLLER-BECHTEL, der sich Bezügen von Raum und Bild in den Rollen widmet: MÜLLER-BECHTEL, Liturgie. Ich möchte ihr an dieser Stelle ganz herzlich dafür danken, dass sie mir ihren Aufsatz schon vor dessen Publikation zur Verfügung gestellt hat. Auf MÜLLER-BECHTELS Überlegungen konnte in einigen Fußnoten der vorliegenden Arbeit noch verwiesen werden.

25 ZCHOMELIDSE, Art; ZCHOMELIDSE, Word; ZCHOMELIDSE, Liturgisches Bild.

26 Auch wenn CAVALLO an einigen Stellen auf diese soziale Funktion verweist und darauf, dass die Rollen für die gesellschaftliche Ordnung Bedeutung haben könnten, führt er dies nie aus, vgl. etwa CAVALLO, Oltre, S. 4.

1.1.3 Vorgehen

Dem Phänomen der *Wahrnehmung* der Objekte im liturgischen Raum und der Funktion, die ihnen daraus auch in sozialer Hinsicht folgt, nähert sich diese Arbeit in vier Kapiteln. Zunächst werden werkimmanente Strategien untersucht, *Raum im Objekt* und darüber hinaus zu konstituieren. Ausgegangen wird hier von der Exultet-Rolle Bari 1, die sich zuerst mit der neuen medialen Lösung präsentiert, die Miniaturen im Vergleich zum Text umzudrehen. Nach der historischen und liturgischen Kontextualisierung des Manuskriptes rücken Besonderheiten der Materialität und des Mediums in den Fokus. Verwendete Materialien und Layout-Prozesse geben Hinweise zum Fertigungsprozess des Objektes, der zudem eng mit der liturgischen Nutzung verflochten war. Von großer Bedeutung sind in diesem Kapitel deshalb neben KELLYS Publikation von 1996 mehrere Veröffentlichungen zu jüngst erfolgten Restaurierungen und Materialuntersuchungen der süditalienischen Rollen.²⁷ Die anschließende Auseinandersetzung mit der Form der Rolle dient dazu, semantische Bezüge darzulegen und Genealogien der Bareser Medialität zu verfolgen. Die Bedeutungen der Medialität für die Wahrnehmung wird nicht zuletzt in der Selbstreferentialität vieler Miniaturen auf den Rollen evident.

Um die tatsächliche Sichtbarkeit der Bareser Miniaturen nachzuvollziehen, ist es unumgänglich, sich zunächst ein detaillierteres Bild des Bareser Kathedralraums um 1025 zu machen, das durch archäologische Untersuchungen und Vergleiche mit zeitgenössischen Bauten der Region erschlossen werden kann. Auch der liturgischen Ausstattung der Bareser Kirche lässt sich durch Vergleiche näherkommen, da sich zu dieser Zeit eine bedeutende Steinmetzwerkstatt in der Stadt lokalisieren lässt, von deren Skulpturen einige erhalten sind. Aufgrund der schwierigen Quellenlage zu der wiederholt zerstörten Bareser Kathedrale wurde ein derartiger Rekonstruktionsversuch des Raumes und der liturgischen Ausstattung zum Verständnis der Bareser Exultet-Rollen bisher nicht unternommen.²⁸ Auch die Steinmetzwerkstatt des *Acceptus* wurde bisher nicht mit den Bareser Exultet-Rollen in Verbindung gebracht. Hier baut die Arbeit auf vielen neueren Untersuchungen vor allem zur kampanischen und sizilianischen Kirchengestaltung und deren Rekonstruktion auf, die in den letzten Jahren durchgeführt wurden.²⁹ Zudem wird die Frage der Wahrnehmung von Raum

27 Von der kürzlich erfolgten Restaurierung des ICPAL wurde nur ein kurzer „Estratto della relazione finale di restauro redatta dall’ICPAL di Roma *Gli Exultet 1,2,3 e il Benedizionale del Museo Diocesano di Bari*“ veröffentlicht, <https://www.arcidiocesibari.it/curia/museo-diocesano/restauro-rotoli-exultet/relazione-finale-restauro-exultet.pdf> (09.05.2024). Des Weiteren TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari; VAN DER WERF u. a., Chemical Characterization. Zu anderen Rollen vgl. VARDARO, *Restauro*; MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*; RAMOS RUBERT, *Overview*; BICCHIERI u. a., *Salerno Exultet*; RAMOS RUBERT, *Restauración*.

28 Bei PENTCHEVA findet sich allein die Anmerkung, sie könne nicht „turn to Campanian and Puglian architectural interiors in order to match a rotulus with an ecclesiastical space“, PENTCHEVA, *Performative Image*, S. 405.

29 SCIROCCO, *Salerno*; SCIROCCO, *Jonah*; GLASS, *Pseudo-Augustine*; GLASS, *Romanesque Sculpture*.

verhandelt und untersucht, inwiefern die Rollen selbst auf den sie umgebenden materiellen Raum Bezug nehmen. Ein Abgleich des materiellen Raumes mit dem gemalten, performativen Raum dient vor allem dazu, medien-spezifische Besonderheiten herauszuarbeiten und sich mittelalterlichen Vorstellungen von sakralem beziehungsweise liturgischem Raum und dessen Wahrnehmung zu nähern.

Im vierten Kapitel widmet sich die vorliegende Arbeit ausgehend von der Visualität im Raum auch weiteren Fragen der Wahrnehmung. Dass im Erfahren des Rituals nicht nur das Auge, sondern in bedeutendem Maße auch das Ohr beteiligt war, wird gerade in der christlichen Liturgie offensichtlich, in der dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort besondere Bedeutung zukommt. Zum Erfassen der auditiven Aspekte der *Exultet*-Liturgie kann hier auf ein in letzter Zeit vermehrtes Interesse der Geisteswissenschaften an den *sound studies* aufgebaut werden.³⁰ Zudem erfährt der architektonische Kontext in diesem Kapitel wieder starke Bedeutung. Der *Exultet*-Text nimmt darüber hinaus besonders Bezug zum Geruch der Kerze und des Wachses. Die olfaktorische Wahrnehmung erregte, anders als die Materialität des Wachses, bisher so gut wie kein Interesse in der Kunstgeschichte, obwohl die Liturgie in verschiedenen rituellen Kontexten den Gläubigen auf multisensorischer Ebene zu einer vielfältigen sinnlich-ästhetischen Erfahrung verhalf und verhilft. Das Phänomen der Wahrnehmung wird dabei vornehmlich über die Objekte selbst erschlossen, ferner über den Versuch einer Rekonstruktion eines kollektiven Wissens, das bereits in die Herstellung der Rollen einfließt. Der Problematik einer objektiven Annäherung an das Phänomen ‚Wahrnehmung im Mittelalter‘ ist sich diese Untersuchung bewusst.³¹

Auch der Zusammenhang der *Exultet*-Liturgie mit dem sich anschließenden Taufritus in der Osternacht wurde in die Interpretation der *Exultet*-Rollen bisher selten mit einbezogen. Dies soll im letzten Kapitel dieser Arbeit geschehen, wobei hier der Blick auf die städtische und gemeinschaftliche Dimension der Rollen geöffnet werden kann.³² Gerade ihre Bedeutung für die städtische Gemeinschaft und Identität mag die lange Nutzung und Aufbewahrung der Objekte begründet haben. Auch die Performativität einiger *Exultet*-Miniaturen schließt diese soziale Komponente ein: Das Umdrehen der Bilder in Bari nutzt die räumliche Präsenz der Objekte in der Liturgie, aber auch das soziale Potenzial des Mediums.

30 Vgl. etwa das DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“ (<https://www.tu-chemnitz.de/phil/iesg/professuren/gdma/dfg-netzwerk.php>, 09.05.2024), das daraus hervorgegangene Themenheft „Akustische Phänomene des Mittelalters“ (Das Mittelalter 27,1), das Mainzer „Cantoria“-Projekt (<https://cantoria-mainz.de/>, 09.05.2024) und Monografien wie jene von Bissera Pentcheva. Daneben sind auch Analysen akustischer/ auditiver Phänomene in Arbeiten mit anderen Schwerpunkten zu berücksichtigen, vgl. DOLEZALEK, *Arabic Script*, S. 156–160.

31 Vgl. etwa GOETZ, *Wahrnehmungsmuster*.

32 Die Arbeit baut hier auf Forschungen auf, die Objekte in ihrem liturgischen Kontext verankern, vgl. u. a. VOYER u. SPARHUBERT, *Image*; PIVA u. CADEI, *Arte*; HISCOCK, *White Mantle*; BOCK u. a., *Art*; KOHLSCHIEIN u. WÜNSCHE, *Heiliger Raum*.

1.2 Methodische Verankerung

1.2.1 Von Medien und Wahrnehmung

Vor dem Hintergrund der Omnipräsenz des Medialitätsbegriffs in den Geisteswissenschaften in den letzten Jahren verlangt die Entscheidung, die beiden theoretischen Schwerpunkte dieser Arbeit den Phänomenen *Material* und *Raum* zu widmen, nach einer kurzen Kontextualisierung. Wie *Medium* deckt auch *Medialität* eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten ab, die eine Eingrenzung und Definition des Begriffs erschweren – nicht auch zuletzt aufgrund der breiten Interdisziplinarität der Medienwissenschaften. Ein Medium kann einen materiellen Träger bezeichnen, aber auch Mittlerfiguren, oder sich gar auf größere Zeichensysteme wie die Sprache beziehen. Die Mediävistik sieht sich darüber hinaus vor besondere Herausforderungen gestellt, da der Medienbegriff stark an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Formen moderner Kommunikation gebunden und deshalb nicht vorbehaltlos auf mediävistische Fragestellungen übertragbar ist.³³ Unter Berücksichtigung der sich unterscheidenden Rahmenbedingungen ist die Verwendung des Medienbegriffs auch für vormoderne Phänomene mit einer Verschiebung der Fragestellung jedoch durchaus möglich: „Alles kann zum Medium werden – sofern es als Medium gebraucht wird.“³⁴

Um sich an einer Definition des *Mediums* zu versuchen, ist in erster Linie festzustellen, dass damit ganz generell vermittelnde Elemente gemeint sind.³⁵ Dabei können diese sowohl materiell – etwa als Schriftträger von Zeichen – als auch immateriell konstituiert sein. Dieser sehr offene Medienbegriff bietet für die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Objekten viele Möglichkeiten, geht aber auch, wie jede definitorische Unschärfe, mit Problemen einher. In dieser Arbeit interessiert vor allem das Medium als Vermittler zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen, das die mittelalterliche Gesellschaft aufgrund der starken religiösen Ausrichtung grundsätzlich prägt. Gerade der mittelalterliche Gebrauch – oft in theologischem Kontext – des lateinischen Wortes *medium* verweist auf diese Bedeutungsaspekte.³⁶

Zunächst wird hier unter dem Stichwort *Medium* aber die Form der Rolle untersucht, da die Entscheidung, den *Exultet*-Gesang auf einem Rotulus anstatt – wie zu dieser Zeit üblich – in Codexform zu fixieren, hinterfragt werden soll. Niklas LUHMANN verwehrte sich einer Gleichsetzung von Medium und Form, da dem einen eine lose, dem anderen eine strikte „Koppelung von Elementen“ inhärent sei.³⁷ Auf die zugleich aber auch sehr enge Verschränkung beider Begriffe verweist Sybille

33 KIENING, Medialität, S. 285–287.

34 Ebd., S. 327–329, Zitat S. 329.

35 SCHULTE-SASSE, Medien, S. 1.

36 KIENING, Medialität, S. 287 f.

37 Ebd., S. 330.

KRÄMER, wenn sie die „Form als performative[n] Vollzug des Medialen“ charakterisiert.³⁸ Mehr auf den Vermittlungsmoment fokussieren Definitionen des Medialen, die das ‚Dazwischen‘ mit einbeziehen. Dem Medialen wohnt hierdurch auch etwas Werdenendes, sich Wandelndes, Dynamisches und Prozesshaftes inne.³⁹

Die grundlegendste Bestimmung des Mediums ist, daß es ein Dazwischen ist. Das Medium steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. [...] Das deutet darauf hin, daß es sich bei dem Begriff Medium um etwas handeln muß, das in einen Prozeß verwickelt ist, das Teil eines Prozesses ist.⁴⁰

Exultet-Rollen lassen sich so auch als Vermittler zwischen himmlischer Sphäre und den Gläubigen fassen, zwischen dem Heilsgeschehen in den Miniaturen und der Aktualisierung im Ritual, wobei sich hier auch Überschneidungen mit dem Liminalitätsbegriff ergeben.

Dieses Prozesshafte, den Übergang vom Materiellen auf das Immaterielle, möchte diese Arbeit über die Wahrnehmung greifen und so auch die ästhetisch-religiöse Erfahrung der mittelalterlichen Gläubigen zu fassen versuchen. Zum einen sind dabei die materiellen Bedingungen der Rezeption von Bedeutung, zum anderen aber auch individuelle soziale Faktoren wie Bildung, Sozialisation oder Geschlecht. Aus diesem Grund ist es äußerst problematisch, Wahrnehmungssituationen mittelalterlicher Erfahrender zu rekonstruieren. Die vorliegende Arbeit wählt daher zwei Strategien, um sich dem Phänomen dennoch anzunähern: Einerseits wird hier immer von Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgegangen und danach gesucht, welche Angebote der Wahrnehmung gemacht wurden. Ob diese tatsächlich rezipiert und verstanden wurden, ist nicht mehr nachvollziehbar. Doch ist andererseits davon auszugehen, dass Objekte auch im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung beziehungsweise Rezeption produziert wurden, dass Wahrnehmung somit auch gesteuert wurde.⁴¹ Die Arbeit setzt daher im Herstellungsprozess an und argumentiert, dass Objekte im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung gefertigt wurden, die von allen Gläubigen im Ritual nachvollziehbar war und auf kollektivem Wissen beruhte. Von dieser intendierten Wahrnehmung ausgehend können somit Rückschlüsse über kollektiv verstandene Wahrnehmungsprozesse gezogen werden. Über die Produktionsästhetik ist es also durchaus möglich, sich dem Phänomen der Wahrnehmung zu nähern.

38 KRÄMER, Form, zitiert nach KIENING, Medialität, S. 330.

39 KIENING, Medialität, S. 331.

40 Ebd., S. 328, bezieht sich auf ROESLER, Medienphilosophie, S. 39.

41 Britta DÜMPELMANN geht in ihrer Dissertation auf diese Fragen ein und interessiert sich in diesem Zuge v. a. für Intermedialitäten, also für das Zusammenspiel von Raum, Bild und Materialien und Medien und ihre Wirkung auf Betrachterinnen und Betrachter. Sie argumentiert, dass diese „Medienbewusstsein“ gehabt haben müssen, sonst hätten sie die einzelnen Gattungen und Medien nicht voneinander unterscheiden können, DÜMPELMANN, Veit Stoß, v. a. S. 11–19.

Das kollektive Wissen einer Zeit ist zunächst besser greifbar, wobei auch hier die Unterschiede zwischen einer gebildeten, klerikalen Schicht – deren Zugang zu Wissen viel einfacher war und deren Wissen uns durch Schrift auch überliefert und daher rekonstruierbar ist – und der breiteren Bevölkerungsschicht, über deren Bildung wir sehr wenig wissen, immer im Kopf zu behalten sind. So bleibt eine konstante Frage dieser Arbeit, inwieweit und wie breit Wissen, sei es auf theologischer oder auf erkenntnistheoretischer Ebene, in der mittelalterlichen Gesellschaft zugänglich war. Auch zeitgenössische Vorstellungen von Wahrnehmung sind unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten: Nur wenn diese den Künstlerinnen und Künstlern bekannt waren, konnten diese im Herstellungsprozess und damit auch in der Rezeption ihre Wirkung entfalten.

Der Offenheit des Medienbegriffs wird in dieser Arbeit mithilfe mehrerer Ansätze und deren Wechselspiel zueinander begegnet. Durch die Konzepte *Raum* und *Material* lassen sich soziale Phänomene besser fassen als durch den Medialitätsbegriff, wobei die Trennlinien zwischen *Materialität* und *Medialität* verschwimmen. Materialität im Sinne einer Theorie des Materials, die vom Materiellen ausgehend darüber hinausweisende Beziehungen herstellt, schließt auch die Medialität mit ein. Und wo Medialität als Vermittler fungiert, ob zwischen Akteuren, verschiedenen Konzepten oder beidem, geht sie in vielen Fällen vom Material aus, womit das Material wiederum grundlegend für die Medialität ist.

1.2.2 Material als Methode

Geh denn, doch bar des Schmucks, wie es ziemt einem Buch des Verbannten:

leidvoll trage das Kleid, das diesem Schicksal gemäß! Saft des Rittersporns soll dich mit purpurnem Glanz nicht umgeben, da diese Farbe ja doch für die Trauer nicht schickt. Ziere Zinnober den Titel dir nicht, das Papier nicht die Zeder! Trag' nicht an schwarzer Stirn strahlende Hörner zur Schau! All diese Mittelchen mögen die glücklichen Bücher verschönen: dir aber ziemt es, gedenk meines Geschickes zu sein. Brüchiger Bimsstein soll dir die beiden Ränder nicht glätten, daß du recht struppig erscheinst wie mit verworrenem Haar. Brauchst dich auch nicht deiner Flecke zu schämen: es wird dann ein jeder, der sie erblickt hat, sehen, daß ich beim Schreiben geweint!⁴²

Mit diesen Worten zieht Ovid in einem seiner Texte aus dem Exil eine Parallele zwischen Inhalt und materieller Form des Schriftstücks, das an seiner statt unter die Leute kam. Nicht nur, dass er das Schriftstück personifiziert, er spricht auch mehrere

⁴² *Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse; | infelix habitum temporis huius habe, | nec te purpureo velent vaccinia fuco – | non est conveniens luctibus ille color – | nec titulus minio, nec cedro charta notetur, | candida nec nigra cornua fronte geras. | Felices ornent haec instrumenta libellos: | fortunae memorem te decet esse meae. | Nec fragili geminae poliantur pumice frontes, | hirsutus sparsis ut videre comis. | Neve liturarum pudeat; | qui viderit illas, de lacrimis factas sentiet esse meis,* Ovid, Briefe, hg. v. WILLIGE, S. 2 f., vgl. CARMASSI, Materialität, S. 16.

materielle Aspekte des Objektes an: die Farben und womöglich den hölzernen Rollstab (*umbilicus*) oder den Schutzumschlag, die ein Rotulus normalerweise aufwies, seine Oberfläche und *Kleidung* in gewisser Weise; aber auch seine Herstellung und *Biografie*, wenn er den Bimsstein erwähnt, der zur Glättung der Seiten genutzt wurde, sowie die Tränen, die er während des Schreibens vergoss und deren Flecken das Pergament für immer prägten. Das Buch beziehungsweise die Schriftrolle fungiert hier inhaltlich als Vermittler von Gedanken und Gemütszuständen, die zugleich aber auch materiell durch die Tinte und Tränen auf dem Pergament festgehalten wurden; der Zustand der Oberfläche erscheint so malträtiert wie Ovids Seele.

Für Ovid besteht ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen dem Herstellungsprozess des Manuskriptes und der Wahrnehmung seiner Oberflächen und seines Gesamteindrucks. Jeffrey HAMBURGER formuliert dies fast 2000 Jahre später ähnlich, auch wenn er die Kausalität umdreht: „In desire to interpret, one cannot ignore the practical dimensions of manuscript production“.⁴³ Das Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionsästhetik war immer wieder von Interesse und natürlich nicht nur auf die Auseinandersetzung mit der Buchproduktion beschränkt. Gerade in den letzten Jahrzehnten setzt sich in der kunsthistorischen Forschung immer mehr die Gewissheit durch, dass der Herstellungsprozess für das Verständnis eines Objektes von ausschlaggebender Bedeutung ist. Damit geht ein neues Interesse am Material und an künstlerischen Techniken, an Werkstattdynamiken und Definitionen Kunstschaffender einher.⁴⁴

Die Berücksichtigung von Werkstattprozessen und technischem Wissen ebenso wie von verwendeten Werkzeugen, aber auch von ökonomischen und ökologischen Überlegungen wird in dieser Arbeit unter dem Schlagwort der *Materialität* geführt. Der kreative Prozess lässt nicht nur Rückschlüsse auf Kunstschaffende und deren Materialverständnis zu, sondern er erhellt auch hinter dem Auftrag stehende Intentionen, Ideen und Vorstellungen. Gerade im Versuch, Objekte der Vergangenheit in ihrer historischen, kulturellen und politischen Bedeutung, in ihrem Gebrauch und ihrer rituellen Funktion zu verstehen, gewinnen Aspekte der visuellen, taktilen, aber auch der auditiven und olfaktorischen Wahrnehmung immer mehr an Bedeutung; die rezente Wiederentdeckung der Sinne in der Kunstgeschichte stellt ebenfalls eine Entwicklung aus dem *material turn* dar.

In der deutschsprachigen Kunstgeschichtsforschung taucht die Vorstellung, Material selbst könne Bedeutungsträger sein, erst ab den 1990er-Jahren mit Thomas RAFF auf, eine umfassendere Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Materialien ist hingegen Monika WAGNER zu verdanken, die seit 2001 mehrere einschlägige Publikationen veröffentlichte.⁴⁵ Eine Untersuchung künstlerischer Materialien und Techniken lässt sich jedoch noch weiter zurückverfolgen: So entwickelten Gottfried SEMPER und

⁴³ HAMBURGER, Script, S. 11.

⁴⁴ WAGNER, Material, S. 867; INGOLD, Materials, S. 1.

⁴⁵ RAFF, Sprache, S. 14. RAFF selbst bezog sich auf einen Aufsatz von Günther BANDMANN, der bereits 1969 erschien, jedoch wenig Widerhall fand, BANDMANN, Ikonologie. Vgl. auch WAGNER, Kunst; WAGNER u. RÜBEL, Material; WAGNER, RÜBEL u. WOLFF, Materialästhetik.

Adolf Loos in ihren Arbeiten spezifische Zugänge dazu.⁴⁶ Auch in kunsthistorischen Texten lässt sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Interesse am Material ausmachen, das sich mit der Arts-and-Crafts-Bewegung, der damit einhergehenden Abkehr vom Industriellen und einer Hinwendung zum händisch Hergestellten erklären lässt. Neben den bekannten Arbeiten von John RUSKIN und William MORRIS lassen sich hierzu auch die Schriften von Émile BERTAUX rechnen.⁴⁷

Aufgrund vielfältiger Zugänge in den verschiedenen Disziplinen und die sich hierdurch bedingenden unterschiedlichen Anwendungsbereiche ist es schwer, den Begriff *Material* beziehungsweise den der *Materialität* konkret zu umreißen, so wie es auch an einem übergreifenden theoretischen Konzept fehlt.⁴⁸ Und ausgerechnet die Kunstgeschichte ging bisher eher zögerlich mit dem neuen Angebot um.⁴⁹ Dies ist vor allem dem Selbstverständnis der Disziplin geschuldet, die sich seit der Frühen Neuzeit einem Künstlergenie- und Inspirationsmythos verschrieben hatte und die *Idee* prinzipiell über die künstlerisch-technische Ausführung eines Werkes stellte. Material kam nur als Vermittler von Bedeutung in Betracht, besaß aber selbst keine. Es war der *Idee* untergeordnet und wurde nur thematisiert, wo seine Überwindung von Belang war.⁵⁰ Für die mittelalterliche Kunst ist die Lage etwas ausgewogener, auch weil der moderne Kunst- und Ästhetikbegriff nicht vorbehaltlos auf sie übertragen werden kann. Jedoch findet sich auch in der Analyse mittelalterlicher Objekte das Materielle oft nur verstanden als irdischer Stellvertreter des immateriell Göttlichen, in Anlehnung etwa an die Schriften von Augustinus.

Neue Ansätze im Zuge des *material turn*, etwa von Ann-Sophie LEHMANN, gehen davon aus, dass der konkrete physische Werkstoff, aus dem ein Objekt besteht, ein Objekt ebenso sehr konstituiert wie ideelle Vorstellungen.⁵¹ So können auch nicht-menschliche Objekte als mögliche Besitzer von *agency* aufgefasst werden, Materialien als aktive Akteure im Prozess der Bedeutungsgenerierung von Kunst und damit in gesellschaftlichen Prozessen fungieren. Alfred GELL legte 1994 bereits in Ansätzen dar, dass *agency* Kunstwerken durch ihren Herstellungsprozess innewohnen kann.⁵²

46 LEHMANN, Medium, S. 23 f.; WAGNER, Material, S. 873–875.

47 Im ersten Band seiner „L’art dans l’Italie méridionale“ (1903) widmet dieser mehrere Kapitel einzelnen Materialien (*Le bronze e l’ivoire, Le mobilier des églises: Métal, bois et marbre*), BERTAUX, Art, S. 401–437, 439–456. Die Aufwertung von Handwerksprozessen ging Hand in Hand mit romantisch-historistischen Verklärungen des Mittelalters; die Romantik fungierte als wichtiger Treiber einer Wiederentdeckung vorindustrieller Techniken, Materialien, aber auch Lebensweisen, RECKWITZ, Gesellschaft, S. 18; WAGNER, Material, S. 873–875.

48 LEHMANN, Medium, S. 21; vgl. auch RECKWITZ, Grundelemente, v. a. S. 290 f.; RECKWITZ, Materialisierung.

49 LEHMANN, Medium, S. 25.

50 Ebd., S. 22 f. Vgl. dazu auch YONAN, Fusion, S. 241; ESNER, KISTERS u. LEHMANN, Studio, S. 9–13 bzw. ganzer Band.

51 LEHMANN, Objektstunden; LEHMANN, Meaning.

52 LEHMANN, Medium, S. 26; GELL, Technology. Vgl. auch GELL, Art; INGOLD, Materials, S. 11; van OYEN, Agency, S. 1 f. Objekte strukturieren soziale Interaktionen und erlauben viele unserer menschlichen Aktivitäten erst. Der *material turn* führte auch dazu, dass eine strikte Trennung

Zudem sind seine Überlegungen gerade für ein Verständnis mittelalterlicher Objekte äußerst fruchtbar, da sie diese wieder in ihre ursprünglichen Rituale einzubinden versuchen.⁵³ So waren die zu untersuchenden Exultet-Rollen ausschließlich für eine liturgische Nutzung in der Osternacht vorgesehen und können ohne diesen rituellen Hintergrund nicht verstanden werden. Besonders wichtig für die vorliegende Arbeit ist zudem GELLS Hypothese, dass Objekte für eine bestimmte Wirkung auf die betrachtenden beziehungsweise nutzenden Personen hergestellt wurden. GELL assoziiert den künstlerischen Prozess mit einer intendierten Wahrnehmung: „[A]rtists do not (usually) make art objects for no reason, they make them in order that they should be seen by a public, and/or acquired by a patron.“⁵⁴ Ihn interessieren Beziehungen zwischen Personen und Objekten, wobei eine seiner Grundannahmen ist, dass ‚social agency‘ auch von Objekten ausgeführt werden kann.⁵⁵ Dabei werden Objekt und Mensch jedoch nicht gleichgesetzt, Verantwortung trägt allein der Mensch, der Wahrnehmungsprozesse somit auch steuert. Materialien und Oberflächen finden bei GELL jedoch so gut wie keine Erwähnung, obwohl diese eine bedeutende Rolle in der Interaktion zwischen Objekt und Mensch spielen. Die vorliegende Arbeit versteht Oberflächen, Material und Form hingegen als objekteneigene Kommunikationsstrategien von Artefakten, über die sie sich der Welt präsentieren und *agency* ausdrücken. Material und Materialität können dementsprechend als Werkzeuge aufgefasst werden, um sich dem Phänomen der Wahrnehmung zu nähern.

1.2.3 Material im Mittelalter

Tatsächlich kann die Untersuchung der Materialität – hier verstanden als alle das Material einschließenden Bedeutungsebenen von Objekten – viel über die zeitgenössische mittelalterliche Rezeption von Artefakten aussagen. Die mittelalterliche Kunstgeschichte widmete dem Material schon länger größere Aufmerksamkeit als die Teildisziplinen anderer Epochen. Dass Materialien Bedeutung zukam, offenbart sich in Inschriften auf Objekten, wo etwa Allegorisierungen von christlichen Tugenden mithilfe bestimmter Materialien aufgerufen werden, oder in mittelalterlichen Schatzverzeichnissen, wo technischen oder materialbasierten Spezifizierungen ordnende Bedeutung zukam. Mehrere Publikationen widmeten sich Untersuchungen bestimmter Materialien wie etwa Porphyry, Bronze oder Gold: besonders kostbare und daher prestigeträchtige Materialien, an denen sich theologische und/oder politische

von menschlicher und dinglicher *agency*, also die Trennung zwischen Sozialem und Materiellem, aufgehoben wurde, ebd. Die Aufwertung des Objektes und die Überwindung seiner Passivität stellt den *material turn* damit auch in die Folge der *Object* und *Material Culture Studies*, YONAN, *Fusion*, S. 233 f., 238 f.

53 SAURMA-JELTSCH, *Agency*; FREEDBERG u. a., *Object*; APPADURAI, *Social Life*.

54 GELL, *Art*, S. 24.

55 Ebd., S. 5, 17 f. Vgl. auch Parallelen zur Akteur-Netzwerk-Theorie, van OYEN, *Agency*, S. 3.

Argumentationen für spezifische historische Zeitspannen nachverfolgen ließen. Im Gegensatz dazu konnten besonders bescheidene Materialien wie Holz in der christlichen Theologie unter anderem mit dem Opfertod Christi in Verbindung gebracht und dadurch zu Bedeutungsträgern werden.⁵⁶

Materialien wie Gold und Bronze, aber eben auch Holz wurden vornehmlich als *Verweis* auf etwas gesehen. Gerade mittelalterliche sakrale Kunst wurde mit Erwin PANOFSKY lange allein auf diese Verweisfähigkeit hin untersucht, wobei pseudodionysischen Lesarten besonderes Gewicht gegeben wurde.⁵⁷ Neuere Entwicklungen führen jedoch weg von dieser Zuspitzung und legen ebenfalls einen Fokus auf Werkstätten, Kunstschaffende und Ökonomien. Annäherungen an ein mittelalterliches (Selbst-)Verständnis von Künstlerinnen und Künstlern, wie sie in den letzten Jahren unter anderem von Albert DIETL, Peter Cornelius CLAUSSEN, Rebecca MÜLLER oder Bruno REUDENBACH unternommen wurden, gehen ebenso in diese Richtung wie Versuche, Gewichtungen und Bewertungen von Materialien und Techniken im Mittelalter zu fassen.⁵⁸

Zum Verständnis mittelalterlicher Wertungen von Material wird in der kunsthistorischen Forschung gerne ein Ovid-Zitat herangezogen:⁵⁹ Im zweiten Buch der ‚Metamorphosen‘ beschreibt dieser die silbernen Türen des Sonnenpalastes mit den Worten „Prächtiger noch als das Material war die Kunst der Gestaltung“ – *materiam superabat opus* –;⁶⁰ wohl um damit auszudrücken, dass der Wert der kunstvollen Bearbeitung des Materials dessen materiellen Wert noch übertreffe.⁶¹ Die Bedeutungen, die mit der Rezeption dieser Worte im Mittelalter einhergingen, sind weniger eindeutig, auch weil der *opus*-Begriff sich nicht unbedingt auf einen künstlerischen Wert beziehen musste.⁶² Abt Suger von Saint-Denis scheint das Zitat genutzt zu haben, um seine Stiftertätigkeit gegenüber der seiner karolingischen Vorgänger herauszustellen. Während ihm „Materialbesessenheit“⁶³ zugeschrieben wurde, wurde Bernhard von Clairvaux als sein Antipode skizziert. Durch seine ‚Apologia‘ wird er mit einem Bild- und Materialskeptizismus assoziiert, der dem Armutsgebot der Kirche entspreche. Oft wird dabei jedoch außer Acht gelassen, dass sich Bernhard in seiner

56 Vgl. zum Holz u. a. D’OVIDIO, *Scultura*, zur Bronze LUTZ u. MÜLLER, *Bronze*; OLCHAWA, *Handwaschgefäße*; WEINRYB, *Bronze Object*; GRAMACCINI, *Ikonologie*; zum Elfenbein: TRINKS, *Chryselephantin* oder zum Porphyrt bereits DEÉR, *Porphyry Tombs*. Auch zu Materialimitationen in Manuskripten erschienen in den letzten Jahren einige Publikationen, u. a. MESTEMACHER, *Materialimitation*; ACKLEY u. WEARING, *Illuminating*. Ich danke Christine Jakobi-Mirwald für den Hinweis auf Letztere.

57 PANOFSKY, *Idea*; vgl. dazu WAGNER, *Material*, S. 871; CLAUSSEN, *Materia*, S. 41–44.

58 MÜLLER, *Künstlersignatur*; REUDENBACH, *Künstlermönche*; CLAUSSEN, *Autorschaft*; DIETL, *Sprache*; REUDENBACH, *Werkkünste*; CLAUSSEN, *Künstlerstolz*.

59 RAFF, *Materia*, S. 25; CLAUSSEN, *Materia*, S. 40–49; REUDENBACH, *Gold*.

60 Ovid, *Metamorphosen*, Buch II, V. 5, hg. v. FINK.

61 WAGNER, *Material*, S. 871.

62 Beziehungsweise auf das, was moderne Epochen mit dem Kunstbegriff verbinden.

63 REUDENBACH, *Gold*, S. 3, er zitiert hier BÜCHSEL, *Geburt*, S. 89.

Schrift dezidiert gegenüber Cluny positionieren wollte und seine Aussagen nur für einen monastischen Kontext getroffen wurden.⁶⁴

Es bleibt meist offen, ob in der Entscheidung, weniger kostbare Materialien zu verwenden, ökonomische Bedingungen verschleiert werden sollten oder ob dies tatsächlich aus Rücksicht auf die Gefahr der ‚Verblendung‘ durch die Verwendung kostbarer Materialien geschah. Auch konnten, wie bei Bernhard von Clairvaux deutlich wird, damit monastische Bescheidenheitstopoi ausgedrückt werden.

Auch das Schreiben kann materiell verstanden werden; Schrift ist in der Lage, Gedanken zu materialisieren. So verwundert es nicht, wenn für das Buch immer wieder Körper-Metaphern herangezogen wurden und es zu Räumlichkeit in Bezug gesetzt wurde.⁶⁵ Raum entsteht im Buch durch die materielle Bedingtheit des Objektes, durch seine Seiten, durch die Ordnung von Text und Bild darin, aber auch durch Bild-Text-Bezüge zwischen Seiten, durch die imaginären Welten, die das Lesen erzeugt.⁶⁶ Das Durchblättern des Buches wurde mit einem Durchschreiten in Analogie gesetzt; besonders deutlich macht dies der römische Pilgerführer ‚Itinerarium Urbis Romae‘ aus dem 9./10. Jahrhundert, der die Seite als Weg durch die Stadt versteht (Codex Einsidlensis 326, Abb. 3).⁶⁷ Schrift ist „nicht nur aufgezeichnete Sprache und Träger von Informationen, sondern auch Spur von Bewegungen und Ergebnis von Handlungen“, sie kann Autorität und Verbindlichkeit erzeugen und als „Medium der Präsenz“⁶⁸ fungieren. Der Bewegung der Hand auf dem zunächst leeren Pergament und im Raum kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Das griechische γράφειν – *gráphein* –, übersetzbar mit ‚schreiben‘ oder ‚zeichnen‘, schließt diese räumliche Dimension ebenfalls ein.⁶⁹

Die meisten Überlegungen zum Zusammenhang von Schrift und Raum betreffen den Codex. REUDENBACH ist gar der Meinung, der Codex sei eher als der Rotulus in der Lage, das Räumliche zu konstituieren. „Statt des kontinuierlichen Ablaufs der Rolle, deren materielle Zurichtung nirgends eine Unterbrechung bedingt, bietet der Codex ein Nacheinander von in sich abgeschlossenen Einheiten, den einzelnen Seiten, an.“⁷⁰ Dabei erkennt REUDENBACH die medialen Vorteile der Rolle, die eben gerade ein durchgängiges, pfadähnliches Nachverfolgen von Inhalten ermöglicht. Binnenräume können auch hier durch die Gestaltung der Oberfläche und in der Beziehung von Text und Bild geschaffen werden; mit dem Ent- und Aufrollen des Rotulus lassen sich ähnliche Semantiken verbinden wie mit dem Öffnen und Schließen des Codex.

64 FRESE, Bernhard von Clairvaux.

65 CARMASSI, Materialität, S. 17 f., 28–30, vgl. u. a. BÖSE, Ränder.

66 Vgl. u. a. FRESE, KEIL u. KRÜGER, Sacred Scripture, darin u. a. BAWDEN, Interlace; MÜLLER, SAURMA-JELTSCH u. STROHSCHNEIDER, Codex.

67 Vgl. dazu u. a. BLENNOW, Guidebooks; ALTO BAUER, Anonymus Einsidlensis; WALSER, Codex Einsidlensis 326 (Digitalisat: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/sbe/0326,09.05.2024>).

68 KIENING u. STERCKEN, Vorwort, S. 5.

69 Ebd. Vgl. auch WENZEL, Hören.

70 REUDENBACH, Codex, S. 60 f.

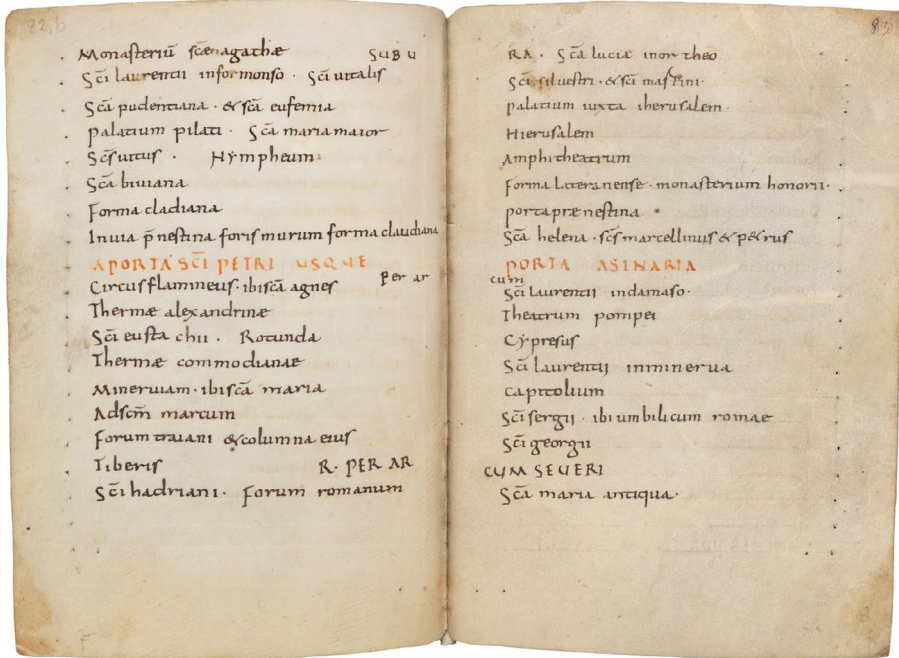


Abb. 3 | 'Itinerarium Urbis Romae', 9./10. Jahrhundert; Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. Eins. 326(1076), fol. 82v und 83r (Stiftsbibliothek Einsiedeln).

Gerade im Falle der süditalienischen Exultet-Rollen ergeben sich vor dem Hintergrund ihrer liturgischen Nutzung vielfältige räumliche Bezüge, die die Arbeit nachverfolgt.

1.2.4 Raumparadigmen in der Mittelalter-Forschung

Text und Raum können auf mehreren Ebenen miteinander verwoben sein. Die Anordnung von Wörtern und Textteilen generiert materielle und ideelle Räume, der Akt des Schreibens wird mit mnemotechnischen Praktiken verbunden. So funktioniert die *ars memoriae* topisch: Seit Aristoteles stellte man sich das Gedächtnis als eine Art räumlichen Speicher vor, in dem Erinnerungen an verschiedenen Stellen (*loci*) deponiert werden können; gerade das mittelalterliche Denken baute auf diesen Vorstellungen von Aristoteles auf.⁷¹ Raum ist definitorisch nicht einheitlich zu greifen.⁷² In der wissenschaftlichen Praxis wird aufgrund der historischen Auseinandersetzung mit dem Begriff meist zwischen *absoluten* und *relativen* Raumkonzepten unterschieden. Während Ersteres Raum als *sui generis* und damit nicht als Folge menschlichen

71 CARRUTHERS, Memory, S. 16–32.

72 BAUMGÄRTNER, KLUMBIES u. SICK, Zielsetzung, S. 10.

Handelns, sondern mehr als Behälter von Dingen und Menschen und damit als Voraussetzung von Handeln versteht, fasst Letzteres Raum als Beziehungsgeflecht zwischen Objekten oder Personen auf.⁷³ Gerade in den Kultur- und Sozialwissenschaften setzte sich seit dem Ende der 1980er-Jahre mit der Wiederentdeckung von Henri LEBEVRES Schriften die Vorstellung durch, dass Menschen Räume aktiv strukturieren beziehungsweise konstituieren können.⁷⁴ Raum entsteht nach LEBEVRE erst durch Handeln und ist somit dynamisch und kontextbedingt: „(social) space is a (social) product“.⁷⁵ Mittelalterliche Räume versteht LEBEVRE als durch christliche kosmologische Vorstellungen geprägt, verfolgt das Thema jedoch aufgrund der Ausrichtung seiner Arbeit nicht weiter.⁷⁶ Zudem geht er von marxistischen Prämissen aus, die nur bedingt auf vorkapitalistische Epochen übertragbar sind.

Dies gilt für viele Arbeiten, die im Zuge des *spatial turn* entstanden sind, dennoch sind sie auch für die Untersuchung mittelalterlicher, vor allem liturgischer Räume grundlegend, da Raum als Produkt gesellschaftlicher Zustände verstanden wird.⁷⁷ Vertieft man diesen Aspekt, ergeben sich weitere wichtige Impulse auch für die mediävistische Forschung, insbesondere auf Grundlage raumsoziologischer Theorien. Raum wurde in den Sozialwissenschaften zwar lange als *relatives* Produkt verstanden, aber nicht dahingehend, dass er selbst soziale Handlungen produziert. Handlungsorientierte Sozialraumkonzepte entwickelten sich erst in den letzten Jahren mit einem gesteigerten Interesse an Praxistheorien. Die parallele Entwicklung in den Kulturwissenschaften mit der Hinwendung zur Ritualforschung führt aktuell zu einer Annäherung geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen, wozu auch die vorliegende Arbeit beitragen möchte.⁷⁸

In der mediävistischen Forschung werden auch Rekonstruktionen von Raumkonstitutionen versucht, „die von handelnden Subjekten in und durch deren Handlungspraxis fortwährend produziert und reproduziert werden“ mit dem Ziel, Praktiken des Alltags „als signifikant-symbolisch akzentuierte Relationierungen von Körper, Handeln und Raum“ zu fassen.⁷⁹ Raum wird dabei als *Medium* verstanden, das Dinge konkret und greifbar macht, sie „mit einer physisch-materiellen Existenz ausstattet“ und damit auch als *Ort* von Kommunikation zwischen sozialen und

73 Löw, *Constitution*, S. 26.

74 V. a. in der Rezeption von Henri LEBEVRES bereits 1974 erschienenem *La production de l'espace*, DÖRING, *Spatial Turn*, S. 90; PETERS u. KESSL, *Space*; BURBULLA, *Spatial Turn*, S. 32. Vgl. dazu auch Löw, *Space Oddity*; für einen Überblick vgl. DÖRING u. THIELMANN, *Spatial Turn*.

75 LEBEVRE, *Production*, S. 26.

76 COHEN, MADELINE u. IOGNA-PRAT, *Introduction*, S. 6.

77 BURBULLA, *Spatial Turn*, S. 61. Den Begriff *spatial turn* prägte SOJA in *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), BURBULLA, *Spatial Turn*, S. 32; vgl. auch DÖRING, *Spatial Turn*, S. 94; Löw, *Constitution*, S. 28 f.

78 Aktuelle Kritik bzw. eine Aktualisierung des *spatial turn* findet aktuell durch eine Hinwendung zum Materiellen statt, LIPPUNER u. LOSSAU, *Raumkehren*, S. 112.

79 MIGGELBRINK, *Räume*, S. 75; RECKWITZ, *Grundelemente*, S. 282–301.

materiellen Akteuren fungieren kann.⁸⁰ Grundlegende Werke, die aus der Raumsoziologie zu diesen Ansätzen erschienen sind, stammen von Benno WERLEN, Martina Löw und Markus SCHROER.⁸¹ Sie alle gehen der Frage nach, wie Raum durch soziale Akteure konstituiert wird und sich im Gegenzug auf Handlungen und Individuen auswirkt.⁸²

Martina Löw argumentiert besonders für ein dualistisches Raumverständnis.⁸³ Sie versucht, eine Beziehung zwischen den materiell wahrnehmbaren Aspekten von Raum und den sozialen Konsequenzen von räumlichen Strukturen herzustellen.⁸⁴ Daher sind ihre Überlegungen gerade für eine sozialhistorisch sensible Kunstgeschichtsforschung äußerst spannend. Unter *Raum* versteht Löw eine „relationale (An-)Ordnung von sozialen Gütern und Menschen“, die im Handeln entstehe, diesen aber gleichzeitig auch wieder strukturiere.⁸⁵ Als besonders wichtig erachtet sie eine Unterscheidung von Angeordnetem und Anordnendem, da Räume nur entstehen, wenn sie aktiv durch Menschen geschaffen werden. Es seien zwei Prozesse auszumachen, die an der Konstitution von Raum im Handeln maßgeblich beteiligt seien: zum einen das *Positionieren* von materiellen, sozialen Gütern und Menschen (*spacing*), zum anderen die *Syntheseleistung*, die es uns erlaube, über Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse soziale Güter und Menschen im Arrangement beziehungsweise als Ensemble zusammenzufassen.⁸⁶ Im Platzieren von Objekten und Menschen manifestierten sich wiederum Machtverhältnisse.⁸⁷ *Syntheseleistungen* seien des Weiteren abhängig von Geschlecht, Klasse, Ethnizität, Sozialisierung etc. Allein Menschen werden in ihrem Ansatz als Akteure verstanden, doch können Objekte über ihre ‚Außenwirkung‘ ebenfalls Raum konstituieren. Als Soziologin interessiert Löw sich vornehmlich für gesellschaftliche Phänomene und dementsprechend *institutionalisierte* Raumkonstitutionen. Diese entstehen nach Löw dann, „wenn die (An-)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich zieht“. Institutionalisierungen sind bedingt durch Repetitionen und geben Routine; aus gesellschaftlicher Sicht sind sie von großer Bedeutung und auch auf das Messgeschehen im Allgemeinen und die mittelalterliche Osterliturgie im Besonderen übertragbar. Auch hier entstehen durch die alljährliche Wiederholung des feierlichen Ritus Zugehörigkeiten und Bedeutungszusammenhänge.

80 MIGGELBRINK, Räume, S. 91.

81 WERLEN, Ontologie; Löw, Raumsoziologie; SCHROER, Räume.

82 KAJETZKE u. SCHROER, Sozialer Raum, S. 193 f.

83 Löw, Raumsoziologie, S. 166; Löw, Constitution, S. 25–49.

84 Löw, Constitution, S. 31 f.

85 Löw, Raumsoziologie, S. 154, 210.

86 Ebd., S. 158.

87 Auch FOUCAULT versteht Raum als nicht von Praktiken der Macht zu trennen, WAGNER, Topographical Turn, S. 100.

Bereits Miriam CZOCK, Elke KOCH und Heike SCHLIE nutzten Löws Ansatz, um sich dem mittelalterlichen *Raum* anzunähern.⁸⁸ Ausgehend davon möchte auch diese Arbeit Löws Überlegungen nutzen, um sich mit mittelalterlichen Raumphänomenen und ihren Bedeutungen auseinanderzusetzen. Besonders fruchtbar hierfür ist Löws Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung von Räumen im Hinblick auf das, was sie als *Außenwirkung* materieller und sozialer Güter bezeichnet.⁸⁹ Sie legt besonderes Gewicht auf die Oberflächen von Objekten und die daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen Handelndem und materieller Umwelt. Dabei muss es sich nicht zwingend um visuell erfahrbare Oberflächen handeln: Für Löw gehören dazu auch auditive, taktile oder olfaktorische Eigenschaften von Objekten. Obwohl Löw an dieser Stelle viel tiefgehender mit Materialien von Objekten arbeiten könnte, verzichtet sie auf diesen Schritt.⁹⁰

Sie plädiert darüber hinaus für eine Notwendigkeit, *Wahrnehmung* als einen Aspekt des Handelns zu begreifen. Dabei werden soziale Güter nicht einzeln, sondern im Arrangement wahrgenommen, also zusammen mit anderen platzierten Gütern und/oder Menschen, aber auch mit den vorgefundenen Handlungssituationen.⁹¹ Mittelalterliche Kirchenräume können in hohem Maße als ‚arrangiert‘ begriffen werden, da ihre Architektur und Ausstattung vornehmlich auf einen Zweck ausgerichtet ist: die Feier der Liturgie. Allerdings bleiben ein mittelalterliches Raumverständnis oder Phänomene von Wahrnehmung im Allgemeinen schwer greifbar. Wie Pierre BOURDIEU deutlich herausarbeitete, ist Wahrnehmung zu großen Teilen von sozialen Faktoren – Habitus, Sozialisierung, Geschlecht, Klasse, Ethnizität etc. – bestimmt.⁹² Vormoderne soziale Bedingungen sind heute nicht nachzuverfolgen – es ist uns heute unmöglich, uns in mittelalterliches Denken hineinzusetzen.⁹³ Die empirischen Methoden, mit denen die Soziologie als Disziplin arbeitet, sind auf historische Fragestellungen nicht einfach übertragbar.

Um sich einem mittelalterlichen Raumverständnis zu nähern, werden zumeist schriftliche Quellen herangezogen, die jedoch nur bedingt persönliche oder kollektive Eindrücke wiedergeben; häufiger beschreiben sie idealisierte oder erwünschte Zustände. Aussagen über Räume finden sich auch in Architekturbeschreibungen, Beschreibungen von Pilgerreisen oder theologischen Überlegungen.⁹⁴ Das Mittelalter

88 CZOCK, Kirchenräume; SCHLIE, Passionsraum, S. 233, 240–244; KOCH u. SCHLIE, Einleitung, v. a. S. 12f.

89 Löw, Raumsoziologie, S. 193.

90 BÖHME verweist auf die Bedeutung der Materialität in seinem Vorschlag einer neuen Ästhetik über Atmosphären, BÖHME, Atmosphäre, S. 49–62. Auch Auditives ist bei ihm immer wieder von Bedeutung, vgl. ebd., v. a. S. 265–275.

91 So entstünde eine „Gestimmtheit“ von Räumen, vgl. dazu auch BÖHMES Atmosphären-Konzept, BÖHME, S. 39–47; Löw, Raumsoziologie, S. 204–210.

92 BOURDIEU, Kritik, v. a. S. 405–499.

93 GOETZ, Wahrnehmungsmuster, S. 23–33.

94 Vgl. dazu etwa DÜNNE, DOETSCH u. LÜDEKE, Raumpraktiken.

kannte keine Vorstellungen von physikalischen Räumen; *reale* Räume scheinen neben *virtuellen* – wie etwa Jenseitsvorstellungen – bestanden zu haben. Zudem überlagern sich verschiedene Raumvorstellungen: In liturgischen Räumen sollte der architektonisch gebaute auf den himmlischen Raum verweisen und damit eine Einheit zwischen beiden Sphären herstellen.⁹⁵ Ähnlich wie heute gab es im Mittelalter nicht die *eine* Vorstellung von Raum; zudem sind unsere heutigen Begrifflichkeiten und Vorstellungen von *Raum* beschränkt und nur mit Vorsicht auf die Zeit von vor 1000 Jahren übertragbar.

In mittelalterlichen Schriften wurde zwischen *Raum* und *Ort* (*space* und *place*) nicht klar getrennt; meist wurde nur der *Ort* thematisiert. Dies schlug sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte mit dem Phänomen nieder. 1998 wurde *Raum* noch als „Desiderat in der Mittelalterforschung“ vorgestellt.⁹⁶ Mittlerweile haben sich viele Sammelbände an dem Thema versucht. Sie summieren meist Fallbeispiele, in denen *Raum* immer anders verstanden und behandelt wird, ohne dass der Versuch unternommen wird, das Phänomen auch theoretisch einzugrenzen und zu fassen.⁹⁷ Auch deshalb unternimmt diese Arbeit den Versuch, sich dem *Raum* aus sozialwissenschaftlicher Perspektive zu nähern. Seit kurzem öffnet sich die Kunstgeschichte auch für neue Zugänge und nähert sich unter verschiedenen Gesichtspunkten dem Thema, wozu nicht zuletzt die Digitalisierung beiträgt: Mithilfe digitaler Methoden werden Rekonstruktionen und Simulationen von mittelalterlichen Räumen möglich und virtuelle Räume vorstellbar.⁹⁸

Gerade sakrale und liturgische Räume sind im Mittelalter durch die Allgegenwart und Unendlichkeit Gottes charakterisiert,⁹⁹ gleichzeitig aber auch durch die Frage nach der Lokalisierung des Himmels und Gottes selbst.¹⁰⁰ Dies bedingt die Offenheit des christlich-mittelalterlichen Raumverständnisses – Gott ist zugleich überall und nirgends, „jeder Ort [ist ihm] gegenwärtig“,¹⁰¹ aber er kann von keinem Ort tatsächlich aufgenommen oder umschlossen werden.¹⁰² Markierungen von Grenzen und daraus folgende Gliederungen von Raum sind nicht immer nachvollziehbar. Zwar findet eine Unterscheidung in *heilig* und *profan* statt, die im *pro fanum* – ‚vor dem Heiligen‘ – eine räumliche Dimension einschließt. Andererseits gab es keine

⁹⁵ RÜFFER, Raumerfahrung, S. 62.

⁹⁶ Vgl. auch das Problem der terminologischen Vielfalt (*locus, ubi, spatium, orbis, mundus, universum, vacuum, continuum, perspectiva*), AERTSEN, Einleitung, S. XI.

⁹⁷ Vgl. u. a. BOULTON, HAWKES u. STONER, Space; COHEN u. MADELINE, Space; ANDREWS, Ritual; KUNDERT, SCHMID u. SCHMID, Ausmessen; HAMILTON u. SPICER, Sacred Space; VAVRA, Raumwahrnehmung; MORAW, Raumerfassung; VAUCHEZ, Lieux sacrés; HANAWALT u. KOBIALKA, Space.

⁹⁸ Vgl. etwa zur Rekonstruktion von Santa Chiara in Neapel, BRUZELIUS u. a., Reconstructing.

⁹⁹ ENDERS, Begriffsgeschichte; SCHWARZ, Raumvorstellung.

¹⁰⁰ AERTSEN, Einleitung, S. XII f.

¹⁰¹ Ebd., S. XV.

¹⁰² Dazu Anselm von Canterbury, *Proslogion*, XIII, nach AERTSEN, Einleitung, S. XV.

vorbestimmten sakralen Räume: Der Gottesdienst wird in der Bibel eindeutig an keinen festen Ort gebunden.¹⁰³

Mittelalterliche Räume sind meist als Erfahrungsräume zu verstehen; Raum erscheint in vielen vor allem hoch- und spätmittelalterlichen Texten als Kategorie der Sinneswahrnehmung. Dass es mehr ein solch handlungs- und personengebundenes Denken war, welches das Raumverständnis der Vormoderne bedingte, wird in der neueren Forschung immer stärker herausgestellt und damit ein Fokus auf Personen-, Orts- und Zeitbindungen gelegt. Auch dies macht Ansätze aus der Raumsoziologie für das Verständnis mittelalterlicher Räume besonders interessant.

Beschreibungen von Wahrnehmungsmomenten – von Räumen, aber auch von *Kunst*gegenständen – reflektieren dieses Denken nur zum Teil, da die theoretisch-theologischen Vorstellungen von Wahrnehmung in Herstellung und Rezeption nur in geringem Maße zugänglich waren – auch wenn die Herstellung bis ins Spätmittelalter oft in geistlicher Hand lag. Auch deshalb schlägt diese Arbeit den Weg über die Produktionsästhetik vor, um eine intendierte Wahrnehmung zu rekonstruieren.¹⁰⁴ Dementsprechend viel Wert wird im Folgenden auf das Objekt – die *Exultet*-Rolle –, seinen historischen und liturgischen Kontext in Bari, seine Herstellung in einem lokalen Skriptorium und seine medialen Bedingungen gelegt. Erst darauf aufbauend lassen sich weitere Überlegungen zu räumlichen Aspekten der Objekte und deren Wahrnehmung im Kathedralraum anstellen. Die beiden hier skizzierten methodischen Schwerpunkte dieser Arbeit – *Material* und *Raum* – dienen so im Folgenden der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der süditalienischen *Exultet*-Rollen, ihrer Nutzung und Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven.

103 SCHAEDE, Handlungsräume, S. 54.

104 Vgl. eine ähnliche Argumentation bei LUTZ, Lesevorgänge, S. 16.

2 Der Raum in der Rolle

Werkimmanente Aspekte der Exultet-Rollen

2.1 Die Bareser Exultet-Rollen

2.1.1 Bari 1

Das älteste bekannte Exemplar einer Exultet-Rolle aus Bari ist 525,5 Zentimeter lang und etwa 40 Zentimeter breit. Die Rolle besteht aus acht Pergamentbögen, die an den kurzen Seiten leicht überlappen und mit einem durch perforierte Schlitzte gefädelten schmalen Pergamentstreifen miteinander verbunden sind. Anders als viele andere Exultet-Rollen ist sie in ihrer ursprünglichen Form erhalten geblieben und wird heute so im Bareser Diözesanmuseum präsentiert.

82 Textzeilen, geschrieben in beneventanischer Minuskel, wechseln sich mit elf Miniaturen über die ganze Breite des Schriftspiegels ab (Abb. 4a–g). Der gesamte Text ist zudem mit Musiknotation in Neumen ohne Notenzeilen (adiastematisch/ *in campo aperto*) überschrieben. Beim Schrifttypus handelt es sich um eine Sonderform der beneventanischen Minuskel, den sogenannten Bari-Typ, der in Apulien und Dalmatien im 10. und 11. Jahrhundert verbreitet war. Sie ist durch eine rundere Form der Buchstaben gekennzeichnet und kommt der byzantinischen Perlschrift nahe.¹ Auch aufgrund paläographischer Vergleiche mit Bareser Urkunden lässt sich die Entstehung der Exultet-Rolle in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datieren.² Der lateinische Text gibt die *Benedictio cerei* nach der beneventanischen Liturgie wieder; er steht – wie im Falle aller bekannten Exultet-Rollen – in einer vertikalen Kolumne auf der *recto*-Seite der Pergamentbögen.³

1 MAGISTRALE, Bari 1, S. 129, 134. Zur Verbreitung in Dalmatien vgl. PETRAK, Emperor; LOWE u. BROWN, Beneventan Script. Zu überlieferten Schreibern und Schreibervermerken vgl. ebd. S. 320–333. Zu den Austauschprozessen zwischen Dalmatien und Apulien (v. a. der Capitanata) vgl. ELBA, Miniatura, S. 67–70.

2 MAGISTRALE stellt eine große Ähnlichkeit zu Briefen des Skriptoriums der Kathedrale von 1024 und 1028 fest, MAGISTRALE, Bari 1, S. 134.

3 Die *verso*-Seite war nicht zur Beschriftung oder Bemalung vorgesehen, weshalb sie nur rudimentär bearbeitet wurde. Der beneventanische Text des *Praeconium paschale* wird einer Definition BANNISTERS zufolge auch als *Vetus Itala* bezeichnet, BANNISTER, *Vetus Itala*. Für den römischen



Abb. 4a | Maiestas Domini, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 4b | Tetramorph, Engel und Initiale E, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 4c | Tellus und *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 4d | Initiale V und Anastasis, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 4e | Windrose und Bienenlob, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 4f | Geistliche und weltliche Herrscher, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

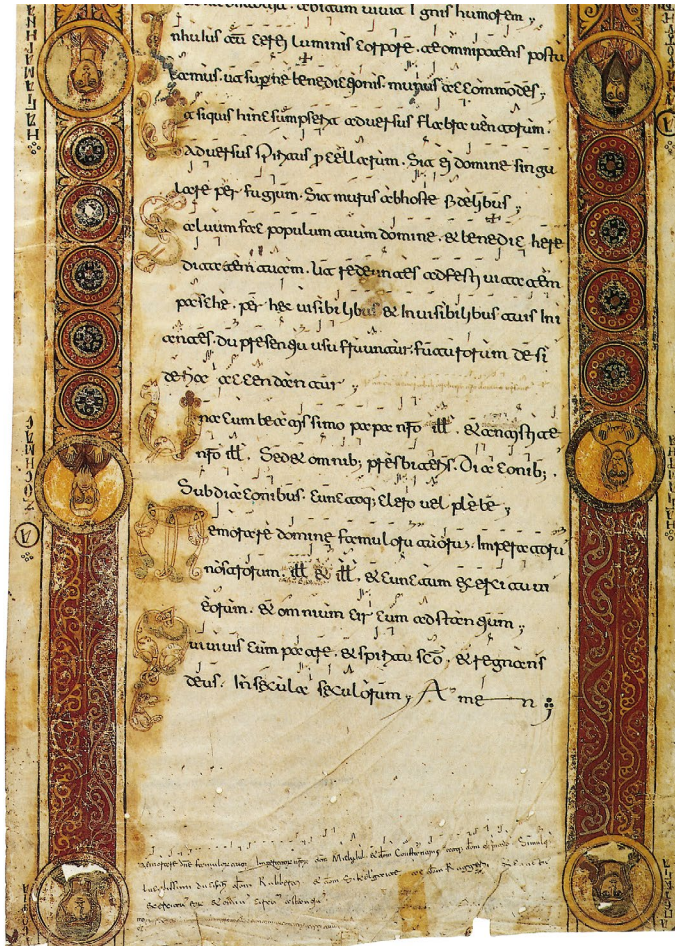


Abb. 4g | Abschluss des Textes mit Kommemorationen, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Zierleisten rahmen den Schriftblock und die Miniaturen an den beiden vertikalen Seiten. Gebildet werden sie durch geometrische und florale Ornamente, die der Montecassiner Initialornamentik nahestehen und die in regelmäßigen Abständen durch kleine Medaillons unterbrochen werden. Darin finden sich 48 Büsten von Heiligen, Bischöfen und Engeln, die größtenteils durch ihre griechischen Didaskalien identifizierbar sind.⁴ Sie folgen der Leserichtung der Miniaturen und wenden den Blick immer nach innen, dem Inhalt der Rolle zu, womit sie auch eine Vermittlungsfunktion für die Gläubigen einnehmen.⁵ Zwei große Initialen gliedern den Text in *Prolog* und *Präfatation*, daneben leiten 20 kleinere Deckfarbeninitialen die einzelnen Textabschnitte ein. Die Bilder sind im Fall des Exultet Bari 1 immer einige Zeilen vor ihrem entsprechenden Textteil und ihm gegenüber um 180 Grad gedreht angeordnet.

Die Ausstattung des Prologs

Die erste Miniatur befindet sich vor der ersten Initiale E, sie war also zu Beginn des Gesanges bereits zu sehen. Es handelt sich um eine *Maiestas Domini*, die sich – bedingt auch durch die Form des Pergamentbogens – stark in die Vertikale entwickelt.⁶ Eine Engelsschar bildet den unteren Abschluss der Szene, ihre Flügelspitzen richten sich nach oben (Abb. 4a). Einige Engel blicken auf die Szenerie oberhalb ihres Kopfes, wo der thronende Christus in einer goldenen Mandorla erscheint. Der purpurne Mantel liegt über dem tiefblauen Gewand, die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben. Vier weitere Engel tragen die Mandorla, ihre Körper- und Flügelhaltung deutet auf eine Aufwärtsbewegung hin, doch ist der erste Bogen derart beschädigt, dass etwa die Beinstellung des rechten Engels nicht mehr eindeutig zu erkennen ist. Auch drei

Text, der auf eine gallikanische Tradition zurückgeht, wählte er die Bezeichnung *Vulgata*, ZWIECK, Osterlobpreis, S. 236. Die vorliegende Arbeit nutzt die Bezeichnungen ‚beneventanisches‘ und ‚römisches *Praeconium paschale*‘, um eine Verwechslung mit der Bibel-Übersetzung zu vermeiden. Während *Praeconium paschale* die christliche Osternachtsfeier bezeichnet, meint *Benedictio cerei* oder *Consecratio cerei* allein den Gesang, der „ohne österlichen Bezug ist und [dessen] Formular einzig auf die Weihe der Kerze ausgerichtet ist“. Zu unterscheiden davon ist des Weiteren die *Laus cerei*, „in der ein großer Teil der Betrachtung den Materialien der Kerze gewidmet ist; und schließlich von den Hymnen des abendlichen Lichtanzündens, des *Officium vespertinum*“, ebd., S. 13.

4 MAYO, Borders, S. 31–83; FALLA CASTELFRANCHI, *Gioco*, S. 29–35. Zu erkennen sind in der linken Zierleiste die Apostel Philipp, Jakob und Andreas, die Evangelisten Markus und Lukas, der Apostel Petrus, der heilige Johannes Prodromos, die Kirchenväter Johannes Chrysostomos und Basilius, die Heiligen Phokas, Theophylakt von Nikomedien und Blasius von Sebaste, die Märtyrer Mercurius, Georgius und Theodorus sowie die Heiligen Lukas von Steiris, Maria von Ägypten und Pelagia; in der rechten Zierleiste die Apostel Thomas, Bartholomäus und Simon, die Evangelisten Johannes und Matthäus, der Apostel Paulus, die Heiligen Zacharias, Gregor, Nikolaus von Myra, Arsenios von Korfu, Germanus von Kyzikos und Andreas von Jerusalem, die Märtyrer Nestor, Prokopius und Demetrius sowie die Heiligen Marina, Zosima und Sophia, MAGISTRALE, Bari 1, S. 131.

5 FALLA CASTELFRANCHI, *Gioco*, S. 32 f.

6 Der erste Pergamentbogen ist in seiner Funktion vergleichbar mit Antependien, auf denen Darstellungen der *Maiestas Domini* verbreitet waren, vgl. dazu FRESE, *Aktualpräsenz*, S. 141 f., 147.

der vier Zierleistenmedaillons fehlen. Auffällig ist, dass die Medaillons dieses Bogens nicht beschriftet sind; MAGISTRALE vertritt daher die Ansicht, dass sich hier Büsten von Engeln befanden.⁷

Auf dem zweiten Bogen erscheint der Tetramorph, flankiert von zwei Seraphim (Abb. 4b). Während die Symbole von Matthäus und Johannes einen Heiligenschein tragen, ist um die beiden seitlich positionierten Symbole von Markus und Lukas keiner zu erkennen. Der Johannes-Adler ragt in die Szene darüber, wo zwei hornblasende Engel erscheinen. Durch die Andeutung einer Wiese sind diese vom Tetramorph getrennt. Beide Engel wenden ihr Instrument leicht vornübergebeugt der Bildmitte und damit auch dem Johannes-Adler zu. Die Farbe ist an vielen Stellen deutlich abgeblättert, vor allem blaue Flächen sind nur punktuell erhalten. Das Rot dominiert heute, es kennzeichnet das Gewand des linken Engels und den Mantel des rechten. Blau hingegen waren der Mantel des linken Engels, das Gewand des rechten und möglicherweise die beiden Hörner, worauf kleine Farbreste deuten.⁸ Die Evokation des Klangs der Hörner mag in Kombination mit dem Tetramorph die apokalyptischen Ereignisse heraufbeschworen haben.⁹

Die folgende Initiale E ist in ihrer Flechtbandornamentik und in den zoomorphen Abläufen, die sich an den Abschlüssen der drei Balken ausbilden, der Montecassiner Initialornamentik ähnlich und somit als typisch für Süditalien anzusehen (vgl. Abb. 4b).¹⁰ Auch hier sind die ehemals blauen Stellen abgeplatzt. Zwischen den Querbalken des Buchstabens setzt sich das Wort *Exultet* fort, aufgeteilt in *XUL* und *TET*. Die Bildlichkeit der Initiale – die mit einer Größe von 34 Zentimetern den Maßen der Miniaturen entspricht – spielt hier mit der Schriftlichkeit des Wortes. Auch auf diesem Bogen sind die Zierleistenmedaillons nicht beschriftet, und mehrere Stellen sind als spätere Übermalungen erkennbar: So ist mehrmals ein goldener Hintergrund unter dem Blau erkennbar; auch steht der gute Erhaltungszustand dieser blauen Flächen in deutlichem Kontrast zu denen der anderen Miniaturen der Rolle.

Der Gesang preist im Folgenden die *tellus inradiata fulgoribus*. Bildlich wiedergegeben wird dieser Textteil durch eine Personifikation der Erde, die in einem mit floralen Ornamenten übersäten goldenen Gewand auf einer von mehreren Vierbeinern bevölkerten Wiese steht (Abb. 4c). Ihre Hände greifen zwei meist als Palmbäume interpretierte Pflanzen, und auch auf dem Kopf trägt sie ein florales Gebilde. Die Heiligen, die sie mit zum Bildinneren gewandten, nicht nimbierten Köpfen auf goldenem Grund in den Zierleisten rahmen, sind beschriftet und als Apostel identifizierbar.¹¹

7 In dem verbleibenden Medaillon sind unter den heutigen Farbschichten Andeutungen von Flügeln zu erkennen, MAGISTRALE, Bari 1, S. 131.

8 Womöglich erwecken jedoch auch Verunreinigungen diesen Eindruck: Weiß belassene Hörner wären zur Wiedergabe von Olifanten (in dieser Zeit im gesamten Mittelmeerraum verbreiteten Instrumenten) eher zu erwarten.

9 ZCHOMELIDSE, Art, S. 42.

10 MAGISTRALE, Bari 1, S. 131.

11 MAYO, Borders, S. 39f.

Die der Tellus folgende Miniatur bricht den biblisch-christologischen Zyklus auf, indem sie die liturgische Szene wiedergibt, die sich während des Gesangs im Kirchenraum abspielt (vgl. Abb. 4c). Zu sehen ist der Diakon auf der Kanzel; in den Händen hält er die Rolle, die sich bereits über die Hälfte der Kanzel entfaltet hat. Ihm gegenüber steht ein Subdiakon mit der noch nicht entzündeten Osterkerze in den Händen unter einem Ziborium. Rechts davon thront der Bischof, der durch eine Mitra gekennzeichnet ist, und vollzieht den orthodoxen Segensgestus. Ihm zu Füßen steht ein weiterer Diakon, der ein Weihrauchgefäß schwenkt und in der Linken ein kleines Gefäß hält. Ein schmales Ornamentband grenzt die Darstellung nach oben vom Text ab; über dem singenden Diakon und dem thronenden Bischof bildet es Arkaden aus. Hinter dem Ziborium sind vier weitere Figuren zu erkennen, die sich stilistisch und in der Farbgebung von den anderen Personen unterscheiden; vermutlich handelt es sich hier um eine spätere Ergänzung (vgl. Kap. 2.2.1).¹² Im Gesang wendet sich der Diakon an die *Fratres carissimi* und bittet sie, in seine Lobpreisung des allmächtigen Gottes einzustimmen: *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invoke.*¹³

Die Ausstattung der Präfation

Die Präfation wird durch das große V des *Vere dignum* eingeleitet (Abb. 4d). Auch diese Initiale ist mit Flechtbandornamentik ausgefüllt und kommt mit 27 cm in der Höhe fast an die Maße des E heran.¹⁴ Zwei grüne Bänder mit schmalen goldenen Zierleisten rahmen die Initiale oben und unten. In ihnen ist das Ende des Prologs (*Gratias agamus Domino Deo nostro*) und der Beginn der Präfation zu lesen. Die restlichen drei Buchstaben des *Vere* finden sich in drei Ecken um das V. Das V erscheint in Leserichtung der Bilder in der Form eines Ω, das einen thronenden Christus rahmt. Dieser hält in der Linken einen Rotulus und hat die Rechte im Segensgestus erhoben. Auch hier ist die blaue Farbe des Gewandes stark abgeblättert.

Dem folgt die Darstellung der Anastasis in griechischer Tradition, in der Christus nicht bei der Himmelfahrt, sondern beim Abstieg in den Limbus und bei der Befreiung der Ahnen zu sehen ist (vgl. Abb. 4d).¹⁵ Salomon und David erscheinen über den zerbrochenen Türflügeln zum Unterreich, Sol und Luna begleiten die Szene als Personifikationen in kleinen Medaillons.

Die sich anschließende Miniatur einer Windrose ist ungewöhnlich und einmalig in den Exultet-Rollen: Sie ist allein auf dieser Bareser Rolle zu finden (Abb. 4e). Die

¹² MAGISTRALE, Bari 1, S. 132. HECKMANN identifiziert diese als Bischöfe mit Mitren und verweist auf die vier neuen Suffraganbischöfe, die dem Bareser Erzbischof unterstellt wurden, HECKMANN, Kirche, S. 110.

¹³ Vgl. Anhang 1.1.

¹⁴ MAGISTRALE, Bari 1, S. 131.

¹⁵ Ebd., S. 133.

männlichen Personifizierungen der 12 Winde sind als *subsolamen, volturnus, aquilo, septentrion, circulus, chorus, fabonius, africanus, auster, notus quit et auster, austroafricanus, euronotus* und *eurus* bezeichnet, wobei sich die Art der Nomenklatur an Isidor von Sevilas *Etymologien* anlehnt.¹⁶ Die vier Winde der Haupt-Himmelsrichtungen erscheinen bärtig. Sie alle sind innerhalb eines Rings lokalisiert, um den herum ein weiterer Ring mit Flügelpaaren folgt. So entsteht der Eindruck geflügelter Personifizierungen, zudem lässt die Doppelung der Ringe die gesamte Darstellung dynamisch und rotierend erscheinen. Im Zentrum der Rose steht Christus, in den Zierleisten finden sich die Büsten von vier Kirchenvätern.¹⁷

Den größten Umfang der Präfation nimmt die Lobpreisung der Bienen und des Wachses ein. Die Bienen werden darin der Jungfrau Maria gleichgestellt, da sie dem Vernehmen nach ähnlich wie diese durch den Mund empfangen, zudem aber auch durch ihn gebären – *Apes siquidem dum ore concipiunt, ore parturiunt; casto corpore, non foedo desiderio copulantur; denique virginitatem servantes, posteritatem generant, sobole gaudent; matres dicuntur, intactae perdurant; filios generant, et viros non norunt*.¹⁸ Die dazugehörige Szene ist eine detailgetreue Darstellung der Bienenzucht und beruht vermutlich auf griechisch-byzantinischen ikonografischen Vorbildern. Drei Männer sind mit unterschiedlichen Aufgaben der Zucht beschäftigt: Am linken Bildrand wird ein Bienenstock geschnitzt, am rechten ein Bienenschwarm in einem Baum eingefangen (vgl. Abb. 4e). Mittig transportiert ein dritter Arbeiter einen Schwarm zum neuen Bienenstock. Die Farben sind in erdigen Tönen gehalten und etwas verblasst. Die Miniatur, eine sehr frühe und durchaus naturnahe Darstellung der mittelalterlichen Bienenzucht, ist auch aus kulturwissenschaftlicher Hinsicht interessant.¹⁹ Während der Text die Bienen und ihr Produkt lobt und ihre christologische Bedeutung herausstellt, zeigt das Bild den Ursprung ihres Produktes, des Wachses.

Noch während der Diakon im Gesang die Bienen lobpreiste, entfaltete sich an der Kanzel die Darstellung der geistlichen Herrscher. Mittig thront hier ein nimbiierter Bischof – gekennzeichnet durch die Mitra – auf einem gepolsterten und mit Gemmen überzogenen Thron (Abb. 4f). Die Rechte hat er zum orthodoxen Segensgestus erhoben, die Linke weist im *allocutio*-Gestus mit der Handfläche nach vorne. Flankiert wird er von zwei ebenfalls nimbierten Klerikern, die ihre Rechte in derselben Geste erheben. Beide halten in der Linken zudem einen Codex mit Prachteinband.²⁰ An einigen Stellen muss die Miniatur Goldaufträge aufgewiesen haben – etwa auf den Bucheinbänden –, von denen sich jedoch nur wenige Reste erhalten haben. Die Nimben strahlen heute in dunklem Blau, doch handelt es sich hier möglicherweise um eine spätere Übermalung (vgl. Kap. 2.2.1).

¹⁶ GERMANIDOU, Rose, S. 104.

¹⁷ MAYO, Borders, S. 43.

¹⁸ Vgl. Anhang 1.1.

¹⁹ KRITSKY, Beekeeping, S. 254.

²⁰ MAGISTRALE, Bari 1, S. 133.



Abb. 5 | Heiliger Lukas, Fresko, 1048–1055, Kloster Hosios Loukas, Krypta des *katholicon* (GERMANIDOU, Rose, S. 101, Abb. 1b).

Dieser Miniatur folgen die weltlichen Herrscher, hier in Form zweier durch ihren Kleidungsstil eindeutig als byzantinisch zu identifizierende Kaiser (vgl. Abb. 4f).²¹ Beide sind durch Kronen, ihren kostbaren *loros* sowie Nimben gekennzeichnet. Einer der beiden hält in der Linken den *labaron*, der andere eine *sphaera*; beide umfassen mit der Rechten zudem ein byzantisches Doppelkreuz und heben es vor die Brust. Eine starke Frontalität kennzeichnet diese Szene, ebenso wie auch die Darstellung des spirituellen Herrschers. Die in den Zierleisten zu identifizierenden Personen sind vornehmlich Soldatenheilige.²²

Die Ikonografien des Großteils der Miniaturen in Bari 1 folgen byzantinischen Vorlagen.²³ So weist das Medaillon mit der Büste des heiligen Lukas von Steiris deutliche ikonografische Parallelen mit einem Lukas-Fresko des Klosters von Hosios Loukas auf (Abb. 5).²⁴ Schon BERTAUX stellte Ähnlichkeiten des Bareser Rotulus mit dem ‚Chludov-Psalter‘ aus dem 9. Jahrhundert fest. So erinnert etwa eine der Ziegen, die die Tellus in Bari 1 umringen, in ihrer Körperhaltung stark an einen Paarhufer, der im ‚Chludov‘- und später im ‚Theodor-Psalter‘ König David lauscht (Abb. 6).²⁵ Für die die *Maiestas Domini* umgebenden musizierenden Engel lassen sich ikonografische Vorbilder in einigen griechisch-orthodoxen Klöstern finden, wo im Narthex oft Darstellungen des 148. Psalms angebracht wurden, so etwa in Dochiariou und Iviron auf dem Berg Athos.²⁶ Die Bareser Tellus hat große stilistische Analogien zu einem

21 SPECIALE, Liturgia, S. 196.

22 Mercurius, Nestor, Theodorus und Demetrius, Lukas von Griechenland, Zosimus, Maria von Ägypten, Lukas von Steiris, Marina, Pelagia und Sophia, MAYO, Borders, S. 44.

23 Zur Frage, inwiefern byzantinische Maler Vorlagen aus Musterbüchern verwendeten und wie viel Eigenständigkeit byzantinische Malerinnen und Maler hatten, v. a. nach Entdeckung des Malerbuches vom Berg Athos, vgl. CORMACK, Painter's Guides; CUTLER, Visual Memory.

24 GERMANIDOU, Rose, S. 100f.

25 BERTAUX, Art, S. 236, TIKKANEN, Psalterillustration, S. 23, Abb. 21.

26 HAMMERSTEIN, Musik, S. 121f.



Abb. 6 | ,Theodor-Psalter', 1066; London, British Library, Add. Ms. 19.352, fol. 189v (British Library, <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/03/the-theodore-psalter.html> [16.11.2024]).



Abb. 7 | Prophet Elias, Fresko, 11. Jahrhundert, Ano Korakiana (Korfu), St. Nikolaus (GERMANIDOU, Rose, S. 101, Abb. 2).



Abb. 8 | Heiliger Methodius, Clemens von Alexandria, Apostel Thomas und Heiliger Nilus, *Sacra Parallela* des Johannes von Damaskus, 9. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 131v (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Elias-Fresko in St. Nikolaus von Ano Korakiana auf Korfu (Abb. 7).²⁷ In beiden Fällen werden die großen Augen durch einen betonten Tränensack sowie durch lange, geschwungene Augenbrauen herausgehoben. Die lange, schmale Nase wird an beiden Seiten durch Schatten gebildet und der kleine Mund durch eine stark geschwungene Oberlippe definiert. Das ovale Gesicht wird durch ein rundes Kinn und einen Schattenstrich vom Hals getrennt, halblange Locken rahmen es seitlich.

Schon die Tatsache, dass die meisten der in den Zierleisten versammelten Figuren byzantinische Heilige sind, lässt darauf schließen, dass griechische Elemente auch in der lokalen beneventanischen Kirche von großer Bedeutung waren.²⁸ Aber auch in gestalterischer Hinsicht ergeben sich Analogien: So rahmen in byzantinischen Manuskripten Heiligenmedaillons oft liturgische Texte (Abb. 8).²⁹ Durch eine Inschrift lässt sich in der Zierleiste von Bari 1 der heilige Arsenios von Korfu, der erste Bischof der

²⁷ GERMANIDOU, Rose, S. 100f.

²⁸ MAGISTRALE, Bari 1, S. 131; FALLA CASTELFRANCHI, Gioco, S. 30–33.

²⁹ GRABAR, Manuscripts, Abb. 23.



Abb. 9 | Bischofshandschuhe, 10./11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Museo dei Vescovi (Museo dei Vescovi, Canosa di Puglia).

Insel, identifizieren, der außerhalb Korfus relativ selten dargestellt wird.³⁰ Dies deutet auf enge Verbindungen und Austauschprozesse mit der westlichen Balkanregion, in der auch die Bareser Form der beneventanischen Minuskel verbreitet war.³¹ Bischofs- und Heiligenmedaillons zierten in Süditalien jedoch nicht nur Manuskripte; auch auf den Bischofshandschuhen im Diözesanmuseum von Canosa di Puglia (Museo dei Vescovi), die ins 10. oder 11. Jahrhundert datiert werden, sind gestickte Medaillons aufgebracht (Abb. 9).

Dass um 1025 entstandene Miniaturen in Bari stilistisch und ikonografisch Male-rien und Mosaiken in Griechenland und auf dem Balkan nahestehen, verwundert nicht, war die Stadt doch Verwaltungshauptstadt der byzantinischen Provinz (*thema*) *Langobardia* in Süditalien und wie alle apulischen Küstenstädte stark gräzisiert.³² Dies hatte Auswirkungen auf die Kunstproduktion auch in den nicht-orthodoxen Klöstern und Skriptorien. Daneben existierte jedoch auch ein eher langobardisch geprägter Stil, wie eine Heiratsurkunde (*morgincap*, ‚Morgengabe‘) belegt, die 1028 in Bari ausgemalt wurde (Abb. 10). Darin werden die – nach langobardischem Recht der Frau zugeschriebenen – Vermögenswerte des Mannes verzeichnet. Der rechtliche

³⁰ GERMANIDOU, Rose, S. 101 f.; vgl. dazu auch MAYO, Borders, S. 53.

³¹ Vgl. u. a. ELBA, Miniatura.

³² VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 158–160.



Abb. 10 | Morgincap, 1028, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Perg. 14 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Akt wird hier durch die Übergabe des Rotulus auch im Bild festgehalten. Die Gesichtszüge der beiden Eheleute sind weniger fein gestaltet, der Faltenwurf abstrakter als in Bari 1. Die Verflechtung griechisch-orthodoxer und lateinisch-beneventanischer Elemente offenbarte sich im Bareser Alltagsleben in vielen Aspekten und prägte auch die Herstellung der ersten Bareser Exultet-Rolle: Die Heiligenmedaillons in den Zierleisten des Manuskriptes stellen zum großen Teil östliche Heilige mit Didaskalien in griechischen Lettern dar, der *Exultet*-Gesang steht jedoch dem beneventanischen Ritus entsprechend in lateinischer Sprache.³³

2.1.2 Historische Kontextualisierung der Bareser Exultet-Rollen

Neben dem Schrifttypus ist es vor allem die Darstellung der beiden byzantinischen Kaiser auf dem vorletzten Bogen, die über den Entstehungskontext der ersten Bareser Rolle Aufschluss gibt. Bari war seit 894 Hauptstadt des *thema Langobardia* und blieb bis 1071 Teil des Byzantinischen Reichs.³⁴ Mit der Gründung des Katepanats *Italia* wurde Bari zum Sitz des byzantinischen Regionalverwalters, des Katepanen, dessen Regierungspalast sich auf dem Areal befand, wo in normannischer Zeit ab 1087 die Basilika San Nicola errichtet wurde.³⁵ Seit 976 regierten die Brüder Basilius II. und Konstantin VIII. gemeinsam. Ihre Diarchie, die bis zum Tode Basilius' II. 1025 bestand, war von territorialen Expansionen geprägt, im Zuge derer das byzantinische Herrschaftsgebiet in Apulien bis über den Fluss Ofanto hinausreichte.³⁶ Ihre Herrschaft war aber auch von relativem Wohlstand durch wirtschaftlich günstige Bedingungen charakterisiert. In Apulien wurden in dieser Zeit mehrere Siedlungen gegründet, die vor allem der Sicherung der Grenzen nach Norden und Westen dienten, beispielsweise 1018 Troia von Katepan Basilios Boioannes.³⁷ Die zeitweise unter byzantinischer Herrschaft stehenden langobardischen Herzogtümer Salerno, Benevent und Capua und die damit einhergehende geografische Annäherung an Rom führten dazu, dass Papst Benedikt VIII. bei dem deutschen Kaiser Heinrich II. nach militärischer Unterstützung verlangte. Im Anschluss daran errangen deutsche Truppen in Süditalien kleinere Siege und belagerten Troia, doch mussten sie sich 1022 geschlagen geben.³⁸

Intern hatten die byzantinischen Herrscher in Apulien mit immer wieder aufflammenden Aufständen zu kämpfen. Bis 891 wurde die Region um Bari von Langobarden

³³ MICUNCO, *Exultet*, S. 24.

³⁴ VON FALKENHAUSEN, *Untersuchungen*, S. 30. Eingerichtet wurde das *thema* bereits 891/92, zunächst mit der Hauptstadt Benevent, von wo die Byzantiner jedoch bald wieder vertrieben wurden, ebd., S. 22f., 30.

³⁵ Ebd., S. 45–50.

³⁶ Nach dem Tode Basilius' regierte Konstantin bis zu seinem Tod 1028, SPECIALE, *Liturgia*, S. 196.

³⁷ VON FALKENHAUSEN, *Untersuchungen*, S. 55f. Vgl. allg. zur byzantinischen Herrschaftszeit in Apulien auch OSTROGORSKY, *Geschichte*, S. 250–265.

³⁸ VON FALKENHAUSEN, *Untersuchungen*, S. 53; HOUBEN, *Normannen*, S. 61.

verwaltet, was nicht zuletzt in der byzantinischen Bezeichnung der Provinz (*thema Langobardia*) nachklingt. Auch bestand das langobardische Recht neben dem byzantinischen lange Zeit fort und Latein war die in Urkunden am häufigsten verwendete Sprache. Ein Großteil der Bevölkerung verstand sich offensichtlich als langobardisch und fühlte sich nicht ausreichend durch die neue Elite repräsentiert, was immer wieder zu Unstimmigkeiten führte.³⁹ In Bari sind vor 1000 fünf Aufstände überliefert; in den Jahren 1009 und 1017 kam es unter der Führung des Baresers Meles – auch als Melo oder Ismael bekannt – zu den heftigsten Rebellionen. Meles selbst scheint einer reichen lokalen langobardischen oder armenischen Kaufmannsfamilie zu entstammen, Leo von Ostia beschreibt ihn in der ‚Chronica monasterii Casinensis‘ als herausragenden Mann: *Melus [...] Barensium civium, immo totius Apuliae primus hic et clarissimus erat, strenuissimus valde ac prudentissimus vir.*⁴⁰ Meles schaffte es, im Jahr 1009 eine bürgerliche, anti-byzantinische Front hinter sich zu versammeln, deren Aufstand in der Stadt große Schäden anrichtete.⁴¹ 1017 gewann er sogar die Unterstützung langobardischer und normannischer Truppen, doch wurde die Armee 1018 durch Basilios Boioannes bei Cannae zurückgeschlagen und Meles zur Flucht gezwungen.⁴² Vermutlich begab er sich zunächst nach Rom, denn kurz darauf begleitete er Papst Benedikt VIII. nach Bamberg zu Kaiser Heinrich II., wo er auch 1020 starb. Sein Grab befindet sich noch heute im Bamberger Dom, und eines der Gastgeschenke, die Meles mutmaßlich dem Kaiser überreichte, ist immer noch Teil des Bamberger Domschatzes. Auf dem sogenannten *Bamberger Sternenmantel* wird Meles arabisiert als *Ismael* in der gestickten Inschrift erwähnt: *Pax Ismaheli qui hoc ordinavit.*⁴³ Zusammen mit dem Papst muss auch Meles Heinrich II. um Unterstützung in Apulien gebeten haben; kurz vor seinem Tod ernannte ihn der Kaiser zudem zum *dux Apuleae*.⁴⁴

Die politische und gesellschaftliche Stabilität Apuliens wurde in den folgenden Jahren durch nordafrikanische Flotten bedroht. Vermutlich begann in dieser Zeit das byzantinische Interesse an Süditalien bereits nachzulassen.⁴⁵ Der Region wurde mehr und mehr Eigenständigkeit zuerkannt, was sich auch in einer neuen Stellung des Bareser Bischofs manifestierte. 1024 oder 1025 erhielt Bischof Bisantius zunächst aus Konstantinopel und dann auch von Papst Johannes XIX. die Erlaubnis, offiziell

39 DELOGU, Terra, S. 9; MICUNCO, Exultet, S. 20f.

40 Leo von Ostia, Chronica, II, 37, hg. v. HOFFMANN, S. 236f.

41 LAVERMICOCCA, Bari, S. 17.

42 VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 53.

43 Den ehemals purpurfarbenen Trägerstoff mag Meles bereits aus Italien mitgebracht haben, unklar ist jedoch, ob die Stickereien ebenfalls in Italien oder erst später in Süddeutschland ausgeführt wurden, DOLEZALEK, Arabic Script, S. 45f. Vgl. dazu auch mehrere Forschungsprojekte zu den Bamberger Kaisergewändern, aus denen mehrere Publikationen resultierten, u. a. KOHWAGNER-NIKOLAI, Kaisergewänder (Hinweis Christine Jakobi-Mirwald); RUSS u. DREWELLO, Kaisergewänder.

44 VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 58. Lupus Protospatarius überliefert für das Jahr 1020 *hoc anno mortuus est [...] Melus Dux Apuliae*.

45 VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 53.

den Titel Erzbischof von Bari und Canosa führen zu dürfen. Bari wurden in dieser Zeit 12 Suffraganbistümer untergeordnet; die Diözese erstreckte sich im Norden bis Siponto und Lucera, im Süden bis Monopoli und im Westen fast bis Salerno.⁴⁶ Byzanz verfolgte mit dieser Strategie wohl auch den Versuch, weiterhin politische Kontrolle auszuüben; die apulischen Bischöfe scheinen es den byzantinischen Kaisern mit ihrer Treue gedankt zu haben.⁴⁷

In dieser Konsolidierungsphase unter Katepan Basilius Boioannes und Erzbischof Bisantius muss die erste Bareser Exultet-Rolle entstanden sein. Inwiefern die Darstellungen weltlicher und geistlicher Herrscher auf die damals Herrschenden rekurren, ist jedoch umstritten. Lucinia SPECIALE und Ioannis SPATHARAKIS vertreten die Auffassung, die Miniatur stimme derart mit den zeitgenössischen offiziellen Herrscherdarstellungen überein, dass ohne Zweifel davon ausgegangen werden könne, hier seien die Kaiser Basilius II. und Konstantin VIII. zu erkennen.⁴⁸ Ebenso könnte die Darstellung zweier Herrscher – entsprechend dem unspezifischen Wortlaut *imperatorum* im Text der Rolle – als rein symbolisch zu verstehen sein (vgl. Kap. 5.2.2).⁴⁹ Ähnliches gilt für die Darstellung des geistlichen Herrschers, in dem SPATHARAKIS Papst Johannes XIX. (1024–1025) erkennen möchte; da von diesem jedoch keinerlei sonstige bildliche Zeugnisse erhalten sind, lässt sich diese These nicht ikonografisch erhärten. Ebenso könnte hier der Bischof oder Metropolit von Bari abgebildet sein, worauf die konische Form seiner Kopfbedeckung verweist.⁵⁰ Zudem bleibt generell fraglich, ob eine der Frühen Neuzeit vergleichbare Vorstellung einer Porträt-Ähnlichkeit für das 11. Jahrhundert fruchtbar gemacht werden kann.

Auch wenn eine Identifizierung der Dargestellten mit den zeitgenössischen Eliten nicht ohne Probleme vollzogen werden kann, deutet doch viel darauf, die Entstehung der Bareser Rolle in die Zeit um 1025 oder kurz danach zu datieren. Zum einen weisen der Schrifttypus und die Darstellung der Diarchie auf diesen Zeitraum, zum anderen ist es naheliegend, dass die Bareser Kirche, die mit der Ernennung eines Erzbischofs zu neuem Selbstbewusstsein gelangte, dies mit der Herstellung von neuen Manuskripten zeigte. Wohl aus ähnlichem Grund veranlasste Bisantius ab 1034 die Errichtung einer neuen Kathedrale für seine Gemeinde (vgl. Kap. 3.1.1).

46 Die Bulle von Papst Johannes XIX., die erhalten ist, trägt als Jahreszahl 1025 (Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 13), BARRACANE, Exultet, S. 131–133; vgl. dazu auch GUILLOU, Puglia, S. 9 f.

47 WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 79 f.; vgl. auch GUILLOU, Puglia, S. 10; VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 156.

48 SPECIALE, Liturgia, S. 197. Dabei vernachlässigen beide, dass Herrscherdarstellungen in der Vormoderne stark symbolisch konnotiert waren und keinesfalls mit dem heutigen Verständnis von einem Porträt gleichgesetzt werden können.

49 MICUNCO, Exultet, S. 39.

50 SPATHARAKIS, Portrait, S. 94; SPECIALE, Liturgia, S. 198 f.

Die Kommemorationen

Die Entstehung der ersten Bareser Exultet-Rolle scheint somit eng mit den Geschicken der Stadt verknüpft gewesen zu sein. Sie fungierte nicht nur als wichtiges Objekt für den Gottesdienst, sondern kommentierte durch die Herrscherdarstellungen auch die aktuelle politische Situation. Beide Charakteristika wurden in den Jahrzehnten fortgeführt, in denen die Rolle weiterhin liturgische Verwendung fand, was sich aufgrund einiger kommemorativer Kommentare vor allem am Ende des letzten Pergamentbogens und auf der *verso*-Seite der Rolle nachvollziehen lässt. Sie alle sind mit Musiknotation versehen. Der Text des Bareser *Praeconium paschale* endet mit den Worten:

*Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam et, redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis iniantes, dum presentium usufruuntur, futurorum desideria accendantur, una cum beatissimo papa nostro illo et antistite nostro illo, sed et omnibus presbiteris, diaconibus, subdiaconibus cunctoque clero vel plebe; memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum illius et illis et cunctum exercitum eorum et omnium circumadstantium.*⁵¹

Um das *illius et illis* der Kaiser herum finden sich klein geschrieben die Namen *Constantini et Ebdokie* (Abb. 11) und über *beatissimo papa nostro illo* der Name *Alexander*. *Constantini* bezieht sich in diesem Fall wohl auf Konstantin X. Dukas (1059–1067) und dessen Frau Eudokia Makrembolitissa (gest. 1096); mit *Alexander* könnte Papst Alexander II. (1061–1073) gemeint sein.⁵² Zudem findet sich über *antistite* ein gelöschter Name, hinter dem Erzbischof Nikolaus (1035–1062) vermutet wird, sowie die noch gut zu lesende Zeile *una cum venerabili archiepiscopo nostro domno Ursone*. Ursus war zwischen 1079/80 und 1089 Erzbischof der Stadt.⁵³

Dass die Namen der jeweiligen weltlichen und geistlichen Herrscher ergänzt wurden, diente einerseits wohl als Erinnerungsstütze für den singenden Diakon, andererseits auch dazu, den jeweiligen Herrscher dem Objekt einzuschreiben.⁵⁴ Hingegen sorgte die unspezifische Formulierung des *illius et illis* dafür, dass der Text überzeitliche Gültigkeit erfuhr und die Verwendung des Objektes in die Unendlichkeit projiziert wurde. Der *Exultet*-Text selbst spricht am Ende die sich immer

⁵¹ MAGISTRALE, Bari 1, S. 129; vgl. Anhang 1.1.

⁵² Zeitgleich – oder etwas früher – muss auch eine weitere Anmerkung ganz unten auf dem letzten Pergamentbogen entstanden sein: *Memorare, Domine, famuli tui imperatoris nostri Constantini et cunctorum exercitum eius*; hier war entweder wieder Konstantin X. oder gar Konstantin IX. Monomachos (1042–1055) gemeint, MAGISTRALE, Bari 1, S. 130; SPECIALE, Liturgia, S. 197, SPECIALE, Immagini, S. 78.

⁵³ MAGISTRALE, Bari 1, S. 130.

⁵⁴ Ebd. Gerade Ränder von Manuskripten waren oft Orte, mit denen während der Lektüre Erinnerungsprozesse durch Ergänzungen oder Illustrationen verbunden wurden, CARRUTHERS, Thought, S. 161.

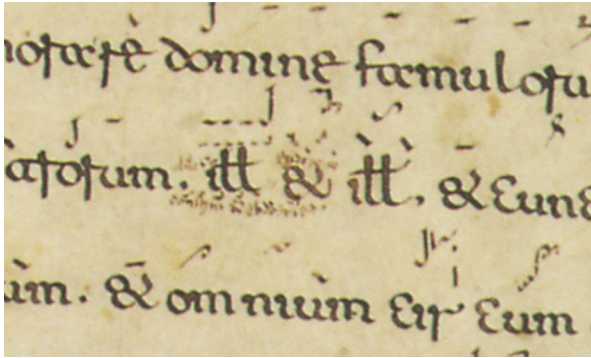


Abb. 11 | Kommemorationen, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

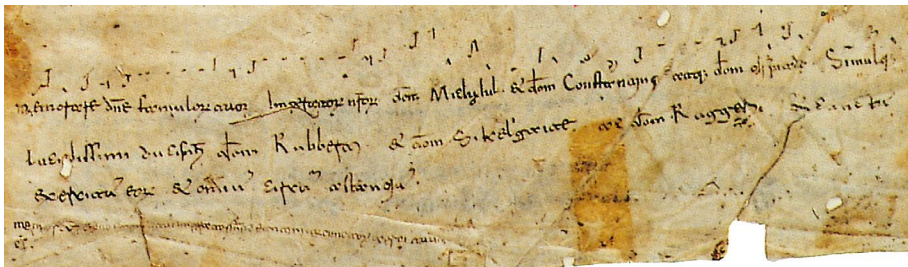


Abb. 12 | Finale Kommemorationen, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

wiederholende Nutzung des Objektes jedes Jahr an Ostern an⁵⁵ – so erfuhr auch der Herrschernamen ewige Gültigkeit.

Am Ende des letzten Bogens ist in einer längeren Kommemoration zu lesen (Abb. 12):

memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum domni Michahil et domni Constantini atque domne Olimpiade, simulque lucidissimi ducis nostri domni Rubberti et domne Sikelgaite ac domni Ruggerii et cunctum exercitum (sic) eorum et omnium circumstantium.

Der erste Teil wurde in regelmäßiger beneventanischer Schrift ausgeführt und referiert auf den byzantinischen Kaiser Michael VII. Dukas (1067/1071–1078), auf seinen Sohn Konstantin Dukas Porphyrogennetos (der ab 1074 zusammen mit seinem Vater regierte) und auf Olympia, die Tochter des normannischen Herzogs Robert Guiscard, die Konstantin zur Frau versprochen wurde. Da die Hochzeitsverhandlungen kurz nach der normannischen Eroberung Baris 1071 zwischen 1074 und 1076 stattfanden,

⁵⁵ *Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam et, redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis iniantes, dum presentium usufruuntur, futurorum desideria accendantur, vgl. Anhang 1.1.*

muss dieser Teil der Anmerkung in jener Zeit entstanden sein.⁵⁶ Dem schließen sich Worte in einer weniger ausgewogenen beneventanischen Schrift an, die dieser illustren Reihe die Namen von Robert Guiscard (1057–1085), seiner zweiten Ehefrau Sikelgaita und seinem Erben Roger Borsa (1085–1111) hinzufügen.⁵⁷ Auf der *verso*-Seite findet sich hier zudem eine Ergänzung, die Papst Gregor VII. (1073–1085) memoriert: *una cum beatissimo papa nostro domno Gregorio et antistite nostro quem Deus providerit, sed et omnibus*.⁵⁸

Auf dem *verso* desselben Bogens sind drei weitere commemorative Anmerkungen zu finden, darunter eine der beiden ältesten Ergänzungen: *memorare, Domine, famulae tuae imperatricis nostrae Theodora et cunctorum exercituum eius quam et sen(i)oris nostri Argiro benignissimi magistri et omnium circumstantium*.⁵⁹ Kaiserin Theodora (1055–1056) wird dort ebenso erwähnt wie Argyros, der Sohn des einige Jahrzehnte zuvor verbannten Meles, der seit den 1040er-Jahren mit byzantinischer Unterstützung Statthalter in Bari war.

Im Anschluss an den fehlgeschlagenen Aufstand des Meles von 1017 versuchte Argyros, die Macht in Bari an sich zu reißen. Er war bereits nach Meles' erstem Aufstand zusammen mit seiner Mutter als Geisel nach Konstantinopel gebracht worden, wo er eine byzantinische Erziehung genoss. Anders als sein Vater schaffte es Argyros tatsächlich, Bari und weitere Städte von dem berühmten Feldherrn und damaligen Katepanen Georgios Maniakes zu erobern.⁶⁰ Anschließend handelte Argyros mit den byzantinischen Herrschern eine Versöhnung aus, die es ihm erlaubte, Apulien in Frieden zu regieren. Die Normannen verliehen ihm 1042 den Titel *princeps et dux Italiae*.⁶¹ 1045 kehrte er zunächst nach Konstantinopel zurück, wurde jedoch 1051 erneut nach Apulien geschickt, um der Ausweitung des normannischen Herrschaftsgebiets Grenzen zu setzen. Dass er in Bari willkommen war, legt die Kommemoration in Bari 1 nahe: Er scheint als Bareser und als legitimer Herrscher wahrgenommen worden zu sein. Erst durch die Verhandlungen zwischen Papst Stephan IX. mit den normannischen Anführern, darunter den Hautevilles, verlor Argyros an Einfluss und zog sich 1058 wieder nach Konstantinopel zurück.⁶²

⁵⁶ MAGISTRALE, Bari 1, S. 130.

⁵⁷ MAGISTRALE weist darauf hin, dass das *s* von *ducis* später hinzugefügt worden sein könnte, da es sich stilistisch vom Rest der Schrift unterscheidet. So sei die gesamte folgende Anmerkung mit den Namen Robert Guiscards und Sikelgaitas erst etwas später hinzugekommen, MAGISTRALE, Bari 1, S. 130. Die älteste Kommemoration bezieht sich noch auf Konstantin VIII. und die Zeit, in der er allein regierte, *famuli tui imperatoris nostri Constantini et cunctorum exercituum eius*, meint SPECIALE, Liturgia, S. 197. Damit müsste die Rolle vor 1028 entstanden sein.

⁵⁸ MAGISTRALE, Bari 1, S. 130.

⁵⁹ VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 60.

⁶⁰ Ebd., S. 58f.

⁶¹ Ebd., S. 58.

⁶² Ebd., S. 59f. Vermutlich trat er auch als Vermittler zwischen dem Patriarchen von Konstantinopel Michael I. Kerularios und Papst Leo IX. während des Schismas von 1054 auf. Argyros blieb auch als byzantinischer Katepan lateinischer Christ, LAVERMICOCCA, Bari, S. 22.

Eine der letzten Kommemoration fällt in eine Zeit, in der sich das politische Gleichgewicht in Bari zugunsten der Normannen verschoben hatte: *[memor]are, Domine, famulorum tuorum ducum nostrorum [...] Robberti et domne Sikelgaitae ac domni Roggerii cunctorumque exercituum eorum et omnium circumstanti[um]*. Auch hier werden Robert Guiscard und sein Sohn Roger Bursa erwähnt. Dem sollte eine weitere Anmerkung folgen, die jedoch unvollendet blieb und wieder gelöscht wurde; sie ist heute noch unter ultravioletttem Licht zu erkennen, aber nicht mehr lesbar.⁶³

Anhand der kommemorativen Beischriften wird somit deutlich, dass die Exultet-Rolle Bari 1 mindestens bis 1074 oder gar 1079/80 verwendet wurde. Der Rotulus und sein Inhalt wurden offensichtlich als *offener* Text verstanden, der ständig aktualisiert werden konnte,⁶⁴ analog zur alljährlichen Vergegenwärtigung und Aktualisierung des Heilsgeschehens in der Osterliturgie. Unter den Normannen wurde diese Tradition zunächst fortgeführt; in Bari 1 schrieben sie sich mit ihren Kommemorationen in eine Herrscher-Linie mit den byzantinischen Kaisern.⁶⁵

Normannisches Apulien und die späteren Bareser Exultet-Rollen

Bari war am 15. April 1071 nach drei Jahren Belagerung von normannischen Truppen unter Führung von Robert Guiscard erobert worden.⁶⁶ In Süditalien waren die Normannen etwa fünfzig Jahre zuvor erstmals als neue Akteure in Erscheinung getreten. Der apulische Chronist Wilhelm von Apulien berichtet in seinen ‚Gesta Roberti Wiscardi‘ (abgeschlossen vor 1111) von einer schicksalhaften Begegnung, die so tatsächlich wohl nie stattfand. Meles von Bari soll vor seiner Rebellion von 1017 am Michael-Heiligtum auf dem Monte Gargano normannischen Pilgern begegnet sein, die er davon überzeugt habe, ihn bei seinem Aufstand gegen die byzantinischen Herrschaftsvertreter in Bari zu unterstützen.⁶⁷

Dem Michael-Heiligtum kommt dieser Tradierung nach eine besondere Bedeutung für die normannische Besiedelung Süditaliens zu. Das Heiligtum auf dem Monte

63 MAGISTRALE, Bari 1, S. 131. Dort liest man nur: *memorare, Domine, famul...*

64 Im Anschluss an Derrida, vgl. dazu BÖSE, Codex.

65 Dies ist auch interessant vor dem Hintergrund englischer genealogischer Rollen, die ebenfalls genutzt wurden, um Herrschaftslinien über lange Zeit auch visuell nachvollziehbar zu machen und um Legitimation zu schaffen (vgl. Abb. 43). In apulischen Urkunden finden sich bis zur Krönung Rogers II. im Jahre 1132 auch noch oft die byzantinischen Herrschaftsformulierungen bzw. Zeitangaben nach byzantinischen Herrscherperioden, CIOFFARI, Fonti, S. 31. Zu den englischen genealogischen Rollen vgl. HOLZ, PELTZER u. SHIROTA, Roll.

66 Wilhelm von Apulien zufolge gab Bari aufgrund des Hungers auf: *Tertius obsessa iam venerat annus ab urbe. Multiplici tandem superatur fessa labore, plus tamen esurie*, Wilhelm von Apulien, Gesta, III, V. 143 f., hg. v. MURATORI; NUZZO, Bari, S. 253.

67 Wilhelm von Apulien, Gesta III, I, V. 11–16, hg. v. MURATORI, vgl. VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 54 f.; vgl. auch OLDFIELD, Sanctity, S. 52. Diese Legende über das Zusammentreffen der Normannen und Meles am Monte Gargano ist für Historiker die unwahrscheinlichste Theorie darüber, wie die Normannen in Süditalien Fuß fassten, vgl. dazu JORANSON, Inception, v. a. S. 368.

Gargano gilt seit dem 6. Jahrhundert als bekanntestes Pilgerzentrum Süditaliens, das mit den immer zahlreicher werdenden Jerusalem-Pilgern noch an Relevanz gewann. Gemäß dem ‚Liber de Apparitione sancti Michaelis in Monte Gargano‘ (9. Jahrhundert) soll der Erzengel Michael dort im 4./5. Jahrhundert mehrmals dem Bischof von Siponto erschienen sein, worauf ihm das Heiligtum in einer Höhle auf dem Gipfel des Berges errichtet wurde.⁶⁸ Angelsächsische Pilger sind dort seit dem 8. Jahrhundert nachweisbar; besonders normannische Wallfahrer verehrten den Erzengel. Das Pilgerwesen in Süditalien und die Anwesenheit normannischer Söldner in der Region waren somit eng miteinander verbunden, auch wenn die Legende um das Zusammentreffen mit Meles unwahrscheinlich ist.⁶⁹

Anfang des 11. Jahrhunderts, als vermehrt normannische Söldner in Süditalien nachweisbar werden, war Süditalien im Osten und Süden in byzantinischen Händen; in Benevent, Capua und Salerno herrschten langobardische Fürsten, und Sizilien wurde seit der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts von muslimischen Fürsten regiert.⁷⁰ Erst das 1059 in Melfi besiegelte Konkordat zwischen Papsttum und den normannischen Anführern legitimierte deren Anspruch auf die eroberten Gebiete. Robert Guiscard wurde zum Herzog von Apulien und Kalabrien ernannt und Richard Drengot zum Fürsten von Aversa und Capua; beide wurden zeitgleich Lehnsmänner des Papstes.⁷¹ Bari fiel 1071 in normannische Hände und teilte von da an das Geschick des späteren *Mezzogiorno*. Für das Byzantinische Reich läutete dieses schicksalhafte Jahr das vorläufige Ende einer schon seit einigen Jahrzehnten angeschlagenen Großmacht ein. Neben dem Verlust der süditalienischen Gebiete wurde dieses Ende vor allem durch die Niederlage in der Schlacht bei Manzikert gegen die Seldschuken im selben Jahr besiegelt.⁷² Während die Hauteville im Norden und Westen Apuliens – vor allem um Troia und Melfi – stabile Zentren aufbauen konnten, beruhigte sich die Lage in Bari selbst nur zeitweise. Auch gegen die neuen Machthaber formierten sich immer wieder Aufstände, die 1156 zur völligen Zerstörung der Stadt durch Wilhelm I. (1154–1166) führten. Verschont wurde nur die Basilika des heiligen Nikolaus, die nach der Reliquientranslation 1087 auch mit großzügigen Spenden der Hauteville errichtet worden war.

68 D’OVIDIO, *Bronze Door*, S. 140 f. Vgl. auch SINISI, *Archangel*, S. 49 f.

69 OLDFIELD, *Use and Abuse*; OLDFIELD, *Sanctity*, S. 200–208.

70 Apulien und Kalabrien waren Teil des byzantinischen Reiches, wozu auch die drei maritimen Stadtstaaten Amalfi, Neapel und Gaeta zählten, auch wenn diese autonom verwaltet wurden, DELOGU, *Terra*, S. 7.

71 HOUBEN, *Normannen* S. 66; vgl. auch OLDFIELD, *City*, S. 19–28.

72 1084 fällt dann Antiochia an die Seldschuken. Bereits nach dem Tod von Basilius II. 1025 gingen mit Aufständen Verluste erster Gebiete auf dem Balkan einher. In den 1040/50er-Jahren entspannte sich die Lage etwas, kurz darauf kam es jedoch zur Abwertung der Währung und zum Verfall des Militärs. Dazu kam das Schisma 1054, ausgelöst auch von den Streitigkeiten zwischen römischem Papsttum und orthodoxem Patriarchat, vgl. OSTROGORSKY, *Geschichte*, S. 266–296.

In den Jahrzehnten nach 1071 muss die zweite Bareser Exultet-Rolle entstanden sein (Abb. 13a–f). Ursprünglich wies sie den beneventanischen Text des *Praeconium paschale* auf; bei einer Überarbeitung im 13. Jahrhundert ersetzte man die Präfation durch die römische Version. Dabei wurde auch die Musiknotation durch die neue, gotische mit Notenlinien und -schlüsseln abgelöst. Die ornamentierten Initialen des alten Textes blieben dabei bestehen, verloren im neuen Text jedoch vollkommen ihre Bedeutung (Abb. 14).⁷³

Text und Bilder erstrecken sich über sechs Pergamentbögen, die zusammen eine Länge von knapp 413 Zentimetern erreichen. Ab dem fünften Bogen erscheinen farbige Elemente nur noch reduziert. Die Farbigkeit nimmt bis zum letzten Bogen immer weiter ab – offensichtlich wurde Bari 2 nie vollendet. Der ältere Schrifttypus entspricht dem des späten Bari-Typs; im Vergleich zu dem von Bari 1 erscheint er weniger regelmäßig und nutzt mehr Abkürzungen.⁷⁴ Der überarbeitete Teil stellt eines der wenigen Beispiele für die Bareser Version der gotischen Schrift dar. Ikonografisch und gestalterisch lehnt sich Bari 2 an Bari 1 an, die ältere Rolle diente der zweiten ganz offensichtlich als Vorbild. Zierleisten mit Büstenmedaillons rahmen die vertikalen Seiten, sieben Miniaturen schmücken den Text: Die Taufe Christi, die Transfiguration und das Pfingstwunder fungieren als Art Frontispiz, dem folgen Miniaturen der *Mater Ecclesia* und *Fratres carissimi*, Christus als Pantokrator und das Bienenlob (15a–f).⁷⁵ Danach bricht der Text und damit auch die Bebilderung ab. Die starke Bedeutung von Bari 1 als Vorbild von Bari 2 wird im Fall der Initiale V deutlich: Sie ist wie in Bari 1 in Ω-Form gestaltet, die den thronenden Christus rahmt; doch hat diese ihren literalen Charakter völlig verloren, da nach ihr der Text nicht mit *ere dignum* einsetzt, sondern das V im *Vere dignum* wiederholt (vgl. Abb. 13c, d).

Auf stilistischer Ebene bestehen einige Unterschiede zwischen Bari 2 und Bari 1. Bari 2 steht der langobardischen Buchproduktion und -ausstattung nahe, wie ein Vergleich mit der Bareser Heiratsurkunde verdeutlicht (vgl. Abb. 10). Auch sind einige Ähnlichkeiten mit Vat. lat. 9820 auszumachen (vgl. Abb. 48a, b, 89, 116) oder mit einem in der Nationalbibliothek von Neapel aufbewahrten Homiliar aus Troia (Anfang des 11. Jahrhunderts, Cod. VI, B).⁷⁶

Womöglich wurde Bari 2 in den 1070er- oder 1080er-Jahren in Auftrag gegeben; die Kommemorationen in Bari 1 legen nahe, dass Letztere bis in diese Jahre noch genutzt wurde. Vermutlich suchte man in normannischer Zeit zunächst an die ikonografische und mediale Tradition von Bari 1 anzuknüpfen, doch ergaben sich unvorhergesehene Schwierigkeiten, die zum Abbruch des Vorhabens führten. Diese könnten extern, also politisch durch die Unruhen in Bari, bedingt gewesen sein, aber

⁷³ KELLY, Exultet, S. 185; MENOZZI, Exultet, S. 235.

⁷⁴ Giulia OROFINO sieht auch Übereinstimmungen mit dem Schrifttypus des Evangeliers Ms. Vat. Ottob. lat. 296 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana), welches sie ebenfalls nach Bari in dieselbe Zeit datiert, OROFINO, Vat. Ottob. lat. 296, S. 23–30; MENOZZI, Exultet, S. 238f.

⁷⁵ Vgl. Anhang 2, Nr. 3.

⁷⁶ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 112.



Abb. 13a | Taufe Christi, Transfiguration und Pfingstwunder, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 13b | Initiale E und Mater Ecclesia, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 13c | *Fratres carissimi* und thronender Christus / Initiale V, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 13d | Christus Pantokrator, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 13e | Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 13f | Letzte (erhaltene) Bögen, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 14 | Initialornamentik, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

auch intern, insofern als die Funktion der Rolle in der Osterliturgie in Bari an Bedeutung verlor. Bari 2 wurde eventuell nie liturgisch genutzt – oder anders als Bari 1.

Es ist unklar, ob Bari 1 zunächst weiterverwendet wurde; dagegen spricht die Tatsache, dass sich aus der Herrscherzeit von Roger Borsa oder Bohemund keine Kommemorationen auf dem Pergament finden lassen. Gerade die Darstellung der beiden byzantinischen Herrscher auf dem letzten Bogen mag unter den Normannen unpassend geworden sein. Unklar ist ebenfalls, warum man in Bari 2 im 13. Jahrhundert den beneventanischen Text durch den römischen ersetzte. Der Rotulus ist nur als Fragment erhalten, es ist nicht bekannt, ob die letzten Pergamentbögen verloren gingen oder nie geschaffen wurden; die nicht vollendete farbige Ausmalung spricht für Letzteres.

Etwa zeitgleich mit der Aktualisierung von Bari 2 im 13. Jahrhundert entstand sogar eine dritte Exultet-Rolle in Bari. Sie weist keine Miniaturen auf; das *Praeconium paschale* folgt der römischen Fassung. Für die Niederschrift des Textes nutzte man eine ältere, byzantinische Rolle; ihr Palimpsest-Charakter wird an mehreren Stellen deutlich: Die einleitende Ornamentzierleiste des griechischen Manuskriptes blieb bestehen, während man Text und Miniaturen entfernte (Abb. 15). Derlei Ornamentik



Abb. 15 | Ornamentzierleiste, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 16 | Beginn des Markus-evangeliums, Evangeliar, 12. Jahrhundert; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. gr. 520, fol. 48v (CAVALLO, Bizantini, Abb. 498).

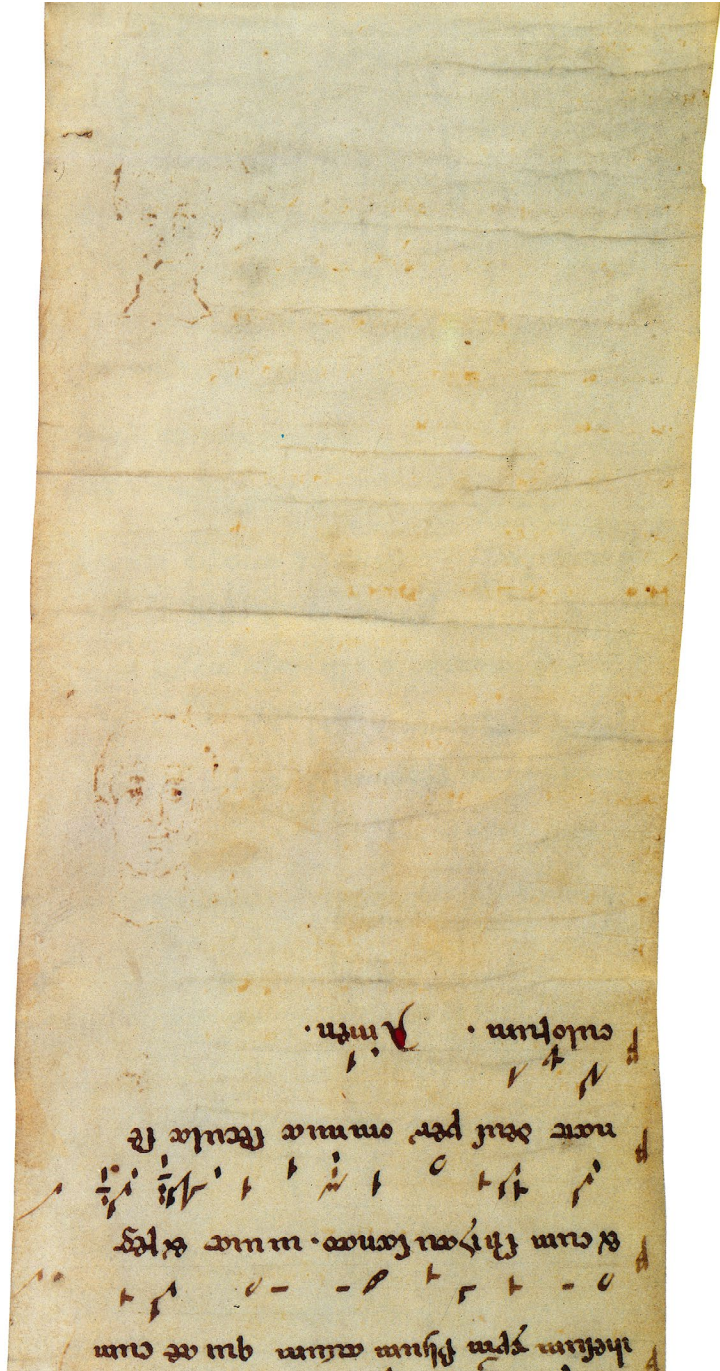


Abb. 17 | Reste von zwei Gesichtern, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

an Textanfängen findet sich in vielen byzantinischen, aber auch islamischen Manuskripten (Abb. 16).⁷⁷ Einige Buchstaben sowie insgesamt zwölf menschliche Gesichter lassen sich noch auf dem Pergament erkennen (Abb. 17). Vermutlich handelte es sich um keinen liturgischen Text, sondern um eine Auflistung von Evangelien, wie einige Wörter des Titels, die noch zu entziffern waren, nahelegen. Allerdings ist unklar, ob die griechische Rolle in Bari oder Süditalien hergestellt oder aus einer anderen Region des Byzantinischen Reiches importiert wurde.⁷⁸ Datiert werden kann das griechische Manuskript wohl ins 11. Jahrhundert. Die neue Beschriftung muss in Bari stattgefunden haben; darauf verweist der Schrifttypus, eine späte Form der beneventanischen Minuskel.⁷⁹

2.1.3 Das *Praeconium paschale* in Süditalien im 9. bis 12. Jahrhundert

Der liturgische Kontext, in dem die Exultet-Rollen Verwendung fanden, ist zum Verständnis der Objekte von zentraler Bedeutung. Erst im Ritual entfalteten sie ihre Wirkung und Funktion, somit hatte der liturgische Kontext große Auswirkungen auf die Rezeption der Manuskripte. Das *Praeconium paschale* ist wichtiger Bestandteil der im Hochmittelalter bereits stark ausdifferenzierten Osterliturgie. Es wird während der Ostervigil gesungen, also am Abend beziehungsweise in der Nacht vor Ostersonntag, und symbolisiert damit das Wachen am Grab Christi. Mit dem Entzünden der Osterkerze wird dementsprechend die Auferstehung Christi versinnbildlicht. Der *Benedictio cerei* voraus gehen das Entzünden des Neuen Feuers, mehrere Lesungen und der Gesang *Lumen Christi*. Im Anschluss an die *Benedictio cerei* wurde die Prozession zum Taufbecken, die Weihe des Taufwassers und die Taufe vollzogen. Die Anzahl der Lesungen und die genaue Reihenfolge der einzelnen liturgischen Elemente wichen bis zu einer ersten Vereinheitlichung 1570 je nach Ritus voneinander ab.⁸⁰

Der *Exultet*-Gesang besteht aus zwei Textteilen: dem Prolog und der Präfation. Der Text des Prologs geht auf das 4. oder 5. Jahrhundert zurück, erreichte aber erst ab dem 7. beziehungsweise 8. Jahrhundert eine feste, geschriebene Form.⁸¹ Der zweite Teil des *Exultet*-Textes, das eigentliche Osterlob oder *Praeconium paschale*, entwickelte sich aus den frühchristlichen Lucernarien-Feiern (Anzünden des Lichts) und dem jüdischen Passahfest. Auch hierfür lassen sich erste schriftliche Fixierungen

⁷⁷ OROFINO, Oriente, S. 282–293, v. a. S. 287 f.

⁷⁸ JACOB, Rouleaux, S. 78 f.

⁷⁹ MENOZZI, Exultet, S. 240.

⁸⁰ CAVALLO, Exultet Bari Troia, S. 3.

⁸¹ KELLY, Exultet, S. 31. Im 4./5. Jh. wurde der Gesang als *Laus cerei*, *Laudes cerei* oder *Carmen cerei* bezeichnet, ZWECK, Osterlobpreis, S. 7. Datierbar sind die Texte durch den *cursus*, bestimmte Kadenzen an Satzstücken, KELLY, Exultet, S. 45. Vgl. zum *Exultet* im Allgemeinen: FUCHS u. WEIKMANN, Exsultet.

im 4. Jahrhundert belegen, wobei der Gesang in den meisten Fällen noch recht frei improvisiert gewesen zu sein scheint.⁸²

Die Autorschaft des Osterlobes wurde lange Zeit Augustinus zugeschrieben.⁸³ Ein gallikanisches Sakramentar vom Beginn des 8. Jahrhunderts behauptet, Augustinus habe das Osterlob in der Zeit geschrieben, als er als Diakon in Mailand tätig war; Quellen aus dem 9. Jahrhundert ordnen den Text hingegen Ambrosius zu. Heute tendiert die Forschung eher dazu, den Text im Ambrosius-Umfeld zu verorten.⁸⁴ Der ‚Liber Pontificalis‘ bezeugt bereits für das 5. Jahrhundert die Benediktion der Osterkerze in Rom, doch ist sie in der päpstlichen Liturgie erst ab dem 11. Jahrhundert nachweisbar.⁸⁵ Als wichtigste Quelle und älteste Erwähnung einer *Laus cerei* dient ein Brief von Hieronymus an den Diakon Praesidius von Piacenza aus dem Frühjahr 384, in dem er es – offensichtlich als Antwort auf eine Bitte des Diakons aus Piacenza – ablehnt, eine *Laus cerei* zu verfassen (vgl. Kap. 4.3.1). Offensichtlich wird hier, dass „es bereits im Frühchristentum zu den Aufgaben und Pflichten des Diakons [gehörte], den Text des Osterpraeconiums nicht nur zu erstellen, sondern ihn auch in der Osternacht vorzutragen.“⁸⁶ Jedoch gab es auch Ausnahmen von dieser Praxis, wie ein Brief Gregors des Großen an Bischof Marinianus von Ravenna (595–606) vom Februar 601 belegt. Hierin bittet Gregor den Bischof aufgrund von dessen Krankheit, die Osterliturgie ausnahmsweise nicht zu vollziehen; offensichtlich war es in Ravenna also üblich, dass der Bischof selbst anstelle eines Diakons den Ritus ausführte.⁸⁷

Erst ab dem 7. Jahrhundert bildeten sich festere Texttraditionen heraus, die dazu führten, dass das *Praeconium paschale* in einer gallikanischen, einer ambrosianischen, zwei sogenannten ennodischen, der gelasianischen, einer altspanischen, der beneventanischen und der sogenannten escorialen Version überliefert ist.⁸⁸ Die einzelnen Texttraditionen weisen an einigen Stellen Überschneidungen auf, doch

⁸² MAGRASSI, Preghiera, S. 49; VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 204.

⁸³ AVERY, Saint Ambrose, S. 374. Augustinus schreibt, dass er selbst eine *Laus cerei* verfasst habe: *Quod in laude quadam cerei breviter versibus dixi. Haec tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti. Nil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes ordine neglecto pro te, quod conditur abs te*, De civitate Dei XV, 22, zitiert nach ZWECK, Osterlobpreis, S. 9.

⁸⁴ Stilistisch steht der Text des Exultet denen des Ambrosius näher, MAGRASSI, S. 50; AVERY, Saint Ambrose, S. 374. AVERY argumentiert, auch die Tatsache, dass der Text um 700 Augustinus und dessen Zeit in Mailand zugeschrieben wurde, deute auf eine Niederschrift in der Stadt, ebd., S. 378; MICUNCO, Exultet, S. 13f.

⁸⁵ ZWECK, Osterlobpreis, S. 10.

⁸⁶ Ebd., S. 9. Vgl. auch AVERY, Saint Ambrose, S. 375.

⁸⁷ *A vigiliis quoque temperandum est; sed et preces illae quae super cereum in Ravennati civitate dici solent vel expositiones evangelii, quae circa paschalem sollemnitatem a sacerdotibus fiunt, per alium dicantur*, Gregorii Magni Registrum Epistolarum Libri VIII–XIV, zitiert nach ZWECK, Osterlobpreis, S. 11.

⁸⁸ ZWECK, Osterlobpreis, S. 14f. Dies scheint auch der Zeitpunkt zu sein, an dem die Weihe der Osterkerze zunehmend an Bedeutung gewann, ebd., S. 8.

unterscheiden sie sich dann wieder signifikant voneinander, sodass der Versuch, die einzelnen Textgenesen nachzuverfolgen, recht komplex ist.⁸⁹

Das beneventanische *Praeconium paschale*

In Süditalien nutzte man bis ans Ende des 11. Jahrhunderts und vereinzelt darüber hinaus die beneventanische Version des *Praeconium paschale*.⁹⁰ Theologisch lässt sich der Text untergliedern in die einleitende Präfation (*Vere quia dignum et iustum est*), die neutestamentliche Pascha-Erzählung (mit dem Abstieg Christi in die Vorhölle und der Befreiung der Ahnen, also der eigentlichen Erlösungserzählung nach dem Neuen Testament) und das Lob Christi als Schöpfer (*Vere tu pretiosus es opifex*), dem dann das Bienen- (*Apes siquidem dum ore concipiunt*) und das Kerzenlob (*Sed inter haec, que dinumeravimus, huius cerei gratiam praedicemus*) folgen. Dem schließen sich die Bitte um den Segen Gottes, die Fürbitten und die Doxologien an. Im Vergleich zu anderen Versionen des *Praeconium paschale* fällt auf, dass das Taufgeschehen im beneventanischen Gesang nicht Teil des Textes ist.⁹¹

Das beneventanische *Praeconium paschale* hat sich nur auf wenigen Exultet-Rollen erhalten, da der entsprechende Textteil nach der Einführung der römischen Liturgie von vielen Rollen entfernt und ersetzt wurde. Bari 1 ist die älteste Exultet-Rolle, auf der sich der beneventanische Text erhalten hat.⁹² Des Weiteren findet man ihn auf den Exultet-Rollen aus Mirabella Eclano und Gaeta sowie im Missale antiquum VI. 33 aus Benevent, in den Fragmenten von Farfa aus dem 11. Jahrhundert (auch bekannt unter der Bezeichnung Palmieri-Fragmente) und im Graduale Vat. lat. 10673.⁹³ Die letzten drei Manuskripte sind zudem wichtige Quellen für die liturgische Nutzung der Rollen, da sich dort die vollständigsten erhaltenen Beschreibungen der beneventanischen Liturgie finden lassen.⁹⁴ Darüber hinaus ist das beneventanische *Praeconium paschale* auch in zwei Missalien aus dem 15. Jahrhundert überliefert, die sich im Archiv der Salernitaner Kathedrale befinden. Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass die beneventanische Liturgie auch weit über das

89 So ist etwa das beneventanische Osterlob dem Mailänder und dem gelasianischen recht ähnlich, ZWECK, Osterlobpreis, S. 15. Vgl. zum beneventanischen Lob und seinen Verbindungen zu den anderen Versionen sowie weiteren Quellen, v. a. natürlich der Bibel, ZWECK, Osterlobpreis, S. 241–255.

90 Einige Textelemente weisen darauf hin, dass diese Version vor dem Ende des 6. Jh. entstanden sein muss, KELLY, Exultet, S. 53–56; ZWECK, Osterlobpreis, S. 241–256, v. a. S. 247.

91 ZWECK, Osterlobpreis, S. 230–256.

92 Da der Bareser Text auch die zuerst publizierte Fassung des beneventanischen *Praeconium paschale* ist, schlug René-Jean HESBERT als Bezeichnung für das beneventanische *Praeconium paschale* auch „Exultet von Bari“ oder schlicht „beneventanisches Exultet“ vor, ZWECK, Osterlobpreis, S. 236. Die erste Publikation des Textes findet sich im Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, S. 212–215, BANNISTER, Vetus Italia, S. 44.

93 HESBERT, Antiphonale, S. 184.

94 Im Ganzen ist die beneventanische Osterliturgie jedoch nicht rekonstruierbar, MENOZZI, Exultet, S. 232; HESBERT, Antiphonale, S. 161.

12. Jahrhundert hinaus nicht in Vergessenheit geriet und in lokalen Abwandlungen weiterhin genutzt wurde.⁹⁵

Die Quellen lokalisieren die *Benedictio cerei* erst nach der elften Lesung, womit die beneventanische Liturgie von vielen anderen Liturgien abweicht. Im Folgenden wird die von René-Jean HESBERT erstellte Gegenüberstellung des liturgischen Ablaufs nach dem Missale antiquum VI. 33 und dem Graduale Vat. lat. 10673 wiedergegeben – wo das Missale vom Graduale abweicht, wird dies in Klammern angegeben:

Post hec accendatur ignis novus ex ignario vel alio (quolibet) livet modo; dicaturque super eum oratio hec: Deus qui Filium tuum angularem scilicet lapidem (oratio suprascripta). De quo igne (benedictio igne) accendatur cereus; et, quasi ex occulto, proferatur in puplicum (puplico). Tunc episcopus aut (vel) presbyter cum eodem (ipso) cereo accendat (accendatur) Cerei (Cereum) preparatum ad benedicendum. Et accensum tangat (tangat eum) cum Crisma (Chrisma), faciendo (faciens) in illum signaculum sanctae Crucis (signum Crucis). Deinde diaconus sumens (tangens diaconus) Cereum, ter pronuntiet: Lumen Christi. Respondit in choro (cunctis)⁹⁶: Dei gratias. Et incipit benedicere Benedictio quae hic notata est (Deinde dicit diaconus): Exultet jam angelica ... Deinde incipit benedictionem cereis.⁹⁷

Der Ort, an dem das neue Feuer während der Oration *Deus qui Filium tuum angularem scilicet lapidem* entzündet wurde, wird in den Quellen nicht spezifiziert; sofern möglich, fand dies aber vermutlich im Atrium vor der Kirche statt.⁹⁸ Von diesem Feuer entzündete man zunächst eine kleine Kerze,⁹⁹ die man *quasi ex occulto* [...] in *puplicum* [*puplico*] brachte. Mit dieser Kerze wurde die Osterkerze von einem Bischof oder Diakon entzündet. Auf Letzterer wurde dann mit Chrisam ein Kreuz gezeichnet,¹⁰⁰ bevor der Diakon sie entweder umfasste (nach dem Graduale) oder nur berührte (nach dem Missale). Anschließend stimmte er dreimal das *Lumen Christi*

⁹⁵ MENOZZI, Exultet, S. 232; HESBERT, Antiphonale, S. 187.

⁹⁶ *Cunctis* steht im Graduale, nicht im Missale.

⁹⁷ Dieser letzte Satz kommt im Missale nicht vor. Alles nach HESBERT, Antiphonale, S. 188.

⁹⁸ Auch Lanfranc von Canterbury überliefert dies so. Er spezifiziert zudem, dass das *Inuentor rutili* von zwei Jungen intoniert werden müsse, Lanfranc von Canterbury, *Decreta*, hg. v. KNOWLES u. BROOKE, S. 66 f.

⁹⁹ Das Pontificale Romanum des 12. Jh. beschreibt hierfür den Stab aus der Pfahlrohrpflanze, der auch in einigen Miniaturen der Exultet-Rollen erscheint: *Iunior diaconus diaconorum cardinalium, iuxta consuetudinem romanae ecclesiae, de ipso novo igne triplicem candelam coniunctam accendat et eam in capite harundinis ponat*, zitiert nach CAPOMACCIO, *Monumentum*, S. 197.

¹⁰⁰ Als Anspielung auf die Kennzeichnung der israelitischen Häuser mit Lammblut, VOM HOFF, *Osternachtfeiern*, S. 212.

an, bevor er mit dem *Exultet*-Gesang begann.¹⁰¹ Dem folgte die zwölfte Lesung mit dem *Haec est hereditas*, bevor der Bischof mit dem *Omnes sitientes* die Prozession zum Taufbecken und die *Benedictio fontis* vollzog. Nach dem Taufgeschehen begab sich der Zelebrant zum Altar.¹⁰²

In der römischen Liturgie leiten an dieser Stelle Litaneien zur Eucharistiefeier über; das Beneventaner Graduale und das Missale geben hierzu keine Auskunft und die Fragmente von Farfa enden hier ebenfalls. HESBERT geht jedoch davon aus, dass die beneventanische Liturgie nun wieder den anderen Versionen ähnelte.¹⁰³

Puplicum/puplico übersetzt HESBERT nicht gesondert und so wird nicht klar, ob ihm zufolge damit die Menge gemeint ist, in deren Mitte der Diakon das Feuer zunächst möglichst unauffällig bringen solle, oder ob damit möglicherweise sogar der Ambo – *pulpitum* – gemeint sein könnte, wie BRENK vermutet.¹⁰⁴ Gerade in der beneventanischen Liturgie ist nicht klar, ob die Weihe der Osterkerze vom Ambo aus geschah oder auch von einem kleinen Leseputz aus gefeiert werden konnte, wie etwa die Darstellung der *Fratres carissimi* in Bari 1 nahelegt.¹⁰⁵ Prinzipiell ist eine Unterscheidung von *publicum* und *pulpitum* an dieser Stelle nicht einmal besonders von Bedeutung; Ambo und Leseputz sind diejenigen erhöhten Orte, von denen der Diakon die von allen sicht- und hörbare Evangelienlesung vornahm – an dem er also *in publico* sein sollte. Am deutlichsten wird dies bei Isidor von Sevilla: *Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspici a populo possit, quo liberis audiator*.¹⁰⁶

Festzuhalten ist, dass der *Exultet*-Gesang ganz klar als von einem Diakon vgetragen beschrieben wird, während das Entzünden der Kerze sowohl vom Bischof als auch von einem anderen Diakon vollzogen werden konnte. Da der die Liturgie leitende Diakon die Kerze berühren musste, muss diese sich in der Nähe der Kanzel befunden haben.

Das römische *Praeconium paschale*

Der Ablauf der Osterliturgie änderte sich in Süditalien mit der Einführung des römischen *ordo*, was auch Auswirkungen auf den Text des *Praeconium paschale* hatte. Die in der römischen Liturgie verwendete Version des *Praeconium paschale* folgte bis ins

101 HESBERT, Antiphonale, S. 189. Dass der Diakon den *Exultet*-Gesang übernahm, verdeutlicht die Parität von diesem und der Evangelienlesung, da der Diakon auch für diese zuständig war, vgl. dazu u. a. SCHREINER, Buch, S. 297 f.

102 HESBERT, Antiphonale, S. 191–202.

103 Ebd., S. 206.

104 BRENK, Committenza, S. 286.

105 „[I]n the Beneventan rite the Exultet was not at first sung from the ambo“, KELLY, Exultet, S. 193.

106 „*Pulpitum* (Brettergerüst, Bühne, Katheder, Pult, Lehnstuhl) [heißt so], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger vom Volk (*in publico*) gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird“, Isidor von Sevilla, Etymologiarum, XV, IV, 15, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 562 f.

12. und 13. Jahrhundert dem gelasianischen Osterlob und wurde dann dem gallikanischen angepasst, welches letztendlich 1570 ins Missale Romanum aufgenommen wurde und dementsprechend bis heute fast unverändert gesungen wird.¹⁰⁷ Da der Prolog in allen *Exultet*-Versionen übereinstimmt, mussten Exultet-Rollen, auf denen der beneventanische Text dem römischen angepasst wurde, nicht komplett erneuert werden.

Über den genauen Zeitpunkt der Einführung der römischen Osterliturgie in Süditalien besteht Unklarheit. Vermutlich stand sie in Zusammenhang mit den Gregorianischen Reformen, in deren Kontext Montecassino als wichtigem monastischen und kirchenpolitischen Zentrum eine Vorreiter- und Verstärkerrolle zukam. Die große Produktion von Exultet-Rollen mit dem römischen Text dort sollte womöglich zur Verbreitung der Liturgie beitragen (vgl. Anhang 2, Nr. 19–22).

In der älteren Literatur wurde lange argumentiert, die Textänderung lasse sich auf einen bestimmten historischen Moment zurückverfolgen: den Besuch Papst Stephans IX. in Montecassino im Jahr 1058. In der Chronik des Klosters ist von ihm folgender Ausspruch überliefert: *Tunc etiam et Ambrosianum cantum in ecclesia ista cantari penitus interdictum*.¹⁰⁸ (Mit *Ambrosianum cantum* wurde in Süditalien der beneventanische Ritus bezeichnet.¹⁰⁹) Ein tatsächliches Verbot der beneventanischen Version scheint es aber nicht gegeben zu haben.¹¹⁰ Offensichtlich verbreitete sich der römische Text, wie auch der römische *ordo*, in Süditalien nur nach und nach, sodass lange Zeit lokal unterschiedliche Misch-Versionen existierten. In einem Manuskript aus Montecassino hält eine Rubrik etwa fest: *Item quando non canimus ipse a[n]tiphone secundum romano, quo modo supra scripte sunt, canimus secundum ambro[sianum] hoc modo* – Antiphone sollten hier also nicht nach dem römischen Ritus gesungen werden, sondern nach dem beneventanischen.¹¹¹ Unklar bleibt, inwiefern mit der Übernahme des neuen Textes auch die Osterliturgie angepasst wurde. Möglich ist, dass beide Liturgien für

107 ZWICK, Osterlobpreis, S. 32–82, v. a. S. 38–42; VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 147. Das gallikanische *Praeconium paschale* erscheint als erste, schriftliche Überlieferung um 700 im Missale Gothicum, ebd., S. 210; KELLY, Exultet, S. 59. Zur römischen Osterliturgie im Frühmittelalter vgl. DE BLAAUW, Cultus, S. 186–195.

108 Leo von Ostia, *Chronica monasterii Casinensis*, II, 94, hg. v. HOFFMANN, S. 353; vgl. auch KELLY, Chant, S. 173; SPECIALE, Montecassino, S. 7f.; AVERY, Lectons.

109 Die Bezeichnung der eigenen Liturgie als ‚ambrosianisch‘ deutet ebenfalls auf die engen (evtl. nur idealisierten?) Bezüge des beneventanischen Ritus zu Mailand hin, HESBERT, Antiphonale, v. a. S. 159f. HESBERT verweist aber auch auf die deutlichen Unterschiede beider Liturgien. Es ist unklar, ob die Bezeichnung darauf zurückzuführen ist, dass man in Süditalien selbst die Ursprünge der eigenen Liturgie in der ambrosianischen Liturgie vermutete oder ob man mit dem Verweis auf Mailand die Opposition zu Rom stärker herausstellen wollte, ebd., S. 160, 168–170. Vgl. dazu auch KELLY, Chant, S. 173f. bzw. ganzer Aufsatz; KELLY, Montecassino, S. 80–83. Zur Hypothese, in Mailand liege der Ursprung des beneventanischen Gesangs, vgl. auch BAILEY, Ambrosian Chant; BOE, Source.

110 So geben in Salerno zwei Missalien aus dem 15. Jh. noch immer den beneventanischen Ritus wieder, KELLY, Exultet, S. 59, 144.

111 Vat. Ottob. lat. 145, fol. 124, nach KELLY, Exultet, S. 188; dazu auch BOE, Source, S. 123–125.

einige Zeit nebeneinander bestanden, worauf eine Rubrik in Vat. lat 10673 deutet, in der der Schreiber auf die Schwierigkeiten verweist, beide Liturgien in Einklang miteinander zu bringen. Er hält fest, dass die Lesung *Hec est hereditas* im römischen Ritus bereits an fünfter Stelle komme, im ambrosianischen (und er meint damit wieder den beneventanischen) jedoch erst nach der *Benedictio cerei*.¹¹² Eventuell wurde der römische Text für einige Zeit auch in einer noch dem beneventanischen Ritus folgenden Osterfeier verwendet.¹¹³

Indem in der beneventanischen Liturgie der *Exultet*-Gesang der elften Lesung folgte, bildete er einen liturgischen Höhepunkt – gerade auch im Vergleich zum römischen *ordo*, der das Anzünden der Osterkerze schon zu Beginn der zwölf Lesungen platziert.¹¹⁴ Genauer zum Ablauf der Liturgie der Ostervigil lässt sich aus einem Pontifikale aus Montecassino aus der Zeit des Abtes Desiderius ablesen, das demnach kurz nach der Einführung des römischen *ordo* in Süditalien entstanden ist:

Hora nona ingrediantur secretarium sacerdotes et ministri et induant se vestimentis sollempnibus et antecedente acolito cum accensa candela in arundine procedant de more in ecclesiam cum silentio, et inclinati ad altare, vadant sedere. Qui autem lectiones legere et tractus debent cantare omnes induti pluvialibus stent in capite utriusque chori per ordinem. Tunc diaconus postulata benedictione a sacerdote tollat benedictionem cerei desuper altare. Et egrediens per medium chori inclinato capite dicat secrete fratribus: „Orate pro me.“ Quem precedant duo subdiaconi et predictus acolitus ferens cereum in arundine. Diaconus vero ascendens in ammonem, dicat tribus vicibus alta voce: „Lumen Christi.“ Et respondeant omnes: „Deo gratias“, similiter tribus vicibus. Interim acolitus illuminet cereum magnum qui benedicendus est, et post hec diaconus incipiat benedictionem ipsius: „Exultet iam angelica.“ Qua expleta revertatur ad altare. Tunc accendantur ad altare in duobus candelabris duo cerei. Et de ipso igne accendatur in omni domo, quia omnis ignis anterior extingui debet. Finita vero benedictione cerei non dicat sacerdos orationem, sed mox primus lector ascendens in gradum incipiat legere: „In principio creavit Deus celum et terram.“¹¹⁵

Der Textabschnitt setzt in dem Moment ein, in dem die festlich gewandeten Kleriker in stiller Prozession den Akolythen, der die vom neuen Feuer entzündete Kerze auf einem Pfahlrohrstab (*candela in arundine*) *de more* trägt, in den Kircheninnenraum begleiten. Vor dem Altar verneigen sie sich, bevor sie Platz nehmen; stehen bleiben nur die *in pluvialibus* gewandeten Kleriker, die im Folgenden die Lesungen und

¹¹² *Lectio Hec est hereditas, que quinta est ordinata, secundum romanum legatur hic; secundum ambrosianum legatur post Benedictioem Cerei*, HESBERT, Antiphonale, S. 158.

¹¹³ Vgl. dazu auch ZWECK, Osterlobpreis, S. 237.

¹¹⁴ KELLY, Cerimonia, S. 33.

¹¹⁵ *Ordo casinensis*, hg. v. LEUTERMAN, S. 114f.; KELLY, *Exultet*, S. 148f.

Gesänge übernehmen. Ein Diakon, der zuvor vom Bischof (*sacerdos*) gesegnet wurde, nimmt dann die *Benedictio cerei* vom Altar (*tollat benedictionem cerei desuper altare*). Aufgeführt ist leider nicht, ob diese Rollen- oder Codexform aufweisen, aber da wir wissen, dass gerade in desiderianischer Zeit viele Exultet-Rollen in Montecassino produziert wurden (Exultet Avezano, Vat. lat. 3784, Barb. lat. 592, London Add. 30337), ist es sehr wahrscheinlich, dass hier die Rolle gemeint war. Zwei Subdiakone und der bereits erwähnte Akolyth, der die Kerze trägt, gehen dem Diakon voran durch die Reihen der Kleriker zum Ambo. Offenbar spricht der Diakon beim Hinaufsteigen auf den Ambo (*ascendens in ammonem*) bereits dreimal das *Lumen Christi*, während der Akolyth mit seiner Kerze die große Osterkerze anzündet (*Interim acolitus illuminet cereum magnum qui benedicendus est*). Erst danach wird die Kerze vom Diakon durch das Singen des *Exultet iam angelica turba* gesegnet. Nach dem Gesang kehrt er zum Altar zurück (*qua expleta revertatur ad altare*). Dort werden anschließend zwei Kerzen in Kerzenhaltern angezündet (*accendantur ad altare in duobus candelabris duo cerei*), von deren Feuer aus der gesamte Raum erhellt wird (*de ipso igne accendatur in omni domo*). Nach der Segnung der Osterkerze – also während der Diakon bereits zum Altar schreitet? – steigt ein weiterer Kleriker (*primus lector*) die ersten Stufen des Ambo hinauf und beginnt, *In principio creavit Deus celum et terram* zu lesen, also die erste der zwölf Lesungen, die nun folgten.

Gegenüberstellung der beiden Liturgien

Die Reihenfolge der einzelnen Elemente der Ostervigil unterscheidet sich im römischen Ritus von der im beneventanischen. In Letzterem bildet der *Exultet*-Gesang, wie bereits oben beschrieben, eine Art Höhepunkt, dem sich Taufe und Eucharistiefeyer anschließen.¹¹⁶ Das Hinaufsteigen des Diakons auf die Kanzel sowie der (in den Quellen nicht spezifizierte) Wechsel des Mediums vom Codex zur Rolle schaffen dabei ein retardierendes Moment. Das beneventanische *Praeconium paschale* ist zudem das einzige, in dem die Benediktionen des Feuers und der Osterkerze erst am Ende der Vigil ausgeführt werden; in allen anderen *Praeconia* eröffnen sie die Funktionen.¹¹⁷ HESBERT vermutet, dass das Entzünden der Osterkerze zu Beginn der Feier praktische Gründe hatte (Sichtbarkeit) und die Entwicklung des *Praeconium paschale* aus den Lucernarien dabei eine Rolle gespielt haben könnte. Aus theologischer Sicht hätte es allerdings mehr Sinn ergeben, die Kerze als Sinnbild für die Auferstehung Christi erst am Ende der Feier zu entzünden. In der Osternacht gehe es nicht darum, „d’entourer le Seigneur ressuscité, mais bien de veiller, pour commémorer, dès l’aube, cette résurrection. [... L]a Bénédiction du Feu nouveau n’a vraiment son sens que vers la fin du jour, au moment où la nuit va venir“.¹¹⁸ Allein die beneventanische Ostervigil käme damit diesem theologischen

¹¹⁶ HESBERT, Antiphonale, S. 154.

¹¹⁷ Ebd., S. 190.

¹¹⁸ Ebd.

Anspruch nach und stelle die christologische Bedeutung des Entzündens der Osterkerze auch durch die Verwendung eines eigenen Mediums – der Rolle – heraus.

Ein weiterer Aspekt im Vergleich der beiden Quellen über die beneventanische und die römische Ostervigil ist besonders zu betonen: Die Montecassiner Quelle gibt die Uhrzeit an, zu der die Ostervigil begonnen werden sollte, und zwar zur neunten Stunde, *hora nona*, was einer heutigen Uhrzeit von 15 Uhr nachmittags entspricht. Da die Ostervigil das Wachen der Frauen am leeren Grab und das Entzünden der Osterkerze die Auferstehung Christi in der Nacht versinnbildlichen und zudem typologisch die Verbindung zum nächtlichen Auszug der Israeliten aus Ägypten herstellen sollte, wurde sie zu frühchristlicher Zeit in der Nacht von Samstag auf Sonntag abgehalten. Schon damals jedoch fanden zeitliche Vorverlegungen statt, was unter anderem von Hieronymus kritisiert wurde.¹¹⁹

Im 8. Jahrhundert finden sich dann Nachweise, dass die Osternachtsfeier bereits um 18 Uhr begann.¹²⁰

Die Zeit des Einbruchs der Dunkelheit (ca. 18 Uhr) blieb im Frühmittelalter (9.–12. Jahrhundert) der übliche Zeitpunkt für den Beginn der Feier, bevor sie noch weiter im Tagesverlauf vorrückte auf die Zeit der 9. Stunde (15 Uhr). Damit war die Ostervigil dem Beginn der Fastenmessen angeglichen.¹²¹

Wann genau die beneventanische Osterfeier abgehalten wurde, ist nicht überliefert; wenn man der Aussage von VOM HOFF folgt, wäre jedoch von einer Uhrzeit am späten Nachmittag, gegen 18 Uhr, auszugehen. Beim Verlesen der 12 Lesungen muss der Kirchenraum also im Dunkeln beziehungsweise in der Dämmerung gelegen haben, erst durch das Entzünden der Kerze am Anfang des *Exultet*-Gesangs entstand eine Lichtquelle. Von dieser ausgehend wurden im Anschluss weitere Kerzen im Kirchenraum angesteckt, wie dies im Montecassiner Pontifikale überliefert ist: *Et de ipso igne accendatur in omni domo, quia omnis ignis anterior extingui debet.*¹²² Der *Exultet*-Gesang selbst dauerte etwa 20 Minuten.¹²³

119 Bei Hieronymus findet man etwa kritische Äußerungen dazu, dass die Feier schon vor Mitternacht am Samstag zu Ende sei. Auch für die Zeit von Gregor dem Großen scheint Ähnliches zu gelten, VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 143.

120 VOM HOFF meint, diese Vorverlegung könne mit einer Verkürzung der Osternachtsfeier einhergehen, die wiederum mit der Praxis der Kindertaufe zusammenhing. Möglich ist auch, dass man den Ostersonntag noch einmal besonders herausstellen wollte, VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 143 f.

121 Ebd., S. 144. Die neunte Stunde ist nach dem Markusevangelium auch die Zeit, in der Jesus starb, Mk 15,34–37. In der päpstlichen Osterliturgie feierte man das *Praeconium paschale* vermutlich im 8. Jh. am Anfang des Nachmittags, DE BLAAUW, Cultus, S. 189.

122 *In omni domo* mag in übertragenem Sinn zu verstehen sein, könnte sich aber auch auf die Praxis beziehen, ein Stück der Osterkerze nach der Messe mit nach Hause zu nehmen, vgl. Kap. 4.3.2.

123 KELLY, *Exultet*, S. 79.

2.2 Oberflächen

2.2.1 *Mise en page* und Materialien

Die liturgische Verwendung von Exultet-Rollen war eng mit ihrem Herstellungsprozess verbunden, da die Musiknotation in Neumen, wie sie auf den älteren Exultet-Rollen zu finden ist, nur von wenigen Schreiberinnen und Schreibern beherrscht wurde. Anders als das heutige Notensystem bildeten Neumen die Bewegung der Stimme während des Gesanges ab, eine Niederschrift setzte also das Nachvollziehen des Gesanges im Kopfe der schreibenden Person voraus, das nur möglich war, wenn diese selbst auch im Gesang ausgebildet war.¹²⁴ Auch das Lesen von Neumen konnte somit nur von Personen vollzogen werden, die die Melodie bereits kannten (vgl. Kap. 4.2.1).¹²⁵ Der Prozess, die Melodie einem Text anzupassen, erforderte grammatisches und rhetorisches Verständnis, weshalb KELLY die These vertritt, dass während der Niederschrift des *Exultet*-Textes faktisch gesungen wurde.¹²⁶ Musiknotation und Text sind im Herstellungsprozess von Exultet-Rollen derart miteinander verflochten, dass eine schriftliche Fixierung beider Zeichensysteme vermutlich von derselben Person ausgeführt wurde; diese war demnach für die Abschrift verantwortlich und sang auch das *Exultet* in der Osternacht.

Wie biblische und liturgische Texte in den Klosterschulen von den Novizen und Novizinnen durch ständiges Wiederholen auswendig gelernt wurden, so mussten auch die liturgischen Gesänge auf ähnliche Art und Weise memoriert werden. Im 11. Jahrhundert wurde Wissen noch meist oral vermittelt, weshalb sich über Ausbildungspraxis oder Arbeitsteilung in den Skriptorien dieser Zeit nur wenige Aussagen treffen lassen. Auch über die Arbeitsprozesse zur Fertigung der drei Bareser Exultet-Rollen und des Benediktionale ist wenig bekannt. Eine Lokalisierung in Bari selbst ist, wie bereits dargelegt, aufgrund paläografischer Übereinstimmungen relativ sicher, womit als Anfertigungsorte das Skriptorium des Benediktinerklosters San Benedetto, das den *Annales Baresenses* zufolge 979 von einem Abt Hieronymus gegründet wurde, und das der damaligen Kathedrale Santa Maria in Betracht kommen.¹²⁷ Von dem mittelalterlichen Kloster sind nur die Krypta der Klosterkirche, die im 18. Jahrhundert komplett überarbeitet wurde, und ein Teil des mittelalterlichen Kreuzganges erhalten, der Anfang des 20. Jahrhunderts freigelegt wurde.¹²⁸ Über die dortigen Schreib- und

¹²⁴ Ebd., S. 10, 23; KELLY, *Cerimonia*, S. 19.

¹²⁵ KELLY, *Exultet*, S. 90.

¹²⁶ Ebd., S. 93; vgl. auch BOYNTON, *Orality*, S. 151.

¹²⁷ MAGISTRALE, *Bari* 1, S. 134; NEWTON, *Scribes*. Vgl. zur mittelalterlichen, apulischen Buchproduktion u. a. CORDASCO, *Libri*. Neben Bari befanden sich andere wichtige benediktinische Skriptorien u. a. in Montecassino, Capua, Benevent, Fondi und Mirabella Eclano.

¹²⁸ Für San Benedetto ist vor 1039 kein Abt überliefert. Dann finden sich Nachweise über einen Leukius (*Codex Diplomaticus Barensis* 4, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 26), BELLI D'ELIA, *Sorgenti*, S. 193. 1087 wird der den normannischen Herrschern nahestehende Elias Abt,

Arbeitsprozesse ist jedoch so gut wie nichts bekannt; um den Herstellungsprozess der Exultet-Rollen nachvollziehen zu können, sollen an dieser Stelle vor allem die Objekte selbst in den Blick genommen werden.

Mise en page

Aufgrund der relativ großen Zahl an erhaltenen Rollen und ihrem oft noch recht guten Erhaltungszustand durch die jahrhundertelange Aufbewahrung in den lokalen Domschätzen lässt sich aus den Rotuli eine Vielzahl von Informationen gewinnen. So ist ihnen allen gemeinsam, dass sie nur auf der Fleischseite beschrieben wurden, auf der nach der Bearbeitung der Pergamentbögen mithilfe von Vorzeichnungen die Anlage von Text und Bild erfolgte. Um die Größe des Bogens optimal zu nutzen, wurden mit dem Lineal Linien gezogen, die sowohl die Breite der Text- und Bildfelder als auch die Zeilen für den Text selbst markierten. An den Rändern der Pergamentbögen lassen sich etwa auf dem Beneventaner Pontifikale noch die Linien erkennen, die den Schriftspiegel und die Maße der Miniaturen abgrenzen. Dazwischen wurden im rechten Winkel die horizontalen Linien gezogen, auf die man anschließend die Textzeilen schrieb. In einigen Fällen erkennt man sogar in den Seitenlinien noch die Einstiche des Zirkels für die Zeilenliniierung. Im Beneventaner Pontifikale laufen diese Linien über den ganzen Bogen und sind auch hinter den Miniaturen zu erkennen; hier wurde im Planungsprozess auf die Verteilung von Text und Bild offenbar nicht gesondert Rücksicht genommen (Abb. 18). Ähnliches lässt sich für die Exemplare Capua, Gatea 3, Troia 1 und Manchester Latin Ms. 2 postulieren.¹²⁹

Im Herstellungsprozess der meisten Exultet-Rollen scheint vor der Anlage der Liniierung eine Reflexion über die ideale *mise en page* stattgefunden zu haben. An erster Stelle sollte vermieden werden, dass Bilder sich über zwei Pergamentbögen erstreckten, was eine genaue Planung der für den Text benötigten Anzahl an Zeilen voraussetzte.¹³⁰ Dass dies nicht immer ganz einfach war, zeigt das Beispiel von Montecassino 2, wo eine Miniatur in Bezug auf den zugehörigen Text zu spät erscheint, da offensichtlich der vorgesehene Platz für die Ausführung des Bildes nicht mehr ausreichte. Es wurde dann erst am Beginn des nächsten Bogens positioniert. Ähnliche Planungsfehler unterliefen im Fall des Rotulus von Capua. Um dergleichen zu vermeiden, wurden manchmal bereits die Umrisse für die Miniaturen angefertigt, vermutlich noch bevor der Text niedergeschrieben wurde.¹³¹ Die Kolorierung der Miniaturen, die meist ohne Grundierung geschah, fand erst nach dem Schreiben des Textes und dem Auftragen der Goldemulsion statt.¹³²

der für die Zeit zuvor mit Giovinazzo assoziiert wird. Er wird mit der Gründung San Nicolas nach 1087 betraut und 1089 zum Erzbischof von Bari und Canosa gewählt.

129 KELLY, Exultet, S. 176 f.

130 Ebd., S. 174.

131 Ebd., S. 176, 182 f.

132 Dies entspricht den Arbeitsschritten der meisten Manuskripte, ALEXANDER, Illuminators, S. 40.



Abb. 18 | Ordination der Lektoren: Übergabe der Codices, Pontifikale, um 970, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 80).

Die Farben wurden meist nacheinander auf jeden Bogen aufgetragen; man vervollständigte also nicht erst eine Miniatur, bevor man mit der nächsten begann. Der Arbeitsprozess lässt sich am Beispiel der zweiten Bareser Exultet-Rolle besonders gut nachvollziehen, da diese unvollendet blieb: Von den elf erhaltenen Miniaturen und Initialen wurden nur die ersten acht vollständig koloriert, ab der Präfation lassen die Farbausführungen nach. So sind die Flügel der zweiten Reihe der Seraphim, die dem thronenden Christus im V (in Ω -Form) folgen, nur teilweise ausgemalt, und auch die Zierleisten und die dort aufgereihten Bischofsmedaillons sind an einigen Stellen, etwa in den Gewändern, weiß belassen (vgl. Abb. 13d). Die Darstellung Christi in der Mandorla auf demselben Bogen ist hingegen wieder vollständig koloriert, offensichtlich wurde den bedeutenderen Szenen im Herstellungsvorgang Vorrang gegeben. Deutlicher wird der unterbrochene Malprozess auf dem nächsten Bogen: Als einzige Szene findet sich hier das Bienenlob, das sich als eine von wenigen Darstellungen stilistisch deutlich vom Vorbild Bari 1 unterscheidet. Ausgeführt sind hier nur die roten und schwarzen Konturen der Zeichnung sowie einige goldene Sterne am Himmel (Abb. 19). In den Zierleisten finden sich im oberen Bereich des Bogens (entsprechend der Textausrichtung) die Farben Rot und Blau, weiter unten wurde nur noch Blau verwendet. Der Großteil des Flechtbandes ist weiß belassen. Die Medaillons weisen nur den Goldgrund auf, ebenfalls die blauen Stolen der Bischöfe (vgl. Abb. 13e). Auf dem letzten Bogen finden sich nur noch Konturen und Goldauftrag (vgl. Abb. 13f).

Da eine Vollendung des Manuskriptes auch später nie in Angriff genommen wurde, lässt sich aus diesem Exemplar einiges über die Vorgehensweise im Skriptorium ablesen. Offenbar wurden die Pergamentbögen nacheinander vervollständigt: Nachdem der Schreiber den Text niedergeschrieben hatte, wurde der Bogen dem Illuminator übergeben, der eine Farbe nach der anderen auftrug, bevor er den nächsten

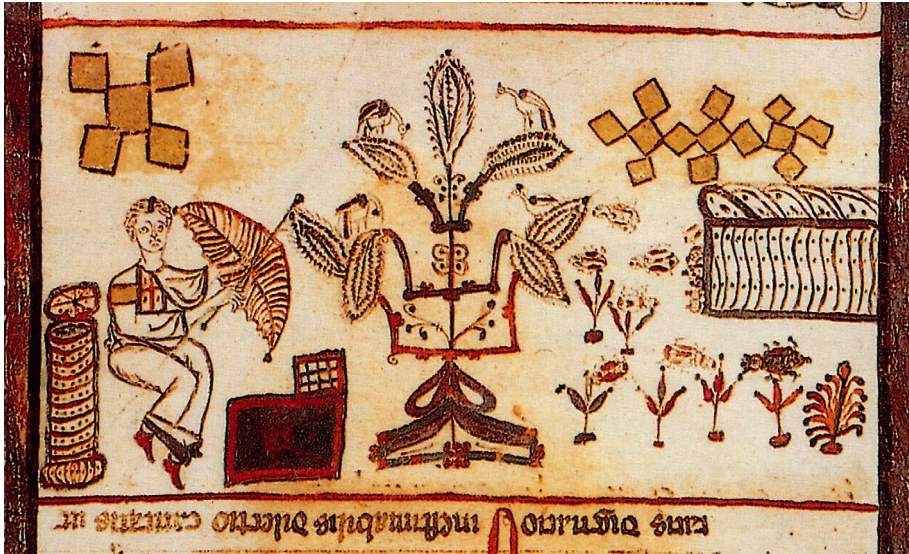


Abb. 19 | Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Bogen zur Hand nahm. Davon auszunehmen sind die Konturlinien und Goldaufträge, die offensichtlich vor den Kolorierungen ausgeführt wurden. Die Zierleisten wurden von Medaillon zu Medaillon vervollständigt, dabei überrascht das synchrone Vorgehen zu beiden Seiten. Die Reihenfolge der Ausführung der Miniaturen war von der Richtung der Schrift vorgegeben; diese galt in diesem Fall gegenüber den Darstellungen offensichtlich als ‚tonangebendes‘ Zeichensystem.¹³³

Die Musiknotation wurde erst nach dem Schreiben des Textes und möglicherweise auch erst nach den Miniaturen ausgeführt; ein Vorgehen, das eventuell auch dazu diente, den Text am Ende noch einmal zu überprüfen und – wo nötig – zu korrigieren.¹³⁴ Die Neumen wurden in den älteren Exultet-Rollen *in campo aperto* über den Text geschrieben, stehen also ohne Notenlinien.¹³⁵ Gerade für die älteren Objekte bedeutet dies, dass in der *mise en page* auch hierfür genug Platz eingeplant werden musste. Gleiches gilt für die Nahtstellen, wo sich die Pergamentbögen ein bis

¹³³ Dies ist auch in einem anderem unvollendeten Exultet erkennbar, dem zweiten Exemplar aus Gaeta: Hier wurden an Kolorierungen nur Rot, Blau und Gelb (oder Gold) ausgeführt, der letzte Bogen ist farblos belassen. Die Vorzeichnungen sind zwar sehr gut zu erkennen, jedoch lassen sich daraus keine Rückschlüsse auf die auszuführende Kolorierung ziehen. Es finden sich keine Beschriftungen der Farben in den Vorzeichnungen, wie dies ALEXANDER für einige englische und französische Handschriften v.a. zwischen dem 12. und dem 14. Jh. beschreibt, ALEXANDER, *Illuminators*, S. 42–47.

¹³⁴ KELLY argumentiert, dass Exultet-Rollen – sowie im Allgemeinen musikalische Abschriften – deshalb erstaunlich wenige Fehler aufwiesen, KELLY, *Exultet*, S. 171.

¹³⁵ Ebd., S. 173f.



Abb. 20 | Nahtstelle, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 216).



Abb. 21 | Nahtstelle, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).



Abb. 22 | Zierleisten, Exultet-Rolle, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 114).

zwei Zentimeter überlappten; erst nach der Niederschrift von Text und Neumen und der Ausführung der Miniaturen wurden die einzelnen Pergamentbögen zusammengeheftet. Nicht immer wurde dies jedoch in der Herstellung bedacht: In Pisa 2 reicht die Schrift teilweise über die Überlappungen hinaus und in Vat. lat. 3784 verlaufen die Stiche der Naht an einer Stelle über den Miniaturen (Abb. 20). Bei Bari 2 und Troia 2 passen manche Pergamentbögen an den durchlaufenden Zierleisten nicht genau aufeinander (Abb. 21) und auch im Bareser Benediktionale und den Objekten aus Velletri und Salerno gibt es vereinzelt ‚Anschlussprobleme‘. In einigen Fällen wie Cas. 724 [B I 13] 2, Vat. lat. 9820, Pisa 2 und Troia 3 wurden manche Verbindungsstellen im Nachhinein mit Ornament-Zierleisten übermalt (Abb. 22).¹³⁶

¹³⁶ MANIACI u. OROFINO, Rouleaux, S. 73.

Materialien der Herstellung

Die meisten Exultet-Rollen sind trotz ihrer oft langen Nutzung sehr gut erhalten, was darauf schließen lässt, dass sie als wertvolle Objekte des jeweiligen Domschatzes besonders sorgfältig aufbewahrt wurden. Die häufigsten Schäden sind Abplatzungen von Farben an exponierteren Stellen – wie etwa dem äußersten Bogen – oder vereinzelt Schimmelbefall aufgrund mangelhafter Lagerung.¹³⁷ Bari 1 weist die stärksten Abnutzungsspuren auf dem ersten Bogen auf, also demjenigen, der den Rotulus umschloss. Hier sind die Farben stark abgerieben und die goldenen Stellen zum größten Teil abgefallen. Der vermutlich spitz zulaufende Beginn des ersten Bogens ist nicht mehr erhalten. Auch dies ist auf die Nutzung zurückzuführen, da hier die Kordel angebracht war, mithilfe derer die Rolle verschlossen wurde. Eine bildliche Wiedergabe dieser Kordel findet sich auf dem Rotulus Montecassino 2 (Abb. 23).

Zur Vorbereitung der Ausstellung 1953 im Palazzo Venezia in Rom wurden die meisten Exultet-Rollen restauratorisch begutachtet, wobei jedoch keine tatsächlichen Restaurierungen oder eingehenderen Materialanalysen stattfanden. In vielen Fällen wurden die Pergamente geglättet und mithilfe von Japanpapier Löcher, Risse und schadhafte Ränder stabilisiert. Erst in den letzten Jahrzehnten wurden einige Exultet-Rollen umfassend restauriert und/oder materialtechnisch untersucht, darunter etwa das Exemplar aus Salerno, aber auch Bari 1 (Abb. 24). Die Ergebnisse der Analyse der organischen und anorganischen Stoffe, die die Universität Bari durchgeführt hatte, wurden in mehreren Aufsätzen publiziert.¹³⁸ 2019/2020 befanden sich alle Bareser Pergamentrollen für eine Restaurierung am Istituto centrale per la patologia degli archivi e del libro (ICPAL) in Rom, deren Ergebnisse jedoch bisher nicht veröffentlicht und nicht zugänglich sind.¹³⁹

Im Falle der Pergamentbögen von Bari 1 handelt es sich um sorgfältig ausgewählte und bearbeitete Schafshäute, die mit Maßen von 40 × 60 Zentimetern fast der gesamten zur Verfügung stehenden Größe der Haut entsprechen.¹⁴⁰ Ähnliche Maße, wenn auch etwas kleiner (32 cm Breite), weisen die späteren Bareser Rollen auf. Besonders im Vergleich mit anderen Exultet-Rollen zeigt sich die außergewöhnliche Dimension der Bareser Objekte: Die einzelnen Pergamentbögen der ersten Rollen aus Benevent entsprechen mit etwa 28 Zentimetern Breite dem Durchschnitt, während die Troianer Rollen nur 20 und 25 Zentimeter (Troia 3) messen und damit zu den schmalsten Rollen gehören. Für die Herstellung dieser Exemplare konnten aus einer Haut somit zwei oder gar drei Pergamentbögen gewonnen werden.¹⁴¹ Allein Bari 3 ist mit 13 cm noch schmaler, jedoch handelt es sich hier um eine wiederverwendete Rolle, die auch noch

137 PALMA, *Struttura*, S. 40.

138 TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*; VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*; RAMOS RUBERT, *Restauración*, S. 90–93; VARDARO, *Restauro* S. 553–560.

139 Ein Kurzbericht: <https://www.arcidiocesibaribitonto.it/news/gli-exultet-del-museo-diocesano-per-una-strategia-di-valorizzazione-a-favore-della-citta> (09.05.2024).

140 VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*, S. 150.

141 MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*, S. 73.



Abb. 23 | *Laus cerei*, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 386).



Abb. 24 | Säuberung der Exultet-Rolle Bari 1 während der letzten Restaurierung (<https://www.arcidiocesibaribitonto.it/curia/museo-diocesano/restauro-rotoli-exultet/galleria-fotografica-lavori-di-restauro> [16.11.2024]).

an mindestens einer Seite beschnitten wurde. Breiter als die erste Bareser Rolle sind nur die späteren Manuskripte aus Salerno (47 cm) und Pisa (45 cm). Die Pergamentbögen der süditalienischen Exultet-Rollen sind somit auch um einiges größer als die Folia von Codices derselben Region. Für die Beschreibung nutzte man in Süditalien vornehmlich Pergament aus Schafs- und Ziegenhäuten, die zwar kleiner sind als Kalbshäute, diese aber in Qualität und farblicher Homogenität übertreffen. Viele Exultet-Rollen lassen erkennen, dass auf einen einheitlichen Farbton und auf eine ähnliche Dicke der Pergamentbögen großer Wert gelegt wurde.¹⁴² Die Pergamente, die für die Exultet-Herstellung genutzt wurden, sind im Durchschnitt etwas dicker als in Codices üblicherweise verwendete Bögen. Dies liegt zum einen daran, dass die Pergamentbögen der Exultet-Rollen nur auf einer Seite beschrieben und bemalt wurden und man deshalb auch nur eine Seite bearbeitete und glättete.¹⁴³ Zum anderen wurden die Pergamente wohl relativ dick belassen, um ihre Nutzung im liturgischen Ritual zu gewährleisten: Das Ent- und Aufrollen des Objektes, das Herunterhängen vom Ambo und das Berühren durch Kleriker und Laien machten ein robustes Material notwendig. Auch wurden Pergamentstellen, die bemalt werden sollten, oft etwas dicker belassen und aufgeraut, um das Absorbieren der Farben zu erleichtern.¹⁴⁴

Diese wurden im Falle aller Exultet-Rollen direkt auf das Pergament aufgetragen, der grünliche Grund unter den goldenen Stellen ist keine Grundierung, sondern verweist auf einen Kupferanteil im Gold,¹⁴⁵ das mit einem organischen Bindemittel aufgetragen wurde.¹⁴⁶ Gold findet oder fand sich in der Mandorla der Maiestas Domini und des V (in Ω -Form), in den Nimben, auf Textilien wie etwa Stolen oder dem Kleid der Tellus, womöglich auch in den Hintergründen der Personifikationen der Winde in der Windrose sowie in den Initialen E und V.

Als Bindemittel der Farben wurden während einer vor einigen Jahren durchgeführten Materialanalyse im Falle von Bari 1 Schafs-Kollagen und Obstbaum-Gummen festgestellt, für ein Benediktionale, das kurz nach Bari 1 ebenfalls nach dessen Vorbild

¹⁴² PALMA, *Struttura*, S. 41. Teilweise wurden für kostbare Manuskripte die Pergamente sogar von weither importiert, um die richtige Farbe und Größe für bestimmte Miniaturen zu gewährleisten, ALEXANDER, *Illuminators*, S. 35. Aufgrund des Kostenfaktors und des hohen Bedarfes an Häuten hatten Klöster im Frühmittelalter und zum Teil auch noch später eigene Tiere, die die Häute lieferten. LÄHNEMANN verdeutlicht den Kostenfaktor am Beispiel des Doppelklosters Monkwearmouth-Jarrow: Die lange Planung dreier Vulgata-Exemplare – darunter der ‚Codex Amiatinus‘ (Florenz, Bibliotheca Laurenziana, Ms. Amiatinus 1) – begann bereits mit der Pacht der Weideflächen für die Tiere. Erst ab dem 12./13. Jh. kauften Klöster Pergamente; LÄHNEMANN, *Schrift*, S. 124f.

¹⁴³ PALMA, *Struttura*, S. 42.

¹⁴⁴ Ebd., S. 43; vgl. auch BISCHOFF, *Lagenbrüche*, S. 90f. BISCHOFF verweist auf ein Traktat aus dem 11. Jh. eines Anonymus Bernensis, der auch über die Brauchbarkeit verschiedener Pergamentarten für die Bemalung schreibt, ebd., S. 91. Gerade Pergament eignet sich sehr gut zum Absorbieren von Farbe, da die Oberfläche sehr gut haftet, ALEXANDER, *Illuminators*, S. 35.

¹⁴⁵ Für diesen Hinweis danke ich Christine Jakobi-Mirwald sehr herzlich, vgl. PANAYOTOVA, *Materials*, S. 132.

¹⁴⁶ TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 97.

entstand, verwendete man hingegen Eiweiß und etwas Eigelb als Bindemittel.¹⁴⁷ Da Obstbaum-Gummen darüber hinaus auch in allen anderen Proben von Bari 1 nachweisbar waren, wird im Bericht eine Oberflächenbehandlung der gesamten Rolle mit diesem Material vorgeschlagen.¹⁴⁸ Die Nutzung von Pflanzengummen für eine abschließende Oberflächenbehandlung ist auch im Falle anderer illuminierten Manuskripte belegt, und auch der unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter auftretende Kleriker beschreibt diese Praxis im ersten Buch seiner ‚*Schedula diversarum artium*‘ (Kapitel 21: „Vom klebrigen Firnis“, *De glutine vernition*).¹⁴⁹ Malereien können ihm zufolge mit einer Mischung aus Leinöl und Harz überzogen werden, damit sie „Glanz und „Schönheit“ erlangen und sehr haltbar werden (*hoc glutine omnis pictura superlucida fit et decora ac omnino durabilis*). Dass ihn vor allem der Glanz interessierte, wird offensichtlich, wenn er hier auch davon schreibt, dass das Harz aussehen solle wie ganz heller Weihrauch, um einen noch höheren Glanz zu erreichen (*fulgorem clariorem reddit*).¹⁵⁰ In einer Probe des Benediktinale fand man zudem Fruktose, was darauf schließen lassen könnte, dass hier Honig oder ein anderes zuckerhaltiges Material für diesen Glanzeffekt verwendet wurde, was ebenfalls in mittelalterlichen Traktaten überliefert ist.¹⁵¹

Obwohl das ‚Theophilus-Traktat‘ etwa hundert Jahre nach der ersten Bareser Exultet-Rolle und in ganz anderem geografischen Kontext entstand, wurden viele der von Theophilus beschriebenen Techniken offenbar schon lange praktiziert. Bewährte Techniken änderten sich jahrhundertlang nicht und wurden immer wieder tradiert, zudem ist die ‚*Schedula*‘ vermutlich kein um 1130 neu verfasstes Traktat, sondern eine Kompilation vieler älterer Rezepte, auch aus dem byzantinischen und arabischen Kulturraum, worauf die vielen übereinstimmenden Textstellen mit der ‚*Mappae Clavicula*‘ oder dem ‚*Lucca-Manuskript*‘ aus dem 8./9. Jahrhundert deuten.¹⁵²

147 VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*, S. 150. Materialproben wurden an den Überlappungen der Pergamentbögen entnommen, was die Verwendung invasiver Methoden ermöglichte, wie sie sonst bei Manuskripten nur sehr selten möglich ist. Die Analysen wurden mithilfe des Py-GC-MS-Verfahrens durchgeführt (pyrolysis-gas chromatography-mass spectrometry). Bei nicht-invasiven Analysen ist es schwierig, die beiden am häufigsten verwendeten Bindemittel Eiweiß und Gummi arabicum zu erkennen, da es oft Interferenzen mit dem Pergament gibt, ebd., S. 147.

148 VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*, S. 151; TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*, S. 100.

149 Kapitel 21 bezieht sich zwar auf den Firnis von mit Tierhäuten bezogenen Türen, aber wenn Theophilus etwas später die Buchmalerei abhandelt, verdeutlicht er: „Alle Farbmischungen, die man zum Malen der Figuren braucht, stelle für die Buchmalerei genauso zusammen wie oben“, *Schedula diversarum artium* I, XXXII, hg. v. BREPOHL, S. 130.

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

151 VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*, S. 151; KROUSTALLIS, *Binding Media*. Vgl. auch *Schedula diversarum atrium* I, XXXV, hg. v. BREPOHL, S. 130.

152 STIAFFINI, *Ricette*; MUÑOZ VIÑAS, *Sources*; PARKER JOHNSON, *Schedula*; PARKER JOHNSON, *Mappae Clavicula*. Die Untersuchungen hinsichtlich der Realisierbarkeit der Malanleitungen der ‚*Schedula*‘ durch ROOSEN-RUNGE offenbarten ebenfalls Interessantes: Er ging davon aus, dass die ‚*Schedula*‘ ins 9.–11. Jh. datiert werden könne, und wählte seine Vergleichsbeispiele aus dieser Zeitspanne. Die Übereinstimmungen stützten seiner Meinung nach seine These, deuten

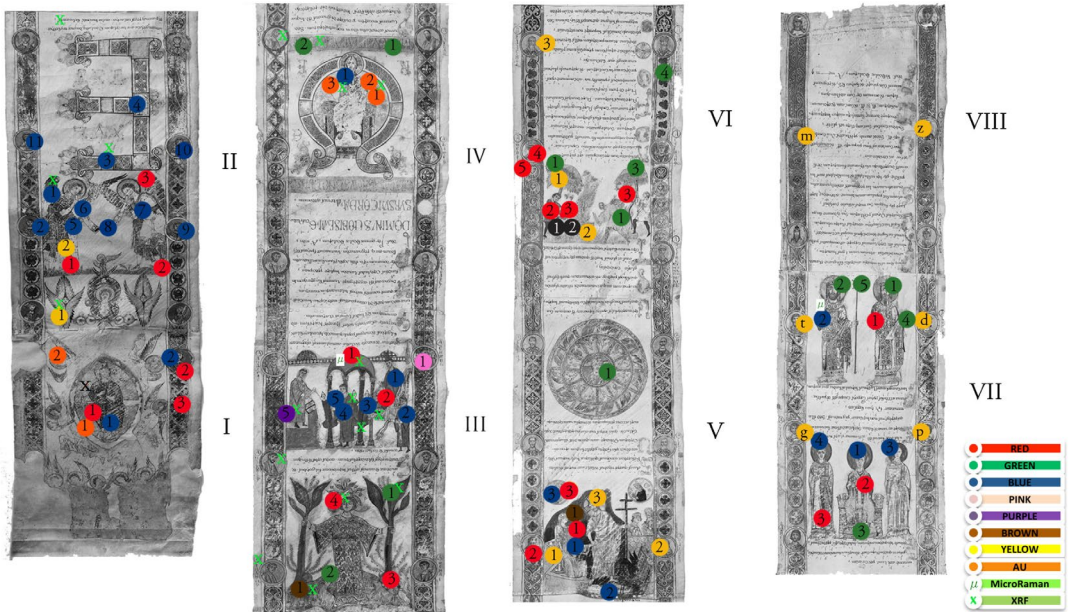


Abb. 25 | Probestellen für Farbanalysen auf der Exultet-Rolle Bari 1 (TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 91, Abb. 2).

Auch die Farbzusammensetzungen des ältesten Bareser Rotulus wurden mithilfe invasiver und nicht-invasiver Methoden untersucht.¹⁵³ Bei den gefundenen Pigmenten handelt es sich um rote Erden, Minium, Lapislazuli, Azurit, grüne Erden (*Terra Verona*), Auripigment (Arsensulfid) sowie gelbe Erden und Gold (Abb. 25).¹⁵⁴ Minium und Azurit wurden nur gefunden, wo sich die Farben in einem sehr guten Erhaltungszustand

laut den neuen Erkenntnissen jedoch darauf, dass die Maltechniken im 12. Jh. noch stark mit denen der vorherigen Jahrhunderte übereinstimmten, ROOSEN-RUNGE, Buchmalereizepte, S. 168f.

¹⁵³ Es wurden fünf Pergamentproben entnommen (zwei vom Benediktionale und drei von der Exultet-Rolle) und sechs Farbproben (drei vom Benediktionale und ebenso viele von der Exultet-Rolle). Alle Farbproben stammen aus den Zierleisten und von den überlappenden Stellen, wo der invasive Eingriff nicht auffällt, VAN DER WERF u. a., *Chemical Characterization*, S. 148. Die Entnahme der Proben an diesen Stellen legt auch nahe, dass es sich bei den untersuchten Stoffen um die originalen Farben handeln muss, die vor dem Zusammenbinden der Pergamentbögen angebracht wurden. Die anorganischen Stoffe wurden bereits einige Zeit zuvor mit nicht-invasiven Methoden untersucht: TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 93–102. Die Untersuchungen fanden mithilfe eines mobilen Labors statt, als man den Kasten, in dem das erste Bareser Exultet aufbewahrt ist, für einige Tage für Reinigungsarbeiten öffnete, ebd., S. 94. Genutzt wurden folgende Methoden: faseroptische Reflexions-Spektroskopie (FORS) im visuellen und nahinfraroten Bereich, Röntgenfluoreszenz-Spektrometrie (XRF) und μ -Raman-Spektroskopie, ebd.

¹⁵⁴ TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 96f.

präsentieren, wie etwa im Ziborium der *Fratres carissimi*-Szene und in den Gewändern der vier Personen dahinter. Diese Szenen unterscheiden sich auch stilistisch vom Rest der Darstellung. Ferner treten diese beiden Farben in den Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher auf (vgl. Abb. 4f).¹⁵⁵ Dies legt nahe, dass diese Stellen später noch einmal überarbeitet wurden – vermutlich zu einer Zeit, in der die Rolle noch liturgisch genutzt wurde (vgl. Kap. 5.2.2). Eine Aktualisierung der Objekte fand somit nicht nur auf textlicher Ebene – wie im Falle der Herrscher-Kommemorationen – statt, sondern auch auf bildlicher. Für die ursprüngliche Kolorierung der blauen Stellen von Bari 1 nutzte man hingegen Lapislazuli.¹⁵⁶ Dessen Erhaltungszustand in Bari 1 ist nicht besonders gut, die entsprechenden Stellen weisen viele Risse und Fehlstellen auf.

Auch ließ sich in mehreren Proben Kalzium nachweisen, das eventuell für die Bearbeitung des Pergaments genutzt wurde oder aus der Verwendung von Kalziumpulver stammt. Letzteres war bei Schreiberinnen und Schreibern beliebt, um Fettrückstände auf dem Pergament zu binden und um die Absorption der Tinte zu erleichtern.¹⁵⁷ Darüber hinaus waren überall Spuren von Blei zu finden, die vermutlich auf den Stift zurückgehen, mit dem die Vorzeichnungen angefertigt wurden.¹⁵⁸

2.2.2 Schreibende Sänger und malende Schreiberinnen

Die Herstellung von liturgischen Pergamentrollen war für ein mittelalterliches Skriptorium relativ ungewöhnlich, da vorrangig Codices produziert wurden, und stellte es vor besondere Herausforderungen. Etwa musste das Verhältnis von Text und Bild so geplant werden, dass der Bezug beider zueinander ersichtlich blieb, oder die Abfolge von Text und Bild mit Abstand erfolgen, sodass das Bild während des dazugehörigen Gesanges nicht gerade erst an der Umbruchkante des Pultes erschien.¹⁵⁹ Exultet-Rollen waren in den wenigsten Fällen Kopien älterer Rollen, allein in Montecassino unter Abt Desiderius entstanden fast identische Rotuli.¹⁶⁰ In den meisten Fällen wurde die Bildauswahl neu getroffen und das Verhältnis von Text und Bild dem jeweiligen Kontext angepasst, was mit einem erheblichen Aufwand bei der Abschrift einherging – auch wenn bestimmte Vorgängerobjekte als Inspirationsquelle anzunehmen sind, wie etwa im Fall der Bareser Rollen. Die Bildzyklen sind durch die unterschiedliche Auswahl an Szenen und Ikonografien oft von lokalen Bedingungen abhängig und spiegeln politische und theologische Diskurse ihrer Zeit. Die Darstellung der

155 Ebd., S. 96. Unter den Minium-Schichten wurden Rückstände roter Erden gefunden, ebd.

156 Ebd., S. 100.

157 Ebd., S. 97. Kalzium bzw. Kalkstein fand vor allem im westeuropäischen Bearbeitungs- und Herstellungsprozess von Pergamenten und Codices Verwendung, während im östlichen Mittelmeerraum Substanzen auf Enzym-Basis genutzt wurden, ebd., S. 98.

158 Ebd.

159 KELLY, Exultet, S. 3–5.

160 Ebd., S. 95; SPECIALE, Montecassino.

Fratres carissimi wurde allein für dieses Medium konzipiert, auch wenn Vorbilder an Miniaturen liturgischen Inhalts schon aus der Karolingerzeit bekannt sind (vgl. Kap. 3.2.1). Exultet-Rollen sind somit äußerst kreative Objekte und ungewöhnlich im Kontext der früh- und hochmittelalterlichen Buchmalerei, die sich häufig auf Vorlagen bezog.¹⁶¹ Darüber hinaus ist nicht klar, inwiefern Wünsche von Auftraggeberinnen oder Auftraggebern mit in die Gestaltung der Rollen einfließen.

Auch über die Personen, die die Rotuli abschrieben und ausmalten, ist sehr wenig bekannt. Zwar signierten Schreiberinnen und Schreiber ihre Werke bereits in frühchristlicher Zeit und Malerinnen und Maler sind ab dem 9. Jahrhundert unter den Signaturen oder in Selbstdarstellungen auszumachen, doch bleibt das Phänomen der Signatur von Künstlerinnen und Künstlern in der Buchkunst lange die Ausnahme. Wo es sich nicht um besonders prachtvolle und reich illuminierte Codices handelte, lagen Abschrift und Ausmalung üblicherweise in einer Hand, jedoch bleibt auch dies aufgrund mangelnder Evidenzen spekulativ.¹⁶²

Exultet-Rollen bilden hier also keine Ausnahme. Einige wenige Rollen weisen im Frontispiz oder am Ende des letzten Bogens – analog zu Codices – kleine Stifter- oder Künstlerselbstdarstellungen auf.¹⁶³ Meist geschieht dies in Form eines Mönchs, der im Begriff ist, die Rolle einem Heiligen oder dem Bischof zu überreichen. Am Ende des Rotulus Montecassino 2, der um 1105/1110 womöglich in Sorrent entstand, überreicht ein mit *Bonifacius diaconus* bezeichneter Kleriker dem in der Mandorla thronenden Christus eine auf beiden Seiten aufgerollte Schriftrolle (Abb. 26).¹⁶⁴ Bonifacius ist als einfacher Mönch in eine braune Kutte gekleidet, die Tonsur kennzeichnet ihn zudem. Zwei Engel zur Linken und zur Rechten der Mandorla rahmen und präsentieren die Szene. Auch auf dem letzten Bogen der ältesten erhaltenen Exultet-Rolle Vat. lat. 9820 findet sich eine vergleichbare Darstellung: Hier wird ein als *iohannes presbiter et praepositus* bezeichneter Kleriker dargestellt, der die Rolle dem heiligen Petrus, dem Patron des Frauenklosters in Benevent, dem Johannes vorstand, in Proskynese überreicht (vgl. Kap. 2.3.2, vgl. Abb. 48b). Auch eine längere Beischrift identifiziert Johannes nicht eindeutig als Stifter oder Schreiber.¹⁶⁵

Auf dem Benediktionale aus Bari ist am Beginn des spitz zulaufenden ersten Pergamentbogens ebenfalls die Überreichung des Rotulus zu sehen. Zu erkennen ist hier ein Kleriker namens Silvester – beschriftet mit *primicerus opus Silvester hoc fero*

161 ALEXANDER, *Illuminators*, S. 83.

162 Ebd., S. 7–9.

163 KELLY kommt durch den Vergleich mit anderen Manuskripten zu der Meinung, dass diese Art der Darstellung den Schreiber charakterisiere und nicht den Stifter bzw. Auftraggeber des Objektes, KELLY, *Exultet*, S. 169.

164 OROFINO, *Montecassino 2*, S. 380.

165 *Hoc pa[rvum] munus [dig]nanter susc[ipe] sancte / Petre apostole quod devote tibi conf[er]t iohannes / presbiter atque sem[per] precibus de[fende?] [pet]entem / gaudia cu[m] sanctis illi ut concedat ha[bere]. Amen deo gratias*, zitiert nach BELTING, *Malerei*, S. 168; vgl. dazu auch ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 16; CAVALLO, *Cantare*, S. 55 f.; PACE, *Vat. lat. 9820*, S. 102.



Abb. 26 | *Bonifacius diaconus*, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 392).

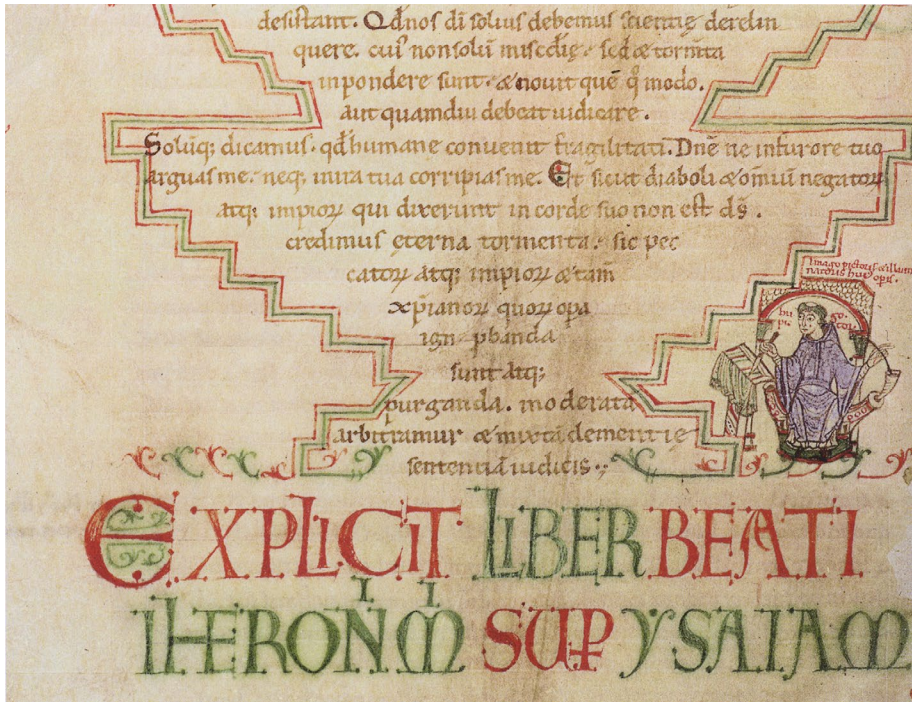
pronus – zu Füßen Christi, ebenfalls in Proskynese (vgl. Abb. 142a).¹⁶⁶ Silvester ist im Vergleich zum stehenden Christus sehr klein dargestellt, wenige Details sind somit erkennbar, die ihn als Schreiber oder Stifter identifizieren würden. Für Bari 1 ergibt sich durch diese Szene die Situation, dass sowohl das Vorbild der Rolle in Benevent (Vat. lat. 9820) als auch das lokale Nachfolgeobjekt (das Bareser Benediktionale) Stifter- oder Künstlerdarstellungen aufweisen. Bei Bari 1 ist der spitz zulaufende Beginn des ersten Bogens nicht erhalten – naheliegend ist, dass sich auch hier eine vergleichbare Darstellung befand.

Selbstdarstellungen von Künstlerinnen und Künstlern in Codices können nur als solche identifiziert werden, wenn die jeweiligen Personen angeben, ob sie geschrieben oder gemalt haben.¹⁶⁷ Die bekannte Darstellung des Hugo Pictor in einem in den Bodleian Libraries aufbewahrten Jesaja-Kommentar vom Ende des 11. Jahrhunderts ist etwa durch die Art der Repräsentation und die Beschriftung eindeutig zuzuordnen.¹⁶⁸ Hugo sitzt frontal unter einer Arkade auf zwei schmalen Säulen, die ihn rahmen, und wendet den Kopf nach links, dem Schreibpult zu, auf dem ein aufgeschlagener

¹⁶⁶ KELLY, Exultet, S. 126. Vgl. Anhang 2, Nr. 2.

¹⁶⁷ ALEXANDER, Scribi; REUDENBACH, Künstlerrnönche, S. 169–189.

¹⁶⁸ PÄCHT, Hugo Pictor, S. 10; Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Bodley 717, fol. 287v (Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/99379ed1-a0c0-4a5d-b31a-eb9a9ed30f40/>, 13.01.2025).



27a



27b

Abb. 27a, b | Hugo Pictor, Jesaja-Kommentar, um 1100, Normandie; Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Bodley 717, fol. 287v (Oxford, Bodleian Libraries MS. Bodl. 717: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/99379ed1-a0c0-4a5d-b31a-eb9a9ed30f40/> [16.11.2024], CC-BY-NC 4.0).



Abb. 28 | Ysidorus finxit, Evangelii, um 1170; Padua, Biblioteca Capitolare, Ms. E 1, fol. 85v (LEGNER, *Artifex*, S. 269).

Codex liegt. Um seinen Kopf bilden sich die Worte *hugo pictor*, über der Arkade wird dies noch einmal ausführlicher festgehalten: *Imago pictoris et illuminatoris hujus operis* (Abb. 27a, b).¹⁶⁹ Der Maler stellt sich mit der Feder in der Linken dar, im Begriff, diese ins Tintenfach zu tauchen. In der Rechten hält er ein Werkzeug, mit dem der Federkiel gespitzt werden kann. Beide Attribute kennzeichnen ihn, entgegen der Inschrift, als Schreiber und nicht als Illuminator. Dass er sich im Bild als Schreiber und im Text als Maler verewigt, mag auf seine Doppelfunktion im Skriptorium verweisen und scheint im Kontext mittelalterlicher Buchproduktion nicht unüblich gewesen zu sein.

Derselbe Zusammenhang begegnet im Selbstbildnis eines Isidor, der sich in einem Evangeliiar, das 1170 für die Kathedrale von Padua kopiert wurde, folgendermaßen

¹⁶⁹ ALEXANDER, *Scribi*, S. 194. Aber er war wohl nicht der einzige Illuminator, PÄCHT macht im Manuskript drei Hände aus, PÄCHT, S. 101.



Abb. 29 | Bamberger Schreiberbild, ‚De officiis ministrorum‘, Mitte 12. Jahrhundert; Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1v (Staatsbibliothek Bamberg, Ms. Patr. 5, CC BY-SA 4.0).

präsentiert: *Si vis scripturas quis fecit scire figuras, Ysidorus finxit doctor bonus aurea pinxit*.¹⁷⁰ Inscriptlich definiert Isidor sich hier als Maler, stellt sich jedoch als Schreiber dar, der im Begriff ist, den Buchstaben *x* des *finxit* zu vollenden, während er in der Linken ein kleines Messer zum Spitzen der Feder (*temperino*) hält (Abb. 28). In beiden Fällen ist die Funktion des Schreiber-Malers sowohl durch die Inschrift als auch durch die Art der Darstellung klar auszumachen. Dagegen erscheint die Nonne Guda in der Initiale eines Homiliars aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts weder als Schreiberin noch Malerin, doch identifiziert sie eine Beischrift in der sie rahmenden Blattranke als beides: „Guda, die sündige Frau, hat dieses Buch geschrieben und gemalt.“¹⁷¹

Darstellungen von Skriptorien, aus denen Arbeitsdynamiken und Werkstattprozesse nachvollziehbar werden könnten, sind noch rarer. Das Frontispiz eines in Bamberg aufbewahrten Manuskripts mit Ambrosius’ ‚De officiis ministrorum‘, einem Werk über die Pflichten des Klerus, zeigt verschiedene Arbeitsschritte der Buchproduktion von der Bearbeitung des Pergaments bis zur Einbandherstellung (Abb. 29). Doch ist die Illustrierung idealisierend zu verstehen und nicht unbedingt als Hinweis auf die Arbeitsteilung im klösterlichen Skriptorium; mehr scheint es sich hier um

¹⁷⁰ TONIOLO, Evangelistario, S. 8 f.; Padua, Biblioteca Capitolare, Ms. E 1.

¹⁷¹ *Guda peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum*, LUCKHARDT, Homiliar, S. 244; Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Barth. 42, fol. 110vb (Digitalisat: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/urn:nbn:de:hebis:30:2-14495> [13.01.2025]).



Abb. 30 | Skriptorium von Tavera, Beatus-Kommentar der Apokalypse, um 1220, Toledo; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 429, fol. 183 (Pierpont Morgan Library, New York, <https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348/369> [13.01.2025]).

eine Repräsentation der Autarkie der benediktinischen Klöster und ihrer Dedikation zum *ora et labora* zu handeln.¹⁷² Ein in New York aufbewahrtes Manuskript, das um 1220 datiert wird und ein älteres Manuskript aus dem 10. Jahrhundert kopiert, zeigt das Skriptorium des Klosters von Tavera in Spanien: Ein Helfer schneidet Pergament in einem offenen Raum, ein weiterer hantiert mit einem Zirkel, wohl für die Liniiierung der Seite, und ein dritter Kleriker ist im Begriff zu schreiben. Ein neben dem Skriptorium dargestellter Glockenturm verdeutlicht den monastischen Kontext der Werkstatt (Abb. 30).¹⁷³ Auf die Arbeitsteilung im mittelalterlichen Skriptorium weist auch die berühmte Darstellung des Schreibers Hildebertus, der mit seinem Gehilfen Everwinus die Mühen der Buchherstellung am Abschluss einer Abschrift

¹⁷² ALEXANDER, *Illuminators*, S. 12; REUDENBACH, *Künstlerrnönche*, S. 186; Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1v (Digitalisat: <https://www.bavarikon.de/object/bav:SBB-KMB-00000BAV80012010?lang=de>, 13.01.2025).

¹⁷³ ALEXANDER, *Illuminators*, S. 9; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol. 183 (Digitalisat: <https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348>, 13.01.2025).

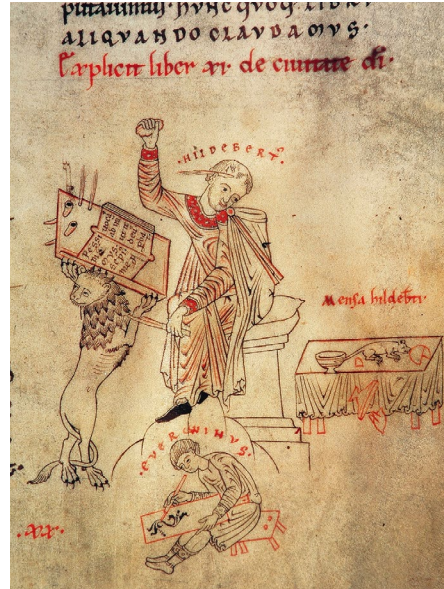


Abb. 31 | Schreiberdarstellung von Hildebertus und Everwinus, ‚De civitate Dei‘, um 1140; Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, fol. 153v (PFISTERER U. VON ROSEN, Künstler, S. 27).

von Augustinus’ ‚De civitate Dei‘ aus der Mitte des 12. Jahrhunderts veranschaulicht: Während der Gehilfe Ornamente malend am Boden kauert, ärgert sich der am Pult sitzende Schreiber über eine Maus, die sich währenddessen an der Tafel genüsslich tut (Abb. 31). Dass beide in weltlicher Kleidung zu sehen sind, mag als Hinweis darauf verstanden werden, dass sie keine Kleriker waren.¹⁷⁴

Von Hugo Pictor, der den heute in New York aufbewahrten Jesaja-Kommentar kopierte und illuminierte, ist ein weiteres Werk bekannt, das ebenfalls in Jumièges entstand. Von diesem hat sich nur ein Einzelblatt erhalten, darauf findet sich mit der illuminierten Initiale E der Beginn des *Exultet*-Textes.¹⁷⁵ Der Text der *Benedictio cerei* folgte in der Normandie der gallikanischen Version, die sich in einigen Aspekten vom beneventanischen Osterlob unterschied.¹⁷⁶ Hier wird der Text nicht in einem Rotulus, sondern wie üblich in einem Codex festgehalten, jedoch ebenfalls mit durchgehender Musiknotation über dem Text. In der historisierten Initiale steht ein Priester vor einem Pult, auf dem sich ein aufgeschlagenes Buch und eine Kerze in einem kleinen Kandelaber befinden (Abb. 32a, b). Neben dem Kopf des Priesters sind noch vage in roter Tinte die Worte *Hugo levita* zu erkennen, die PÄCHT zufolge nur der Beginn einer

¹⁷⁴ ALEXANDER, *Illuminators*, S. 15. Vgl. dazu auch LÖHR, *Hildebertus*, S. 26f.; LEGNER, *Artifex*, S. 188–190; REHM, *Hildebertus*; FRICKE, *Opifex*, S. 47–49; Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, fol. 153v.

¹⁷⁵ Es datiert um 1100, DOSDAT, *Frammento*; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, Jumièges, fol. Br (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542364c/f10.item>, 13.01.2025).

¹⁷⁶ ZWECK, *Osterlobpreis*, S. 26–37.



Abb. 32a | Hugo levita, Beginn des Exultet, um 1110, Jumièges; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, fol. Br (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Abb. 32b | Hugo levita
(Detail), Beginn des *Exultet*,
um 1110, Jumièges; Paris,
Bibliothèque nationale de
France, Ms. lat. 13765, fol. Br
([gallica.bnf.fr/Bibliothèque
nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France)).



längeren Signatur waren.¹⁷⁷ Aufgrund der großen stilistischen Übereinstimmung der Darstellung, der Entstehung des Blattes in Jumièges, der paläografischen Einordnung um das Jahr 1100 und der inschriftlichen Verewigung Hugos ordnete PÄCHT auch dieses Blatt dem Hugo Pictor des Jesaja-Kommentares zu.¹⁷⁸ In der *Exultet*-Initiale stellt sich Hugo jedoch nicht als Schreiber oder Illuminator, sondern als Diakon dar; zudem als der Diakon, der den *Exultet*-Gesang gerade ausführt. Damit findet sich auch in dieser französischen Version des illuminierten *Exultet* eine bildliche Wiedergabe der sich gerade abspielenden liturgischen Szene – auch wenn diese Miniatur anders bewertet werden muss, da sie nicht an ein größeres Publikum, sondern allein an den Singenden gerichtet war. Die Selbstdarstellung des Hugo, der nachweislich sowohl als Schreiber als auch als Buchmaler tätig war, in seiner Funktion als Diakon ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Schreiber beziehungsweise Illuminator hier auch der den Gesang ausführende Kleriker war.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Die folgenden Wörter wurden gelöscht, PÄCHT, Hugo Pictor, S. 100.

¹⁷⁸ Ebd., S. 98 f.

¹⁷⁹ SPECIALE verweist ebenfalls auf dieses *Exultet*-Fragment von Hugo, setzt es aber nicht zum Herstellungskontext in Bezug. Sie zitiert es allein als Beispiel dafür, dass der *Exultet*-Gesang auch in anderen Regionen Europas abgeschrieben wurde, SPECIALE, *Exultent*, S. 178.

Künstlermönche und Künstlerinnen

Obwohl sich aus den süditalienischen Exultet-Rollen aufgrund der schlechten Überlieferung der Herstellungskontexte keine derart eindeutigen Schlussfolgerungen ziehen lassen, deuten einige Hinweise darauf, wie eng der Bezug von Schreiben, Malen und Singen auch hier war. In der Rolle aus Capua etwa wurde eine Textstelle (*o felix culpa*) nachträglich ausradiert und auf eine andere musikalische Formel neu geschrieben. Ähnliches geschah in dem Rotulus, der in der Biblioteca Casanatense in Rom aufbewahrt wird (Cas. 724 [B I 13] 3).¹⁸⁰ In beiden Fällen war ein musikalisches Verständnis nötig, um Text und Melodie in Einklang zu bringen.¹⁸¹

Die Herstellung der Manuskripte durch Kleriker und Klerikerinnen in monastischen oder kirchlichen Skriptorien legt darüber hinaus nahe, dass eine theologische Auseinandersetzung mit dem Arbeitsprozess stattgefunden haben muss. Das Frontispiz aus St. Michael in Bamberg verdeutlicht dies, aber auch die Selbstdarstellungen des *Hugo pictor-levita*. Neben den theologischen Assoziationen zu Bild, Text und Gesang, die in den folgenden Kapiteln weiter ausgearbeitet werden, ist es vor allem die Entscheidung für das Medium der Rolle und die Neuerung, die Bilder entgegengesetzt zum Text zu positionieren, die die Exultet-Rollen als besonders kreative Objekte kennzeichnen.

Es lässt sich nur fragmentarisch rekonstruieren, welche Bedeutungen Personen im Mittelalter der eigenen Schreib- oder Kunstleistung und dem jeweiligen Werkprozess beimaßen. Außer in Signaturen und den wenigen erhaltenen schriftlichen Quellen zum Werkprozess wie etwa dem ‚Theophilus-Traktat‘ vom Beginn des 12. Jahrhunderts lassen sich darüber wenige Hinweise finden – zudem ist im Falle des Letzteren stark umstritten, inwiefern aus den Prologen tatsächlich ein jeweiliges *Selbstverständnis* spricht oder ob dort nicht ehrfürchtige Demut vor Gott kommuniziert wird.¹⁸² Die Prologe der ‚*Schedula diversarum artium*‘ scheinen darüber hinaus stark in den zeitgenössischen theologischen Diskursen verwurzelt zu sein, die von den Schriften des Hugo von St. Viktor ausgingen und in deren Zusammenhang die Aufwertung der *artes mechanicae* steht; inwiefern dieser Zustand auf ein vom benediktinischen Orden geprägtes Süditalien zu Beginn des 11. Jahrhunderts übertragbar ist, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden.¹⁸³ Allein an die unter anderem von Peter Cornelius CLAUSSEN und Albert DIETL angestoßene kunsthistorische Debatte um eine möglicherweise in Signaturen fassbare Autorität von Künstlerinnen und Künstlern ließe sich anschließen, doch steht dem – im Falle der Exultet-Rollen – oft eine fehlende Kontextualisierung vieler Namensnennungen im Wege, wie oben bereits

180 Der Textschreiber scheint die Melodie ebenso gekannt zu haben wie der Notenschreiber; oft muss man wohl davon ausgehen, dass die Personen identisch waren, KELLY, Exultet, S. 97.

181 Nach KELLY zeigen gerade solche Beispiele, dass Exultet-Rollen weniger als Kopien von Vorlagen aufzufassen sind als vielmehr als kreative Neuschöpfungen eines Mediums, das Text und Bild auf immer neue Weise miteinander verknüpfte, KELLY, Exultet, S. 97.

182 MARIAUX, *Faire Dieu*, S. 105. Vgl. dazu auch REUDENBACH, *Künstlermönche*.

183 REUDENBACH, *Werkkünste*, S. 243–248; REUDENBACH, *Praxisorientierung*. Zum ‚Didascalicon‘ des Hugo von St. Viktor vgl. u. a. SINGER, Hugo von St. Viktor; KRUSE, *Begründungen*.

dargelegt wurde.¹⁸⁴ Wenige der erhaltenen Rollen geben Grund zur Annahme, dass sich ihre Künstler besonders profilieren wollten; sie alle präsentieren sich durch ihre Kleidung, Tonsur oder verwendete *humilitas*-Formeln in erster Linie als Mönche. Bruno REUDENBACH schlug vor, diesbezügliche Namensnennungen in den Werken vor allem unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen: Ähnlich wie in Fürbittgebeten hätten auch hier die ‚Einschreibungen‘ der Namen der *memoria* der Ausführenden dienen können. Dies kommt bereits in frühen Signaturen von Schreiberinnen und Schreibern zum Ausdruck, wie zwei Beispiele aus der insularen und karolingischen Buchmalerei (beide um 820) verdeutlichen: Macregol, Abt von Birr, verewigt sich in seinem Werk mit den Worten „Macregol malte dieses Evangeliar. Wer immer es lese und seine Geschichte verstehe, bete für Macregol den Schreiber“,¹⁸⁵ und ein Miniator Adelicus, der mit dem Kloster Corvey assoziiert werden kann, schreibt in einer Kopie von Terenz: ‚Andria‘: „Habe Erbarmen mit mir, oh Gott, entsprechend deiner großen Gnade. Adelicus fertigte mich“,¹⁸⁶ Beide empfehlen sich durch ihr Werk und ihre Tätigkeit des Schreibens beziehungsweise Illuminierens der Güte Gottes, wobei Ersterer sich an den Lesenden als Fürbittenden wendet, Letzterer an Gott selbst. Die Nonne Guda, die in der oben bereits thematisierten Initiale als Schreiberin und Malerin auftritt, bezeichnet sich selbst als „sündige Frau“ (*peccatrix mulier*).¹⁸⁷ Die Blattranke, auf der die Beischrift geschrieben ist und die von Guda mit der Linken ergriffen wird, mag hier auch auf die Erbsünde anspielen.

Der hohe Stellenwert, den die Nennung eines Namens im Memorialwesen hatte, wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die Namensnennung in Schreibervermerken, erst recht, wenn diese wie beim Totengedenken mit der an die Leser gerichteten Bitte um Gebet und Fürbitte verbunden waren. Das legt den Schluss nahe, dass die Schreibernamen wenig zu tun haben mit einem Bruch der Anonymität aus künstlerischem Selbstbewusstsein, Stolz oder Ruhmesucht. Es ging vielmehr um die Erwartung des Seelenheils für den jeweiligen namentlich identifizierbaren Schreiber, der dafür seine Schreibaarbeit verrichtet hatte und dem auch nach seinem Tod noch das vom Leser erbetene und erbrachte Gebet zugutekommen sollte. Dabei folgen die Vermerke zugleich dem monastischen Gebot der *humilitas* und verzichten auf das Ruhmes- und Würdigungsrepertoire, wie es in der Epigrafik zu beobachten ist.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Bari war 1025 noch Teil des Byzantinischen Reiches, in dem das Künstlerselbstverständnis möglicherweise anders gelagert war, vgl. dazu LIDOVA, Signature. Ich danke Mandy Telle (Heidelberg) für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

¹⁸⁵ *Macregol dipinxit hoc Evangelium. Quicumque legerit vel intellexerit istam narrationem orat pro macreguil scriptori*, ALEXANDER, Illuminators, S. 6.

¹⁸⁶ *Miserere mei deus se[cundum] magnam misericordiam tuam, Ps. 59]. Adelicus me fecit*, ALEXANDER, Illuminators, S. 6.

¹⁸⁷ LUCKHARDT, Homiliar, S. 244, vgl. Anm. 171 in diesem Kapitel.

¹⁸⁸ REUDENBACH, Künstlermönche, S. 187.

Da Abschrift und Ausmalung oft in einer Hand lagen und die Zeichensysteme Bild und Schrift im Mittelalter in einer Art Analogie verstanden wurden (vgl. Kap. 4.1.1 und 4.1.4), kann eine Selbstdarstellung im Bild ähnlich der schriftlichen Namensnennung verstanden werden. Eine Bezugnahme auf den schreibenden Körper findet sich zudem, wenn in monastischem Kontext Signaturen und Vermerke selbst darauf verweisen, wie anstrengend das Handwerk für die ausführenden Personen war.¹⁸⁹ So hinterlässt uns etwa ein Schreiber aus Corbie im 9. Jahrhundert die Anmerkung:

Freund, der du dies liest, halte deine Finger zurück, damit du nicht unversehens die Buchstaben verdirbst, denn ein Mensch, welcher nicht schreiben kann, glaubt, es mache ihm keine Arbeit; jedoch so willkommen wie dem Seemann der Hafen lacht, ist dem Schreiber die letzte Zeile. Die Feder wird mit drei Fingern gehalten, und der ganze Körper müht sich ab. Gott sei Dank. Ich in Gottes Namen Warembert habe dies geschrieben. Gott sei Dank.¹⁹⁰

Nach dem benediktinischen Gebot des *ora et labora* war das Schreiben eine angesehene Tätigkeit.¹⁹¹ Dass der Schreiber dies dem Lesenden in Erinnerung ruft, mag nicht nur geschehen, um die sorgsame Handhabung des Manuskriptes zu gewährleisten, sondern auch, um in ihm die *memoria* des Warembert über dessen Arbeit aufrechtzuerhalten.

2.2.3 Bezüge zwischen Bild und Text

Im Prolog eines Manuskripts aus dem 7. Jahrhundert wird das Werk mit den Worten *librorum formatio* kommentiert und die eigene Arbeit damit als „formgebende und ordnende Tätigkeit [...], die eine materielle Entsprechung im fertigen [...] Buch findet“, definiert.¹⁹² So wird auch hier der Herstellungsprozess der *mise en page* angesprochen – also das Anordnen von Buchstaben, Zeilen, Text und Bild. Die Buchseite wird als Raum verstanden, in dem eine materielle Positionierung von schriftlichen und bildlichen Systemen möglich ist. Die Kunstgeschichte setzt sich seit einiger Zeit mit diesem Verhältnis von Bild und Text auseinander. Vor allem interessierten bisher die schon erwähnten Beischriften von Ausführenden und Stiftenden, aber auch *tituli* und Spruchbänder in Fresken oder in der Bildhauerei zogen immer wieder Aufmerksamkeit

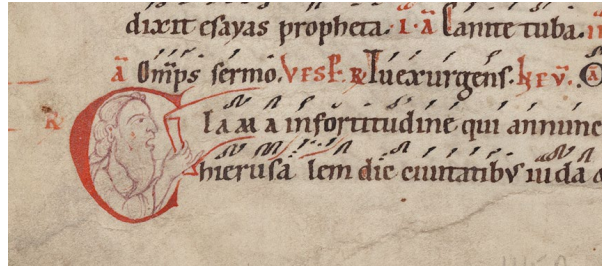
¹⁸⁹ HAMBURGER, Script, S. 10.

¹⁹⁰ *Amice qui legis, retro digitis tene, ne subito litteras deleas, quia ille homo qui nescit scribere, nullum se putat habere laborem, quia sicut navigantibus dulcis est portus, ita scriptori novissimus versus. Calamus tribus digitis continetur, totum corpus laborat. Deo gracias. Ego in dei nomine Vuarembertus scripsi. Deo gratias*, nach REUDENBACH, Künstlermönche, S. 185, 188; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 12296, fol. 162r.

¹⁹¹ Vgl. dazu auch KIENING, Schrift, S. 34.

¹⁹² CARMASSI, Materialität, S. 26.

Abb. 33 | ‚Gottschalk-Antiphonar‘, 1190/1199, Lambach (Österreich); New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 481,51, fol. 1v (Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University).



auf sich. In der Kombination von Text und Bild lässt sich der Versuch konstatieren, „über die Bilder den Betrachter auf eine höhere Wirklichkeit einzustimmen, an die der Text nur heranführt.“¹⁹³ *Tituli* in Versform sind zwar seit karolingischer Zeit verbreitet, mit der kulturellen Wende von einer oralen zu einer schriftlich geprägten Kultur um das Jahr 1100 gewannen Text und Schriftlichkeit jedoch immer mehr an Bedeutung.¹⁹⁴ Zwar verlagerte sich in dieser Zeit in erster Linie das Verhältnis zwischen geschriebener und artikulierter Sprache, doch waren textbegleitende Bilder von dieser Neujustierung ebenfalls betroffen. Susanne WITTEKIND etwa macht dies daran fest, dass ab dem Ende des 11. Jahrhunderts vermehrt mündliche Rede im Bild verschriftlicht wurde. Dialoge konnten so bei der Lektüre imaginiert hörbar werden, was die visuelle Wahrnehmung um eine auditive Dimension bereicherte.¹⁹⁵

Im Falle der *Exultet*-Rollen tritt Text jedoch nicht begleitend zum Bild auf, vielmehr folgt hier das Bild dem Text. Auch entfällt die Transferleistung vom gelesenen zum innerlich gesprochenen Wort, wie es bei gemalten oder gemeißelten Spruchbändern der Fall ist, in der *Exultet*-Liturgie – hier ist der Gesang, den die Bilder illustrieren, tatsächlich zu vernehmen.¹⁹⁶ Als Vergleiche bieten sich daher Gegenüberstellungen mit illuminierten Chorbüchern an, in denen sich das Phänomen der Visualisierung von gesprochenen Inhalten besonders oft finden lässt. In einem österreichischen Antiphonar aus der Mitte des 12. Jahrhunderts leitet die Initiale C das auf Jesaja 40,6–9 basierende Stundengebet des *Clama in fortitudine* ein. Darin findet sich eine Darstellung des Propheten. Er ist im Begriff, die entsprechenden Worte zu rufen und hält zur Verdeutlichung auch ein Schriftband in den Händen, das sich in den Text des Gesanges hineinrollt (Abb. 33).¹⁹⁷ Bild und Schrift – beziehungsweise Gesang – sind hier auf visueller Ebene mehrfach miteinander verschränkt: durch die bevölkerte Initiale, den im Singen begriffenen Propheten und das Spruchband, das die Initiale und den folgenden Text zeichnerisch miteinander verbindet.

¹⁹³ CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 36.

¹⁹⁴ STELLA, Versus.

¹⁹⁵ WITTEKIND, Schriftband, S. 345, 350.

¹⁹⁶ Ob alle Gläubigen den lateinischen Gesang verstanden, ist fraglich, ebenso, ob sie die lateinischen Inschriften lesen konnten.

¹⁹⁷ CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 43.

Trotz der engen medialen Verzahnung blieb Schrift, die im Christentum im *logos* das Wort Gottes selbst reflektiert und somit vor anderen Zeichensystemen *ab origine* Vorrang hatte, dem Bild meist überlegen – entsprechend dem Johannesevangelium 1,1: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.“ Auch waren Bilder nicht liturgisch notwendig, anders als das gesprochene Wort. Dass Bilder dennoch Funktionen übernehmen konnten, die Schrift nicht leistete, steht dabei außer Frage. In den Exultet-Rollen fungieren sie (nicht nur) als Kommentare zum Text und Multiplikatoren der geschriebenen Botschaft: Die dargestellten Szenen – sowohl biblischer als auch liturgischer Natur – gehen weit über die im Text enthaltenen Informationen hinaus. Anders als im Text, der institutionalisiert war, konnten im Bild auch regionale Besonderheiten zum Ausdruck kommen oder lokale Gegebenheiten aufgegriffen und sogar kommentiert werden. Derlei Bezüge werden in den folgenden Kapiteln vertieft; an dieser Stelle interessieren vornehmlich die *materiellen* Verflechtungen von Bild und Text.

Sowohl der Akt des Schreibens wie auch die Ausführung der Miniaturen sind als materialisierende Vorgänge im Raum zu begreifen.¹⁹⁸ Die Wahrnehmung der liturgischen Rollen im Ritual ist determiniert durch das Material des Trägermediums, seine Form wie seine Oberfläche, die in der Tinte, den Farben und dem Anbringen von Gold manifest wird; das Layout beeinflusst somit Rezeptionsmodi.¹⁹⁹ Auch im Herstellungsprozess wurde bereits offensichtlich, wie eng die Bezüge zwischen Text, Bild und Musiknotation in der Gestaltung und liturgischen Verwendung der Objekte sind. In den meisten Exultet-Rollen wurde das Bild vor dem entsprechenden Textteil positioniert, auch im Falle der Bareser Rolle; so wurde sichergestellt, dass es beim Gesang der zugehörigen Stelle (theoretisch) zu sehen war.²⁰⁰ Dass jede Rolle als eigenständiges Objekt und für einen bestimmten Kontext kreiert wurde, zeigt sich neben ikonografischen Aspekten vor allem im Verhältnis von Text und Bild. Das formale Verhältnis beider Systeme zueinander unterscheidet sich in den einzelnen Rollen sehr stark voneinander, teilweise gibt es sogar Divergenzen innerhalb einer Rolle, was in solchen Fällen jedoch Hinweise auf schlecht geplante Herstellungsprozesse oder spätere Überarbeitungen sein können.

Bari 2 ist hier wieder ein gutes Beispiel: Trennungen zwischen Text und Bild erscheinen entweder gar nicht, sind durch einfache rote oder schwarze Linien markiert oder durch breite Flechtbänder, deren Ornamentik die der seitlichen Zierleisten aufnimmt (vgl. Abb. 13a). In Vat. lat. 9820 finden Grenzziehungen durch einfarbige grüne Streifen statt, die auch die Zierleisten miteinander verbinden, sodass ein Gliederungssystem entsteht, das an großflächige Zyklen der Wandmalerei – wie in Sant’Angelo in Formis oder zuvor schon in Müstair – erinnert. An anderer Stelle wird diese visuelle Grenze Teil des Bildes: In der Darstellung der Übergabe des Rotulus durch Johannes auf dem

198 HORSTKOTTE u. LEONHARD, Einleitung, S. 6f.; GREBER, EHLICH u. MÜLLER, Einleitung, S. 9.

199 Dies konnte so weit gehen, dass das Pergament mit der Haut Christi assoziiert wurde und die rote Tinte mit Christi Blut, vgl. RICHTER, Pergamentbearbeitung; HAMBURGER, Script, S. 10.

200 MANIACI u. OROFINO, Rouleaux, S. 75.

Abb. 34 | Darstellung der Kirche und Weihe der Gaben, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 372).



Abb. 35 | Jerusalem, Bibliothek des griechischen Patriarchen, Ms. Stavrou 42, fol. 114v (TSAMAKDA, Companion, Abb. 53).

letzten Bogen von Vat. lat. 9820 fungiert der grüne Streifen als Grund, auf dem sich die Szene abspielt. Im Falle von Gaeta 3 rahmen die schmalen grünen Linien nur die jeweilige Miniatur, was sie besonders nobilitiert und stärker vom Text abhebt (Abb. 34). Parallelen dazu lassen sich in der byzantinischen Manuskriptproduktion finden (Abb. 35).

In den meisten Exemplaren besteht jedoch keine Trennung durch Linien zwischen Bild und Text, wie etwa in Bari 1 und Bari 2. In dem Pontifikale aus Benevent – dem ältesten erhaltenen liturgischen Rotulus Süditaliens – werden Bild und Text nicht besonders visuell geschieden, zudem scheinen die Figuren durch das Fehlen eines Hintergrundes wie im Raum zu schweben (vgl. Abb. 46a, b). Ähnlich wie in Pisa 2 und Troia 3 erscheinen hier außergewöhnlich viele Miniaturen, die dementsprechend schmaler sind und dadurch mehr wie Bildkommentare zum Text wirken. Im Vergleich dazu nehmen die Szenen in Bari 1 oder dem Rotulus von Salerno geradezu monumentale Maße ein. Vermutlich deutet sich bereits in der Anlage der Bilder ein unterschiedlicher funktionaler Kontext an: Das Pontifikale war auf eine andere Art der visuellen Wahrnehmung ausgelegt als Bari 1. Ersteres wurde vom Bischof während der Ordination der Kleriker genutzt; die Miniaturen laufen in dieselbe Richtung wie der Text und wenden sich allein an den die Liturgie Ausführenden.²⁰¹ Demgegenüber stehen in Bari 1 wenige, dafür aber großformatige Miniaturen, die umgedreht zum Text vielmehr den Willen erkennen lassen, sie auch den Rezipienten gegenüber dem Diakon auf der Kanzel erkennbar zu machen.

Wo Text und Bild materiell miteinander verschränkt sind, ist nicht immer klar, inwiefern dies bewusst geschah. In Gaeta 2 reichen Musiknotation und Text öfter ins Bild hinein, ähnliches geschieht in dem älteren, in Neapel aufbewahrten Exemplar aus Mirabella Eclano: In der Szene des Entzündens der Osterkerze, die der Initiale E vorangestellt ist, reicht der Text ins Bild oder ist Teil des Bildes. *LUMEN XPI* erscheint rechts vom Haupt des Diakons, der gerade die Kerze umfasst, während der Bischof – gekennzeichnet durch die reiche Kleidung, auf der noch Farbrückstände erkennbar sind – die Kerze mithilfe eines Stabes entzündet (Abb. 36).²⁰² Eine ähnliche Verschränkung von Text und Bild findet sich in der analogen Szene von Pisa 2: Auch hier umgreift der Diakon auf der Kanzel die Kerze und ist im Begriff, das *Lumen Christi* anzustimmen. Die Worte *Lumen christós* erscheinen dabei rechts und links von seinem Kopf in Richtung des Textes, also entgegengesetzt zur Bildrichtung (Abb. 37). Der Gesang wird hier durch die Buchstaben rings um sein Haupt visualisiert, dabei verbinden sich die beiden Leserichtungen von Text und Bild mit dem Raum des Pergaments. Trotz des großen Potenzials dieser medialen Verschränkung gerade in den performativ angelegten liturgischen Szenen wurde dies nur selten genutzt.

201 Die Funktion des Rotulus wurde immer wieder diskutiert: BELTING geht aufgrund der außergewöhnlichen Detailliertheit in der Darstellung lokaler Riten davon aus, dass die Miniaturen als Anhaltspunkte und Handlungsanweisungen für die Ordination dienen konnten, BELTING, Malerei, S. 146; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 10. Vgl. auch REYNOLDS, Image, S. 27.

202 Das Entzünden der Kerze während des Gesanges des *Lumen Christi* noch vor dem Anstimmen des *Exultet* war eine der Neuerungen der römischen Liturgie, die in Süditalien unter Abt Desiderius eingeführt wurde.



Abb. 36 | Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent (?); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 307).



Abb. 37 | Lumen Christi, Exultet-Rolle, vor 1071, Capua/Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 163).



Abb. 38 | Initiale *Te igitur*, ‚Gellone-Sakramentar‘, 750/790; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 12048, fol. 143v (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Ein weiteres Beispiel der Verflechtung von Text und Bild findet sich in allen Rollen in den beiden Initialen, die Prolog und Präfation einleiten. Das VD des *Vere dignum* war bereits in karolingischer Zeit als Gestaltungsfläche beliebt.²⁰³ So ist es bemerkenswert, dass die Illuminatoren der Exultet-Rollen zugunsten einer größeren Verschmelzung von Text und Bild mit dieser Tradition brachen und das V über Kopf in Bildrichtung in Form eines Ω darstellten, in dem sie meist eine Darstellung Christi ansiedelten (vgl. Abb. 4d, 13c). Allein in der Rolle von Avezano findet sich die VD-Initiale, dieses Manuskript wurde jedoch nicht mit großformatigen Miniaturen ausgestattet. In den Rollen Troia 1 und Gaeta 3 erscheint die Kreuzigung im V (in Ω -Form), eine ebenfalls karolingische Tradition, die sich in Kombination mit der Initiale T des *Te igitur* schon im ‚Gellone-Sakramentar‘ (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12048, 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts, Abb. 38), den ‚Leges Langobardorum‘ in St. Gallen (Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 730, 8. Jahrhundert) oder im ‚Drogo-Sakramentar‘ aus Metz (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9428, Mitte des 9. Jahrhunderts) finden lässt.²⁰⁴

²⁰³ HAMBURGER, Script, S. 16.

²⁰⁴ Die T-Initiale des *Te igitur* gehörte zu den frühesten und meistverwendeten historisierten Initialen überhaupt, OTT, Text, S. 347–349. Vgl. dazu auch JAKOBI-MIRWALD, Text, S. 40, 44, 57.

In Bari 1 misst die Initiale E 34 Zentimeter, sie nimmt mit der ganzen Breite des Schriftspiegels also ebenfalls Bildgröße ein. Die Initialen fungieren so auch als Verweis auf die Bildlichkeit des Textes und die Schriftlichkeit des Bildes. Dies trifft nicht nur auf Exultet-Rollen zu. Schon in der insularen Buchmalerei entstanden seitengroße Initialen.²⁰⁵ HAMBURGER konstatiert, dass „the elaborately inscribed and decorated written word could also be seen as a form of imagery“.²⁰⁶ Er vertritt dabei jedoch die These, dass Bilder anders als Texte ‚gelesen‘ wurden – schon allein deshalb, weil sie auch von Personen verstanden wurden, die nicht lesen konnten (vgl. Kap. 4.1.1). Die Funktion von Initialen sei zum einen narrativ, gehe zum anderen aber weit darüber hinaus, da sie den Text auch interpretierten. Initialen können die Funktion von Lesezeichen übernehmen, sie erleichtern das Auffinden bestimmter Textstellen und gliedern im Falle der Exultet-Rollen den Text in Prolog und Präfation.²⁰⁷ Darauf, dass die Initialen mancher süditalienischer Rollen dennoch mehr als Bild denn als Text behandelt wurden, deutet die Initiale E in Bari 2 hin: Die Ecken des Buchstabens sind durch Medaillons mit Büsten der Evangelisten sowie von Maria und Christus herausgehoben, die sich nicht am Schriftspiegel, sondern an der Bildrichtung orientieren (vgl. Abb. 13b).

Text *im* Bild findet sich in allen Exultet-Rollen nur an einer Stelle: Wo in den Darstellungen der liturgischen Szenen der entrollte Rotulus zu sehen ist, sind darauf in einigen Fällen die ersten Worte der entsprechenden Gesangseinheiten oder der Beginn des *Exultet*-Textes zu erkennen. Aufgrund der medialen und performativen Bedeutung dieser bildlichen Inszenierung von Schrift im Bild soll dieser Aspekt im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden. Text *am* Bild findet sich nur im Fall von Barb. lat. 592, wo die Miniaturen nachträglich beschriftet wurden. Da diese Art der Beschriftung nicht im Herstellungsprozess der Rolle angelegt war, sondern eine spätmittelalterliche Rezeption und Bewertung der Rolle spiegelt, wird auch darauf an späterer Stelle eingegangen (vgl. Kap. 5.2.3).

Der Gestaltungsprozess beziehungsweise die Herstellung der liturgischen Rollen konnte ihre Wahrnehmung und Bedeutung grundlegend definieren. Da die Herstellung von Schrift und Bild im Falle der Exultet-Rollen sehr wahrscheinlich in geistlichen Händen lag – darauf deuten sowohl die Darstellungen von Stiftenden und Ausführenden als auch die Verzahnung von Liturgie und Herstellung –, ist es wahrscheinlich,

Schon Isidor von Sevilla zieht eine Verbindung zwischen dem Buchstaben T und dem Kreuz, Isidor von Sevilla, *Etymologiarum*, I, III, 9, hg. v. LINDSAY. Vgl. dazu auch FRESE, *Aktualpräsenz*, S. 166; KITZINGER, *Cross*, S. 70, S. 74–81.

205 Vgl. etwa Dublin, Trinity College Ms. A. 4. 6 (56), fol. 22, ALEXANDER, *Insular Manuscripts*, Abb. 275. Zum Verhältnis von Bild und Text in historisierten Initialen vgl. JAKOBI-MIRWALD, *Text*, S. 94–108.

206 HAMBURGER, *Script*, S. 1. MOHNHAUPT postuliert, dass zwischen Bild und Schrift bzw. Buchstabe unterschieden werden müsse: Wenn Initialen sowohl bildlich als auch textlich funktionierten, müsse zwischen den beiden Zeichensystemen eine Divergenz erkennbar gewesen sein, MOHNHAUPT, *Initialzündungen*, S. 35.

207 MOHNHAUPT, *Initialzündungen*, S. 41.

dass im Herstellungsprozess theologische Überlegungen greifbar werden. Gerade wo die liturgische Nutzung und die Produktion im Skriptorium personell zusammenfallen, ist es naheliegend, dass auch die Wahrnehmung im Ritual in der Herstellung mit bedacht wurde – das Objekt also für eine bestimmte Wahrnehmung geschaffen wurde. Zu unterscheiden ist hier jedoch zwischen einer klerikalen und einer Laien-Rezeption; es ist offensichtlich, dass die theologische Ausbildung das Verständnis und die Rezeption der Rollen im Ritual determinierte.

2.3 Zum Medium der Rolle

2.3.1 Rollen als Schrift- und Bildträger im Mittelalter

Warum man in Süditalien im 10. Jahrhundert begann, einen Teil der Osterliturgie in Rollen abzuschreiben, ist ungewiss und aus keiner anderen Region des christlichen Europa bekannt. Der *Exultet*-Gesang wurde für gewöhnlich ebenso wie der Rest der Osterliturgie in Codices tradiert. Vor der Verbreitung des Codex im 3. und 4. nachchristlichen Jahrhundert waren Rollen das meistgenutzte Schreibmedium im Mittelmeerraum, aber auch darüber hinaus, etwa in Asien, verbreitet.²⁰⁸ Als Beschreibstoff nutzte man in der griechischen und römischen Antike wie in Ägypten meist Papyrus und vereinzelt auch Pergament, das etwas robuster, aber auch schwerer herzustellen war.²⁰⁹ Im antiken Griechenland wurde die Rolle als *byblos*, *biblion*, *charta* oder *tomos* bezeichnet,²¹⁰ die römische Antike nutzte vor allem die Begriffe *volumen* und *stramen*, aber auch *liber* oder *libellus*.²¹¹ Im Mittelalter findet sich neben der Bezeichnung *volumen* am häufigsten *rotulus*, auf welches unter anderem das deutsche ‚Rolle‘, das englische ‚roll‘ oder das französische ‚rouleau‘ zurückgehen.²¹²

Mit dem Medienwandel von der Rolle zum Codex gingen kulturelle Prozesse einher, die trotz ihrer immensen Bedeutung für Schreib-, Lese- und damit auch mnemotechnische Vorgänge noch nicht vollständig geklärt sind. Antike Rollen waren meist horizontal und einseitig beschrieben und der Text war in Kolumnen unterteilt, was die Handhabung des Mediums erleichterte. Beide Hände waren notwendig, um sie auf der einen Seite ab- und auf der anderen wieder aufzurollen; das Blättern im Codex gestaltete sich daher um einiges praktikabler. Dort waren bestimmte Textstellen auch

208 KELLY, *Exultet*, S. 14. Vgl. zu Asien GIELE, PELTZER u. TREDE, *Rollen*, S. 684–686. Vgl. auch SANTIFALLER, *Papyrusrollen mit einer Aufzählung von 128 ihm damals bekannten Rollen*. Schon vor der christlichen Zeitrechnung wurde auch Papyrus in Codexform genutzt, vgl. hierzu ZAMMIT LUPI u. a., *Graz Mummy Book*. Ich danke Christine Jakobi-Mirwald für diesen Hinweis.

209 WEITZMANN, *Illustrations*, S. 83.

210 Seltener findet sich auch die Bezeichnung *teuchos*, BIRT, *Buchrolle*, S. 21.

211 Ebd., S. 22.

212 Während das englische ‚roll‘ eine vertikale Rolle meint, bezeichnet das nicht wortverwandte ‚scroll‘ die horizontale Version, HAMBURGER, *Script*, S. 49; KELLY, *Exultet*, S. 13.

einfacher zu finden und zu markieren. Zudem fand auf dem beidseitig beschreibbaren Pergament doppelt so viel Text Platz und die die Codices ließen sich unkomplizierter transportieren und aufbewahren als Rollen.²¹³

Kurt WEITZMANN stellte die These auf, dass mit dem Medienwechsel auch eine intensivere Nutzung von Bildern einherging: In Codices waren Miniaturen durch die gegenüberliegende Seite und den Einband sowie durch das flache Format besser geschützt als in Rollen, wo die Farben weniger gut hafteten und durch die Rundung leichter Gefahr liefen, abzuplatzen. Das Auf- und Abrollen der Rollen führte zu einer ständigen Beanspruchung vor allem der äußeren Blätter, was auch die vielen Materialverluste auf den ersten Pergamentbögen der Exultet-Rollen verdeutlichen. Erst im Codex konnten sich die Bilder vom Text emanzipieren: Immer öfter nahmen sie die ganze Seite ein und etablierten sich als eigenständiges Ausdrucksmittel neben der Schrift.²¹⁴

Verwendungskontexte von Rollen im Mittelalter

Trotz der Ausbreitung des Codex seit der Spätantike verlor die Rolle nie vollkommen an Bedeutung und wurde weiterhin genutzt, wenn auch vereinzelter als zuvor. Erhaltene Rollen, aber auch ihre bildliche Darstellung, zeigen, dass sie noch bis in die Frühe Neuzeit Verwendung fanden, aber auch, dass bestimmte mediale Zuschreibungen mit der Nutzung einhergingen.²¹⁵ In der christlichen Kunst etwa ist die Rolle zentraler Bestandteil der *traditio legis* und symbolisiert den Missionsauftrag Christi an Paulus (Abb. 39), zudem erscheint sie als Attribut der Propheten (Abb. 40). In beiden Fällen sollte das Medium wohl weniger auf seinen Text verweisen als vielmehr auf das davon verlesene Wort und den Akt des Sprechens.²¹⁶ Wo es im Bild auf die Evokation des geschriebenen Wortes ankam, wählte man als darzustellendes Schriftmedium hingegen den Codex. Anschaulich wird diese Unterscheidung etwa in einer doppelseitigen Miniatur, die das ‚Abdinghofer Evangeliar‘ (Köln, um 1050) einleitet (Abb. 41).²¹⁷ Im linken Bildfeld ist Christus frontal dargestellt, in der Rechten hält er einen aufgeschlagenen Codex, in dem die ersten Worte aus Johannes 10,9 zu lesen sind (*Ego sum ostium per me si quis introierit salvabitur et pascua inveniet*), während er in der Linken einen vertikal entrollten Rotulus vorweist. Dort liest man eine Paraphrasierung von

213 Gern wird zur Verdeutlichung dieses Umstandes auf Gregor den Großen verwiesen, von dem überliefert ist, dass er ein Werk, für das zuvor 35 Rollen nötig waren, in nur sechs Codices abgeschrieben habe, KELLY, Exultet, S. 14.

214 ALEXANDER, Illuminators, S. 35. Außerdem bekamen Bilder nun immer öfter auch Rahmungen und Hintergründe, WEITZMANN, Illustrations, S. 83–112. Vgl. zur unterschiedlichen Medialität von Text in Rollen und Codices KÖSSINGER, Gerollte Schrift.

215 DOUBLIER, JOHRENDT u. ALBERZONI, Einleitung, S. 11. Die Rollenform wird auch heute noch für bestimmte Kontexte genutzt, vgl. dazu HARTNELL, Scrolls.

216 „Es handelt sich nicht um pragmatische Schriftlichkeit, sondern um Texte, die durch rhetorische Stilmittel, Metrik und/oder Reim sprachlich markiert sind“, MIEDEMA, Reiseliteratur, S. 39.

217 Berlin, Kupferstichkabinett, SMB, Ms. 78 D 3, ff. 1v–2r.

Abb. 39 | Einband des ‚Codex Wittekindeus‘, Elfenbein, 962–973, Mailand; Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat., fol. 1 (Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).



Abb. 40 | Prophet mit Kapuze und Spruchband, 1383/1387, Ulmer Münster, Chor (prometheus Bildarchiv).





Abb. 41 | ‚Abdinghofer Evangeliar‘, um 1050, Köln; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 3, fol. 1v–2r (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

Markus 16,15 (*Ite in orbem universum predicate evangelium meum omni creaturae*). Im Bildfeld auf der gegenüberliegenden Seite sind die zwölf Apostel versammelt, Christus zugewandt und die Hände ihm – sogar über die Rahmung des Bildfeldes hinaus – entgegengestreckt; bereit, das Wort offenbar auch materiell zu empfangen. Ihre Blicke richten sich dabei vornehmlich auf den ihnen zugewandten Rotulus. Während der offene Codex mit Christus als *logos* und Vermittler des christlichen Erlösungsgedankens assoziiert und während der Lektüre des Evangeliiars vor Augen gestellt wird, versinnbildlicht der Rotulus die Verbreitung des *logos* durch die Missionstätigkeit der Apostel und somit die mündliche Weitergabe der christlichen Heilslehre.²¹⁸

Auf diese orale Konnotation von Schriftrollen verweisen auch erhaltene mittelalterliche Rotuli über den religiösen Kontext hinaus. Die im Mittelalter vornehmlich vertikal beschriebenen Pergamentbögen wurden auch im Theater oder im geistlichen Spiel genutzt, wo die zu rezitierenden Texte auf kleinen Rotuli standen, die es erlaubten, immer nur den jeweiligen Text vor Augen zu haben. Erhalten sind von diesen Theater-Rollen aufgrund ihrer ephemeren Bestimmung nur sehr wenige, doch in

²¹⁸ HAMBURGER, Script, S. 49–52.



Abb. 42 | Minnesänger Graf Rudolf von Neuenburg, ‚Codex Manesse‘, 1300/1340, Zürich; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 20r (Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0035>, Public Domain).

einigen spätmittelalterlichen Darstellungen von Dichtern und Minnesängern sind diese mit schlicht gestalteten Rollen in den Händen zu sehen, wie etwa im ‚Codex Manesse‘ (Abb. 42).²¹⁹

Die Rolle als Sinnbild für das gesprochene beziehungsweise gesungene Wort ist auch für den Verwendungskontext von Exultet-Rollen ausschlaggebend, doch reicht dies nicht als Erklärung für die Wahl des Mediums: Der christliche Gottesdienst war – und ist – in hohem Maße durch Musik und das Verkünden des Wortes charakterisiert, dennoch nutzte man für die Aufzeichnung der meisten Gesänge Codices. Nur sehr vereinzelt finden sich Hinweise auf musikalische Kompositionen im religiösen Kontext, die auf Rollen niedergeschrieben wurden.²²⁰

²¹⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (digitale Edition: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222>). Hiervon kommt seit dem 16. Jh. auch die Redewendung, ‚eine Rolle spielen‘ bzw. (im Theater), eine Rolle übernehmen‘, LANGER, Rolle, S. 864f. Zu weiteren Theaterrollen auch CAVALLO, Genesi, S. 216; KÖSSINGER, Gerollte Schrift, bes. S. 152; MIEDEMA, Reiseliteratur, S. 26f. MIEDEMA zählt hierfür nur drei erhaltene Beispiele auf – allerdings nur für den deutsch- und niederländischsprachigen Raum: Das sog. Ostenspiel von Muri, aus der Mitte/2. Hälfte 13. Jh., die Breslauer Heroldsrolle (15. Jh.) und die Frankfurter Dirigierrolle (Anfang 14. Jh.), ebd. S. 40–43.

²²⁰ Von Notker von Sankt Gallen ist etwa überliefert, dass seine musikalischen Notizen in Teilen zu Rollen zusammengefügt wurden, KELLY, Exultet, S. 18; GYUG, Fragment, S. 270f.

Die performative Bedeutung von Rollen im Kontext des Theaters und des Botenwesens könnte im Gesang des *Exultet* aufgerufen worden sein. Die bekannten Theater-Rollen sind allerdings alle später datiert, und auch eine Analogie von christlichem Ritual und Schauspiel – die in der Forschungsliteratur immer wieder gesehen wird – möchte ich an dieser Stelle nicht weiterführen; auch wenn gerade die spätmittelalterlichen Osterspiele sich in diesem Kontext als interessante Entwicklung zeigen.²²¹ Obwohl das antike Theater in gewisser Weise auf die rituellen Handlungen im Christentum Einfluss gehabt haben mag, speziell im Bezug auf die dort erstrebte Katharsis, ist nicht immer klar, inwieweit Mitglieder des Klerus selbst im Früh- und Hochmittelalter eine derartige Analogie vor Augen hatten oder beabsichtigten.²²²

Die häufigsten Bereiche, in denen im Mittelalter Rollen Verwendung fanden, sind die der Administration und Gesetzgebung. So sind etwa Konziliarakten, Diplome und Statuten, Sterbeverzeichnisse und Todesanzeigen bedeutender Persönlichkeiten, aber auch Genealogien, Chroniken und Karten in diesem Medium erhalten.²²³ In einigen Kontexten wurden Rollen durchgehend als Schreibmedium genutzt und erst sehr spät vom Codex abgelöst, wie etwa im Falle der römischen Papsturkunden, die noch bis 1057 an der Rollenform – teilweise sogar auf Papyrus – festhielten.²²⁴ Eine Verwendung von Rollen für derlei Belange muss so verbreitet gewesen sein, dass der auf das Griechische zurückgehende Begriff der *charta* oder *carta* im Mittelalter sogar oft mit dem der Rolle gleichgesetzt wurde.²²⁵ Bindende Akte wurden in Form von Rollenübergaben auch verbündet, was sich nicht zuletzt auch in der christlichen Bildtradition der *traditio legis* spiegelt. Auch die Bareser Heiratsurkunde von 1028 – selbst eine Rolle – zeigt den rechtskräftigen Abschluss der Vermählung in Form einer Übergabe eines Rotulus (vgl. Abb. 10).

Unendlichkeit

Eng verbunden mit Semantiken der Rechtskräftigkeit sind die Bedeutungsebenen, die das Medium der Rolle auch in materieller Hinsicht mit sich bringt: die Möglichkeit, Pergamentbögen unendlich hinzuzufügen oder sogar einzelne Pergamentstreifen wieder zu entfernen, ohne dass dies die Erscheinung des ursprünglichen Objekts

221 Vgl. auch PETERSEN, Ritual.

222 Auch ZCHOMELIDSE spielt mit ihrem ‚stage‘-Begriff auf eine Analogie von Liturgie und Theater an, ebenso CAVALLO, Cantare, S. 57. Dort spricht er von einer ‚Theatralisierung‘ aufgrund der Inszenierung der Rolle im Ritual. Zur Parallelisierung von Osterliturgie und Theater vgl. auch KOBIALKA, Staging.

223 GOLDSCHMIDT, Rotulus. Als einzige Chronik in Rollenform hat sich in Süditalien das sog. ‚Bre-bion‘ von Reggio Calabria erhalten, eine Art Inventar der Stadt, das 1050/60 in einem Rotulus abgeschrieben wurde, JACOB, Rouleaux, S. 76 f.; GUILLOU, Production. Daneben wurden auch Gebete oder Zaubersprüche in Rollen festgehalten, ebenso apotropäische Texte (vgl. Arma Christi-Rollen), KELLY, Exultet, S. 18 f.; CAVALLO, Genesi, S. 216; MIEDEMA, Reiseliteratur, S. 26 f.

224 DOUBLIER, JOHRENDT u. ALBERZONI, Einleitung, S. 11; BIRT, Buchrolle, S. 36.

225 KELLY, Exultet, S. 15.

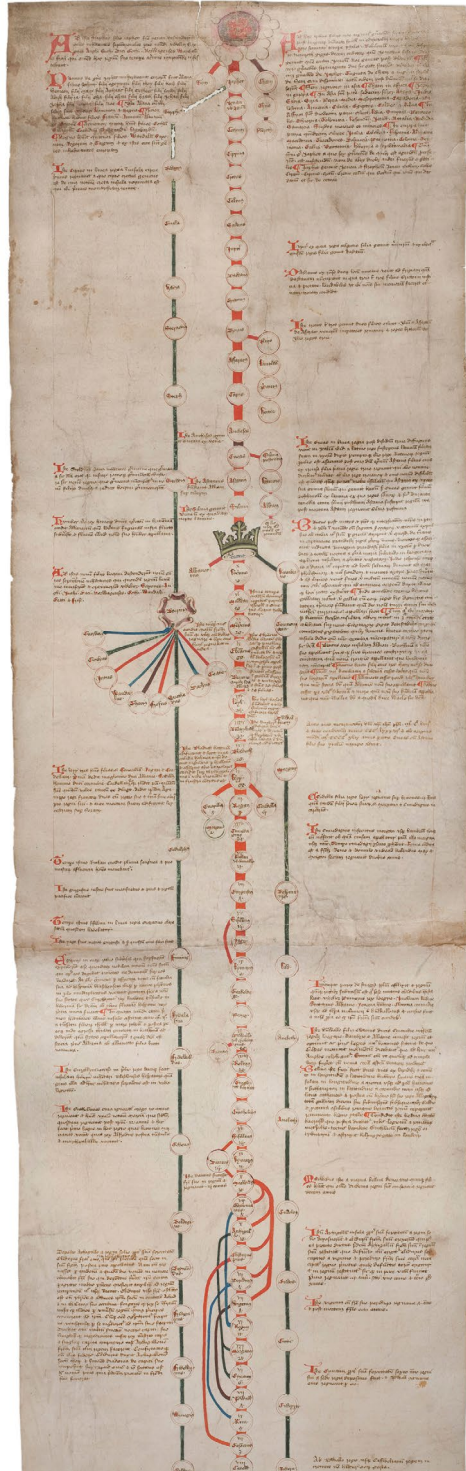


Abb. 43 | „Canterbury Roll“, 1429–1438, 489 × 34 cm; Christchurch, Macmillan Brown Library, University of Canterbury, Ms. 1 (Macmillan Brown Library, Canterbury).

beeinträchtigte.²²⁶ Genutzt wurde diese Möglichkeit etwa von Universalchroniken, um so auch „materiell die lange Entwicklung der Welt seit ihrer Erschaffung zum Ausdruck [zu] bringen“.²²⁷ Diese Offenheit des Mediums machte die Rollen lange verwendbar, sodass mit der Form auch eine gewisse zeitliche, geradezu ins Unendliche reichende Dimension einherging, die wiederum für eine reklamierte *ewige* Gültigkeit von Gesetzestexten oder Papsturkunden von Bedeutung gewesen sein mag. In England wurde diese Eigenschaft des Mediums noch offensichtlicher zur Herrschaftsrepräsentation und -legitimation genutzt: Dort wurden vor allem im Spätmittelalter genealogische Rollen hergestellt, die sowohl durch Schrift als auch durch grafische Elemente Herrschergeschlechter über Generationen hinweg nachzeichneten (Abb. 43).²²⁸ „Dynastische und herrschaftliche Kontinuität ließen sich durch das Rollen leichter *entwickeln* und *fassen* als durch das Blättern des Codex, der gleichwohl häufig für solche Texte genutzt wurde.“²²⁹

Die Möglichkeit des Hinzufügens weiterer Bögen hatte für die süditalienischen liturgischen Rollen fast keine Bedeutung; der Text des *Exultet*-Gesanges war institutionell festgelegt und begrenzt. Allein in einem Fall findet sich ein Widmungstext, der auf einem weiteren Bogen der Rolle hinzugefügt wurde – jedoch geschah dies zeitnah zur Entstehung des Rotulus und wurde auch nicht weiter praktiziert (vgl. Kap. 2.3.2). Die idealiter ewige Verwendung über einen langen Zeitraum hinweg nutzen *Exultet*-Rollen jedoch auch. Anstatt spezifische Namen der jeweiligen Würdenträger im Ursprungstext zu fixieren, aktualisierte man diese im Laufe der Jahre um unspezifische Formulierungen herum und auf der Rückseite der Pergamentbögen. Ähnliches geschah durch die Erneuerung der Miniaturen: Auch hier mögen memoriale und repräsentative Bedeutungszuschreibungen des Mediums eine Rolle gespielt haben, wo der Darstellung geistlicher und weltlicher Macht zum Abschluss des Gesanges eine zentrale Funktion zukam.²³⁰

Semantiken der Unendlichkeit sind schließlich auch in einem anderen Erscheinungskontext von sich aufrollenden Rotuli von Bedeutung, nämlich in Bildern zu jener Szene des Jüngsten Gerichtes, in der die Engel das Firmament aufrollen (Offb 6,14, Abb. 44, 45).²³¹ Diese Konnotation muss vielen Gläubigen beim Betrachten der sich entrollenden Objekte in der *Exultet*-Liturgie in den Kopf gekommen sein. Während mit dem Aufrollen

226 GIELE, PELTZER u. TREDE, Rollen, S. 687; vgl. auch KELLY, *Exultet*, S. 15; KÖSSINGER, Gerollte Schrift, S. 164.

227 VANELLI, Universalchronik. Doch ist bei großformatigen Pergamenten nicht klar, ob die aufrollbare Form wirklich mit einem Rotulus gleichsetzbar ist, MIEDEMA, Reiseliteratur, S. 24f.

228 Christchurch, Macmillan Brown Library, University of Canterbury, Ms. 1 (digitale Edition: <https://canterburyroll.canterbury.ac.nz/>, 11.05.2024). HOLZ, PELTZER u. SHIROTA, Roll; SHIROTA, Canterbury Roll; BOMBI, Methods.

229 In England konnten diese Rollen derart lang und unhandlich werden, dass unklar ist, inwiefern sie – außer zur reinen Aufzeichnung – genutzt bzw. gezeigt wurden, GIELE, PELTZER u. TREDE, Rollen, S. 682.

230 DOUBLIER, JOHRENDT u. ALBERZONI, Einleitung, S. 14.

231 BÉRARD, Ciel. Das Motiv erscheint bereits in den Fresken von Müstair und war ab dem 11. Jh. verbreiteter, ebd., S. 51.



Abb. 44 | Engel rollen das Firmament ein, Fresko, um 800, Müstair, St. Johann (GOLL, EXNER u. HIRSCH, Müstair, S. 215).



Abb. 45 | Aufrollen des Firmaments, Fresko, um 1320, Istanbul, Chora-Kloster (prometheus Bildarchiv).

Semantiken der Endlichkeit einhergingen, wurde vermutlich das Entrollen im heilsgeschichtlichen Kontext demgegenüber als Erleichterung empfunden und mit der Auferstehung Christi und der Erneuerung der Welt an Ostern verbunden. Die Wahrnehmung dieser Bewegung des Objektes war für alle im Raum Anwesenden möglich, auch wenn sie die visuellen Details der Miniaturen auf der Rolle wohl nicht erkannten.

Die Wahl der Rolle liegt auch in den vielfältigen Bedeutungsebenen des Mediums begründet. Sie verweist historisch-semantic auf das frühe Christentum. „Bei der Wahl der Rollenform hatte man offenbar ältere Rotuli der spätesten Antike im Auge, die lange nach Einführung des Codex als Buchform für die Herausstellung bestimmter liturgischer Gebete vereinzelt noch fortbestanden hatten.“²³² So konnte für den dort niedergeschriebenen Text Antiquität, aber auch Authentizität eingefordert werden.²³³ Die Evokation der Anfangszeit der christlichen Heilslehre hat nicht zuletzt in der Osternacht besondere Bedeutung, wo die Vergegenwärtigung des christologischen Geschehens zentraler Bestandteil der Liturgie ist. Dass illuminierte Rollen in Süditalien fast nur im sakralen Bereich Verwendung fanden, mag mit der frühen und starken Besetzung des Mediums für die Osterliturgie beziehungsweise seiner Vereinnahmung durch die Bischöfe zusammenhängen, die in diesem Medium jedoch nicht nur die geistliche Macht für sich reklamierten.

2.3.2 Erste liturgische Rollen in Süditalien

Hierauf deutet schon der Entstehungskontext der ältesten bekannten liturgischen Rollen Süditaliens, die in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Benevent gefertigt wurden.

Erhalten haben sich ein Pontifikale, ein Benediktionale und eine Exultet-Rolle; Letztere kopiert BELTING zufolge ein lokales Vorgängerobjekt.²³⁴ Alle drei sind vertikal beschriftet und illuminiert, wobei die Bilder in Richtung des Textes verlaufen. Das Pontifikale und das Benediktionale aus Benevent sowie das Benediktionale aus Bari sind darüber hinaus weitere Sonderfälle, da sie die einzigen liturgischen Rollen Süditaliens sind, die nicht den *Exultet*-Gesang aufweisen.²³⁵

Bei der ältesten Beneventaner Rolle handelt es sich um ein Pontifikale (Biblioteca Casanatense, Ms. 724 [B I 13] 1), also eine Sammlung zeremonieller Gebete für die klerikalen Weihen, die der Bischof ausführte (Abb. 46a, b). Jedem der Gebete ist eine

²³² BELTING, Malerei, S. 182; CAVALLO, Genesi, S. 217.

²³³ MARINIS, Liturgical Scrolls, S. 310.

²³⁴ BELTING, Malerei, S. 179.

²³⁵ Weitere Ausnahmen bilden ein Fragment einer Rolle, die im 12. Jh. in Montecassino entstand und Teile der Karfreitagsliturgie enthält, sowie der Vermerk von 964 im ‚Codex Diplomaticus Caietanus‘, der *unum rotulo ad benedicendum cereum et fontes* erwähnt, CAVALLO, Cantare, S. 53. Das Fragment aus Montecassino wird als Teil der sog. ‚Compactiones XVI‘ im Archiv von Montecassino aufbewahrt, CAVALLO, Rappresentazione, S. 393; GYUG, Fragment, S. 268–277.

Miniatur nachgestellt, die durch Rubriken erläutert wird.²³⁶ Meist tauchen diese Gebete im Zusammenhang mit anderen Riten auf und nicht als eigene Medien, weshalb sie nicht eigens ausgemalt wurden – anders als etwa Evangeliare, die generell prachtvoller geschmückt und inszeniert wurden.²³⁷ Aus Überlieferungen sind Pontifikalien in Rollen-Form bekannt: In einem Brief von Hinkmar von Reims (gest. 882) an Bischof Adventius von Metz, einen Nachfolger Drogos von Metz, ist die Rede von einem *rotulus consecrationis*, von dem der Ordinationsritus verlesen wurde.²³⁸

Beim Text des Pontifikales von Benevent handelt es sich um eine lokale Version, die sonst nicht überliefert wird; in großen Teilen stimmt er jedoch mit dem des römisch-germanischen Pontifikale überein.²³⁹ Der Rotulus wurde wohl um 969/970 in Benevent gefertigt und misst eine Länge von 353 cm bei einer Breite von etwa 28 cm.²⁴⁰ Heute werden die fünf Pergamentbögen in getrenntem Zustand in einem Album aufbewahrt; die ursprüngliche Rollenform hat sich also nicht erhalten. Der Schrifttypus ist die für diese Zeit und für die Region typische Beneventana. Sowohl der Text als auch die Bilder haben sich, bis auf kleinere Farbabblätterungen und Verblassungen, sehr gut erhalten. Insgesamt erscheinen auf dem Pergament zehn Initialen mit Gold und zwölf Miniaturen.²⁴¹ Letztere sind nicht vollständig farbig ausgemalt, aber wichtige Objekte oder Personen, wie etwa der Bischof, in diesem Falle in einer blauen Kasel, sind meist in denselben Farben gehalten.²⁴² Im Fokus der Miniaturen stehen der durch einen rechteckigen Nimbus gekennzeichnete und leicht vergrößert dargestellte Bischof und seine Handlungen, die er stets nach rechts gerichtet ausführt.

Für das Beneventaner Pontifikale lassen sich keine direkten Vorgängerobjekte nachweisen, weder medial noch ikonografisch. Vermutlich entstand es um 969 eigens für Bischof Landulf I. (957–982). Er wird am Ende der Rolle auch namentlich in großen Goldbuchstaben als Besitzer genannt: *Landolfi episcopi sum* (vgl. Abb. 46b). Diese lokale Verankerung der Rolle muss dazu geführt haben, dass die Miniaturen recht genau den Ordinationsritus in Benevent wiedergeben.²⁴³ „The [...] illustrator, or the mind behind

236 Diese geben noch einmal detaillierte Anweisungen für die Durchführung der jeweiligen Ordination, BELTING, Malerei, S. 145; KELLY, Exultet, S. 195; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 9. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 6.

237 In den ‚Ordines Romani‘ finden sich diese in Form von *libelli*, REYNOLDS, Image, S. 27 f.

238 *Et post Gloria in excelsis Deo, dicat hanc orationem, quae prima est in rotula consecrationis*, Epistula ad Adventium episcopum Metensem, in: Patrologia Latina 126, hg. von MIGNÉ, Sp. 87C, zitiert nach REYNOLDS, Image, S. 31.

239 BELTING, Malerei, S. 145; REYNOLDS, Image, S. 35.

240 BELTING, Malerei, S. 144; BRENK, Pontificale, S. 75. AVERY vermutete eine Herstellung in San Vincenzo al Volturno. Zur früheren Datierungsgeschichte vgl. ZUCCARO, Miniatures, S. 424 f.

241 BELTING, Malerei, S. 147–152. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 6.

242 BELTING geht davon aus, dass nie geplant wurde, die Szenen zu kolorieren, ebd., S. 146.

243 BELTING meint, „[d]ie Zeichnungen im Rotulus sind primär als Lehr- und Schaubilder für den Ritus zu verstehen, den sie wie die zugehörigen Rubriken erläutern, [...] obwohl ihr didaktischer Zweck nicht ohne weiteres bemerkbar ist“, ebd., S. 149. Vgl. auch ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 10; REYNOLDS, Image, S. 27.

him (probably Landulf himself), understood the prayers to be almost as important in the ordination rite as the *traditio instrumentorum*, and was careful to include depictions of them.”²⁴⁴ In der Darstellung der Ordination der Ostiarier liest der Bischof aus einem ihm von einem niedrigeren Kleriker vorgehaltenen Rotulus, der, anders als das Trägermedium der Darstellung, jedoch horizontal beschriftet ist (vgl. Abb. 46a). Der Bischof fährt mit der Linken die Zeilen *Dominus vobiscum, et cum spiritu tuo oremus* nach, während er mit der Rechten die vor ihm Knienden segnet. Beat BRENK führt diese Selbstreferentialität auf die „Verwendung eines entsprechenden Vorbildes durch den Miniator“ zurück; infrage kommt auch ein Verweis auf die frühchristliche Tradition des horizontalen Rotulus.²⁴⁵ Die rechtsbindende Funktion seiner Intonation mag zudem auf Apostel- und Prophetendarstellungen verweisen; der Bischof erscheint hier als Missionar Christi und Nachfolger Petri. In Benevent wird der Rotulus damit zum bischöflichen Medium, das diese Funktion auch in den folgenden beiden Rollen beibehalten sollte, da ähnliche mediale Überlegungen auch die Entstehung eines Benediktionale (Biblioteca Casanatense, Ms. 724 [B I 13] 2) kurz nach dem Pontifikale begleitet haben müssen (Abb. 47a, b).²⁴⁶

Es handelt sich um den Text der *Benedictio fontis*, welche in der beneventanischen Osterliturgie auf den *Exultet*-Gesang folgte; er entspricht zum größten Teil dem Missale Romanum.²⁴⁷ Es sind keine vergleichbaren illuminierten Benediktionalien in Rollenform bekannt, die als Vorbilder dieses beneventanischen Exemplars hätten dienen können; auch hier schuf das Skriptorium – in Anlehnung an das Pontifikale – ein gänzlich neues Medium. Wie das Pontifikale ist auch das Benediktionale nicht in Rollenform erhalten und die einzelnen Pergamentbögen werden in einem Album aufbewahrt. Es ist ebenfalls um die 28 cm breit und besteht aus acht Bögen, die zusammen eine Länge von knapp 5 Metern ergeben.²⁴⁸ Die Miniaturen sind hier teilweise gerahmt und unterscheiden sich auch stilistisch von denen des Pontifikale. Alle 13 Abbildungen erscheinen vor dem Text, den sie illustrieren. Die ersten beiden Darstellungen beziehen sich auf keine spezifische Textstelle und fungieren als Art Einleitung oder Frontispiz.²⁴⁹ Auch diese unterschiedlichen Text-Bild-Bezüge in Pontifikale und Benediktionale sprechen dafür, dass hier nicht dieselben Personen für Schrift und Ausstattung verantwortlich zeichneten.²⁵⁰ Doch ist der Bischof ähnlich prominent herausgestellt wie im Pontifikale; vermutlich entstand auch diese Rolle zu

244 REYNOLDS, Image, S. 34.

245 BRENK, Committenza, S. 284; ZCHOMELIDSE, Art, S. 39.

246 ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 9–24; BRENK, Benedizionale; ZUCCARO, Miniatures, S. 425–427. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 7.

247 BELTING, Malerei, S. 154; BRENK, Benedizionale, S. 87.

248 Die Maße der einzelnen Pergamentbögen ergeben addiert eine Länge von 495,8 cm. Aufgrund der Überlappungen der Bögen durch das Vernähen war die Länge der Rolle allerdings kürzer als die Summe der einzelnen Bögen.

249 BELTING, Malerei, S. 157–166. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 7.

250 BRENK argumentiert ebenfalls für unterschiedliche Skriptorien, BRENK, Pontifikale, S. 77. BELTING hingegen geht vom selben Skriptorium aus, wo beide Rollen vermutlich nach 969 entstanden, BELTING, Malerei, S. 153 f.



Abb. 47a | Segnung des Taufwassers, Benediktionale, nach 969, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 97).



Abb. 47b | Taufe der Kinder und Widmungsgedicht, Benediktionale, nach 969, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 98).

Ehren Landulfs I.²⁵¹ Zudem folgt dem Text der *Benedictio fontis* ein Widmungsgedicht in 14 Hexametern, in dem Bischof Landulf ebenfalls namentlich genannt und gepriesen wird (vgl. Abb. 47b; vgl. Kap. 4.1.1).

Das älteste erhaltene Exemplar einer Exultet-Rolle (Vat. lat. 9820) muss in den Jahren zwischen 981 und 987 entstanden sein (Abb. 48a, b).²⁵² Hans BELTING identifizierte es als Kopie einer älteren, unter Bischof Landulf I. entstanden Rolle.²⁵³ Auf 20 Pergamentbögen finden sich hier 17 Miniaturen, von denen fünf dem Text wieder als Art Frontispiz vorangestellt sind.²⁵⁴ Am Ende der Rolle findet sich die bereits thematisierte Stifter- oder Selbstdarstellung des Schreibers, eines Presbyters Johannes (vgl. Abb. 48b). Er kann als Propst des Frauenklosters von Sankt Peter extra muros in Benevent identifiziert werden, welches der Abtei von San Vincenzo al Volturno unterstellt war.²⁵⁵ BELTING und BRENK sind der Überzeugung, Johannes habe den Rotulus für eine Nutzung im Kloster nach dem Vorbild einer nicht mehr erhaltenen Exultet-Rolle von Landulf I. in Auftrag gegeben. Womöglich war Johannes zuvor als Diakon Landulfs Nachfolger Alfanus direkt unterstellt; aus Dankbarkeit ließ er diesen in den bildlichen Kommemorationen auch mit darstellen.²⁵⁶ Auf dem ersten Bogen erscheint der thronende Erzbischof Alfanus unter einer Säulenarkade, wie er einem Diakon zur Rechten einen Rotulus überreicht; in der Linken hält er einen prachtvoll geschmückten Codex (vgl. Abb. 48a).²⁵⁷

In der Osterliturgie selbst fand eine Übergabe des Rotulus vom Bischof an den Diakon vermutlich nicht statt; der Diakon nahm die Rolle vom Altar auf, bevor er die Stufen zur Kanzel hinaufstieg (vgl. Kap. 2.1.3). ZCHOMELIDSE und BRENK deuten diese einleitende Darstellung daher als ‚Autorisationsbild‘, also als bildlich inszenierte Selbstdarstellung des Erzbischofs mit der Rolle, die beim Betrachter Assoziationen mit der *traditio legis* wecken sollte. Durch die Übergabe autorisiert er den Diakon, den Gesang an seiner statt auszuführen – die Darstellung der Übergabe der Buchrolle im

251 Ebd., S. 153; BRENK, Benedizionale, S. 89; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 12f.

252 BELTING, Malerei, S. 167, 180f., 230ff. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 8.

253 BELTING, Malerei, S. 178; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 9; BRENK, Committenza, S. 290.

254 BELTING, Malerei, S. 173–180.

255 In einer weiteren Kommemoration wird auch die Äbtissin erwähnt: *Nec non et famulam tuam abbatissam nostram illam cum [...] universa congregacione*, SPECIALE, Liturgia, S. 202f. Auch in Klöstern wurden Osterfeiern und anschließende Taufen vollzogen. Ab der merowingischen Zeit war es den Klöstern allerdings nur mit Erlaubnis des Bischofs gestattet, zu taufen, UGGÉ, Battisteri, S. 392–394. Eine Quelle aus der Nähe von Lucera aus dem 5. Jh. legt nahe, dass im dortigen Kloster Osterfeiern durchgeführt wurden, ebd. S. 394f. Klosterkirchen standen an bestimmten Festtagen auch Laien für die Messe offen, darunter oft an den Osterfeiertagen, PIVA, Spazio, S. 147.

256 BRENK, Committenza, S. 291.

257 Der Bischof erscheint noch vor der Darstellung des Lamm Gottes, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, und nimmt die Stelle ein, die in anderen Rollen der Maiestas Domini oder der Deesis vorbehalten ist, vgl. dazu ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 15. Er erscheint außerdem wie gekrönt durch den Leuchter über ihm. Eine ganz ähnliche Szene findet sich zu Beginn des Rotulus von Salerno; BRENK geht daher davon aus, dass beide Manuskripte das gleiche Vorbild kopierten, BRENK, Committenza, S. 288f.

48a



48b



Abb. 48a, b | Übergabe des Rotulus (48a) und Dedikation des Rotulus an den Heiligen Petrus (48b), Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 107, 118).

Frontispiz käme somit dem christlichen Sendungsbefehl gleich.²⁵⁸ Die ersten liturgischen Rollen aus Benevent standen in engem Zusammenhang mit bischöflicher (Selbst-)Repräsentation und fungierten vermutlich als ‚Statussymbol‘ der jeweiligen geistlichen Würdenträger, auch wenn die erste erhaltene Exultet-Rolle dezidiert nicht für einen Bischof, sondern für ein Kloster gefertigt wurde.²⁵⁹ Die Bischöfe werden bildlich, aber auch schriftlich besonders hervorgehoben, im Benediktionale sogar in Form eines Widmungsgedichts. Historisch hängt dies womöglich mit der Fragilität des Bischofsamtes in Benevent zu dieser Zeit zusammen. Vor allem stand die Ordinationsgewalt des obersten Klerikers infrage; dies könnte auch erklären, weshalb die Bischofsweihe in der Exultet-Rolle aufgegriffen wurde, wo diese Thematik eigentlich keine Bedeutung hatte.²⁶⁰

2.3.3 Mögliche Vorbilder für Exultet-Rollen

Das Medium der Rolle wurde unter Bischof Landulf I. und seinem Nachfolger Alfano offensichtlich zu einem wichtigen Werkzeug zur Legitimation und Repräsentation. Dennoch kam es um 960 relativ unvermittelt auf, und es ist nach wie vor umstritten, auf welche Tradition man sich in Benevent hätte beziehen können. Liturgische Rollen sind vor dem 10. Jahrhundert nur sehr vereinzelt erhalten oder bekannt, noch seltener waren sie illuminiert.²⁶¹ Die Frage nach der Wahl des Mediums ist daher grundlegend für das Verständnis möglicher Bildfunktionen in den süditalienischen Exultet-Rollen.

Aus Westeuropa hat sich als einzige ältere liturgische Rolle der sogenannte ‚Rotulus von Ravenna‘ erhalten, der vermutlich in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstand und Gesänge und Gebete für den Advent und die Weihnachtsevangelien enthält, aber nicht illuminiert ist.²⁶² Schriftlich lassen sich noch weitere Zeugnisse für die Verwendung von Rollen in der Liturgie finden: Der oben bereits erwähnte Brief von Hinkmar von Reims an Bischof Adventius aus dem 9. Jahrhundert nennt einen Rotulus, der die Texte zur Bischofsweihe enthält.²⁶³ Auch in einem Brief von Papst Zacharias (741–752) an den später heiliggesprochenen Missionar Bonifatius, der ins Jahr 751 datiert und damit älter ist als der Brief Hinkmars, ist von einem

²⁵⁸ ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 16, 18; ZCHOMELIDSE, *Art*, S. 37; BRENK, *Committenza*, S. 289; KELLY, *Cerimonia*, S. 31.

²⁵⁹ BRENK, *Benedizionale*, S. 89; KELLY, *Exultet*, S. 199; ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 12. Allerdings ist dies bei Pontifikalien keine Besonderheit, vgl. dazu WITTEKIND, *Pontifikale*.

²⁶⁰ ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 19 f.; SPECIALE, *Liturgia*, S. 205.

²⁶¹ ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 9.

²⁶² CAVALLO, *Genesi*, S. 216; BENZ, *Rotulus*, S. 29, 81; REYNOLDS, *Image*, S. 31. Der ‚Rotulus von Ravenna‘ ist auf beiden Seiten beschrieben: Auf die Rückseite wurden im 10. Jh. acht Briefe kopiert, die die Kirche von Ravenna betreffen, BENZ, *Rotulus*, S. 1.

²⁶³ REYNOLDS, *Image*, S. 31; CAVALLO, *Genesi*, S. 216 f.

Rotulus für den Messkanon die Rede.²⁶⁴ In Mailand wurden Rotuli offenbar ebenfalls immer wieder in der Liturgie verwendet. Im Ordinarium der Mailänder Kirche vom Anfang des 12. Jahrhunderts, in dem auch ältere Traditionen der ambrosianischen Liturgie überliefert und vereint sind, wird die Nutzung eines Rotulus für die Litaneien beschrieben. Der Rotulus wurde zunächst auf dem Altar platziert, von dort für das Verlesen der Litaneien genommen und anschließend wieder auf den Altar gelegt. Im Laufe der Liturgie nahm ihn auch der Erzbischof offensichtlich für weitere Lesungen von dort auf.²⁶⁵ An einer anderen Stelle des Ordinarius wird sogar die Nutzung einer Rolle für die *Benedictio ignis* und die *Benedictio cerei* beschrieben:

*Tunc sacerdos ecclesiae s. Sepulcri debet cereum unius librae portare ab ecclesia sua, accensum novo igne et benedictum, in ecclesiam hyemalem, et ponere ante altare s. Mariae pro ficto, ex quo cicendelarius ebdomadarius debet habere candelam accensam in secretario ecclesiae estivae. Post haec tres diaconi induti dalmaticis debent ire super tribunam ecclesiae estivae, duobus portantibus duos cereos sine lumine, et unus subdiaconus ebdomadarius debet portare rotulum similiter indutus alba, et debet tenere ipsum rotulum ante diaconum, donec legerit et benedixerit ceram et ignem.*²⁶⁶

Auch aufgrund liturgischer Ähnlichkeiten des beneventanischen Ritus mit dem ambrosianischen und der gemeinsamen langobardischen Wurzeln könnten Mailänder Rollen als Vorbilder für die Beneventaner Rotuli fungiert haben.²⁶⁷ Allerdings sind

²⁶⁴ *Votis autem tuis clementer inclinati, in rotulo dato praedicto Lul religioso presbitero tuo, per loca signa sanctae crucis quante fieri debeant, infiximus*, JAFFÉ, Monumenta, S. 226, zitiert nach BENZ, Rotulus, S. 21; CAVALLO, Genesi, S. 218 f.

²⁶⁵ *Et sciendum est, quia ante tertiam cantatam minor custodum ebdomadiorum ponit rotulum letaniarum super altare, primum in prima ebdomanda, secundum in secunda, tertium in tertia. In quarta feria, finita tertia, presbyter tollit rotulum ab altari, et dicit orationem ante altare, et primicerius lectorum incipit letanias; et pergunt in ecclesiam aestivam, cum rotulo presbyter, cicendelarius ebdomadarius cum pallio, et ponit illud super altare [...] Et in his tribus diebus ebdomadarii majores ostiarii vicissim portant crusem auream [...] Et rotularius archiepiscopi semper portat rotulum, et ministrat archiepiscopo; sed si archiepiscopus defuerit, ostiarius, qui portat crucem auream, fert ipsum rotulum, et ponit super singula altaria, a quibus sacerdos aufert, et dicit orationes*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana Ms. I. 152, hg. v. MAGISTRETTI, S. 119, zitiert nach CAVALLO, Genesi, S. 220. Vgl. auch BENZ, Rotulus, 21 f.; vgl. zum ‚Beroldus‘ auch CARMASSI, Eredità, S. 161–165.

²⁶⁶ Beroldus, hg. v. MAGISTRETTI, S. 109 f., zitiert nach JACOB, Rouleaux, S. 96.

²⁶⁷ KELLY, Chant, S. 176–178, bzw. ganzer Aufsatz; KELLY, Exultet, S. 208–210. ZCHOMELIDSE meint ebenfalls, die Entstehung der Exultet-Rollen sei eng an diesen Ritus gebunden, ZCHOMELIDSE, Art, S. 3. Als einzige mittelalterliche liturgische Rolle aus Mailand hat sich Ms. 810 aus der Zeit um 1300 in der Beinecke Library erhalten (New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 810), vgl. dazu KELLY, Processional Roll. Für mehr Verwirrung als Aufklärung sorgte lange Zeit die Zuschreibung des Bienenlobes an Augustinus, der sich zur Zeit der Formulierung des Gesangs (oder Briefes) in Mailand aufgehalten haben soll. VON BALDASS formulierte die These, dass die Entstehung der Exultet-Rollen damit zusammenhänge, und war der Meinung, alle zwischen dem 4. und dem 10. Jh. hergestellten Objekte seien verloren

keine Rollen aus der *Langobardia maior* erhalten und es bleibt unklar, ob diese auch illuminiert waren. Zudem ist ihre liturgische Nutzung über die Erwähnung im Ordinarium nicht eindeutig zeitlich zu fixieren, weshalb Mailand als Vorbild vage bleibt, aber nicht auszuschließen ist.

Orthodoxe liturgische Rollen

Als weitere ‚Ursprungshypothese‘ tritt der byzantinische Raum in den Fokus, wo Rotuli auch lange nach der Einführung des Codex breite Verwendung fanden.²⁶⁸ Neben Chrysobullen, Inventaren, Typika und anderen säkularen und kirchlichen Urkunden haben sich dort mehrere liturgische Rollen erhalten.²⁶⁹ Die byzantinischen Exemplare sind bis zu 12 Meter lang und bestehen meist aus sieben bis neun Pergamentbögen, in Einzelfällen wurden aber auch bis zu 20 Pergamente verwendet. Mit einer Breite von elf bis 32 Zentimetern sind sie etwas schmaler als die meisten bekannten Exultet-Rollen.²⁷⁰ Die griechischen Rollen sind zudem oft auf beiden Seiten beschrieben und schlichter gestaltet, Miniaturen finden sich – wenn überhaupt – nur auf den Frontispizien oder in Form von Autorenbildern (vgl. Abb. 59).²⁷¹ Sie sind – bis auf eine Ausnahme – ebenfalls vertikal beschriftet.²⁷² Der Großteil der bekannten orthodoxen Rollen, die auch als *kontakia* oder *eiletaria* bezeichnet werden, wird in die Zeit zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert datiert.²⁷³ Lange herrschte die Meinung vor, dass sie vor dem 12. Jahrhundert nur sehr vereinzelt existierten, weshalb sie als mögliche Vorbilder für die süditalienischen Pergamente ausgeschlossen wurden.²⁷⁴ JACOB konnte dies revidieren und über 20 griechische Rollen auflisten, die in Süditalien entstanden oder sich dort zur Entstehungszeit der Exultet-Rollen befanden.²⁷⁵ Sein

gegangen: „Es wäre naiv zu glauben, dass man erst im späten 10. Jh. [...] darangegangen ist, diese Texte zu illustrieren. Wir haben eine verlorene Tradition bis in die Zeit Augustinus und Hieronymus [...] anzunehmen,“ VON BALDASS, Miniaturen, S. 217.

268 CAVALLO, *Genesi*, S. 221; REYNOLDS, *Image*, S. 31; CAVALLO, *Rappresentazione*, S. 394f.

269 MARINIS, *Liturgical Scrolls*, S. 310.

270 MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*, S. 76.

271 MARINIS, *Liturgical Scrolls*, S. 311; CAVALLO, *Cantare*, S. 55; CAVALLO, *Genesi*, S. 228. Vgl. Jerusalem, Bibliothek des griechisch-orthodoxen Patriarchen, Hagios Stavros 109, MARINIS, *Liturgical Scrolls*, S. 311. Zum Rotulus in Jerusalem vgl. GRABAR, *Rouleau liturgique*, S. 161, 163–199. Er entstand im 11. Jh. in Konstantinopel, ist auf beiden Seiten beschrieben und weist so gut wie keine figürlichen Darstellungen auf; SCHELLEWALD, *Zeremoniell*, S. 144–148.

272 Bei der Ausnahme handelt es sich um die Josua-Rolle, die wohl um 950 in Konstantinopel geschrieben und illuminiert wurde (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Pal. graec. 431), TSAMAKDA, *Joshua Roll*, S. 207–213.

273 MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*, S. 76f.; KELLY, *Exultet*, S. 20–24; MARINIS, *Liturgical Scrolls*, S. 310.

274 BELTING, *Malerei*, S. 183; CAVALLO, *Cantare*, S. 54; ZCHOMELIDSE, *Art*, S. 37; GERSTEL, *Liturgical Scrolls*; JACOB, *Rouleaux*, S. 70. Zu möglichen byzantinischen Vorbildern aber schon CAVALLO, *Genesi*, S. 221–223; WURFBAIN, *Liturgical Rolls*, S. 14f.

275 Zudem werden auch die griechischen Rotuli erst in letzter Zeit systematischer untersucht, JACOB, S. 69–71. Ein Überblick zu griechisch-italienischen Manuskripten bei CAVALLO, *Cultura*.

ältestes Beispiel datiert in den Übergang vom 9. zum 10. Jahrhundert; es handelt sich um eine Rolle, die im basilianischen Kontext in Kalabrien verortet werden kann (Grottaferrata, Cryptensis f. VI). Wie die meisten orthodoxen Rollen Süditaliens enthält sie die Liturgie nach Johannes Chrysostomos und dem Kirchenvater Basilius, die zu Beginn des 10. Jahrhunderts in den basilianischen Messen eingeführt wurde.²⁷⁶ Einen Rotulus aus dem Salento lokalisiert JACOB in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, er enthält den Text zur Weihe einer Kirche, wurde also ebenfalls in bischöflichem Kontext genutzt (London, BL Arundel 529).²⁷⁷ Bari 3 legt nahe, dass griechische Rollen auch in Bari genutzt wurden (vgl. Kap. 2.1.2). Zudem erwähnt eine Bareser Urkunde von 1032 ein griechisches *kontakion* (*kondakion peri tes leitourgias*).²⁷⁸ Eine Nutzung liturgischer Rollen in den griechischen Klöstern Süditaliens kann somit als gesichert gelten, auch lange nach der normannischen Eroberung der Region.²⁷⁹

Eine Orientierung der langobardischen Bevölkerungsschichten am mächtigen Kaiserreich im Osten, wie sie im Entstehungskontext der Exultet-Rollen somit vorliegen könnte, ist bei weitem kein Phänomen des 10. Jahrhunderts, wie unter anderem der Bau der Sophienkirche in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Benevent belegt. Sie entstand als Pfalzkapelle und Teil des Palastes des langobardischen Herzogs Arechis II. (758–787) und wurde noch vor 768, also vor der Konsolidierung des langobardischen Herzogtums Benevent 774, vollendet.²⁸⁰ Bei dem Bau handelt es sich um einen Zentralbau mit zwei Umgängen, dem sich im Osten drei Apsiden anschließen, von denen die zentrale durch ihre Größe herausgehoben ist. Durch die zwei durch antike Säulen gebildeten Umgänge formt sich in der Mitte ein überkuppeltes

²⁷⁶ JACOB, Rouleaux, S. 92; SCHELLEWALD, Zeremoniell, S. 141 f. Daneben wurden aber auch Vespere sowie Gebete zu spezifischen Festen wie der Kommunion oder für Hochzeiten auf Rollen abgeschrieben, CAVALLO, Genesi, S. 222 f.; MANIACI u. OROFINO, Rouleaux, S. 76 f.

²⁷⁷ Bei den weiteren, orthodoxen Rollen aus Süditalien handelt es sich um ein *Kontakion Officii Ecclesiastici* aus dem 10. Jh., das nicht mehr erhalten ist, aber im ‚Diarium Italicum‘ von Bernard de Montfaucon (1702) erwähnt wird; vermutlich enthielt es einen Taufritus. Hinzu kommt das ebenfalls nicht mehr erhaltene ‚Cryptoferratense Arsenii‘, das die Liturgie des heiligen Basilius enthielt. Ein Kolophon überliefert das Jahr der Entstehung (1001) und den Namen des Kopisten, eines Mönchs Arsenius. Ms. Messanensis gr. 177 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana) datiert kurz nach 1005 und entstand in oder um Rossano, JACOB, Rouleaux, S. 73–76.

²⁷⁸ Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 18, JACOB, Rouleaux, S. 93.

²⁷⁹ CAVALLO meint, die Verbreitung der Rotuli geschah auch über wandernde Mönche, etwa von Kalabrien nach Kampanien, CAVALLO, Cantare, S. 54 f. Vgl. dazu auch WURFBAIN, Liturgical Rolls, S. 14 f. Vgl. zur Flucht kalabresischer Mönche nach Apulien auch VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 159. Ms. Borgianus gr. 27 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana), in dem des Erzbischofs Alfano von Salerno und Roger Bursas gedacht wird, entstand in normannischer Zeit, JACOB, Rouleaux, S. 82 f. Ebenso weisen lokale Liturgien, wie etwa in Salerno, noch weit bis in die frühe Neuzeit griechisch-orthodoxe Elemente auf, sei dies in der Verzeichnung von Texten auf Griechisch oder im Singen byzantinischer Hymnen, KELLY, Chant, S. 180; KELLY, Musica, S. 191.

²⁸⁰ BELTING, Hof, S. 180–182. Ab dem 9. Jh. ist sie urkundlich als Krönungskirche belegt, ebd., S. 185.

Hexagon.²⁸¹ Das architektonische Vorbild ist durch das Patrozinium der Kirche und in ihrer Doppelfunktion als Sophien- und Pfalzkapelle deutlich in der Konstantinopolitanen Sophienkirche auszumachen.²⁸² In zeitgenössischen langobardischen Quellen, etwa der ‚Translatio‘ der 12 Märtyrer, wird auf Justinian als Erbauer des Vorbildes verwiesen und auch spätere Quellen suchen immer wieder diesen Vergleich.²⁸³ Arechis II. nahm als erster Fürst der *Langobardia minor* den Titel *princeps* an, womit eine relative Unabhängigkeit des Dukates von der fränkischen Oberhoheit einherging. Die Nachahmung der Konstantinopolitanen Sophienkirche muss wohl in diesem Kontext gesehen werden. Das Oströmische Reich fungierte als christliche Referenzmacht im Mittelmeerraum und Bestrebungen, politische Eigenständigkeit und Legitimität mit den Mitteln der Kunst zu repräsentieren, manifestierten sich gerade im Süden der Apenninhalbinsel immer wieder. Herrscher suchten bewusst diese Verbindung, um sich in eine Traditionslinie mit dem christlich-römischen Reich zu setzen.²⁸⁴ Ähnlich wie Arechis II. durch den Bau seiner Palastkapelle im 8. Jahrhundert seine Erhebung zum *princeps* durch Verweise auf das zeitgenössische, aber auch spätantike Konstantinopel konsolidieren wollte, mag dies Bischof Landulf I. 200 Jahre später in Form der liturgischen Rolle getan haben.

Ein neues Medium

Das Medium der Rolle wurde womöglich für die liturgische Funktion der bischöflichen Ordinationen, der *Benedictio fontis* und der *Benedictio cerei* aus Byzanz nach Benevent ‚importiert‘, es zeigte sich aber auch, dass in Benevent zu Abschrift und Ausmalung eine ganze Reihe an weiteren Referenzpunkten zur Verfügung standen. Es verwundert, dass in der bisherigen Suche nach medialen Vorbildern jüdische Tora-Rollen so gut wie keine Beachtung erfuhren. Dies mag an der spärlichen Auseinandersetzung der europäischen Kunstgeschichte mit der jüdischen Kunst liegen, die wiederum durch eine nur fragmentarisch überlieferte materielle Kultur bedingt ist. Linda SAFRANS Publikation zum mittelalterlichen Salento geht dieser Forschungslücke für das südliche Apulien nach und versammelt eine Vielzahl an Objekten und Inschriften, die Hinweise auf die bedeutenden jüdischen Gemeinden im Salento geben.²⁸⁵ Aus anderen apulischen Städten, wie etwa Bari oder Trani, sind ebenfalls jüdische Gemeinden im Mittelalter bekannt; zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet sind jedoch noch

281 BELTING, Hof, S. 176 f.

282 Ebd., S. 184. Die Sophienkirche ist nicht die Kathedrale von Benevent, diese liegt weiter unten in der Stadt. Sie wurde im 2. Weltkrieg komplett zerstört.

283 *Hic dux Arichis pario de marmore templum construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Iustiniane, tuus labor omni pulchrior* (sic) *arce*, zitiert nach BELTING, Hof, S. 183.

284 Ebd., S. 185. Keineswegs kann hier also die Rede vom byzantinischen ‚Einfluss‘ sein; einerseits, weil die Langobarden diese Verbindung bewusst suchten, andererseits, weil große Regionen Süditaliens bis weit ins 11. Jh. Teil des Byzantinischen Reiches waren und Austauschprozesse zwischen diesen und dem Langobardenreich alltäglich waren.

285 SAFRAN, Salento.

nötig.²⁸⁶ Die Rollenform war und ist im Judentum nicht allein der Tora vorbehalten: Die teilweise auch bebilderten Esther-Rollen trugen zur alljährlichen Aktualisierung der Esthergeschichte während des Purimfestes bei; das älteste erhaltene Exemplar entstand jedoch erst Mitte des 16. Jahrhunderts.²⁸⁷

Ob nun in religiöser Abgrenzung zu jüdischen, griechisch-orthodoxen oder antiken Rollen in Benevent eine vertikale, bebilderte Form gewählt wurde oder man gänzlich eigene Akzente setzen und ein eigenes Medium schaffen wollte, kann bisher nicht beantwortet werden. Der Fall der byzantinischen Rollen zeigt, dass die fehlende Auseinandersetzung mit den erhaltenen Rollen bisher zu einigen Fehleinschätzungen führte.²⁸⁸ Gerade die Suche nach ‚direkten Vorbildern‘ musste scheitern: Exultet-Rollen entsprechen in ihrer Vertikalität weder antiken noch jüdischen Rollen und im Layout beziehungsweise der Art ihrer Illuminierung weder dem ‚Rotulus von Ravenna‘ noch griechisch-orthodoxen Rollen. Mehr noch sollte an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass die Rollenform für das liturgische Ritual aus verschiedensten Kontexten bekannt war und die Illustrierung ein europäisch-christliches Element war, das seine Vorbilder womöglich im Codex hatte. Wie dort nehmen die Bilder der Exultet-Rollen die gesamte Breite des Bogens an, treten durch ihre Dimension und Bedeutung also keineswegs hinter denen der Texte zurück.²⁸⁹ Der Bildgebrauch unterscheidet sich von dem der orthodoxen Rollen sehr, was durch andere liturgische Funktionen und womöglich auch andere Arten von Sichtbarkeit bedingt gewesen sein mag. Vieles weist somit darauf hin, dass man in Benevent bewusst ein neues und eigenständiges Medium konstituieren wollte, das geeigneter war, die eigenen Ansprüche zu materialisieren.²⁹⁰ Hingegen scheint das Medium in der orthodoxen Liturgie – zumindest in Süditalien – keinen besonders großen Erfolg gehabt zu haben: Viele Rotuli wurden wie im Falle von Bari 3 für andere Zwecke wiederverwendet. Dies könnte auch mit einer bereits erfolgten symbolischen Besetzung des Mediums durch die beneventanische Kirche zusammenhängen. Festzuhalten bleibt, dass die vertikale Rollenform in der

286 Ich danke Martin Raspe (Rom) für den Hinweis auf die Tora-Rollen und die Diskussion dazu. Vgl. zu Trani und u. a. Oria: SABAN, *Cultura*; SAFRAN, *Salento*. Es gab viele größere jüdische Gemeinden in Apulien, „sie genossen Rechtsschutz der byzantinischen Behörden“. Erst unter den Normannen waren Juden weniger geduldet, VON FALKENHAUSEN, *Untersuchungen*, S. 144 f.

287 ROHRBACH, *Aura*, S. 202; FRANZ-KLAUSER, *Estherrolle*; GUTMANN, *Estherrolle*.

288 MANIACI u. OROFINO finden zu viele Unterschiede, etwa im Layout, sodass sie meinen, die byzantinischen hätten die Exultet-Rollen nicht ‚direkt‘ beeinflusst, MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*, S. 78. Auch ZCHOMELIDSE schließt byzantinische Rollen als Vorbilder für die süditalienischen Manuskripte aus, ZCHOMELIDSE, *Schriftrollen*, S. 9.

289 Zur „Eroberung“ der Seite durch das Bild vgl. WEITZMANN, *Illustrations*, S. 83–112. Zu den verschiedenen medialen Möglichkeiten im Text-Bild-Verhältnis in Codex und Rolle vgl. WORM, *Medium*.

290 Aufgrund der Vielfältigkeit und Quantität der möglichen Vorbilder für Exultet-Rollen gerade im süditalienischen Kontext verwundert es eher, dass illuminierte liturgische Rollen dort nicht schon vor dem 10. Jh. für die lokale Liturgie entstanden. Byzantinische Rollen hingegen waren eventuell gar nicht für die *Sichtbarkeit* hergestellt, MANIACI u. OROFINO, *Rouleaux*, S. 79; GERSTEL, *Liturgical Scrolls*, S. 195–204.

griechischen Kirche weit verbreitet war und vieles darauf deutet, dass diese auch in Benevent bekannt war. Dabei müssen griechische Rollen nicht als einziges ‚direktes‘ Vorbild verstanden werden; auch die in Mailand genutzten liturgischen Rollen müssen durch die hohe Mobilität von Klerikern in Benevent rezipierbar gewesen sein. Die verschiedenen Inspirationsquellen sind vielmehr ein Hinweis darauf, auf wie vielen Ebenen die Form der Rolle in Benevent ihre Bedeutung *entfalten* konnte: Mit ihnen einher gingen neben der Sakralität auch Konnotationen von Repräsentation, Legitimation und der Konsolidierung von Macht.

2.3.4 Inszenierungen eines Mediums

Die Form der Rolle war im Vergleich mit der des Codex enger mit dem *gesprochenen* Wort verbunden, wie oben herausgearbeitet wurde. Wer die Rolle in den Händen hatte, besaß auch Verfügungsmacht über das Wort; sei dies im christlich-theologischen oder im politisch-repräsentativen Kontext. Exultet-Rollen nutzen diese Mediensemantiken in regional oft unterschiedlicher Art und Weise, doch *dass* das Medium in der Konzeption der Rollen zentral war, darauf verweist auch die Inszenierung der Rolle im Bild; die Medienwahl ging also durchaus Hand in Hand mit ihren performativen Möglichkeiten.²⁹¹

Die Miniaturen der Exultet-Rollen spiegeln vor allem in den Darstellungen liturgischer Handlungen ein hohes Maß an Selbstreferentialität und Performativität. Eine der zentralen und außergewöhnlichsten Szenen des Exultet-Zyklus ist jene, in der sich der Diakon an die anwesenden *Fratres carissimi* wendet – *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate*.²⁹² In den Miniaturen erscheint der Diakon auf der Kanzel, vor ihm ist der Osterleuchter mit der Osterkerze positioniert und in Händen hält er den bereits zum Teil entrollten Rotulus. Meist sind auch der Bischof sowie einige Kleriker zu sehen, in vielen Rotuli erscheinen zudem Laien. Die Darstellung des Rotulus variiert, manchmal erscheint er pergamentsichtig belassen, in anderen Fällen ist er farblich hervorgehoben.

Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung von Rollen in Bildern im Mittelalter recht häufig; meist erscheinen sie in Form von Spruchbändern oder in den Händen von Propheten oder Evangelisten, wo sie sinnbildlich für das von ihnen übermittelte Wort Gottes stehen. Oft „genügt [...] schon die unbeschriebene Rolle als Hinweis, als Sinnbild des Evangeliums“. ²⁹³ Wo die Rollen beschrieben sind, erscheinen meist nur die einleitenden Worte eines Textes oder einer Bibelstelle, die dann repräsentativ für den gesamten Text stehen.²⁹⁴

²⁹¹ ZCHOMELIDSE, Art, S. 39.

²⁹² Vgl. Anhang 1.1.

²⁹³ WITTEKIND, Schriftband, S. 343.

²⁹⁴ Ebd.



Abb. 49 | *Fratres carissimi*,
Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert,
Gaeta; Gaeta, Museo Diocesa-
no, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO
u. PECERE, Exultet, S. 346).

Eine *Fratres carissimi*-Darstellung, in der Text auf der gemalten Rolle zu erkennen ist, findet sich in der ältesten Rolle von Gaeta, wo die ersten Worte des Prologs zu lesen sind (Abb. 49).²⁹⁵ Die Miniatur ist wegen zweier weiterer Details bemerkenswert: Die Rolle läuft nach unten spitz zu, wie sich dies auch an den ersten Pergamentbögen von Vat. lat. 9820 und dem Bareser Benediktionale zeigt. Zudem ist hier der *umbilicus* mit abgebildet, um den die Pergamentbögen gerollt waren: Zwei goldene Dreiecke ragen aus dem noch aufgerollten Teil heraus. Auch in der *Laus cerei*-Szene in Montecassino 2 läuft die Rolle spitz nach unten zu, hier ist auch die Kordel zu sehen, die an der Spitze befestigt war, um den Rotulus in geschlossenem Zustand zu verschnüren (vgl. Abb. 23). In beiden Fällen wurde offensichtlich Wert auf eine realitäts- beziehungsweise gebrauchsnahen Darstellung des Mediums gelegt.

In Pisa 2 findet sich eine beschriftete Rolle nur in der Eingangsszene des Diakons auf dem Ambo (vgl. Abb. 37); erstaunlicherweise wird der Rotulus in der Versammlung der *Fratres carissimi* nicht mehr gezeigt. Darüber hinaus weisen weitere Rollen Text auf oder deuten diesen an: das älteste Objekt Vat. lat. 9820 – bei der Segnung der Osterkerze liest man hier auf der gemalten Rolle *ut supernae benedictionis munus accomodes* –, Vat. lat. 592, Exultet Paris nouv. acq. lat. 710 und eine spätere Rolle aus Montecassino (Cas. 724 [B I 13], 3).²⁹⁶ Während auch in Troia 1 Schriftzeichen auf

²⁹⁵ PACE, Gaeta 1, S. 342.

²⁹⁶ In der Rolle aus Fondi erscheint nur ein P auf der Rolle, in den anderen Zickzack- oder Wellenlinien, die eventuell Schrift andeuten sollen.



Abb. 50 | *Salvum fac populum*, Exultet-Rolle, um 1050, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 1 (MAITILASSO, Troja, S. 74).



Abb. 51 | *Salvum fac populum*, Exultet-Rolle, 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 2 (MAITILASSO, Troja, S. 84).

der Rolle zu erkennen sind (Abb. 50), kopiert das zweite Exemplar aus Troia diese Selbstreferentialität nur noch durch die Form der Rolle, sie erscheint in der Szene der Versammlung der Gläubigen ohne Text (Abb. 51).²⁹⁷

Andere Beispiele weisen Text nicht in Form von Schrift auf, sondern evozieren diesen nur durch verschiedenfarbige Querstreifen. In der Rolle aus dem Domschatz in Capua tauchen auf der gemalten Rolle in der Szene der Kerzenweihe derartige Streifen auf (Abb. 52), ebenso in Montecassino 2 und dem Exemplar aus Salerno. Eventuell stellen diese nur Textzeilen dar, die durch die Farbigkeit besser voneinander

²⁹⁷ MAGISTRALE, Troia 1, S. 180. Weitere Darstellung der Rolle ohne Text: Vat. lat. 3784 (*Fratres carissimi*), Gaeta 2 (*Sacrificium vespertinum*), London (Weihe der Osterkerze), Fondi (Weihe der Osterkerze), Capua (Weihe der Osterkerze), Montecassino 2 (*Fratres carissimi*), Bari 2 (*Fratres carissimi*).



Abb. 52 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Capua; Capua, Tesoro della Cattedrale, Exultet (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 300).

absetzbar sind; möglich ist aber auch, dass hier eine verkürzte Darstellung des Bild-Text-Bezuges auf den Bildern zu finden ist.

Inszenierung des Mediums im Bild

Zu dieser besonderen Aufmerksamkeit für das eigene Trägermedium ist die ebenfalls oft prominente Inszenierung der Rollen im Bild zu zählen. Sie erscheinen in den meisten *Fratres carissimi*-Darstellungen im Zentrum der Szene; aber auch in den Dedikationsszenen ist die Wiedergabe des Rotulus von Bedeutung, wie das Beispiel Montecassino 2 zeigt (vgl. Abb. 26). In dem in Paris aufbewahrten Exemplar (Exultet Paris nouv. acq. lat. 710) erstreckt sich der ausgerollte Rotulus bereits über die gesamte Höhe des Ambo (vgl. Abb. 2), eine ähnliche Darstellung findet sich in Troia 3 (Abb. 53). In diesem Fall ist der Ambo so hoch und schmal, dass er durch die mauerartige Oberfläche ähnlich einem Turm erscheint, von dem sich der Rotulus herabrollt und in



Abb. 53 | Verlesen des *Exultet*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 99).



Abb. 54 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 120).



Abb. 55 | *Sacrificium vespertinum*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 116).

seiner Vertikalität geradezu ausstellt. In der Kerzenweihe desselben Exemplars ist der Rotulus wieder ausgerollt vom Ambo zu sehen, er wird unten sogar noch von einem weiteren Kleriker gehalten (Abb. 54), wobei die Praxisnähe hier im Bild überrascht.

Aufschlussreich sind auch die Miniaturen, in denen kein Rotulus dargestellt wird, sondern ein Codex. Dies lag vermutlich an der Semantik der Rolle, die nur mit einem besonderen Moment der Liturgie assoziiert wurde. So etwa erscheint in der Szene des *Sacrificium vespertinum* in Troia 3 und dem in London aufbewahrten Rotulus (Exultet Add. 30337) ein Codex in den Händen des Diakons (Abb. 55). Auch fungiert der Codex immer wieder als Attribut des Bischofs (vgl. Abb. 48a; Abb. 56). Dass das Medium des Rotulus klar mit der *Exultet*-Liturgie in Verbindung gebracht wurde, zeigen Miniaturen aus anderen süditalienischen Manuskripten, wie dem Fragment eines Graduales, das vermutlich im 10. Jahrhundert in Capua entstand (Abb. 57),²⁹⁸ und einem Codex aus Molfetta aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 58).²⁹⁹ In beiden Fällen wird die *Exultet*-Liturgie bildlich wiedergegeben; zu sehen ist jeweils ein Diakon vor einer Kerze, der einen Rotulus in den Händen hält.³⁰⁰ In der Miniatur aus dem 10. Jahrhundert steht der Diakon am rechten Bildrand und hält die entfaltete Rolle. Ihm

²⁹⁸ CAVALLO, Cantare, S. 54; CAVALLO, Genesi, S. 226.

²⁹⁹ CAVALLO, Cantare, S. 54f.; WURFBAIN, Liturgical Rolls, S. 10; BERTAUX, Art, S. 231.

³⁰⁰ Womöglich besaß Capua zu dieser Zeit jedoch ebenfalls eine derartige Rolle, wie ein Eintrag im ‚Codex Diplomaticus Caietanus‘ offenbart: Dort wird für das Jahr 964 unter den Objekten, die ein Priester Peter der Kirche San Michele Archangelo in Planciano stiftete, *unum rotulo ad benedicendum cereum et fontes* aufgezählt, CAVALLO, Cantare, S. 53.



Abb. 56 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).



Abb. 57 | Graduale, 10. Jahrhundert, Capua; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10673, fol. 35v (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 54).



Abb. 58 | Molfetta, Fondo del Capitolo Cattedrale dell'Archivio diocesano (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 55).

gegenüber befinden sich zwei weitere Kleriker, von denen einer die Osterkerze (oder den Osterleuchter) greift; sie alle sind von einem mit Perlstab umrandeten Nimbus hinterfangen. Die spätere Darstellung zeigt einen im Vergleich zur *Exultet*-Rolle unterdimensionierten Kleriker. Fast hat er Mühe, den ausgebreiteten Rotulus auf dem Lesepult zu handhaben. Umgeben wird die Szene von blühenden Blumen und bunten Blättern, die wohl auf den Frühling beziehungsweise auf Ostern verweisen. Unklar ist, inwiefern hier noch eine Art Bedeutungsperspektive zu fassen ist oder ob liturgische Rotuli in dieser Zeit bereits monumentale Maße annahmen. Auf beiden Rollen ist Schrift zu erkennen, jedoch keine Andeutung von Miniaturen.

Die schon beschriebene mediale Selbstreferentialität vieler Miniaturen macht deutlich, wie bedeutsam das Trägermedium für die Funktion des Objektes war, aber auch, dass dieses Medienbewusstsein in der Konzeption und materiellen Ausführung der Rotuli von großer Bedeutung war. Es ist jedoch nicht nur auf den süditalienischen Raum beschränkt: Griechische liturgische Rollen wurden zwar nur selten bebildert, doch wenn das geschah, maß man der Selbstreferentialität eine bedeutende Stellung bei. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Frontispiz der Rolle aus Patmos, in der der heilige Basilus in einer eindrucksvollen liturgischen Architektur mit einer Rolle in den Händen die Messe zelebriert (Abb. 59). Ihm zur Seite sorgen zwei Kleriker mit *flabelli* dafür, dass die eucharistischen Gegenstände auf dem Altar von Fliegen verschont bleiben.³⁰¹ Die Darstellung fungiert hier als Art Autorenbild, versinnbildlicht

³⁰¹ „Zwei Diakone sollen zu beiden Seiten des Altars einen Fächer aus leichten Häutchen oder einen Wedel von Pfauenfedern oder von Leinwand halten und sanft die kleinen Insekten verscheuchen, damit sie nicht in die Kelche eindringen“, *Constitutiones Apostolorum* VII, 12,3 zitiert nach FRESE, *Aktualpräsenz*, S. 103.



Abb. 59 | Frontispiz, ‚Basilius-Liturgie‘, 2. Viertel 12. Jahrhundert; Patmos, Kloster des Heiligen Johannes des Theologen, Cod. 707 (Schellewald, Zeremoniell, S. 143, Abb. 1).

aber laut Barbara SCHELLEWALD auch die Monumentalität der Liturgie. Gerade dass hier kein Rahmen die Szenerie dem Text gegenüber abgrenze, unterstreiche die Unmittelbarkeit dieser Darstellung.³⁰² Im unteren Bereich geht die Architektur in florale Gebilde über; die Ornamentik erinnert hier wieder sehr stark an die oft in byzantinischen und muslimischen Manuskripten zu findende Zierleiste zu Beginn eines Textes. Ähnlich wie dort fungiert die Festarchitektur in der Patmos-Rolle auch als *Tor* zum Text – sowohl inhaltlich wie auch formal.

Bei der in den Exultet-Rollen oftmals zu findenden Zurschaustellung der Selbst-referentialität überrascht es, weshalb im Bild nur die Form der Rolle, nicht aber deren Bebilderung aufgegriffen wurde. Gerade die Illuminierung unterscheidet die süditalienischen Manuskripte von anderen liturgischen Rollen; die Miniaturen und ihre performativen Möglichkeiten waren ein zentraler Aspekt der Medialität und damit der Funktion der Objekte. Möglicherweise ist die Nicht-Darstellung des Bildes im Bild durch den liturgischen Kontext bedingt, wo Bilder nicht notwendig waren, Schrift hingegen auf das Wort Gottes verweisen konnte. Ein anderer Grund könnte die Fernwirkung sein, auf die die Objekte ausgelegt waren: In den meisten Exultet-Rollen fällt auf, dass die Darstellungen nicht besonders kleinteilig gestaltet sind und dies auch nicht nötig war, wenn die Betrachter sich in einiger Entfernung der Rolle aufhielten. Die Evokation von Bildern durch die Andeutung eines Bild-Text-Bezuges in einigen gemalten Rollen kommt der Darstellung von Bildern somit wohl am nächsten (vgl. Abb. 52).

Inszenierung des Mediums vor und nach dem *Exultet*-Gesang

Leider lässt sich aus den Quellen recht wenig über den Verbleib der Exultet-Rollen vor und nach ihrer liturgischen Nutzung herauslesen. Die Montecassiner Quelle beschreibt den Rotulus (oder Codex), wie er vom Diakon vom Altar genommen wurde (*Tunc diaconus postulata benedictione a sacerdote tollat benedictionem cerei desuper altare*). In der römischen Liturgie befand sich die Rolle offensichtlich zunächst auf dem Altar, von wo sie aufgenommen und mit auf die Kanzel getragen wurde.³⁰³ Ob dem Diakon dort beim Entrollen der unhandlichen Objekte assistiert wurde, oder ob es Vorrichtungen am Lese-pult gab, mit denen er den Rotulus blockieren konnte, ist nicht bekannt. Vermutlich hatte er die Möglichkeit, den zumeist hölzernen *umbilicus* am Pult einzuklemmen, denn den schweren Rotulus mit nur einer Hand zu entrollen,

³⁰² MARINIS, *Liturgical Scrolls*, S. 312f.; SCHELLEWALD, *Zeremoniell*, S. 142–144; Patmos, Johannes-kloster, Ms. 707.

³⁰³ Aufbewahrt wurden die Rollen außerhalb ihrer liturgischen Inszenierung in eigens für sie geschaffenen Kapseln, die ähnlich kostbar gestaltet gewesen sein müssen. In der Antike wurden Rollen wohl in runden Behältern gemeinsam mit weiteren aufbewahrt, wie bildliche Quellen nahelegen. Weder in dem auf ein antikes Vorbild rekurrierenden karolingischen Evangelisten-bild von Markus (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 17968, fol. 55v, Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84238343/f118.item> [27.11.2024]), noch in einer mosaizierten Darstellung des Evangelisten Matthäus in San Vitale in Ravenna erscheinen die Rollen extra in Kapseln verpackt.

während er etwa den Segensgestus zur Weihe der Kerze mit der anderen ausführte, erscheint kaum möglich. Die meisten Rollen – ob diese nun vertikal oder horizontal verliefen – weisen oder wiesen einen oder zwei dieser *umbilici* auf, doch sind nur sehr wenige davon erhalten, weshalb über deren Beschaffenheit nicht viel bekannt ist.³⁰⁴ Aus Erwähnungen bei Martial und Lukian ist zu entnehmen, dass diese farbig gefasst oder sogar vergoldet gewesen sein konnten.³⁰⁵ Für die Handhabung von Tora-Rollen sind die Stäbe bis heute unabdinglich.³⁰⁶ Antike Rollen hatten im Vergleich zu diesen jedoch nur einen dieser Stäbe, der oft nur lose in die Mitte gesteckt war, ohne dass das Pergament daran befestigt war.³⁰⁷ Von der Seite betrachtet erscheinen antike Rotuli und Exultet-Rollen als eine Art Schnecke, die sich um einen zentralen Punkt windet; die Bezeichnung *umbilicus* (im Griechischen werden sie analog als *omphalos* bezeichnet) verweist genau darauf.³⁰⁸ Die Mailänder Quelle aus dem ‚Beroldus‘ erwähnt keinen Ambo, von dem die Rolle zur Segnung der Kerze verlesen wurde, jedoch einen Subdiakon, welcher die Schriftrolle vor dem Diakon halten musste, bis dieser das Wachs und das Feuer gesegnet hatte (*debet portare rotulum [...] et debet tenere ipsum rotulum ante diaconum, donec legerit et benedixerit ceram et ignem*).³⁰⁹ Hier wird also beschrieben, wie der Diakon in der Liturgie bei der Handhabung des Rotulus von einem Subdiakon unterstützt wurde.

Was nach der *Benedictio cerei* in der beneventanischen Liturgie mit der Rolle geschah, ist ebenso unklar. Der Diakon kehrte nach dem Entzünden der Kerze durch einen Akolythen und dem *Exultet*-Gesang zum Altar zurück; in keiner der Quellen findet das Medium der *Benedictio cerei* nun mehr Erwähnung. Im Falle von Evangelienbüchern lässt sich besser rekonstruieren, wo der Codex nach seiner liturgischen Nutzung beziehungsweise Inszenierung verblieb. An bedeutenden christlichen Festtagen begleitete in der Papstliturgie auch ein kostbares Evangeliar den Papst auf dessen Ritt zwischen den Stationskirchen. „[Ein] Akolyth bringt dann das in sein Gewand gehüllte Buch in den Chor der Kirche, wo es der Subdiakon ehrfurchtsvoll auf den Altar legt.“³¹⁰ Der Diakon, der das Evangelium verlesen sollte, warf sich zunächst vor dem Papst auf den Boden, um ihm die Füße zu küssen; der Papst seinerseits bat um Gottes Gnade für die folgenden Handlungen des Diakons. Anschließend trat Letzterer zum Altar, vollzog dort den Buchkuss und nahm das Evangeliar auf, um sich mit ihm zur Kanzel zu begeben. Auch dieser kurze Weg ist in den ‚Ordines Romani‘ genau

304 An Troia 2 ist ein mittelalterlicher hölzerner *umbilicus* erhalten, von dem jedoch keine guten Abbildungen zu finden sind.

305 BIRT, Buchrolle, S. 232f.

306 GIELE, PELTZER u. TREDE, Rollen, S. 680.

307 BIRT, Buchrolle, S. 228.

308 Das damalige Zentrum der christlichen Welt, Jerusalem, wurde als *umbilicus mundi* verstanden, aber auch Christus als Nabel bezeichnet, um den herum sich die (christliche) Welt entfaltete, vgl. WOLF, Umbilicus.

309 Beroldus, hg. v. MAGISTRETTI, S. 109f., nach JACOB, Rouleaux, S. 96.

310 HEINZER, Inszenierung, S. 45. Er zitiert nach Ordines romani, hg. v. ANDRIEU, § 31, S. 77.

beschrieben: Zwei Subdiakone mit Rauchfass und zwei Akolythen mit brennenden Kerzen prozessierten vor dem Diakon. Sie positionierten sich neben dem Ambo, sodass der Diakon sie passierte, um zur Kanzel zu gelangen.³¹¹ Die zu lesende Stelle im Codex war bereits markiert,

[a]uch der scheinbar banale Vorgang der Buchöffnung wird daher zereemoniell aufgewertet: Der Subdiakon, der kein Rauchfass trägt, lässt sich das Buch auf seinen linken Arm legen und öffnet den Codex für den Diakon an der mit einem Lesezeichen gekennzeichneten Stelle, in die der Diakon seinen Finger legt. Der Diakon stellt sich dann mit dem Buch auf die oberste Stufe des Ambo (*in loco lectionis*), und die Subdiakone ziehen sich – im Sinne einer räumlichen Verdeutlichung des Rangs – auf eine weiter unten gelegene Treppenstufe zurück, solange der Diakon das Evangelium vorträgt.³¹²

Nach dem Verlesen des Evangeliums nahm einer der Subdiakone das Buch wieder an sich und reichte es dem ihm am nächsten stehenden Subdiakon. „Dieser hält es vor seine Brust und reicht es allen an der Liturgie Beteiligten ihrer Ordnung nach zum Kuss, wobei er seine Hände dabei mit dem liturgischen Gewand verhüllt.“³¹³ Im Anschluss wurde das Evangeliar nicht zurück auf den Altar gebracht, sondern wieder in seiner Umhüllung verschlossen. Vermutlich geschah dies an der Chorschranke nahe der Kanzel, bevor ein Akolyth es wieder zurück in den Lateran brachte.³¹⁴

Nicht nur der päpstliche liturgische Kontext unterscheidet den hier beschriebenen Ablauf von dem in Bari möglichen in der Osternacht. Auch die medialen Bedingungen divergieren grundlegend voneinander: Während ein Codex wieder geschlossen und vom Diakon zurück auf den Altar gelegt werden kann, gestaltet sich dies bei einer Rolle weitaus schwieriger. Ein Aufrollen durch den Diakon auf der Kanzel scheint schwer vorstellbar: Dies würde nicht nur zu viel Zeit in Anspruch nehmen, ein solcher Moment des ‚Aufräumens‘ wäre zudem in der feierlichen Umgebung nicht vorstellbar – zudem, wenn sich mit dem Aufrollen des Rotulus eschatologische Assoziationen verbanden. Blieb die Rolle an der Kanzel hängen? Dann würden viele Rotuli – bei einer Länge von bis zu 10 Metern und gar darüber hinaus – einen Großteil des Presbyteriums bedecken und nicht nur die der Taufe folgende Eucharistiefeier stören, sondern auch die Unversehrtheit des Manuskriptes selbst gefährden. Möglich ist jedoch, dass die Rolle bereits während des Gesangs von einem zweiten Kleriker, etwa einem Akolythen, am unteren Ende wieder eingerollt wurde. Eine Miniatur in Troia 3 verweist genau darauf: In der Darstellung der Weihe der Osterkerze befindet

311 HEINZER, Inszenierung, S. 46.

312 Ebd., S. 47, Ordines romani, hg. v. ANDRIEU §61 f., S. 88 f.

313 Ebd., S. 48, Ordines romani, hg. v. ANDRIEU §64.

314 Ebd., Ordines romani, hg. v. ANDRIEU §65.

sich vor dem Diakon auf dem Boden ein weiterer Kleriker, der den Rotulus unten hält und ihn wieder aufzurollen oder zu drapieren scheint (vgl. Abb. 54). Dies ist die einzige Quelle, die sich für die konkrete Handhabe der Rollen während der Liturgie finden lässt.

Auf den vorangehenden Seiten wurde deutlich, wie grundlegend das Verständnis materialer und medialer Aspekte der Exultet-Rollen für deren Nutzung und Wahrnehmung im liturgischen Raum waren. In diesem Kapitel wurden sie vor allem werkimmanent untersucht. Zunächst war es notwendig, die Objekte historisch und liturgisch zu kontextualisieren, bevor die Herstellung der Rollen diskutiert werden konnte, die wiederum eng mit ihrer Nutzung zusammenhing: Die Rollen wurden wohl von eben den Diakonen abgeschrieben, die die Rollen dann zur Grundlage ihres Gesanges in der Osternacht nutzten. Anhand des unvollendet gebliebenen Rotulus Bari 2 konnte der Herstellungsprozess der Objekte gut nachvollzogen werden. Die Oberflächen der Rollen – die Anordnung von Bild und Text – dienten dann als Ausgangspunkt für die Diskussion medialer Beobachtungen. Das Medium der Rolle wurde im Mittelalter selten genutzt; als Bild- und Schriftträger gingen mit ihr spezifische Konnotationen von Oralität und Unendlichkeit einher. Konkrete Vorbilder für die süditalienischen Exultet-Rollen ließen sich im byzantinischen Raum, aber auch in Mailand und in jüdischen Objekten ausmachen. Dabei wurde jedoch auch offensichtlich, dass Exultet-Rollen durch die einzigartige Kombination von Text und Bild als neues und eigenständiges Medium zu begreifen sind, die den Raum der Betrachter und Betrachterinnen medial und rezeptionsästhetisch ganz besonders einzubinden verstanden. Abschließend wurden diese Objekt-Raum-Bezüge werkimmanent im Bild untersucht und die praktische Nutzung der Rollen in der Liturgie diskutiert, um im folgenden Kapitel räumliche Aspekte der Objekte detaillierter zu verfolgen.

3 Räume des *Exultet*

3.1 Materiale Räume

3.1.1 Der mittelalterliche Kathedralraum in Bari

Der räumlich-architektonische Kontext war für den Vollzug des Rituals und dessen Rezeption sowie auch für die Wahrnehmung der *Exultet*-Rollen von großer Bedeutung. Die Positionierung des Ambos und der Chorschränken bedingte die Sichtbarkeit der Rollen und damit die Funktion der Miniaturen. Der umgebende Raum wirkt somit auf mehreren Ebenen: als architektonisch gebauter Raum, der Objekten und Menschen ihren Platz zuweist, aber auch als soziales Gefüge, in dem jede Person sich in Beziehung zu anderen und zu Objekten setzt. Die Verflechtungen von Objekten und Personen im Raum konstituieren sich auf immaterieller und materieller Ebene und sind im Ritual wiederum eng miteinander verzahnt. An dieser Stelle sollen zunächst die baulichen und materiellen Voraussetzungen der Wahrnehmung von *Exultet*-Rollen nachvollzogen werden, bevor im folgenden Kapitel auf imaginierte und relationale Räume Bezug genommen wird.

Die heutige Kathedrale San Sabino e Santa Maria Assunta in Bari geht in die 1170er-Jahre zurück. Die geostete, dreischiffige Basilika befindet sich im Zentrum der Altstadt. Neun Joche bilden das Langhaus, dem sich im Osten ein leicht akzentuiertes Querhaus anschließt (Abb. 60). Drei Apsiden, die – dem Bautypus San Nicolas in Bari folgend – von einem Ostbau umfasst werden und daher von außen nicht zu erkennen sind, bilden den Abschluss des Langhauses. Drei Portale geben Einlass in den Kirchenbau.¹ Die Existenz mehrerer Vorgängerbauten ist durch archäologische Untersuchungen und schriftliche Zeugnisse belegt. Erste Grabungen fanden in den Jahren zwischen 1966 und 1976 statt, die damals das Eindringen von Grundwasser in die Unterkirche verhindern sollten.² 2005 wurden die Grabungsarbeiten wieder

1 KAPPEL, San Nicola, S. 156–184 als immer noch sehr guter Überblick zur Bareser Kathedrale; S. 168–183 mit ausführlicher Baubeschreibung.

2 DEROSA, Storiografia, S. 19; PELLEGRINO, Succorpo, S. 105; BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91. Vgl. dazu auch die Publikation von PELLEGRINO, Restauri.

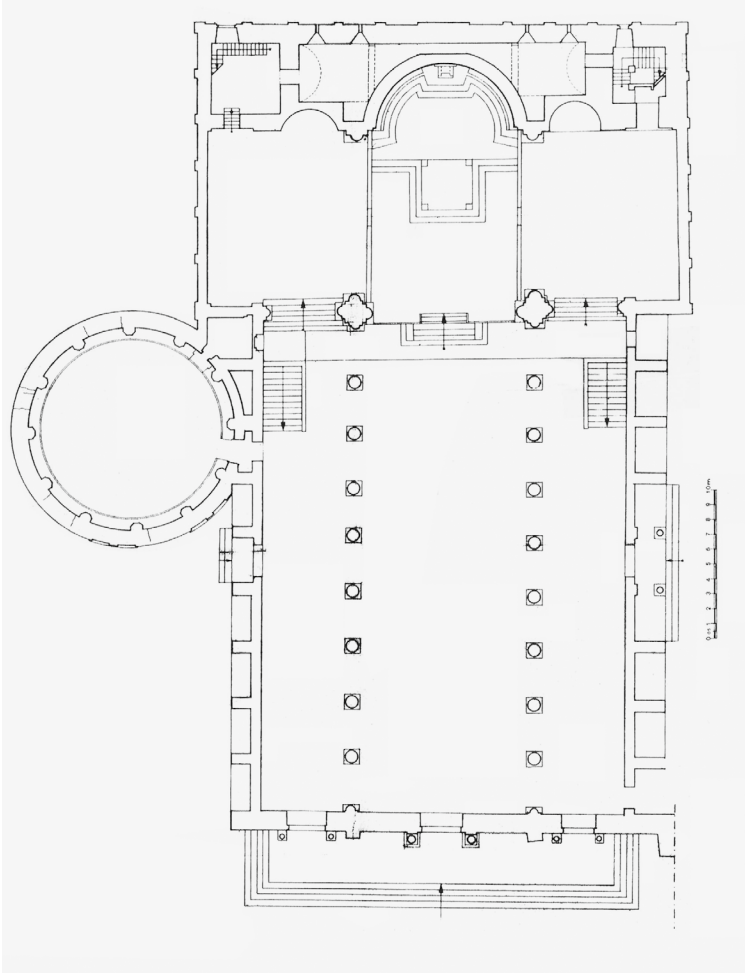


Abb. 60 | Grundriss der Oberkirche der Kathedrale San Sabino, Bari, 1:300 (KAPPEL, San Nicola, Abb. 112).

aufgenommen, mit dem Ziel, den Unterbau zu restaurieren und das Areal durch eine Musealisierung zugänglich zu machen. Der sogenannte *succorpo* konnte damals in mehrere Bauphasen eingeteilt werden: In die römisch-antike Zeit ließen sich mehrere Mauerreste und einige Fußboden-Mosaiken, die ehemals eine *domus* schmückten, datieren; zudem fanden sich Keramikfragmente und ein Teil einer Straße.³ Einer frühchristlichen Basilika konnten weitere Mosaikfragmente sowie einige Fundamente und Mauerreste zugeordnet werden. In den 1030er-Jahren errichtete man darüber einen Neubau; die Räume der frühchristlichen Basilika wurden als Krypta weiterhin

3 DEPALO, Scavi, S. 30.

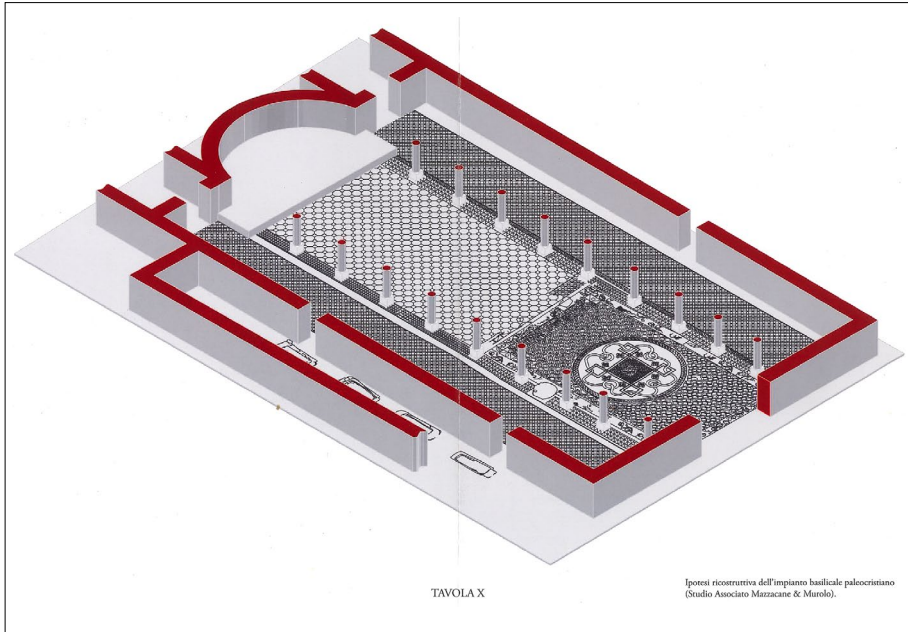


Abb. 62 | Rekonstruktion der frühchristlichen Basilika von Bari (BELLU D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel X).

frühchristlichen Basilika direkt unter der Fassade der heutigen Kathedrale befindet. Ein in diesem Bereich teilweise zutage getretenes Bodenmosaik muss sich im Eingangsbereich des frühchristlichen Baues befunden haben; aufgrund seiner Maße lässt sich für die frühchristliche Basilika von einer ungefähren Länge von 40 Metern ausgehen, während sie in der Breite etwa 18 Meter einnahm.⁷

Die Konsolidierungsmaßnahmen, die sich den Grabungen in den 1970er-Jahren anschlossen, machen es heute fast unmöglich, aus der Mauerung und den Fugen weitere Rückschlüsse über den frühchristlichen Bau zu ziehen.⁸ Für den Bau wurden an mehreren Stellen antike Spolien genutzt; meist sind sie in den Mauern verbaut oder dienten als Fundamente der Säulen.⁹ Zwischen dem frühchristlichen Mauerwerk und dem der römischen *domus* bestehen nur geringe Unterschiede, was darauf schließen lässt, dass der Übergang recht zeitnah stattgefunden hat; auch entspricht das antike

⁷ DEPALO, Scavi, S. 33. Das Verhältnis des Mittelschiffes zu den beiden Seitenschiffen beträgt 2:1 und entspricht somit den damals gebräuchlichen Maßen.

⁸ Nur an einem Teil der Nordwand fanden keine Restaurierungsarbeiten statt; hier zeichnet sich das Mauerwerk durch unregelmäßig geformte und unterschiedlich große, nur karg behauene Tuffsteinblöcke aus, die eine hellgelbliche Farbe aufweisen, TRIGGIANI, Analisi, S. 180.

⁹ Unter anderem wurde eine Inschriftentafel aus dem 2. Jh. n. Chr. als Fundament des Mosaiks genutzt, ferner eine weitere römische Spolie als Fundament eines Pilasters, BERTELLI, L'edificio, S. 123.

Bodenniveau dem der frühchristlichen Basilika und die Pavimente der Letzteren liegen übergangslos auf denen der *domus*.

Von dem im Westen gefundenen, die ganze Breite des Mittelschiffes einnehmenden Bodenmosaik erhoffte man sich Rückschlüsse auf die Datierung des Baues, da eine lange, in Kapitalen verfasste Inschrift in einer *tabula ansata* neben einem Künstler Timotheus auch einen Bischof Andreas erwähnt:

Die geheiligte Kirche Baris freut sich an ihrem Bischof Andreas, mit ihm jubelt der Klerus und Timotheus, der durch göttliche Hilfe ein Gelübde mit seinem Können einlöste und der mit besserer Technik die Dekoration dieser Halle vollendet hat, zum Lobe des heiligen Volkes Gottes.¹⁰

Über einen Bischof Andreas schweigen die spärlichen frühchristlichen Quellen.¹¹ Eine Zierleiste umschließt das teppichartig anmutende Mosaik, sie ist mit Pflanzenmotiven aus der Nilregion und Meerestieren gefüllt, die an ein Mosaik im *diaconicon* von San Lorenzo Maggiore in Neapel erinnern.¹² Weitere Vergleichsbeispiele aus dem Mittelmeerraum führen Gioia BERTELLI dazu, das Bareser Mosaik in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts zu datieren.¹³ An den beschädigten Rändern des Mosaiks lassen sich darunter liegende, also ältere, Mosaikfragmente erkennen, und auch die Inschrift nimmt offensichtlich auf ein Vorgängerwerk Bezug.

Die schriftlichen Quellen zur Bareser Kirchengeschichte sind ebenfalls dürftig. Bari war lange Zeit Teil der Erzdiözese von Canosa di Puglia. Letztere bewahrte die Reliquien des heiligen Sabinus auf, des ersten Bischofs der Stadt und lange Zeit wichtigsten Heiligen Apuliens.¹⁴ Als Canosa 851 von nordafrikanischen Flotten bedroht wurde, floh der damalige Bischof Angelarius mitsamt den Reliquien des Heiligen nach Bari, wie das ‚Chronicon Salernitanum‘ überliefert.¹⁵ Der Canosiner Bischofssitz befand sich von nun an faktisch in Bari, was eine jahrhundertelange Rivalität zwischen den Städten begründete. Ein Bareser Bischof ist jedoch bereits vor Angelarius bekannt: Unter den Unterzeichnern eines römischen Konzils, das 465 von Papst Hilarius I. (461–468) einberufen worden war, findet sich auch ein Bischof

10 *Beata Ecclesia Varina gaudet in suo antistite Andrea / cum suis clerus pariter exultat Timotheus cum suis qui adiutus divino / beneficio ad laudem sancte Dei plebis praesentis aule de donis / eius votum persolvens tutius opere ornatum explebit*, BERTELLI, L'edificio, S. 128, Übers. durch die Autorin.

11 Ein Bischof Andreas wird in einer Urkunde für das 8. Jh. überliefert, jedoch handelt es sich hier vermutlich um eine Fälschung aus dem 18. Jh. (die sog. ‚Cronaca del prete Gregorio‘). Einen gesicherten Bischof dieses Namens gab es erst Mitte des 11. Jh., vgl. dazu auch KAPPEL, San Nicola, S. 156.

12 BERTELLI, L'edificio, S. 129.

13 BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 93.

14 Canosa di Puglia war bereits seit dem 4. Jh. Bischofssitz und damit der älteste in Apulien, WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 80; CAMPIONE, San Sabino; OLDFIELD, Sanctity, S. 31f.

15 DALENA, Viabilità, S. 73; BERTELLI, S. Maria, S. 36.

Concordius aus Bari.¹⁶ Möglicherweise wurden alle später überlieferten Bischöfe der Diözese mit Canosa identifiziert, denn aus Bari ist kein weiterer frühchristlicher Bischof bekannt.¹⁷ Erst 983 firmiert in einer Urkunde aus dem Archiv der Kathedrale wieder ein *archipresbiter sancte Barine ecclesie* und *primicerius istius episcopii Barine ecclesie*.¹⁸ Es handelt sich hier auch um den ältesten Text, der eine Bareser Kathedrale erwähnt. Eine Urkunde von 1024 überliefert *nostra sancte ecclesie intus civitate*; zu ihren Unterzeichnern gehört hier ein *Johannes clericus et abbas sancte varine ecclesie*.¹⁹ In einer vier Jahre später datierten Urkunde ist die Rede von einer *S. Maria que est episcopio*. In derselben Urkunde wird auch ein Bischofssitz attestiert, *ubi residebat dominus Bisantius*.²⁰

Der Bisantius-Bau (1034–1156)

Unter Erzbischof Bisantius (1025–1035) wurde mit dem Neubau der Kathedrale begonnen; der Moment lässt sich zeitlich recht genau festlegen, sofern man der Chronik des anonymen Baresers folgt: *anno 1034. Bisantius Archiepiscopus dirupavit episcopium et coepit laborare*.²¹ Den in Bari unternommenen Grabungen zufolge dürfte die frühchristliche Basilika – die bis in diese Zeit genutzt wurde – zum großen Teil abgetragen worden sein, um Raum für den Neubau zu schaffen.²² Ein Teil des Vorgängerbaus diente fortan als Krypta des Neubaus, der sich etwa 5 Meter über dieser erhob. Beim Neubau handelte es sich ebenfalls um eine dreischiffige, geostete Basilika, auch wenn die Ausrichtung etwas von der des Vorgängerbaues abwich (vgl. Abb. 61). Es ist nicht klar, ob sich bis heute Bauelemente von der Kathedrale des Bisantius erhalten haben. Bei der Zerstörung Baris 1156 durch Wilhelm I. wurde sie stark beschädigt – doch es ist wahrscheinlich, dass in den Neubau Reste noch erhaltener Mauern integriert wurden. Der heutige Bau scheint an einigen Stellen, vor allem im Portalbereich, mit dem Bisantius-Bau übereinzustimmen.²³

16 Eventuell handelt es sich dabei jedoch um den Bischof von Bari und Canosa, BERTELLI, S. Maria, S. 11.

17 BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 92.

18 Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 7 erwähnt einen Pavo als Bischof von Canosa, Bari und Brindisi, BERTELLI, S. Maria, S. 38.

19 Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 12.

20 Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 15, BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91. Damit gemeint sind neben liturgischen Bauten auch der Wohnsitz des Bischofs sowie Gebäude zur Verwaltung, BELLI D'ELIA, Radici, S. 197.

21 Chronicon ignoti civis Barensis sive Lupi Protospatae, hg. v. MURATORI, S. 149. Der anonyme Bareser berichtet über die Zeit von ca. 860–1118.

22 Man fand bei den Grabungen Teile eines Freskos, das einen Bischof darstellte und das ins 10./11. Jh. datiert werden kann, BERTELLI, L'edificio, S. 127; DEPALO, Scavi, S. 37; BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91–97.

23 BELLI D'ELIA vermutet gar, dass sich die Apsis der romanischen Basilika an derselben Stelle wie die heutige befand, der Grundriss der heutigen Kathedrale entspräche damit im Großen und Ganzen – bis auf das Querhaus, das sich am Vorbild San Nicolas anlehnt – dem der frühromanischen

Dass die frühchristliche Kirche oder Teile davon als Krypta genutzt wurden, wird durch archäologische Befunde deutlich. So fand man ein Arkosolgrab, das in die normannische Zeit datiert werden kann.²⁴ Des Weiteren wird aus mehreren Urkunden vom Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts deutlich, dass die Krypta zugänglich war. Der ‚Historia inventionis sancti Sabini‘ des Erzdiakons Johannes zufolge wurden hier im Jahr 1091 die Reliquien des heiligen Sabinus aufgefunden, die der Canosiner Bischof 850 retten konnte.²⁵ Die Stelle wurde anschließend mit einem Altar markiert, an dem im 18. Jahrhundert zwei Inschriftentafeln befestigt wurden.²⁶ Eine dieser Tafeln soll aus der Zeit der *inventio* stammen und beschreibt diese.²⁷ Die Wiederauffindung der Sabinus-Reliquien in Bari geschah zu einem Zeitpunkt, als die Hafenstadt die jahrhundertelange Konkurrenz um den Bischofssitz zwischen Bari und Canosa für sich entschieden hatte. Obwohl sich der Bischofssitz faktisch bereits seit dem 9. Jahrhundert in Bari befand, fand erst unter Erzbischof Elias (1089–1105) die offizielle Titelübertragung statt. Die Wiederentdeckung der Sabinus-Reliquien 1091 in Bari legitimierte die Verlegung des Bischofssitzes zusätzlich. Elias wird in der *inventio*-Tafel als *archiepiscopi Barinorum et Canosinorum* charakterisiert, womit ganz klar die Vorherrschaft der Bareser Diözese über die Canosas zum Ausdruck kommt. Den Wendepunkt dieses sich über Jahrhunderte ziehenden Prozesses markierten jedoch bereits zuvor der Raub der Nikolaus-Reliquien im Jahr 1087 und der Baubeginn der Nikolaus-Basilika kurz darauf.²⁸

Kathedrale, BELLI D'ELIA, Radici, S. 206. Der Neubau wurde unter den Bareser Erzbischöfen Johannes V. (1151–1169) und Rainaldus (1171–1188) ausgeführt, KAPPEL, San Nicola, S. 165 f.

- 24 Es befindet sich an einer Mauer, die das frühchristliche Bodenmosaik mit Nilmotiven im Osten abgrenzt, BERTELLI, L'edificio, S. 128. Arkosolgräber aus normannischer Zeit sind auch aus der Santissima Trinità von Venosa bekannt, BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 96; HERKLOTZ, Sepulcra, S. 87–89.
- 25 Erzdiakon Johannes soll selbst auch Zeuge der Auffindung der Reliquien durch Bischof Elias 1091 gewesen sein. Nur einige Jahre zuvor verfasste er eine Vita des Heiligen, BERTELLI, S. Maria, S. 35. DALENA, Viabilità, S. 73.
- 26 Der Altar stammt vermutl. ebenfalls aus dem 11. Jh., BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 96.
- 27 *Angelarius archipresul Canusii attulit huc corpus s[an]c[t]i Sabini a Canusio quod fuit occultum in hoc templo us[que] ad tempus Helie archiepiscopi Barinorum et Canosinorum a quo fuit inventum et hic honorifice collocatu m[ense] febr[uarii] ind[ictione] XV.* Epigraphisch wird die Inschrift ins letzte Jahrzehnt des 11. Jh. datiert, PIERNO, Iscrizioni, S. 227 f. Die zweite Inschrift stammt aus der Zeit des Bischofs Johannes V. (1151–1169), der die *confessio* renovieren lies, ebd., S. 229.
- 28 Bis heute ist umstritten, wer die treibende Kraft dieser ‚Aktion‘ war; vieles spricht dafür, dass damals weniger die lokalen geistlichen Würdenträger als vielmehr die starke Bareser Kaufmannsschicht die Fäden in den Händen hielt. Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass die Emanzipation dieser sozialen Gruppe in Bari schon recht früh begann, OLDFIELD, Sanctity, S. 67; WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 80 f. Auf dem Bischofsthron, der Ende des 11./Anfang des 12. Jh. entstand, wird Elias weiterhin als Bischof von Bari und Canosa bezeichnet, vgl. dazu ACETO, Cattedra, S. 132. Es ist auch möglich, dass der Heiligenkult des Sabinus im Kontext der Bemühungen Papst Urbans II., zwischen Ost- und Westkirche zu vermitteln, eine Rolle gespielt hat und am Ende des 11. Jh. in Apulien gefördert wurde, MUSCA, Crociate, S. 13. Das Bestreben des Papstes gipfelte 1098 in der Ausrichtung des zweiten ökumenischen Konzils in Bari, womit die Stadt ihre kirchenpolitische Bedeutung stärkte, LAVERMICCOCA, Bari, S. 30.

Neben der spärlichen Überlieferung aus der Chronik des anonymen Baresers ist über diesen Neubau lediglich bekannt, dass er zunächst nicht dem heiligen Sabinus, sondern weiterhin der Mutter Gottes geweiht war.²⁹ Es ist unklar, ob eine wachsende Gemeinde einen größeren Kirchenraum benötigte oder ob es vor allem repräsentative Überlegungen und Ansprüche waren, die Erzbischof Bisantius dazu inspirierten, die frühchristliche Basilika abzutragen und einen Neubau von Grund auf zu beginnen. Der Neubau könnte durchaus ein materielles Zeichen des neu gewonnenen Selbstbewusstseins der beneventanisch-christlichen Gemeinde in Bari gewesen sein. Obwohl Bisantius selbst vermutlich nicht gegen Byzanz auftrat, stilisieren ihn Quellen dementsprechend. Besonders deutlich wird dies in einer Textpassage der ‚Annales Barenses‘, die Bisantius als *piissimus pater orphanorum, et fundator sanctae ecclesiae Barensis, et cunctae urbis custos ac defensor, atque terribilis et sine metu contra omnes graecos* charakterisiert.³⁰ Ob Bisantius tatsächlich so kriegerisch auftrat, darf bezweifelt werden, doch ist die Quelle ein wichtiger Hinweis auf die anti-byzantinische Stimmung in der Stadt, die immer wieder hochkochte. Bisantius starb 1035 in Konstantinopel; vor allem seine Nachfolger Nikolaus (1035–1061) und Andreas (1062–1078) führten den Kirchenbau weiter. Bereits 1064 schien dieser so weit fortgeschritten zu sein, dass Bischof Andreas dort eine Synode abhalten konnte.³¹

Die erste Bareser Exultet-Rolle entstand vermutlich einige Jahre vor dem Beginn des Neubaus, wie paläografische Übereinstimmungen und der Schrifttypus nahelegen (vgl. Kap. 2.1.1). Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch die frühchristliche Basilika genutzt wurde, war der Neubau der Kathedrale wohl bereits in Planung; einer Verwirklichung des Bauvorhabens mag lange die unsichere politische Situation in Bari nach dem Tode Basilius II. entgegengestanden haben.³² Es kann vermutet werden, dass Bari 1 im Hinblick auf diesen neuen Bau geschaffen wurde; hierauf deutet auch die Tatsache, dass Exultet-Rollen offensichtlich auf unbestimmte Zeit hin oder sogar *für die Ewigkeit* ausgelegt waren.

Kirchenbau in Apulien zur Mitte des 11. Jahrhunderts

Über den Bisantius-Bau ist außer dem Grundriss nicht viel bekannt; ein Vergleich mit zeitgenössischen Bauten der Region kann jedoch Aufschlüsse über lokale architektonische Besonderheiten geben, die so womöglich auch in der Bareser Kathedrale zu finden waren. Um gerade das Zusammenwirken von architektonischem Raum und Exultet-Rollen um 1030 zu ergründen, kommt zunächst ein Vergleich mit der

29 Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 21 (1046) erwähnt eine *Sta. Maria que est episcopio*.

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

31 Ebd., S. 197 f.

32 „Nach einer Quelle des 17. Jh. habe Bisantius schon 1028 für den Kathedralbau 20 große und 200 kleine Säulen von der Insel Paros kommen lassen“, KAPPEL, San Nicola, S. 157. Zur Situation in Bari vgl. OSTROGORSKY, Geschichte, S. 266–296.

Kathedrale von Benevent in Betracht – auch wenn sich die Medialität der dortigen Rollen von der der Bareser signifikant unterscheidet. Im architektonischen Vergleich ergeben sich ebenfalls Schwierigkeiten: Die heutige Kathedrale von Benevent ist ein Neubau der Nachkriegszeit, da der Vorgängerbau im Zweiten Weltkrieg komplett zerstört wurde.³³ Unter der Kathedrale fanden Grabungen statt; die Stätte ist auch Besuchern zugänglich. Aus Fundamenten und Mauerresten lässt sich schließen, dass es sich bei dem mittelalterlichen Bau um eine dreischiffige Säulenbasilika handelte, deren Querhaus recht weit über die Breite des Langhauses hinausreichte.³⁴ Vermutlich geben diese Mauerreste den Zustand der Kirche in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wieder; für diese Zeit ist ein Neubau in den Quellen erwähnt. Es ist jedoch unklar, inwiefern dieser einen Vorgängerbau ersetzte oder der Bau nur instand gesetzt wurde.³⁵ Erdbeben in den Jahren 1688 und 1702 müssen den mittelalterlichen Bau bereits stark beschädigt haben, und schon 1456 zerstörte ein Erdbeben vermutlich die mittelalterliche Krypta.³⁶ Die wenigen Quellen sowie die schwierige Situation der Bausubstanz führten nicht zuletzt dazu, dass die Rekonstruktion der Beneventaner Kathedrale bis heute ein Forschungsdesiderat ist; zur Erhellung der Situation in Bari nach Benevent zu schauen, führt somit nicht weiter.

Als weiterer Vergleich kann die Kathedrale San Sabino in Canosa di Puglia in Betracht gezogen werden. Allzu deutlich wurde die Konkurrenzsituation, in der sich Canosa und Bari befanden; ein Vorbild für den Bisantius-Bau ausgerechnet in Canosa zu suchen, mag zunächst verwundern. Dennoch entstand hier wohl etwa zeitgleich zur Kathedrale in Bari ein Neubau, der bis heute erhalten ist. Auch die Baugeschichte der Kathedrale von Canosa ist umstritten; bis heute ist der mittelalterliche zentrale Bauteil nicht eindeutig datiert. Als wichtigstes Zeugnis gilt eine Bulle von Papst Paschalis II., nach der die Weihe des Kirchenbaues im Jahr 1101/02 stattgefunden habe.³⁷ Bauliche Befunde weisen jedoch darauf, dass der Großteil der Architektur in vornormannische Zeit datiert.³⁸ In einer in Trani aufbewahrten Urkunde von 1063 ist die Rede von einer

33 „Die Bedingungen für eine Rekonstruktion des mittelalterlichen Bauwerks und seiner Krypta sind außerordentlich ungünstig, da weder der Zustand vor dem Bombardement im letzten Kriege noch die Situation während des Wiederaufbaues festgehalten worden sind“, BELTING, Malerei, S. 54. Vgl. auch IADANZA u. BOVE, Benevento. 2005–11 fanden die letzten archäologischen Grabungen statt, vgl. IADANZA, Pseudocrypta.

34 Vermutlich im Spätmittelalter wurde an beiden Seiten jeweils ein weiteres Schiff hinzugefügt, BELTING, Malerei, S. 55.

35 IADANZA u. BOVE, Benevento, S. 116.

36 IADANZA, Pseudocrypta, S. 355. Nach dem Beneventaner Vorbild soll Erzbischof Adalbert von Bremen seine Kathedrale in der Mitte des 11. Jh. errichtet haben, *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, III, 3. Die Weihe des Domes in Benevent fand eventuell durch Bischof David (ca. 780–796) statt, aber auch darüber gibt es keine verlässlichen Quellen. BELTING geht davon aus, dass der frühchristliche Bau älter gewesen sein muss und man ihn im frühen 9. Jh. erweiterte bzw. restaurierte, als die aus Neapel geraubten Januarius-Reliquien 829 oder 831 nach Benevent gelangten, BELTING, Malerei, S. 57.

37 BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 72; WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 81.

38 Eine Diskussion der Forschungsgeschichte bei FERNIE, Date, v. a. S. 167–169.

den Heiligen Johannes und Paul geweihten Kathedrale in Canosa; möglicherweise fand 1101/02 also nur eine Neuweihe des Gebäudes statt.³⁹ Die liturgische Ausstattung der heutigen Kathedrale muss in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein, was ebenfalls darauf deutet, dass der Bau zu dieser Zeit bereits bestand und er unter Fürst Bohemund von Antiochien (gest. 1111) nur erneuert und restauriert wurde.⁴⁰ Eine Dedikation an den heiligen Sabinus hätte demnach kurz nach der Auffindung der Sabinus-Reliquien in Bari stattgefunden.

Der von fünf Kuppeln im Lang- und Querhaus überspannte Bau ist in Apulien einzigartig und weist Gemeinsamkeiten auf mit San Marco in Venedig und dessen Vorbild, der von Justinian I. gestifteten und nicht mehr erhaltenen Apostelkirche in Konstantinopel.⁴¹ Verschmelzungen eines überkuppelten Zentralbaus mit einem Longitudinalbau sind in dieser Zeit in Apulien nicht ungewöhnlich, meist überspannen die Kuppeln jedoch nur die Vierung oder das Mittelschiff (sog. *cupole in asse*).⁴² Zudem finden sich dort meist Pendentifkuppeln, die Seitenschiffe sind von Halbtönen überfangen; in Canosa jedoch konstruierte man Hängerkuppeln. Bedeutende Beispiele für den apulischen Kuppelbau finden sich in der Kathedrale der Ognissanti in Cuti bei Valenzano (geweiht 1061),⁴³ in San Benedetto in Conversano (11. Jahrhundert) und in San Corrado in Molfetta (12./13. Jahrhundert). Die Ursprünge des apulischen Kuppelbaus lassen sich bis ins 8. Jahrhundert zurückverfolgen, wie die älteren Beispiele von Seppannibale bei Fasano,⁴⁴ Sant'Apollinare (Rutigliano),⁴⁵ San Pietro di Crepacore (Torre Santa Susanna)⁴⁶ und Santa Maria di Gallana (Oria) zeigen. Es scheint sich hier um eine lokale Konstruktionsweise zu handeln, die jedoch Parallelen zu Bauweisen in der Kaukasusregion, auf Zypern, aber auch in Frankreich und Spanien aufweist.⁴⁷ In der *Terra di Bari* sind *cupole in asse* ab dem 10. Jahrhundert nachweisbar

39 BERTELLI, Puglia, S. 77; FERNIE, Date, S. 170 f.

40 WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 82.

41 Vgl. ebd., S. 83 f. Der Markusdom wurde um 1063 begonnen, die Apostelkirche 1461 abgerissen. An ihrer Stelle errichtete man die Fatih-Moschee. In beiden Fällen besaßen die Kirchen ebenfalls Pendentifkuppeln, FERNIE, Date, S. 170. An dieser Stelle möchte ich Thomas Kaffenberger (Fribourg) für die Diskussion zum Thema danken, der jedoch einer allzu großen Ähnlichkeit des Canosiner Baus mit der Apostelkirche in Konstantinopel kritisch gegenübersteht.

42 Vgl. dazu Marina FALLA CASTELFRANCHI, Origine; DE CADILHAC, Chiese; CARANNANTE, Influenze. Vgl. dazu auch BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 375–399.

43 WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 82; DE CADILHAC, Chiese, S. 59–62.

44 Zwei Kuppeln erheben sich hier über dem Langhaus, das von zwei Jochen gebildet und durch eine quadratische Apsis im Osten abgeschlossen wird, BERTELLI, Seppannibale.

45 Der einschiffige Raum ist in zwei Joche unterteilt, die ursprünglich wohl jeweils eine pyramidenförmige Kuppel besaßen, LEPORE, Sant'Apollinare. Ähnliches nimmt man für die Bauten in Seppannibale und Crepacore an. Datiert wird die Kirche bei Rutigliano zwischen das 8. und das 11. Jh.

46 Die Kuppeln stammen vermutlich vom Ende des 9./Anfang des 10. Jh., FALLA CASTELFRANCHI, San Pietro di Crepacore. Ein weiteres Beispiel findet sich in Benevent in Sant'Ilario a Porta Aurea. Die auf einer Achse liegenden Kuppeln sind also auch in der langobardischen Bauweise bekannt.

47 CARANNANTE, Influenze, S. 10–14. Zu Frankreich auch ANDRAULT-SCHMITT, Domed Churches.

und bleiben dort bis ins 12. Jahrhundert sehr verbreitet.⁴⁸ Möglicherweise besaßen die beiden Bareser Kirchen Santi Giovanni e Paolo (in Quellen erwähnt ab 1047) und San Benedetto ebenfalls Kuppeln *in asse*.⁴⁹

Auch die späteren Bauten der Region, die in Nachfolge der Basilika von San Nicola zu verstehen sind, weisen Kuppeln auf – nun allerdings allein über der Vierung.⁵⁰ Kai KAPPEL geht davon aus, dass diese beim Bau von San Nicola schon recht früh angelegt war (spätestens um 1105/06).⁵¹ Der Neubau der Bareser Kathedrale ab den 1070er/80er-Jahren weist ebenfalls eine Kuppel über der Vierung auf. Es ist dementsprechend möglich, dass auch die Bisantius-Basilika überkuppelt war – *in asse* oder allein über der Vierung. Vor allem der enge Zusammenhang mit Canosa di Puglia kann weitere Rückschlüsse auf den Bareser Kathedralraum geben. Beide Kathedralen waren Teil einer Diözese, die 1025 zwar offiziell ihren Sitz noch in Canosa hatte, faktisch aber schon lange in Bari residierte.

3.1.2 Liturgisches Mobiliar in Bari und Canosa

Neben den architektonischen Gegebenheiten war es vor allem das liturgische Mobiliar und dessen Disposition, die die Wahrnehmung der Rollen im Ritual konstituierten. Ausschlaggebend für die Sichtbarkeit der Miniaturen waren vor allem die Höhe und Positionierung der Chorschränke sowie der Kanzel und ihrer Ausrichtung. Osterleuchter, die ähnlich den Exultet-Rollen nur einmal im Jahr zum Einsatz kamen, werden im Zusammenhang mit der Osterkerze erst an späterer Stelle eingehender untersucht (vgl. Kap. 4.3.1).

Von der hochmittelalterlichen liturgischen Ausstattung der Bareser Kathedrale San Sabino und Santa Maria Assunta haben sich nur wenige Fragmente erhalten, die zudem nicht eindeutig datierbar sind. Einige im heutigen Bau integrierte Spolien lassen sich in das 5. oder 6. Jahrhundert datieren, aber auch Marmorfragmente aus dem 10. oder 11. Jahrhundert finden sich darunter.⁵² Die heutige Ausstattung der

⁴⁸ CARANNANTE, *Influenze*, S. 8; DE CADILHAC, *Chiese*, v. a. S. 18–89.

⁴⁹ Auch San Gregorio in Bari (ca. 1015) könnte überkuppelt gewesen sein, CARANNANTE, *Influenze*, S. 9f.

⁵⁰ KAPPEL, *San Nicola*, S. 50.

⁵¹ „Nach den Bauuntersuchungen des Verfassers gehört die Ausscheidung der Vierung und wohl auch die Anlage eines Vierungsturmes vermutlich bereits zu dem 1105/06 weitgehend fertiggestellten Urplan von S. Nicola in Bari. Vorläufer für diese Baulösung finden sich in Apulien selbst“, KAPPEL, *San Nicola*, S. 78f. Als Beispiele hierfür nennt KAPPEL die Kirchen von Bovino (10./11. Jh.), San Basilio in Troia (vor 1087), Otranto (Weihe des Hochaltars 1088); weitere Vorbilder könnten sich in Kampanien finden: Caserta Vecchia, San Giovanni del Toro und Santa Maria a Gradillo in Ravello, ebd., S. 86.

⁵² Gioia BERTELLI ordnet einige Fragmente, die in der romanischen Kathedrale wiederverwendet wurden oder ins Diözesanmuseum gelangten, der Ausstattung der frühchristlichen Basilika zu, darunter einige Kapitelle, die ihrer Meinung nach aus dem östlichen Teil des Byzantinischen Reiches importiert wurden, und Platten, die im Südportal Verwendung fanden. All diese Stücke

Kathedrale geht zum größten Teil auf das 13. Jahrhundert zurück. Auf dem Ziborium (datierbar zwischen 1228 und 1233) findet sich die Signatur eines Alfanus von Termoli, der sich hier als *sculptor* bezeichnet;⁵³ die Chorschränken hingegen sind von einem Peregrinus von Salerno signiert.⁵⁴ Beiden Ausstattungsgegenständen ist anzusehen, dass ihr Zustand auf einer Rekonstruktion aus der Mitte des 20. Jahrhunderts basiert, als der damalige Soprintendente Franco Schettini ab 1954 die Entbarockisierung der Kathedrale einleitete. Auch die Kanzel im südlichen Langhaus setzte er aus unterschiedlichen Fragmenten zusammen, die aus diversen Sammlungen der Stadt zusammengetragen worden waren (Abb. 63). Die einzelnen Fragmente wurden bereits von Martin WACKERNAGEL katalogisiert und von Horst SCHÄFER-SCHUCHARDT und Pina BELLI D'ELIA weiter untersucht. In den meisten Fällen ist nicht klar, aus welchen Kontexten die Fragmente stammen und ob sie auch ursprünglich eine Kanzel bildeten. SCHÄFER-SCHUCHARDT ordnete die Fragmente mindestens zwei Zeitphasen zu, geht also von mindestens zwei mittelalterlichen Kanzeln aus. Die erste stamme aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts – sie wäre somit für den Bisantius-Bau entstanden –, die zweite datiert er ins zweite Drittel des 13. Jahrhunderts, als bereits der Neubau existierte.⁵⁵

Aussagen darüber, wie die liturgische Ausstattung in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgesehen haben und angeordnet gewesen sein könnte, lassen sich aufgrund des Mangels an materiellen Überlieferungen in Bari selbst somit nur schwer treffen. Dieser Zeit rechnet BELLI D'ELIA einige Kapitelle und zwei Fragmente eines Adlerlesepultes – einen Flügel und den unteren Teil des Leibes – zu (Abb. 64). Die Fragmente sind ein erster Hinweis darauf, dass in jener Zeit eine Steinmetzwerkstatt in Bari aktiv gewesen sein muss. Darüber hinaus vermuteten bereits Émile BERTAUX und Martin WACKERNAGEL, dass sich auch die marmornen Rahmungen der Westportale aufgrund

datiert sie ans Ende 5. oder den Anfang des 6. Jh., BERTELLI, *Cattedrale paleocristiana*, S. 93; vgl. auch BERTELLI u. MITTICA, *Marmi*, S. 97 f.

53 DIETL, *Sprache*, Bd. 2, Kat.-Nr. A 59, S. 596–598. Im Diözesanmuseum der Stadt finden sich außerdem Fragmente der Ziborien der Seitenaltäre vom Ende 13./Anfang 14. Jh., ebd., Kat.-Nr. A 61, S. 599–601.

54 Ebd., Kat.-Nr. A 71, S. 609–611. Peregrinus von Salerno ist womöglich identisch mit einem Peregrinus, der auch in Sessa Aurunca und Foggia aktiv war, ebd., Kat.-Nr. A 61, S. 610. Vgl. zu den Inschriften in der Bareser Kathedrale BORDI, CALÒ u. FIORETTI, *Leggere*. Weitere skulpturale Gegenstände werden Anseramo von Trani zugeschrieben. Die Pergola orientiert sich an byzantinischen Vorbildern; um eine bessere Sichtbarkeit des Altares zu gewährleisten, wurde der westliche Teil der Pergola im 17. Jh. entfernt, BELLI D'ELIA, *Contributo*, S. 20.

55 SCHÄFER-SCHUCHARDT, *Kanzeln*, S. 65. In einer neapolitanischen Urkunde, die den Angaben zufolge 1697 von einem Lombardi abgeschrieben wurde, wird die Kanzel in das Episkopat von Erzbischof Andreas verortet, der sich ab 1071 einer neuen liturgischen Ausstattung der Kirche gewidmet haben soll. Darunter soll sich auch ein kunstvoll gestalteter *palchetto* aus feinsten Marmorsorten befunden haben, der seitlich vom Chor aufgestellt war und für die Lesungen gedient haben soll. Überliefert ist in dieser Urkunde auch eine Inschrift, die sich auf der Vorderseite der Kanzel befunden haben soll: *vis evangelii demones fugat, atria coeli pandet virtutes confert, reparatque salutem*, ebd., S. 47 f. Vgl. auch BORDI, *Bari*, S. 387–403; BORDI, CALÒ u. FIORETTI, *Leggere*, S. 152–173.

Abb. 63 | Kanzel, 11. (?)/13. und 20. Jahrhundert, Bari, Kathedrale (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Capitolo Metropolitano, Bari).



Abb. 64 | Fragmente eines Adler-Lesepults, 11. Jahrhundert (?), Bari (Bell D'Elia, Sorgenti, S. 110, Kat.-Nr. 125).



65a



65b



Abb. 65a, b | Rahmungen der Westportale, 11. Jahrhundert, Bari, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

stilistischer Vergleiche in die Zeit des Bisantius-Baus datieren lassen (Abb. 65a, b). Sie weisen derart viele Übereinstimmungen mit der Ornamentik mehrerer erhaltener Fragmente in Canosa, Siponto und Monte Sant'Angelo auf, dass von einem Ursprung in derselben Werkstatt ausgegangen werden kann.⁵⁶

Die *Acceptus*-Werkstatt

Der Neubau der Bareser Kathedrale fällt in eine Zeit, in der die gesamte Region neue Impulse durch mehr Unabhängigkeit und Förderung vonseiten der byzantinischen Machthaber erfuhr. Ähnliche Prozesse wie die Aufwertung der Stellung des Bischofs Bisantius in Bari um 1025 liefen auch in Siponto und Monte Sant'Angelo ab. Zu Beginn des 11. Jahrhunderts lassen sich dort ebenfalls Erneuerungen von wichtigen Kathedralen und neue liturgische Ausstattungen nachweisen.

Seit dem Ende des 7. Jahrhunderts waren die Kathedrale von Siponto am heutigen Golf von Manfredonia und das Michael-Heiligtum auf dem Gargano Teil der

⁵⁶ WACKERNAGEL, *Acceptus*; vgl. auch BELLI D'ELIA, *Radici*, S. 200; BERTELLI, S. Maria, S. 10; BERTAUX, *Art*, S. 463.

beneventanischen Diözese.⁵⁷ Bischof Leo II. (ca. 1023–1050) soll im Jahr 1023 mithilfe byzantinischer Unterstützung die Unabhängigkeit der beiden Bistümer erwirkt haben. Damit einher ging eine stärkere Zuwendung zum byzantinischen Teil von Apulien, auch in politischer Hinsicht.⁵⁸

In Siponto und Monte Sant'Angelo haben sich mehrere Fragmente erhalten, dank derer sich die beiden Kanzeln, Bischofsthronen und zum Teil auch die Ziborien und Chorschränken teilweise rekonstruieren lassen. Durch Inschriften sind sie eindeutig in die Zeit Bischof Leos II. datierbar; zudem wird mit der wiederholten Nennung des *Acceptus* ein Bildhauer oder der Leiter einer Werkstatt identifiziert, die an beiden Orten aktiv war.⁵⁹ Die in Siponto gefundenen Fragmente stammen von einer Kanzel, einem Bischofsthron, Chorschränken und eventuell einem Ziborium. Mehrere Bruchstücke von marmornen Rahmenleisten weisen mittig Ornamentfriese auf, welche oben und unten von Inschriften in Latein und Griechisch gefasst werden.⁶⁰ Einige Fragmente geben Hinweise auf weitere Ausführende, darunter einen *David magister*.⁶¹ Ein Paneel mit Palmettenfries, zwischen dem kleine Granatäpfel auftauchen, nennt *Acceptus*: LO D DMITTE CRIMINA ACCEPTO, darunter liest sich mit VENT MILLE TRIGINTA NOVEN auch das Jahr der Ausführung 1039.⁶²

Von der Kanzel in Siponto hat sich ein Adlerlesepult aus Marmor erhalten, das heute im Museo Diocesano von Manfredonia aufbewahrt wird. Der Kopf des Vogels fehlt vollkommen und von den Flügeln hat sich nur einer zur Hälfte erhalten (Abb. 66). Der Adler ist frontal und mit angewinkelten Flügeln dargestellt; durch die statische Haltung wirkt er majestätisch und elegant. Das Federkleid wird von symmetrischen und regelmäßig gezogenen bogenförmigen Linien gebildet, die einen starken

57 BERTELLI, Introduzione, S. 13, 24.

58 Siponto war seit 892 Teil des byzantinischen *themas* der Langobardia, 978 wurde es zusammen mit Monte Sant'Angelo an Benevent zurückgegeben, VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 30, 54. BERTELLI, *Acceptus*, S. 69. Als 969 Benevent von Otto I. den Rang eines Erzbistums bekam, reagierte Byzanz mit der Einrichtung mehrerer Erzbistümer in Apulien: „[I]n Tarent begegnet ein Erzbischof zum ersten Mal im Jahre 978, in Trani 987, in Lucera 1005, in Brindisi 1010 und in Siponto 1023“, VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 152f.

59 Zuordnung nach WACKERNAGEL, *Acceptus*, S. 143–150, vgl. auch WACKERNAGEL, Plastik, S. 4–9. Vermutlich stammte *Acceptus* aus der Region, wo der Name nicht ungewöhnlich war, PETRUCCI, *Accetto*.

60 Einige dieser Leisten fungierten wohl ursprünglich als Architrav eines Ziboriums, andere als Chorschränken. Zwei ähnlich ornamentierte Stücke lassen sich möglicherweise dem Architrav eines Ziboriums zuordnen. Auf einem Fragment ist in griechischen Lettern $\nu\alpha\omega\ \kappa\omicron\upsilon\ \kappa\eta\beta\omicron$... zu erkennen, wobei das $\kappa\eta\beta\omicron$ mit *keborion* in Verbindung gebracht wird, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 61; vgl. auch BERTELLI, *Acceptus*, S. 63–71; SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 9–13.

61 Das Fragment weist oben folgende Inschrift auf: SUMMO ARCHIPRESUL CATHEDRAM RESI... und unten DAVID MAGISTER FE... GABORIT rechnet diese Fragmente einer Kanzel zu, GABORIT, Ambon, S. 256.

62 Andere Fragmente tragen im Ornamentfries stark geometrisierte Palmenkronen, die an den Rändern des Balkens von im Profil dargestellten Löwenköpfen mit herausgestreckter Zunge gerahmt werden. Auf einem Fragment liest man oberhalb des Ornamentes ...SULATUM EIUS NONO und rechts des abschließenden Löwenkopfes MES OCTB, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 59–63.



Abb. 66 | Adlerlesepult aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia [Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia].

Licht-und-Schatten-Effekt erzielen. Der Raubvogel krallt sich in einen menschlichen Kopf mit tiefliegenden Augen, der den Abschluss einer kleinen Säule bildet.⁶³ Zudem wird ebenfalls in Manfredonia ein marmorner Löwe aufbewahrt, der ehemals die Kathedra von Siponto getragen haben muss. Er ist nur auf der linken Seite vollständig ausgearbeitet, während die rechte Seite unbearbeitet ist (Abb. 67). Vermutlich war diese Seite nicht sichtbar, da der Löwe den linken Träger des Stuhls bildete. Das analoge rechte Stück ist nicht erhalten.⁶⁴

Mit den Chorschranken wird zudem ein kleiner Balken assoziiert, der an der Längsseite mit einem Palmettenmotiv ornamentiert ist. Nicht nur nennt die Inschrift oberhalb des Ornamentes den mutmaßlichen Stifter des Ausstattungsteils – [...] MEMOR ESTO LEONI – zudem stimmt der Palmettenfries mit dem der Portalrahmung der Kathedrale von Bari überein (Abb. 68, vgl. Abb. 65a, b).⁶⁵

Die konkrete Lokalisierung der Ausstattung in Siponto lässt sich aufgrund der unklaren Baugeschichte der Kathedrale nicht mehr rekonstruieren.

Der heutige Bau – ein Kuppelbau über quadratischem Grundriss, mit einer Apsis im Osten und einer weiteren im Süden⁶⁶ – ist nicht klar datierbar, wobei der Beginn

⁶³ Ebd., S. 58. Bei WACKERNAGEL sind zudem weitere Fragmente publiziert, die heute verloren sind, WACKERNAGEL, *Acceptus*, S. 199, Fig. 1.

⁶⁴ BELLI D'ELIA bezweifelt eine Fertigung des Löwen von Siponto in der *Acceptus*-Werkstatt, BELLI D'ELIA, *Sorgenti*, S. 64.

⁶⁵ Auf einem analogen Marmorfragment übersetzt Gioia BERTELLI die schwer zu entziffernde Inschrift mit „per la tua chiesa ho fatto erigere un cibo[rio]“, BERTELLI, *Acceptus*, S. 65–70. Auch hier ist die Inschrift oberhalb des Frieses in Latein, unterhalb in Griechisch verfasst. Des Weiteren haben sich einige Paneele der Chorschranken erhalten, die denen in Monte Sant'Angelo ähneln, BELLI D'ELIA, *Sorgenti*, S. 63, 66 f.

⁶⁶ Das Hauptportal befand sich vermutlich ursprünglich im Norden und die Apsis gegenüber im Süden, ebd., S. 52.



Abb. 67 | Thron-Löwe aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).



Abb. 68 | Balken mit Palmettenfries, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).

des 12. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten ist, da eine Quelle von einer Weihe einer Kathedrale Santa Maria im Jahr 1117 spricht.⁶⁷ Neben der mittelalterlichen Kirche stießen Ausgrabungen auf die Überreste einer frühchristlichen Basilika, für die die liturgische Ausstattung ebenfalls hergestellt worden sein könnte.⁶⁸

In der Grotte des Michael-Heiligtums auf dem Monte Gargano unterscheiden sich die baulichen Gegebenheiten von denen in Siponto. Dem ‚Liber de Apparitione sancti Michaelis in Monte Gargano‘ (9. Jahrhundert) nach erschien hier um das Jahr 500 der Erzengel Michael dem heiligen Laurentius von Siponto, dem damaligen Bischof Sipontos.⁶⁹ Schnell wurde die Grotte zu einem der bedeutendsten Heiligtümer Europas, das unter den Langobarden und später den Normannen besonders gefördert wurde. Religiös und politisch war es in langobardischer Zeit und bis ins 11. Jahrhundert Teil der Diözese von Benevent, bis es, wie bereits erwähnt, 1023 unter Bischof Leo II. wieder Teil der Diözese von Siponto wurde.⁷⁰ Die in etwa zeitgleich geschaffene liturgische Ausstattung von Siponto und Monte Sant’Angelo wird derselben Werkstatt zugerechnet, deren Prestige aufgrund der Bedeutung der beiden religiösen Stätten beachtlich gewesen sein muss.

Die in Fragmenten erhaltene – heute restaurierte – Bischofskathedra befindet sich links vom Altar, direkt an der Felswand, die dort nischenförmig ausgearbeitet worden war. Getragen wird der Sitz von zwei Löwen, die den Blick nach außen wenden; der Sitz selbst wird von einer hohen, nach oben hin spitz zulaufenden Rückenlehne sowie zwei seitlichen Paneelen gebildet. Die Rückenlehne ist als durchbrochenes Flechtwerk gearbeitet (Abb. 69).

Heinrich Wilhelm SCHULZ will unterhalb des Sitzes, vermutlich auf einem Querbalken zwischen den Löwen, noch die Worte *SUME LEONI* erkannt haben, die auch BERTAUX erwähnt; das fragliche Fragment ist jedoch nicht erhalten.⁷¹ Die Inschrift würde die Kathedra wieder mit dem Sipontiner Bischof Leo in Verbindung bringen,⁷² bezieht sich zugleich aber auch auf die beiden Löwen, auf denen der Thron des Bischofs ruht. Eine ähnliche Doppeldeutigkeit findet sich in einer Inschrift, die am oberen Abschluss der spitz zulaufenden Rückenlehne entlangläuft (Abb. 70):

SEDES HEC NU[MERO] DIFFERT A SEDE SIP

ONTI.

IUS ET HONOR SE[DIS] QUE SUNT SIBI SUNT QUOQUE M

⁶⁷ Der quadratische Neubau wurde womöglich über dem frühchristlichen Baptisterium erbaut, BERTELLI, Siponto, S. 61.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ D’OVIDIO, Bronze Door, S. 140 f.

⁷⁰ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 31. Vgl. dazu GRABAR, Trônes, S. 7.

⁷¹ BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 448 f.; SCHULZ, Denkmäler, Bd. 1, S. 241, Bd. 2 (Atlas), Taf. XLI.

⁷² BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 31.

Abb. 69 | Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).



Abb. 70 | Inschrift auf Bischofsthron, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).

Die Inschrift bezieht sich sowohl auf den materiellen Sitz des Thrones als auch auf den Bischofssitz; da sich dieser in Siponto befand, stand der Thron in Monte Sant'Angelo somit nur stellvertretend für den Bischof.⁷³ Die Datierung des Thrones in die Zeit Leos II. ist nicht unumstritten, auch weil es große stilistische und materielle Unterschiede zwischen den einzelnen Fragmenten gibt. Die Löwen, auf denen der Sitz ruht, sind nicht aus Marmor, sondern aus einem grobkörnigen, sehr harten Kalkstein. BELLI D'ELIA datiert sie aus stilistischen Gründen ins 13. Jahrhundert – doch kann der Stil hier auch vom Material bedingt sein.⁷⁴ Eins der beiden seitlichen Paneele, das den Kampf des Erzengels mit dem Drachen zeigt, ist offensichtlich nach dem 11. Jahrhundert entstanden.⁷⁵

Nach dem Tod Leos wurden Monte und Siponto für einige Jahre wieder Teil der Beneventaner Diözese. Bereits 1066 folgte die erneute Unabhängigkeit; BERTAUX datiert die Kathedra in diese Zeit und bringt sie mit Unabhängigkeitsstreben Montes Siponto gegenüber in Verbindung.⁷⁶ GRABAR hingegen spricht sich für eine Datierung unter Leo aus; aus späterer Zeit stamme nur das seitliche Panel mit der Darstellung des Erzengels.⁷⁷ Der heutige Standort an der Felswand scheint dem ursprünglichen Zustand zu entsprechen.⁷⁸

Auch in Monte haben sich von der Kanzel nur einige Fragmente erhalten: ein Adlerpult, das im Lapidarium des Heiligtums aufbewahrt wird, sowie einige Marmorbalken ähnlich denen in Siponto, auf welchen noch einige Inschriften lesbar sind. Der Adler erscheint auch hier mit offenen Flügeln und frontal; er wirkt dabei sehr statisch (Abb. 71). Das Schattenspiel der Federn gibt ihm besondere Eleganz. Er ruht ebenfalls auf einem menschlichen Kopf, der einer Halbsäule ohne Kapitell aufsitzt. Die Halbsäule ist einem Pilaster vorgeblendet, der an den Seiten Schlitz aufweist; dort waren vermutlich die Paneele der Kanzel eingefügt. Das erhaltene Lesepult ist in Form eines aufgeschlagenen Buches gestaltet, auf dessen Buchdeckeln die Inschrift AN[O] D[OMI] NI MIL[E]S[IM] QUADRAGESIMO + INDIC[TI]O VIII zu erkennen ist (Abb. 72). Die griechische Indiktion weist darauf, dass der Ambo vor August des Jahres 1041 geschaffen

73 Zudem bezieht sie sich im IUS ET HONOR auf die Löse- und Bindegewalt des Bischofs.

74 Die beiden Löwen könnten ältere Träger ersetzt haben, die womöglich zu Bruch gingen. Im oberen Teil des Thrones konnte BELLI D'ELIA mehrere Brüche nachweisen, was auch darauf deuten könnte, dass der Thron versetzt wurde, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 34. Sowohl in Canosa als auch in Siponto richten die Tiere unter dem Thron diesen exzessiv in die Höhe, was in Monte nicht der Fall ist. BELLI D'ELIA zufolge ist auch dies ein Hinweis darauf, dass die Löwen aus einem anderem Kontext kommen und andere Tiere ersetzen, ebd. Jedoch spricht sie sich nicht wirklich zur Datierung des Thrones aus; sie meint, er könnte auch aus der 2. Hälfte des 12. Jh. stammen, ebd., S. 35.

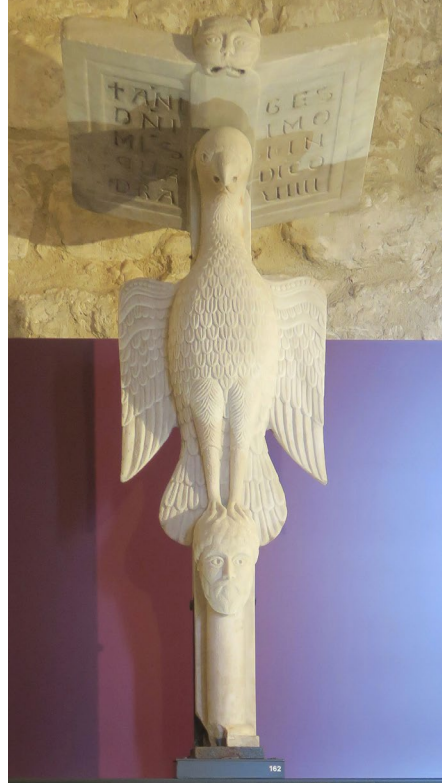
75 GRABAR, Trônes, S. 8.

76 BERTAUX bezeichnet den Thron als „véritable faux en marbre“; BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 449; vgl. auch SCHUBRING, Bischofsstühle, Sp. 199.

77 GRABAR, Trônes, S. 7f.

78 BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 35.

Abb. 71 | Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).



wurde.⁷⁹ Auch ein erhaltener Pilaster sowie weitere Balkenfragmente erinnern wieder sehr stark an die Stücke aus Siponto.⁸⁰ Alle erhaltenen Teile ergeben ein recht vollständiges Bild der Kanzel von Monte Sant'Angelo, die Erzbischof Leo bei dem Künstler Acceptus und seiner Werkstatt in Auftrag gegeben haben muss.⁸¹ Da der Raum der Grotte relativ niedrig ist, kann der Ambo nicht besonders hoch gewesen sein; SCHÄFER-SCHUCHARDT rekonstruiert ihn als „kastenförmiges Gehäuse, das an seinen vier Ecken von Eckpilastern gerahmt wurde“ (Abb. 73a, b).⁸² Die Inschrift, die hier wie in Siponto auf den Chorschränken angebracht war, lässt sich zum Teil rekonstruieren und nennt wieder den Künstler:

+ HOC MUNUS PARVUM CONFER / SIBI TU / PIE MAGNUM ATQUE POLI P / [...] AM SCANDERE FAC ANIMAM / [S]CULPTOR ET ACCEPTUS + BULGO / SIC NO / MEN ADEPTUS POSCIT UT A T / [...] TIVI NULLO SENTIAT ICTUS.⁸³

⁷⁹ BERTELLI, Acceptus, S. 67.

⁸⁰ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 40.

⁸¹ Ebd., S. 39.

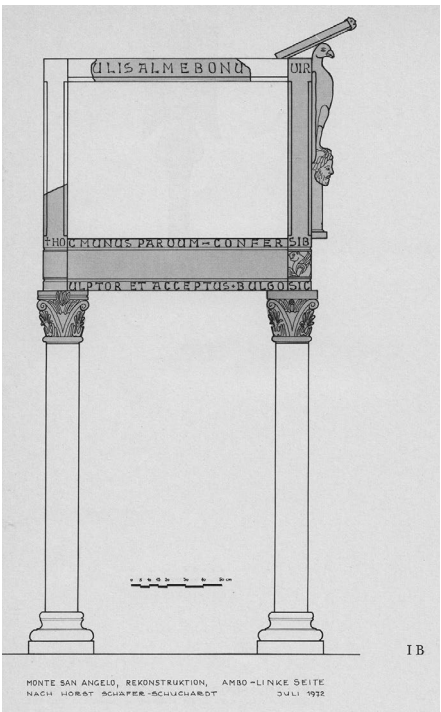
⁸² SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 18. Eine Rekonstruktion in der Grotte gestaltet sich schwierig, da diese unter Karl I. von Anjou umgestaltet wurde, ebd., S. 18–20.

⁸³ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 43. SCHÄFER-SCHUCHARDT übersetzt folgendermaßen: „Dieses kleine Werk überbringe Du, oh Gnädiger, Ihm als ein großes. Veranlasse auch, daß [meine oder die fromme] Seele in ... des Himmels aufsteige. Der Bildhauer und der beim Volk Beliebte, der sich so einen Namen gemacht hat [nämlich als Beliebter, als *Acceptus*, Anm. Schäfer-Schuchardt] bittet, daß er von keinem ... die Schläge spüre“, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 17.



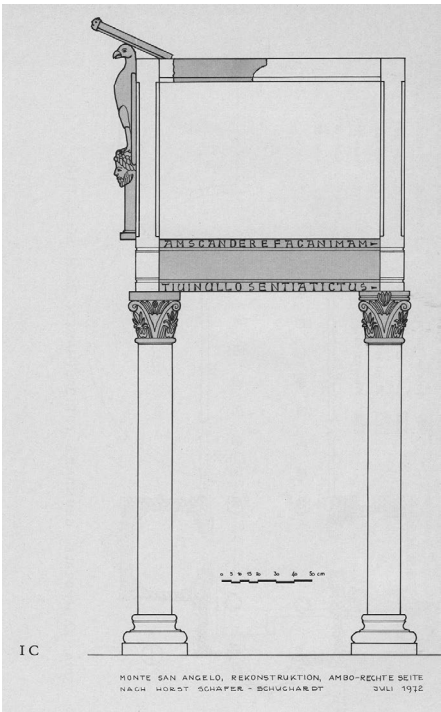
Abb. 72 | Leseputt in Form eines aufgeschlagenen Buches, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant’Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant’Angelo).

73a



MONTE SAN ANGELO, REKONSTRUKTION, AMBO-LINKE SEITE
NACH HORST SCHÄFER-SCHUCHARDT JULI 1992

73b



MONTE SAN ANGELO, REKONSTRUKTION, AMBO-RECHTE SEITE
NACH HORST SCHÄFER-SCHUCHARDT JULI 1992

Abb. 73a, b | Rekonstruktion der Kanzel von Monte Sant’Angelo (SCHÄFER-SCHUCHARDT, *Kanzeln*, Tafel I A).

Canosa und Bari

In einer ähnlichen Beziehung wie Monte und Siponto standen auch Bari und Canosa zueinander. In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts befand sich der Bischofssitz offiziell in Canosa, auch wenn mit dem Bareser Neubau die Aspirationen eindeutig abgesteckt waren. Auch in Canosa war die Werkstatt des *Acceptus* aktiv, was somit wiederum Rückschlüsse auf ein Engagement der Steinmetze auch in Bari erlauben könnte.

Beim heutigen Betreten der Canosiner Kathedrale sticht zunächst die hohe, kastenförmige Kanzel auf vier schmalen oktogonalen Säulen ins Auge (Abb. 74). Die Arkaden sind mit einem flachen floralen Ornament versehen, die vier Seitenpaneele der Kanzel weisen – von einer Inschrift abgesehen – jedoch keine plastischen Verzierungen auf. Ein Adler trägt das Leseputz in Form eines aufgeschlagenen Buches, ähnlich dem in Monte Sant’Angelo (Abb. 75). Die Höhe der Kanzel beträgt 2,74 Meter, womit sie hoch über die um sie angebrachten, nicht mehr mittelalterlichen Chorschranken hinausragt.⁸⁴

Trotz mehrerer Restaurierungen ist der Erhaltungszustand der Kanzel sehr gut.⁸⁵ Auf dem rechten Seitenpaneel, das sich dem Kirchenschiff zuwendet, findet sich – zentral und die ganze Breite des zur Verfügung stehenden Raumes einnehmend – eine Stifter- und Künstlerinschrift (Abb. 76):

| + EGO ACCEPTVS PECCATOR ARCHIDIAC[O]N[VS] FECI HOC OPVS / + P[ER]
| IVSSIONEM D[OMI]NI MEI GVITBERTI VEN[ERABILI]S⁸⁶ P[RES]B[ITE]R[I].⁸⁷

Albert DIETL übersetzt die Inschrift folgendermaßen: „Ich, *Acceptus*, der Sünder und Archidiakon, habe dieses Werk gefertigt auf Befehl meines Herrn, des ehrwürdigen Presbyters Guitbertus.“⁸⁸ Während sich *Acceptus* in der Inschrift von Monte Sant’Angelo als *sculptor* bezeichnet, firmiert er hier als *archidiaconus*. Ist es möglich, dass ein Erzdiakon auch ausführender Künstler war, oder ist dies mehr ein Hinweis darauf, dass er der Leiter einer einem Kloster angegliederten Steinmetzwerkstatt war? Vor allem die unterschiedlichen Selbstbezeichnungen des *Acceptus* führten dazu, dass man für die Kanzeln von Canosa und Monte Sant’Angelo lange Zeit unterschiedliche Werkstätten annahm. Erst WACKERNAGEL zog – auch aufgrund der offensichtlichen stilistischen Übereinstimmungen – den Schluss, beide Werke derselben Werkstatt zuzuordnen.⁸⁹ Könnten die verschiedenen Bezeichnungen also darauf weisen, dass die Kanzel von Canosa später zu datieren ist als die des Michael-Heiligtumes und

⁸⁴ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 80.

⁸⁵ Vgl. dazu u. a. MENDUNI, Malcangi; MATARRESE, Lavori.

⁸⁶ SCHUBRING löste VENS mit VENUSINI auf, SCHUBRING, Bischofsstühle, S. 206.

⁸⁷ DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat-Nr. A 130, S. 702.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ WACKERNAGEL, *Acceptus*, S. 143–150.



Abb. 74 | Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).



Abb. 75 | Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

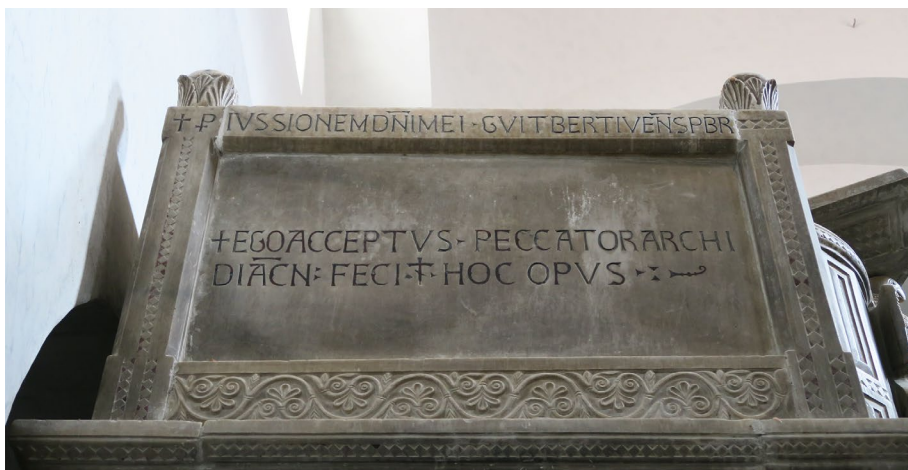


Abb. 76 | Stifter- und Künstlerinschrift auf der Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).



Abb. 77 | Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

Acceptus mittlerweile die klerikale Würdenleiter hinaufgestiegen war?⁹⁰ Laut einer in Trani aufbewahrten Urkunde wurde die Kathedrale 1063 den Heiligen Johannes und Paul geweiht, womöglich war zu diesem Zeitpunkt auch die liturgische Ausstattung vollendet.⁹¹ Es wäre möglich, dass diese somit um die 20 Jahre nach dem Mobiliar von Siponto (um 1039) und Monte Sant'Angelo (um 1041) entstand.

Unklar ist, auf welcher Seite der Kanzel die Künstlerinschrift platziert war. DIETL argumentiert für eine Lokalisierung des Paneels an der östlichen Seite der Kanzel, somit dem Chorbereich zugewandt.⁹² War sie auf der westlichen Seite platziert, hätte sie sich dem Laienraum zugewandt. In beiden Fällen ließen sich Acceptus und Guitbertus hier überaus prominent und monumental verewigen.

Die Kathedra befindet sich heute an der Apsisstirnwand, zwei marmorne Elefanten tragen den Thron (Abb. 77). Ihre Stoßzähne sind beschädigt, die Rüssel aber noch gut erhalten. Ein hoher Sitz aus dem gleichen grauen Marmor wie die Kanzel und mit ähnlichen Handknäufen wie jenen auf den vier Ecken der Kanzelbrüstung machen eine Zuschreibung zur Acceptus-Werkstatt sehr wahrscheinlich. Das Rückenteil läuft nach oben spitz zu, auf der breiten Rahmung mögen sich ehemals *opus sectile*-Einlagen befunden haben.⁹³ Auf den beiden aufstrebenden Rahmenteilten findet sich eine Inschrift (Abb. 78):

P[RE]SUL UT ET[ER]NA POST HAC POTIARE CATHEDRA[M] / Q[UOD] VOX
EXTERIUS RES FERAT INTERIUS / Q[UOD] GERIS IN SPE DA GESTES LUM[EN]
UT IN RE LUM[EN] CU[M] P[RE]STAS LUMINE NE CAREAS.⁹⁴

Aufgrund des komplexen Inhalts soll auch hier die Übersetzung von DIETL wiedergegeben werden:

Bischof, damit Du später den ewigen Thron nach dieser irdischen Kathedra in Besitz nehmen kannst: Mach, daß die Sache selbst in Deinem Inneren trägt, was Deine Stimme äußerlich verkündet. Mach, daß Du das Licht

⁹⁰ Auch wird vermutet, dass in Acceptus der Auftraggeber des Monumentes gesehen werden könnte, doch macht die Inschrift für diese Rolle klar einen Presbyter Guitbert aus. CLAUSSEN meint zwar, dass Ich-/Ego-Formulierungen in mittelalterlichen Stifterinschriften viel häufiger vorkamen als in Künstlersignaturen; doch ist die Formulierung gerade in Süditalien auch für Künstlerinschriften nicht unbekannt, sie taucht etwa in Kampanien bis ins 13. Jh. vereinzelt auf (vgl. die Kanzel von Ravello, signiert von Magister Nicolaus de Bartolomeo da Foggia), CLAUSSEN, Autorschaft, S. 78–89. Guitbertus ist evtl. mit einem Bischof aus Ruvo zu identifizieren, der auch bei der Weihe von Montecassino 1071 bezeugt ist, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 21.

⁹¹ BERTELLI, Puglia, S. 77; FERNIE, Date, S. 170f.

⁹² DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat-Nr. A 130, S. 701.

⁹³ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 86. *Opus sectile*-Einlagen zierten vermutlich auch die Eckstücke der Kanzel in Canosa, ebd., S. 63.

⁹⁴ Ebd., S. 88.



Abb. 78 | Inschrift auf der Rückenlehne des Bischofsthrons, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

in der Sache selbst hast, was Du in Deinem äußeren Anschein trägst.
Während Du Licht bietest, möge es Dir nicht an innerem Licht fehlen.⁹⁵

Das *Licht* und die *Stimme* des Bischofs werden hier als die Merkmale genannt, die ihn sowohl auf Erden als auch im Himmel besonders auszeichnen würden. *Äußeres* und *Inneres* werden hier ebenso verbunden wie *Irdisches* und *Himmliches*; der Bischof erscheint als Vermittler zwischen den verschiedenen Sphären. Da einige Buchstaben von den seitlichen Platten überdeckt werden, wurde die Inschrift wohl vor der Montage der einzelnen Teile angebracht und ist daher in die Entstehungszeit des Thrones zu datieren. Der untere Teil des Thrones besteht aus einem kastenförmigen Träger, der auf den beiden Elefanten ruht. Die frontale Platte dieses Kastens ist mit einem fast vollplastischen Adlerpaar verziert, das ein Sitzen auf dem Thron praktisch unmöglich macht, da es sich genau an der Stelle befindet, wo die Beine des Würdenträgers hätten Platz finden sollen. Sie sind in hellerem Marmor ausgeführt und vermutlich erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden. Durch diese Platte ist der Thron zudem so hoch, dass er zur Nutzung über einen Fußschemel verfügt haben muss.

Ein weiterer Balken verbindet die beiden Elefanten; seine Dekoration mit Palmetten und Löwenköpfen zeigt Analogien zu einem Fragment aus Siponto.⁹⁶ Auf den

⁹⁵ DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 708.

⁹⁶ Das Stück aus Siponto befindet sich heute im Bode-Museum in Berlin, muss aber bis 1908 noch in der Sakristei der mittelalterlichen Kirche von Siponto gewesen sein, WACKERNAGEL, *Acceptus*, S. 150, BERTELLI, *Acceptus*, S. 69.

Armlehnen findet sich eine weitere Inschrift: „+ URSO P[RE]CEP[TOR RO]MOALDUS A[D HEC FU]IT ACTOR“.⁹⁷ Erwähnt wird hier also ein weiterer Bildhauer, ein gewisser Romualdus, und darüber hinaus ein Auftraggeber namens Ursus. Es könnte sich hier um den Bareser Erzbischof handeln, der zwischen 1079/80 und 1089 das höchste klerikale Amt der Stadt innehatte. Zeitlich würde dies nicht mit der Aktivität der Acceptus-Werkstatt zusammenfallen, aber wie in Monte ist es auch hier durchaus möglich, dass einige Teile des Thrones wie etwa die Platte mit dem Adlerpaar, die Elefanten und diese Inschrift später hinzugefügt wurden.⁹⁸ Ähnlich wie am Thron des Michael-Heiligtums konnten damit kirchenpolitische Überlegungen einhergehen. Mit der Ankunft der Nikolaus-Reliquien 1078 in Bari und dem Beginn des Baues der Nikolaus-Basilika verschob sich der institutionelle Schwerpunkt der Diözese zugunsten der Hafenstadt. Eine Überarbeitung des Bischofsthrones in Canosa kommt daher vor allem aus repräsentativen Gründen infrage; die Erhöhung des Sitzes durch die Anbringung der vollplastischen Adler an der Front behinderte zwar die praktische Nutzung, verlieh dem Thron aber mehr Sichtbarkeit.⁹⁹ Inwiefern der Thron in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts tatsächlich vom Bischof genutzt wurde, ist zudem fraglich, da der Bischofssitz genau in diesen Jahren auch offiziell nach Bari verlegt wurde.

Angesichts der engen Verbindung von Bari und Canosa, den zeitgleichen Neubauten beziehungsweise Überarbeitungen des Kirchenraums und der Tatsache, dass die Acceptus-Werkstatt die wichtigsten Bauten der Region ausstattete, ist es äußerst naheliegend, dass sie auch für die Ausstattung in Bari verantwortlich zeichnete. Hierauf weisen nicht zuletzt die Portalrahmungen der Kathedrale in Bari, deren Ornamentik mit mehreren Fragmenten aus der Acceptus-Werkstatt übereinstimmt (vgl. Abb. 65a, b, 68).¹⁰⁰ Man kann somit auch in Bari von einer hohen, kastenförmigen Kanzel auf Säulenarkaden ausgehen, ähnlich der in Canosa, die mit einem Adlerlesepult ausgestattet war. Das mögliche Adlerlesepult in Bari ist zu schlecht erhalten, um davon ausgehend Vergleiche herzustellen (vgl. Abb. 64). Andere Skulpturen weisen wieder große Ähnlichkeiten mit den Objekten aus der Acceptus-Werkstatt auf: Die filigranen Doppelkapitelle, die man in den 1970er-Jahren während der Freiräumung der Unterkirche fand (Abb. 79) ähneln einem Doppelkapitell, das in der Kathedrale

⁹⁷ „Ursus war Planer, Romoaldus war für dieses Werk Schöpfer“, Übers. DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 708.

⁹⁸ Vgl. hierzu SOMMERER, Animal Agency. BELLI D'ELIA hingegen geht davon aus, dass die heutige Gestalt des Thrones auf das Ende des 11. Jh. zurückgeht, man damals aber ältere Teile wiederverwendete, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 88–90.

⁹⁹ An dieser Stelle möchte ich der Exkursionsgruppe nach Apulien unter der Leitung von Valentino Pace (Udine) und Tarek Ibrahim (Berlin) danken, mit der wir im März 2016 Fragen der Sichtbarkeit des Thrones diskutierten. Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet bin ich Sabine Sommerer (Zürich), die sich in ihrer Habilitation mit ganz ähnlichen Fragestellungen auch den süditalienischen Bischofsthronen widmet und die sich viel Zeit für eine Diskussion der Canosiner Situation nahm.

¹⁰⁰ BERTAUX, Art, S. 463.



Abb. 79 | Doppelkapitell, Marmor, 11. Jahrhundert, Bari, Castello Svevo (Fotografie der Autorin).



Abb. 80 | Doppelkapitell, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

von Canosa heute eine kleine Marmorplatte zur Linken des Altares trägt (Abb. 80). Sie sind durch abgerundete Formen und durch von Ornamenten gegliederte, sonst glatte Oberflächen gekennzeichnet sowie durch eine starke Abstraktionsleistung, die alle Erzeugnisse der *Acceptus*-Werkstatt ausmacht.¹⁰¹ Die beiden addossierten geflügelten Wesen fallen durch eine ähnliche Beinstellung auf, ihre Flügel werden durch ein Perlband vom Körper abgesetzt. Das in Canosa flachere Relief mag durch den Gebrauch bedingt sein; anders als die lange Zeit verschütteten Bareser Kapitelle fanden die Canosiner Skulpturen vermutlich immer im Kirchenraum Verwendung.

Aufgrund der vielen Übereinstimmungen in den skulpturalen Ausstattungsgegenständen von Bari, Canosa, Monte Sant'Angelo und Siponto ist eine Anwesenheit der *Acceptus*-Werkstatt auch in Bari sehr wahrscheinlich, womöglich war sie dort sogar lokalisiert.¹⁰² Außer aus Bari sind für diese anderen Kathedralräume keine Exultet-Rollen bekannt. Letztere wäre in Siponto und Monte vielleicht auch fehl am

¹⁰¹ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 67; BELLI D'ELIA, Radici, S. 200; BERTELLI, Puglia, S. 19.

¹⁰² DIETL, Sprache, Bd. 1, S. 95; BORDI, Bari, S. 390f.

Platz gewesen, da man sich soeben von Benevent losgelöst hatte. Canosa stand hinter Bari zurück; allein die Bareser Kirche hingegen hatte ein Interesse daran, Benevent und die dortige Bischofswürde auch mithilfe dieses neuen Mediums nachzuahmen.

3.1.3 Dispositionen liturgischer Ausstattung

Eine Kontextualisierung der liturgischen Ausstattungsgegenstände aus der Acceptus-Werkstatt sowie die enge Verbindung von Canosa und Bari ist für das Folgende äußerst bedeutsam, da der Canosiner Kirchenraum als Ausgangspunkt eines besseren Verständnisses des Bareser Bisantius-Baus verstanden werden kann. Da diese Arbeit nicht nur danach fragen möchte, was im Ritual auf den oder über die Exultet-Rollen wahrgenommen wurde, sondern auch danach, wo dies stattfand und von wem sie gesehen wurden, ist eine Rekonstruktion auch der Disposition der liturgischen Ausstattung von grundlegender Bedeutung. Wo genau die Kanzel sich befand und in welche Richtung sie ausgerichtet war, ist für die – zumindest visuelle – Erfahrung der Rollen ebenso ausschlaggebend wie die Höhe und Lage der Chorschränken. Wie nah kamen die Gläubigen tatsächlich an die Rolle heran und wer stand ihr am nächsten? Sind der Bischof und weitere Kleriker im Presbyterium als privilegierte Rezipienten zu begreifen und wo genau befanden sie sich? Saß der Bischof während des Rituals auf der Kathedra und wo war diese lokalisiert?

Kanzeln

Neben kastenförmigen Kanzeln wie der in Canosa waren in Süditalien auch trapezförmige Amben verbreitet. Hier befanden sich Treppen zu beiden Seiten der erhöhten Plattform, von denen meist die eine dem Auf-, die andere dem Abstieg vorbehalten war. So konnte diese Form auch stärker in liturgische Abläufe integriert werden. Ihr Ursprung ist vermutlich im byzantinischen Raum auszumachen; schon Paulus Silentiarius beschreibt für die Hagia Sophia einen ebensolchen trapezförmigen Ambo (Abb. 81). Im byzantinischen Raum wurde die Kanzel als *òmfalos* bezeichnet, da sie in der Mitte des Kirchenraumes positioniert war. Auch die Tatsache, dass man dort *hinaufsteigt*, erfährt bei Paulus Silentiarius besondere Beachtung:

So ist denn der Ambon mit seinen beiden Zugängen prächtig ausgeziert; denn diesen Namen gab man dem Ort, weil er auf herrlichen Treppen erstiegen werden kann. Das Volk aber lenkt seinen achtsamen Blick dorthin, wenn es den heiligen Geheimnissen göttlicher Lehre lauscht.¹⁰³

¹⁰³ Paulus Silentiarius, Ekphrasis, V. 209–212, hg. u. übers. v. VEH, S. 361 f.



Abb. 81 | Ambo der Hagia Sophia, Miniatur, 11. Jahrhundert; Berg Athos, Dionysiou Kloster, Ms. gr. 587, fol. 43r (PENTCHEVA, Hagia Sophia, S. 20, Abb. 6).

Paulus thematisiert sowohl das Sehen als auch das Hören; für beides war die erhöhte Position der Kanzel ausschlaggebend. Auch bei Isidor von Sevilla findet sich etwas später genau dies als Charakteristikum der Kanzel: „*Pulpitum* (Brettergerüst, Bühne, Katheder, Pult, Lehnstuhl) [heißt so, Anm. Autorin], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger im Volk (*in publico*) gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird.“¹⁰⁴ Aus diesem Grund galt die Kanzel als liturgischer Ort des Wortes, von dem die Texte der Propheten und Apostel verlesen wurden, aber auch ‚weltlichere‘ Inhalte wie etwa Rechtsakte.¹⁰⁵ Damit war sie vor allem Subdiakonen für die Epistellesungen und Diakonen für die Evangelienlesung vorbehalten, ferner den Sängern; unter bestimmten Umständen wurde sie jedoch auch von Bischöfen genutzt.¹⁰⁶ So wurden vom Ambo der Hagia Sophia die Namen neugewählter Bischöfe verkündet, oder sie präsentierten sich von dort aus dem Volk. Zudem war der Ambo Teil des byzantinischen Krönungszeremoniells.¹⁰⁷ Die Symbolkraft des Mobiliars wurde auch in ihrer figürlichen Dekoration kommentiert. Auf den Kanzeln von Sessa Aurunca und Salerno

¹⁰⁴ *Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspici a populo possit, quo liberis audiator*, ISIDOR VON SEVILLA, Etymologiarum XV, IV, 15, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 562f. Ganz ähnlich formuliert dies Hrabanus Maurus: *Aram quidam vocatam dixerunt, quod ibi incensae victimae ardeant; alii aras dicunt a precationibus, quas Graeci aras dicunt. Pulpitum, quod in eo lector vel psalmista in publico positus conspici a populo possit, quo liberius audiator. Analogium dictum, quod sermo inde praedicetur, nam logos Graece sermo dicitur, quod ipsum altius situm est. Tribunal, eo quod inde a sacerdote tribuantur praecepta vivendi*, Hrabanus Maurus, ‚De Universo‘, 14, 21, 6. Ähnlich auch im Pontificale Romanum: *Ideoque cum legitis, in alto loco ecclesiae stetis, ut ab omnibus audiamini et videamini*, T. 1, § 2, nach CAPOMACCIO, Monumentum, S. 19.

¹⁰⁵ Ebd., S. 19f., 55; vgl. auch HEINZER, Inszenierung, S. 43.

¹⁰⁶ CAPOMACCIO, Monumentum, S. 25f.

¹⁰⁷ MIDDELDORF KOSEGARTEN, Ambonen, S. 60f.; STICHEL, Hagia Sophia, S. 39.



Abb. 82 | Kanzel,
1153/1181, Salerno,
Kathedrale (Fotografie der
Autorin).

erscheinen in den Zwickeln, die den Kasten tragen, Propheten und Evangelisten mit vertikalen Schriftrollen, die ebenfalls auf das gesprochene Wort verweisen (vgl. Kap. 2.3.1, Abb. 82). Die Kanzeln stammen aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, Exultet-Rollen waren zu diesem Zeitpunkt bereits bekannte und verbreitete Medien in Süditalien – es ist daher möglich, dass die Ikonografie der Kanzeln auch auf die Rollen Bezug nimmt.¹⁰⁸

Kanzeln markierten zudem den Ort der Auferstehung Christi. Ikonografisch wird dies etwa in der Darstellung der Jonas-Geschichte kommentiert, wie sie auf mehreren Amben, unter anderem in Ravello, erscheint (Abb. 83). Jonas, der drei Tage nach seinem Verschlucken durch den Wal wieder ausgespuckt wurde, gilt als Präfiguration Christi (Mt 12,39–41) und wird damit ebenfalls zum Sinnbild von Christi Auferstehung.¹⁰⁹ Der Raum unter dem Pult wird zudem immer wieder mit dem leeren Grab Christi assoziiert.¹¹⁰ Auch die Miniaturen einiger Exultet-Rollen greifen diese Ikonografie in den liturgischen Szenen auf (etwa Pisa 2, vgl. Abb. 37).

Etwa seit dem Ende des 12. Jahrhunderts ist für Süditalien eine Unterscheidung zwischen Epistelkanzel und Evangelienambo belegbar. Zuvor wurden Epistel und Evangelium vom selben Ambo verlesen, der auch für die Predigten genutzt wurde.¹¹¹

¹⁰⁸ Doch muss kein direkter Bezug bestehen: Aus Sessa Aurunca etwa sind keine Exultet-Rollen bekannt und die Exultet-Rolle aus Salerno entstand erst zu Beginn des 13. Jh., während die beiden Kanzeln dort älter sind, vgl. dazu GLASS, *Pulpits*, S. 213–237; GLASS, *Pseudo-Augustine*, S. 215–226, dort auch zu den Rollendarstellungen auf den Amben.

¹⁰⁹ SCIROCCO, *Jonah*, S. 90 f., 116 f.

¹¹⁰ CAPOMACCIO, *Monumentum*, S. 60 f.; vgl. auch ZCHOMELIDSE, *Art*, S. 8–33; VOLBACH, *Bruchstück; MARROCCO, Abyssus*.

¹¹¹ SCIROCCO, *Salerno*, S. 205–221. Für einen Überblick über die süditalienischen Kanzeln vgl. PACE, *Sguardo*.

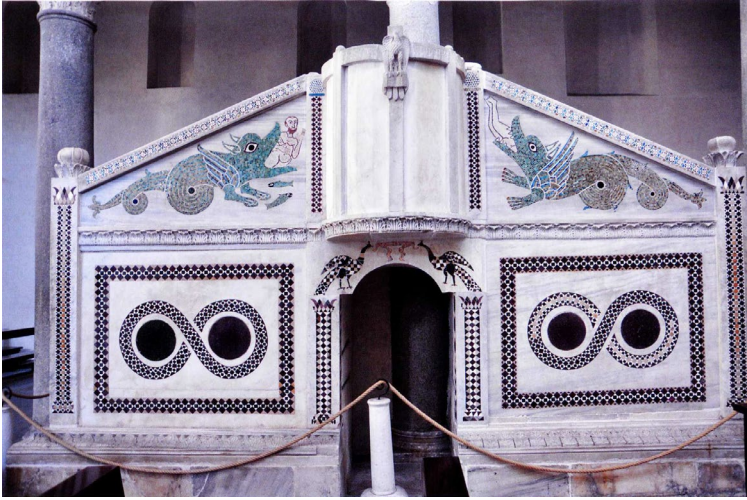


Abb. 83 | Rogadeo-Ambo, 1095/1150, Ravello, Kathedrale (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 1).

Die Nutzung sowie auch die Form und Lage der Kanzeln wurde durch ihren liturgischen Kontext bestimmt, der gerade vor den Vereinheitlichungsbestrebungen der römischen Kirche Ende des 11. Jahrhunderts stark lokal geprägt war. So lassen sich Kanzelformen und Positionierungen nur schwer generalisieren; erschwerend kommt hinzu, dass meist nur wenige liturgische Quellen erhalten sind, die Aufschluss über die lokale Liturgie geben könnten. Deutlich wurde, dass die Kanzeln der *Acceptus*-Werkstatt auf hohen, schmalen Säulen kastenförmige Aufsätze trugen.¹¹² Die Leseulte waren in Form eines Buches gestaltet, das von einem Adler getragen wurde. Während das Buch als Verweis auf das Wort verstanden werden kann, nimmt der Adler als Symbol des Evangelisten Johannes hierauf ebenfalls Bezug; die das Evangelium einleitende Worte werden in der Symbolik der Kanzel als Ort des Verlesens der Predigt und des Wortes Gottes erneut evoziert: „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort“ (Joh 1,1). Die Evangelien-Lesung geschah meist gen Norden, dementsprechend befanden sich Evangelien-Amben auf der südlichen Seite des Langhauses.¹¹³

In Canosa war die Kanzel 1597 auf der Nordseite des Langhauses lokalisiert, wie eine Urkunde belegt, die anlässlich einer *sacra visita* entstand. Dort wird die Kleinar-chitektur *in cornu Epistolae* beschrieben, wo sie vermutlich bis zur Demontierung der liturgischen Ausstattung Ende des 19. Jahrhunderts – anlässlich einer Modernisierung des Innenraumes der Kathedrale – verblieb.¹¹⁴ Die einzelnen Marmorfragmente

¹¹² Darstellungen von Adlerlesepulten finden sich in den in den Exultet-Rollen von u. a. Vat. lat. 9820, Capua, Casanatense 724 (B I 13), 3, Pisa 2 und 3.

¹¹³ DUVAL, Installations, S. 14–28; CAPOMACCIO, Monumentum, S. 42–50.

¹¹⁴ Visita Generale compiuta da Mons. Achille Roselli, chierico di città ducale, per ordine di Pietro Ursino vescovo di Aversa e Prevosto di Canosa, vom 3. Januar 1597, nach BELLI D'ELIA,

wurden zunächst in der Sakristei gelagert, wo SCHULZ und BERTAUX sie auf ihren Süditalienreisen vorfanden.¹¹⁵ BERTAUX erkannte den erstaunlich guten Zustand der Kanzel und legte seine Meinung zur Demontage der Objekte schon im Titel eines 1896 in *Napoli Nobilissima* erschienenen Aufsatz unmissverständlich dar, in dem er „Barbarie recenti nei duomi di Canosa e di Taranto“ ansprach:

[I]o veniva (sic) anche a rivedere nella basilica i due pezzi celebri di scultura del 1100 che adornavano così riccamente la navata, il pulpito colla firma del sacerdote Acceptus e la sedia vescovile portata da due elefanti. [...] al posto dell'ambone s'è aperto un enorme buco che si estende per tutta la larghezza della navata principale. [L']ambone, l'avrei cercato invano, se non me l'avessero indicato in un angolo oscuro dove giace scomposto, insieme coi pezzi della sedia marmorea, sotto un mucchio di tavole.¹¹⁶

Die von dem Artikel ausgelöste Diskussion führte schließlich zum Wiederaufbau der liturgischen Ausstattung ab 1905.¹¹⁷ Der damalige Verantwortliche für die Restaurierung des Baues, Pasquale Malcangi, wollte den Augenblick nutzen, um die Kanzel an ihrem ursprünglichen mittelalterlichen Ort an der Südseite des Langhauses zu lokalisieren, Adolfo Avena als Repräsentant des Ufficio Regionale sprach sich jedoch für eine Rekonstruktion *in cornu Epistolae* aus, wo sie sich vor dem Abbau befunden hatte.¹¹⁸ Avenas größerer Einfluss mag dazu geführt haben, dass sich die Kanzel heute wieder an der Nordseite befindet, in der Nähe des Altares, was vermutlich ebenfalls nicht der mittelalterlichen Positionierung entspricht. Kanzeln waren damals mehr zur Mitte des Langhauses hin lokalisiert, am Übergang von Presbyterium und Laienraum.

Chorschränken

In frühchristlicher Zeit nahm das Presbyterium oft bis zu einem Drittel des Mittelschiffes ein, davor und in den Seitenschiffen fanden die Gläubigen Platz. Auch im Mittelalter erstreckte sich der klerikale Bereich oft weit ins Mittelschiff. Nahe beim Platz der *schola cantorum*, inner- oder außerhalb der Chorschränken, war die Kanzel lokalisiert und nahm damit auch materiell eine Vermittlerfunktion zwischen

Suppellettili, S. 693. Auch ein Inventar von 1694 erwähnt die Kanzel noch auf der Epistelseite, DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 130, S. 701. Für eine Diskussion und neue Interpretation der Quellen vgl. BORDI, Canosa, S. 24. MALCANGI geht davon aus, dass es sich bei dem beschriebenen *lettorino* nur um ein kleines Lesepult aus Holz handelt, ebd.

115 SCHULZ beschreibt sie noch *in situ*. Eine zweimal umbiegende Steintreppe mit 14 Stufen führte damals im Osten hinauf, SCHULZ, Denkmäler, Bd. 1, S. 59.

116 BERTAUX, Monumenti, S. 15.

117 BELLI D'ELIA, Suppellettili, S. 703 f. Als SCHUBRING in Canosa war, lag die Kanzel noch „als Wrack in der Ecke“, SCHUBRING, Bischofsstühle, S. 205.

118 MENDUNI, Malcangi, S. 297 f.; BORDI, Canosa, S. 25 f.

Laien- und Klerikerraum ein. In Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo (um 1160/70), Santa Maria del Lago in Moscufo (1159) und Santo Stefano in Cugnoli (1166) sind die romanischen Kanzeln und Transennen sehr gut erhalten und daher wertvoll, um sich eine Vorstellung des mittelalterlichen Raumeindrucks zu machen (vgl. Abb. 86): „Ils sont situés vers le milieu de la nef centrale et plaqués, respectivement au nord et au sud, contre des supports présentant un profil différent de tous les autres, ce qui nous incite à y reconnaître leur emplacement d’origine“ – allerdings handelte es sich hier um Klosterkirchen, wo das Presbyterium größer ausfallen musste, um alle Mönche aufnehmen zu können.¹¹⁹

Chorschranken waren ursprünglich nicht dazu gedacht, die Sichtbarkeit des Altarbereiches einzuschränken oder um eine hierarchische Trennung in Klerus und Laien vorzunehmen. Vor allem sollten sie dazu dienen, die Laien davon abzuhalten, zum Altar vorzudringen und die Feier der Messe zu stören.¹²⁰ Walahfrid Strabo beschreibt sie deshalb folgendermaßen: [...] *cancelli dicuntur a cubito, qui Grece ancus dicitur. Solent enim plurimi non altius construi, quam ut stantes desuper inniti cubitis possint* – die Bezeichnung der *cancelli* käme also von der Bezeichnung für den *Ellbogen*, da die Schranken nur so hoch gebaut würden, dass man sich mit den Ellbogen noch darauf stützen könne.¹²¹ Auch Paulus Silentiarius definiert die Abgrenzungen der *solea* als nur so hoch,

daß sie einem danebenstehenden Manne lediglich bis zum Leibgurt reichen. [...] Verlangt nun die Masse aus heiliger Ehrfurcht vor dem reinen Gotte Lippen und Hände auf das heilige Buch zu drücken, dann werden die unendlichen Wogen des herandrängenden Volkes von den genannten Schranken aufgehalten.¹²²

Es war der frühen Kirche wichtig, die Gläubigen visuell am Mysterium teilhaben zu lassen: Chorschranken sollten die Vermittlung des Heiligen nicht behindern. Erst ab dem späten 11. Jahrhundert und vermehrt im 12. Jahrhundert baute man höhere Chorschranken, was die Sichtbarkeit des Altarbereichs einschränkte und womit liturgische und theologische Neuausrichtungen einhergingen.¹²³ Letztendlich war

119 CREISSEN, Clôtures, S. 174; vgl. auch PACE, Sguardo, S. 239 f.

120 PIVA, Spazio, S. 151. Johannes Chrysostomos etwa beschwerte sich darüber, wie sich die Leute während der Messe benähmen, v. a. an Ostern, Acta hom. 24,4, nach BRANHAM, Sacred, S. 39, 48.

121 Walahfrid Strabo, Libellus, hg. v. HARTING-CORRÊA, S. 68 f.

122 Paulus Silentiarius, Ekphrasis, V. 246, 250 f., hg. u. übers. v. VEH, S. 371. Ähnliches wird in der Ekphrasis des Philagathos beschrieben, vgl. Kap. 3.2.2.

123 PIVA, Spazio, S. 151. Vom Ende des 11. Jh. an lassen sich dazu erste schriftliche Quellen finden, etwa bei Andrea di Strumi, der im Falle von San Arialdo bei Mailand schreibt: *visio clericorum laicorumque ac mulierum, quae una erat et communis*. Er merkt auch an, dass es sich hierbei um eine *res nova* handle, PIVA, Spazio, S. 155. Vgl. dazu auch BASCHET, Image, S. 186 f. Erst ab dem 12. Jh. wurde wohl eine wirkliche, physische Trennung zwischen Laien

es nicht ausschlaggebend, ob die Kanzeln sich vor oder hinter den Chorschranken befanden. Sie waren dafür geschaffen, den Laien die Heilige Botschaft auditiv und visuell zu vermitteln, weshalb sie sich im westlichen Presbyteriumsbereich den Laien räumlich am nächsten befanden.

Bischofsthron

Das andere Ende des Presbyteriums wurde vom Apsisbogen baulich begrenzt; in den meisten Fällen verlief in der Rundung die Apsisbank (*syntronos* oder *subsellia*), auf der die Kleriker Platz fanden. Die Mitte der Apsisstirnwand war in Kathedralen dem Bischof vorbehalten, oft wurde der Ort durch einen Thron besonders markiert.¹²⁴ Der Großteil der bekannten Stühle war fest installiert, es gibt aber auch Hinweise auf tragbare Exemplare aus Holz oder Elfenbein. Auch mussten sie nicht zwangsweise in der Apsisstirnwand lokalisiert sein, in mehreren Fällen waren Bischofsthronen an einer der beiden Seiten der Apsis zu finden. Süditalien mit seiner außergewöhnlichen Dichte an mittelalterlichen Bistümern weist eine bedeutende Anzahl an noch erhaltenen Bischofsthronen oder Hinweisen über sie auf.

So lassen archäologische Grabungen darauf schließen, dass sich in der 1084 durch Papst Gregor VII. geweihten Kathedrale von Salerno ein fest installierter, vermutlich marmorner Thron in der Apsisstirnwand befand.¹²⁵ Darüber hinaus muss der Bischof dort über einen weiteren Thron verfügt haben, wie neue Quellenauswertungen liturgischer Manuskripte von Maddalena VACCARO nahelegen. Einige Gründonnerstagsriten wurden im Atrium vor der Kathedrale zelebriert, die Textstellen sehen vor, *cathedram pontificis paretur ante hostium ecclesie*, der transportierbare Thron also vor dem Eingang vorbereitet werden solle.¹²⁶ Dies eröffnet die Diskussion um die sogenannten Salerno-Elfenbeine neu, deren Funktion bis heute nicht geklärt ist. Vorgeschlagen wurden neben einem Altar-Antependium meist ein Bischofsthron, eine Rekonstruktion käme mit einer spitz zulaufenden Rückenlehne den oben beschriebenen Thronen aus Canosa, Monte und auch dem des Elia in San Nicola nahe (Abb. 84).¹²⁷ Dass Bischofsthronen aus Elfenbein existierten, belegen die Maximianskathedra in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert und die Cathedra Petri, ein karolingischer

und Klerus wichtig; um ein Verbergen des Mysteriums ging es wohl erst ab dem 13. bis 15. Jh., ebd. S. 187.

124 PIVA, Spazio, S. 151. In den bedeutenden römischen Kirchen war der Bischofsthron in der Apsisstirnwand angebracht, etwa im Lateran, DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 247, aber auch in Santa Maria Maggiore, ebd. S. 382, 385 f., 388 f., und im Petersdom, ebd., Bd. 2, S. 547 f., 651–653.

125 VACCARO, Manoscritto, S. 188. Der heutige Thron in Salerno ist eine historisierende Rekonstruktion.

126 VACCARO, Manoscritto, S. 188 f. Fest installierte Throne hatten eventuell auch andere Funktionen, etwa wurde bei wichtigen Konzilen darauf ein aufgeschlagenes Evangeliar positioniert, SCHREINER, Buch, S. 307–311.

127 VACCARO, Manoscritto, S. 190. Vgl. u. a. BRACA, Avori; LONGO u. SCIROCCO, Salerno Ivories.

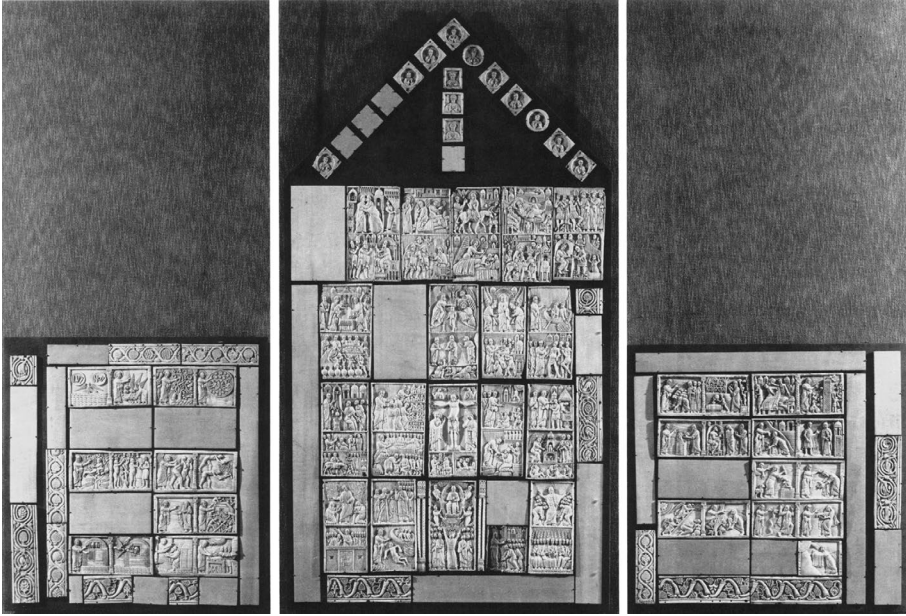


Abb. 84 | Rekonstruktion eines Bischofsthrons aus den sog. Salerno-Elfenbeinen (BERGMANN, *Ivory*, S. 172, Abb. 14).

Herrscher- oder Bischofsthron.¹²⁸ Ein mobiles Objekt hat sich darüber hinaus in Montevergine in den Abruzzen erhalten. Die dortige Kathedra entstand vermutlich im 13. Jahrhundert und besteht aus bemaltem Holz.

Da aus Bari weder schriftliche noch steinerne – geschweige denn hölzerne – Quellen Aufschluss darüber geben könnten, wo sich dort der Bischofsthron befand, lohnt wieder ein Blick nach Canosa. Aktuell befindet sich der Thron von Canosa in der Apsisstirnwand der Kathedrale. Paul SCHUBRING vermerkte in einem Aufsatz von 1900 noch:

Heute liegt der kostbare Stuhl auseinandergenommen und in jeder Weise gefährdet in der oberen Sakristei. Aber auch der Platz, den er vorher Jahrhunderte lang einnahm, an dem einen Vierungspfeiler, war nicht der ursprüngliche, als der vielmehr die Mitte des [sic!] Apsis anzusehen ist.¹²⁹

Der Thron erfuhr also ein ähnliches Schicksal wie die Kanzel, deren Demontage BERTAUX so deutlich kritisierte. Vermutlich aufgrund der ihm bekannten Vergleichsbeispiele in

¹²⁸ NEES, *Hercules*, v. a. S. 147–198; TRINKS, *Chryselephantin*. Für den Hinweis auf die Cathedra Petri danke ich herzlich Christine Jakobi-Mirwald.

¹²⁹ SCHUBRING, *Bischofsstühle*, S. 197; BELLI D'ELIA, *Sorgenti*, S. 88.



Abb. 85 | Bischofsthron (sog. Thron des Elia), Marmor, 11./12. Jahrhundert, Bari, San Nicola (Fotografie der Autorin).

Süditalien nimmt SCHUBRING eine mittelalterliche Lokalisierung des Thrones an der Apsisstirnwand an, auch wenn er weiß, dass der Thron zuvor lange am Vierungspfeiler stand.¹³⁰ Da die *sacra visita* von 1597 überliefert, dass sich die Kanzel in der Frühen Neuzeit *in cornu Epistolae* befand, würde dies für den Thron bedeuten, dass er der Kanzel schräg gegenüber, also auf der Evangelienseite im Süden, aufgestellt war. Dies bestätigt die Beschreibung einer weiteren *sacra visita* im Jahre 1706 durch den damaligen Propst Mons. Carrara: *Visitavit Chorum retro altare maius positum [...] In cornu Evangelii Altaris maioris fuit reperta una sedia Archiepiscopalis marmorea cum duobus Leonibus in pede et duobus Elephantis*. Hier wird sogar spezifiziert, dass der Thron auf der Südseite hinter dem Altar aufgestellt war. Neben den beiden Elefanten, die den Sitz tragen, werden hier zudem zwei Löwen *in pede* erwähnt, also in Fußnähe, womit ein Fußschemel gemeint sein könnte – ähnlich dem, der heute in San Nicola dem Bischofsthron beigelegt ist (Abb. 85).¹³¹

Zusammen mit der Rekonstruktion der Kanzel ab 1905 wollte Pasquale Malcangi den Thron aufgrund dieser schriftlichen Überlieferung wieder schräg gegenüber der

¹³⁰ Auch GRABAR spricht sich für diese Positionierung aus, GRABAR, Trônes, S. 8.

¹³¹ BELLI D'ELIA, Suppellettili, S. 698. Dem Visitationsbericht von 1597 zufolge befand sich der Thron jedoch „im Chor auf der Epistelseite des Hochaltars“; DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 706.

Kanzel positionieren. Da er sich für eine Wiederherstellung des mittelalterlichen Raumeindrucks aussprach, sah er die Relokalisierung des Bischofsthrones auf der Epistelseite vor, während die Kanzel auf der Evangelienseite ihren Platz finden sollte. Doch auch hier setzte sich das Ufficio Regionale unter Adolfo Avena durch, das wiederum eine Lokalisierung des Thrones an der Apsisstirnwand bevorzugte.¹³²

Einen weiteren Hinweis zur ursprünglichen Lokalisierung könnte der Thron selbst liefern: Die lange Inschrift, die sich heute auf dem rechten Seitenpaneel findet und erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, weist auf eine laterale Ausrichtung des Thrones. Der heutige Anbringungsort der Inschrift muss mit dem mittelalterlichen nicht übereinstimmen, da der Thron neu zusammengesetzt wurde. So lässt sich nicht mehr feststellen, ob sich die Inschrift ursprünglich gen Westen oder gen Osten, zum Kirchenraum oder in den Apsisbereich wandte. Möglich ist aber, dass Romualdus und sein Künstler hier eine Analogie zu *Acceptus* und der langen und äußerst prominenten Künstlerinschrift auf der Kanzel suchten.

Der Glücksfall, dass sich aus der apulischen *Acceptus*-Werkstatt derart viele und gut datierbare Stücke erhalten haben, erlaubt für den Bareser Kathedralraum unter Bisantius und seinen Nachfolgern einige wichtige Rückschlüsse. Auch wenn die Datierung der *Exultet*-Rolle Bari 1 aufgrund paläografischer Vergleiche und der Darstellung der Diarchie zunächst in die Zeit um 1025 weist, muss davon ausgegangen werden, dass sie für den Bisantius-Neubau entstand. Hierauf deutet zum einen die Tatsache, dass *Exultet*-Rollen bewusst für einen langen Zeitraum geschaffen wurden – wie schon die Übernahme der Formulierung des *ille* im liturgischen Text zeigt. Zum anderen könnte Bisantius lange vor 1034, wie es die Chronik des anonymen Baresers überliefert, mit den Vorbereitungen für den Bau begonnen haben.¹³³ Politische Umstände mögen einer Verwirklichung dieser Pläne ab 1025/1026 im Wege gestanden haben: Nach dem Tode von Basilius II. 1025 brachen in Bari Aufstände aus; eine Konsolidierung der Lage fand erst in den 1040er/50er-Jahren statt.¹³⁴

Wenn die *Acceptus*-Werkstatt für die Bareser Kathedrale verantwortlich zeichnete, ist von einer hohen Kanzel auf schmalen Arkaden auszugehen. Sie muss sich an der Südwand relativ weit im Langhaus befunden haben und hoch über die niedrigen Chorschranken herausgeragt haben, die das Presbyterium vom Laienraum abgrenzten. Im apulischen Raum ist es möglich, dass die Chorschranken zudem pergolaähnliche Aufsätze in Form eines Architravs auf Säulen hatten, wie sie in einigen kleinen Kirchenräumen in den Abruzzern noch erhalten sind. San Pietro in Alba Fucens und Santa Maria in Valle Porclaneta in Rosciolo wiesen neben der Kanzel aus Gips über den Chorschranken auch eine Pergola auf (Abb. 86), die an die Darstellung der liturgischen

132 MENDUNI, Malcangi, S. 298.

133 KAPPEL, San Nicola, S. 157.

134 OSTROGORSKY, Geschichte, S. 266–296.



Abb. 86 | Liturgische Ausstattung, Mitte 12. Jahrhundert, Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta (Fotografie von Martin Fera).

Szene in Bari 1 erinnert (vgl. Abb. 4c).¹³⁵ Diese waren auch im byzantinischen Raum gebräuchlich und dort vermutlich mit Vorhängen versehen, die zu bestimmten liturgischen Momenten geschlossen wurden. Ein Verhüllen der liturgischen Rituale scheint in der lateinischen Kirche zumindest bis ins Hochmittelalter nicht gebräuchlich gewesen zu sein.¹³⁶

Der Thron befand sich auch in Bari vermutlich schräg gegenüber der Kanzel, auf Höhe des Altars. Die *Fratres carissimi*-Szene von Bari 1 legt dies ebenfalls nahe: Hier ist der Bischof dem Diakon auf dem Ambo gegenüber und sitzend positioniert. Die Auswertung der liturgischen Quellen in Kapitel 2.1.3 verdeutlicht jedoch, dass der Bischof stehend an der *Exultet*-Liturgie teilnahm, womöglich gar die Kerze entzündete. Im folgenden Kapitel sollen daher Divergenzen von gemaltem, gebautem und liturgischem Raum nachgegangen und die Bezüge zwischen Bild und Raum – also dem Raum im Bild und dem Bild im Raum – untersucht werden.

¹³⁵ Der heutige Zustand der Ausstattung von Alba Fucens geht zum Teil auf Arbeiten nach 1957 zurück, die von Rosciolo scheint noch näher am Ursprungszustand zu sein, CREISSEN, Clôtures, S. 173.

¹³⁶ PIVA, Spazio, S. 151 f.

3.2 Erfahrungsräume

3.2.1 Darstellungen des liturgischen Raums

Architektur und skulpturale Ausstattung materialisieren liturgische Räume, konstituieren sie jedoch nicht allein. Vielmehr geschieht dies über die Wahrnehmung: Personen setzen sich in Bezug zu Objekten und stellen in sozialen Praktiken, Handlungen und Wahrnehmungsprozessen Verknüpfungen zwischen diesen her. Die Perzeption von Oberflächen, Gerüchen und Tönen schafft relative Räume – wobei hier die soziale Bedingtheit eines jeden Wahrnehmenden grundlegend ist. In diesem Kapitel soll daher der Versuch unternommen werden, Bezüge zwischen dem Raum und den ihn konstituierenden Objekten und Personen nachzuvollziehen.

Ein Merkmal aller Exultet-Rollen ist gerade die Darstellung des sich simultan abspielenden Rituals in seinem räumlichen Kontext; möglicherweise lassen sich daraus Rückschlüsse auf ein mittelalterliches Raumverständnis gewinnen. Ein Fokus soll deshalb darauf liegen, welche Aspekte in der bildlichen Darstellung des liturgischen Raumes besonders betont wurden und ob mit bestimmten Raumdarstellungen bestimmte Bedeutungen einhergingen. Raumvorstellungen finden sich im Mittelalter nicht nur im Bild, sondern auch in Texten, wobei dort die Sinne in besonderem Maße angesprochen wurden; diesen scheint eine bedeutende Rolle in der Raumerfahrung beigemessen worden zu sein. Der liturgische Raum, von dem im Folgenden die Rede sein wird, meint dementsprechend die räumlich definierte Wahrnehmung eines – hier christlichen – Rituals, seiner Objekte und Akteure. Er wird konstituiert sowohl durch seine materialen Bedingungen als auch durch die Relationen von Objekten und Personen.

Bari 1 und Bari 2

Die Darstellung der *Fratres carissimi* in Bari 1 zeigt im linken Drittel des Bildes den Diakon. Er befindet sich auf einem erhöhten Podest mit Leseputz, von dem er die Rolle herunterlässt (vgl. Abb. 4c). Ihm direkt gegenüber steht ein weiterer Kleriker, vermutlich ein Subdiakon, der mit beiden Händen die Osterkerze trägt. Das rechte Drittel des Bildes wird vom Bischof eingenommen, der sitzend auf einem Thron die Rechte zum orthodoxen Segensgestus erhoben hat. Der Thron ist dabei erhöht im Raum positioniert, höher noch als der Diakon auf dem Leseputz, um die bedeutendere Stellung des Bischofs zu markieren. Alle drei Kleriker werden zudem durch architektonische Elemente betont: Über der ganzen Szenerie verläuft ein horizontales Band mit Perlmuster, welches das Bild vom Text abtrennt. Über dem Diakon und dem Bischof gestaltet es Kuppeln aus, die über dem Diakon mit einer muschelartigen, vertikalen Gliederung akzentuiert und über dem Bischof mit schachbrettartig im Halbrund fortgeführten Perlmutter-Medaillons versehen sind. Durch die erhöhte Position des Bischofs umfängt das Halbrund seinen Kopf. Die Form des Bogens reicht auch in das horizontale Ornamentband hinein; möglicherweise war hier ein Heiligenschein in der Vorzeichnung angelegt. Der Subdiakon, der die Osterkerze trägt,



Abb. 87 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

wird besonders prominent von einem auf vier hohen, schmalen Säulchen ruhenden Baldachin überfangen. Die Restaurierungsergebnisse legen nahe, dass dieser später – zusammen mit den vier durch ihre Kleidung als Kleriker zu identifizierende Personen im Hintergrund des Baldachins – entstand (vgl. Kap. 2.2.1).¹³⁷ Dem Bischof beigeordnet findet sich ein weiterer Diakon, der ein Weihrauchgefäß schwenkt. Während Leseput, Baldachin und der Subdiakon alle auf einer Linie nach unten abschließen, reichen die Füße dieses zweiten Diakons ins Schriftbild hinein und rahmen damit auf einer Seite die Worte *amissime caliginem* (Abb. 87) – ‚Dunkelheit vertreiben‘ –, welche somit noch visuell mit der Darstellung der Osterkerze verbunden sind.

Neben der architektonischen Akzentuierung des Raumes durch die drei Kuppeln wird an liturgischer Ausstattung hier die Kanzel oder ein Leseput, ein Ziborium und der Bischofsthron dargestellt.¹³⁸ Letzterer erscheint wie vergoldet und durch Gemmen, *opus sectile*-Arbeiten oder Mastix-Einlagen dekoriert. Auffällig ist die spitz zulaufende, sich oben einrollende Rückenlehne und der Fußschemel. Das Ziborium ist sehr standardisiert dargestellt und erscheint ganz ähnlich in der Szene der Frauen am Grab in den Fresken von Sant’Angelo in Formis oder in der Montecassiner Abschrift von Hrabanus ‚De universo‘ (1023), aber auch als Bekrönung eines Altars in der Skulptur, wie eine der liturgischen Szenen auf dem Osterleuchter von Capua verdeutlicht (Abb. 88).

Auf eine Kanzel lassen sich hier keine Rückschlüsse ziehen: Das verwaschene Braun, auf dem der Diakon die Rolle entfaltet, erscheint fast als Ergebnis späterer Übermalungen; womöglich wurde hier aber auch versucht, ein Podium aus Holz zu evozieren.¹³⁹ Gut erkennbar hingegen ist das Leseput in Form eines aufgeschlagenen Buches. Dass in dieser Zeit bereits Kanzeln in Süditalien existierten, legt der Vergleich

¹³⁷ TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*, S. 96.

¹³⁸ Zu Bildfunktionen gemalter Architektur vgl. u. a. WITTEKIND, Räume.

¹³⁹ Ein Ambo war nie liturgisch notwendig, in vielen Fällen gab es nur kleine Podien, PIVA, Spazio, S. 151.



Abb. 88 | Osterleuchter, Marmor, um 1180, Capua, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

mit Vat. lat. 9820 nahe: In der einleitenden Darstellung des Entzündens der Osterkerze ist der Diakon auf einer trapezförmigen Kanzel mit Adlerlesepult zu sehen (Abb. 89). Die sich nach oben entwickelnde Form der Kanzel verstärkt den Effekt der Aufwärtsbewegung, der durch die lobpreisend erhobenen Hände des Diakons entsteht. In der *Fratres carissimi*-Miniatur steht er hingegen auf Stufen – möglicherweise einer Kanzel, die selbst jedoch nicht zu erkennen ist. Auch wenn nicht sicher ist, ob im beneventanischen Ritus der *Exultet*-Gesang von der Kanzel oder einem Pult vollzogen wurde, ist offensichtlich, dass der Gesang von einer erhöhten Position aus geschah (vgl. Kap. 2.1.3).¹⁴⁰

Es ist möglich, dass die Darstellung des liturgischen Raums in Bari 1 auf die Ausstattung der frühchristlichen Kirche rekurriert.¹⁴¹ Weder ist von dieser genug erhalten, um einen Vergleich anzustellen, noch wäre dies methodisch sinnvoll, wie im Folgenden dargelegt wird. Aus der Raumdarstellung in Bari 1 lassen sich jedoch Schlussfolgerungen über die Bedeutungen der jeweiligen am Ritual beteiligten Personen und Objekte ziehen – Personen und Objekte, die durch ihre Handlungen

¹⁴⁰ KELLY, *Exultet*, S. 156–158.

¹⁴¹ BERTELLI verweist auf einige Fragmente, die sie ins 8./9. Jh. datiert und als Teile eines liturgischen Mobiliars identifiziert, BERTELLI, *Introduzione*, S. 19; BERTELLI, S. Maria, S. 81.



Abb. 89 | Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 109).

Raum konstituierten. Neben der Kerze, dem Rotulus und den für das Ritual nötigen Ausstattungsgegenständen sind dies der Bischof sowie die drei Kleriker, die durch Gesang, das Tragen der Osterkerze und das Beweihräuchern die Liturgie ausführen. Den Laien wurde zur Entstehungszeit von Bari 1 – zumindest *im Bild* – diese Bedeutung nicht zugestanden.

Obwohl sich Bari 2 in vielerlei Hinsicht Bari 1 zum Vorbild nimmt, geschieht dies nicht in der Wiedergabe der *Fratres carissimi* (vgl. Abb. 13c). Hier steht klar der Diakon auf der Kanzel im Mittelpunkt des Geschehens; die Bedeutungsperspektive lässt ihn fast doppelt so groß erscheinen wie drei weitere Kleriker. Zudem erscheint Christus am oberen mittleren Bildrand als Büste, er verweist auf das von der Flamme generierte Licht. Die drei Kleriker sind in der Bildmitte dargestellt und bewegen sich hintereinander auf die Osterkerze zu. Der vordere umfasst sie mit beiden Händen, trägt sie jedoch nicht, da sie auf einem niedrigen Osterleuchter ruht. Der Kleriker hinter ihm – womöglich der Bischof – trägt den Pfahlrohr- oder Arundo-Stab, mit dem die Osterkerze entzündet wurde, der ihm Folgende den Kreuzesstab mit doppeltem Querbalken. Dahinter, auf der rechten Bildseite, sind die Laien hinter einem – vermutlich später entstandenen – Gitter angedeutet. Die Kanzel erscheint als niedrige, kastenförmige Kleinarchitektur, gebildet von Paneelen, die dem Diakon bis zur Hüfte reichen. Ein Binnenornament, das an Kassettendekor erinnert, markiert sie zudem. Nicht ganz offensichtlich wird, ob es sich bei den Paneelen auch um Chorschranken handeln könnte, da das Leseputl diesen etwas vorgesetzt erscheint, wie auch der Diakon selbst. Für eine Kanzeldarstellung spräche allerdings das abgeschrägte Paneel, das auf einen Aufgang verweisen könnte.¹⁴² Die Kanzeldarstellung unterscheidet sich somit deutlich von der in Bari 1, was darauf deuten könnte, dass man sich hier nicht an Bari 1 als Vorbild, sondern womöglich an der Ausstattung des Bisantius-Baus orientierte. Da die Entstehungszeit von Bari 2 in die ersten Jahre der normannischen Herrschaft in den 1070er-Jahren fällt, ist es möglich, dass hier eine Bezugnahme auf die nicht mehr erhaltene Acceptus-Kanzel in Bari zu finden ist.

Neben diesen beiden Beispielen fallen die Miniaturen einiger Rollen auf, auf denen die liturgischen Szenen besonders detailreich ausgeführt wurden. In der bereits thematisierten *Lumen Christi*-Darstellung von Pisa 2 wird die Kanzel von Löwen getragen, die auch die beiden Arkaden zu den Aufgängen flankieren (vgl. Abb. 37). Das Adlerleseputl und die Wiedergabe der Jonas-Geschichte sind auf der Kanzel deutlich zu erkennen. Neben den Aufgängen finden sich zwei Personen, die eventuell kommentierende Funktion besitzen: Nicht ganz klar ist, ob sie im Begriff sind, zu singen oder zu beten; durch ihre Kleidung sind sie als Laien gekennzeichnet. Ganz im Gegensatz dazu steht die um einiges schematischere Darstellung des Ambo in der *Fratres carissimi*-Szene in derselben Rolle (Abb. 90). Womöglich rechtfertigte die Funktion des ersten Bogens als Frontispiz eine kostbarere Gestaltung, wie dies ähnlich

¹⁴² Auch KELLY geht davon aus, dass es sich hier um die Darstellung einer Kanzel handelt, KELLY, *Exultet*, S. 157.

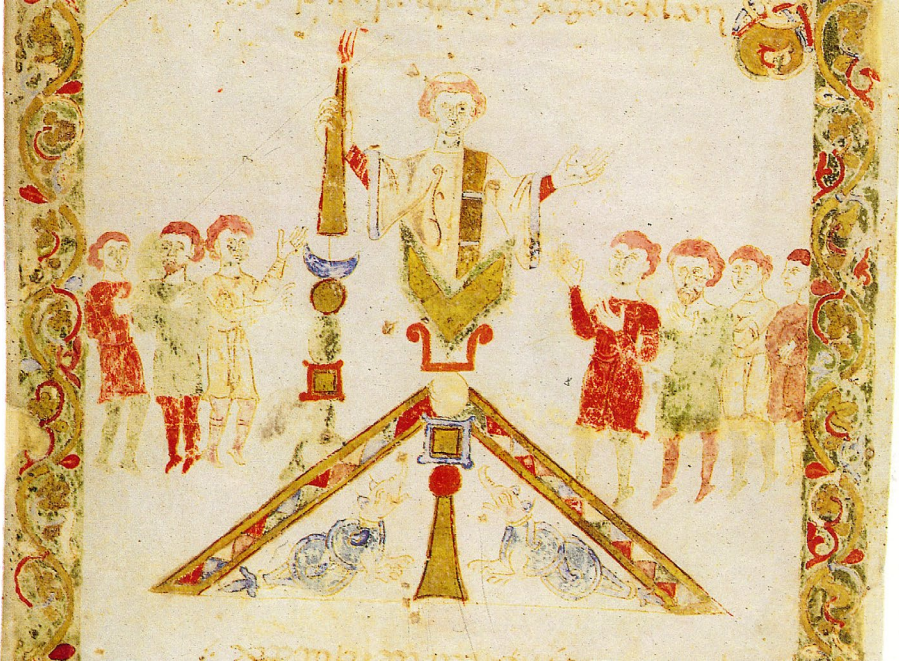


Abb. 90 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 165).

auf byzantinisch-orthodoxen Rollen zu beobachten ist (vgl. Kap. 2.3.4). Die Divergenz beider Darstellungsmodi der Kanzel in Pisa 2 weist darauf, dass auch werkimmanente Auseinandersetzungen Architektur- und Raumdarstellungen bedingen konnten.

Potenziale der Bildlichkeit

In der Vergangenheit wurde bereits öfter der Versuch unternommen, ausgehend von den liturgischen Szenen in den süditalienischen Exultet-Rollen real existierende Ausstattungsobjekte zu rekonstruieren oder Zuschreibungen und Datierungen der Rollen aufgrund solcher Gegenüberstellungen zu begründen. So führte die Tatsache, dass sich die Darstellung trapezförmiger Amben mit der Jonas-Ikonografie in Exultet-Rollen mit einigen erhaltenen kampanischen Amben deckt, zu solchen Ergebnissen.¹⁴³ In den meisten Fällen ist es aufgrund nicht mehr originaler Erhaltungszustände oder unklarer Herstellungsorte der Rollen nicht möglich, Objekt und Bild zu assoziieren.

¹⁴³ MONNERET DE VILLARD, Amboni; BRENK, Committenza, S. 299; Kritisch behandelt von SCIROCCO, Jonah, S. 102–108; GANDOLFO, Plutei. Vgl. dazu auch KELLY, Exultet, S. 159–164, wo er das Phänomen der dargestellten Ausstattung im Vergleich mit der erhaltenen differenziert diskutiert. Zu den gemalten Kanzeln in den Exultet-Rollen vgl. auch IRVING, Pulpits. Der Aufsatz konnte in der vorliegenden Arbeit leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Zudem war es wohl prinzipiell nicht die Absicht früh- und hochmittelalterlicher Malerinnen und Maler, konkrete Räume im Bild darzustellen oder bestimmte lokale Objekte zu ‚kopieren‘. Allein bei christologisch bedeutsamen Objekten wie etwa den Kannen, in denen der Wein von Kana aufbewahrt wurde oder Gebäuden/Orten wie dem Heiligen Grab oder dem Kalvarienberg lag der Fall anders. In der Darstellung des liturgischen Raumes in den Exultet-Rollen scheint es hingegen auf die Darstellung dessen, was den Raum als *sakral* oder *liturgisch* konnotierte, angekommen zu sein – und dies geschah eben nicht durch die exakte Wiedergabe etwa eines von Acceptus sorgsam bearbeiteten Adlerlesepultes, sondern durch den Verweis auf ein Lesepult im Allgemeinen, eine Osterkerze, den Bischof und auf andere liturgische Gegenstände und Personen.¹⁴⁴ Gerade aus der Gegenüberstellung von gebautem und gemaltem Raum offenbart sich somit das Potenzial von Bildlichkeit, sich einem mittelalterlichen Raumverständnis und dessen Wahrnehmung anzunähern. Dieses kommt heutigen, relationalen Raumvorstellungen erstaunlich nahe: In der Darstellung des liturgischen Raumes wird denjenigen Komponenten, die den fühlbaren liturgischen Raum sozial konstituierten – und eben nicht *konstruierten* –, besonderer Verweischarakter beigemessen.¹⁴⁵

Darstellungen des sich simultan abspielenden liturgischen Rituals sind in allen Exultet-Rollen zu finden; die Illustrierung der Textpassage *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invoke* wurde also wohl im gesamten süditalienischen Raum als zentral empfunden. Der dem Bild zugehörige Textteil ist minimal, die Informationen im Bild gehen somit weit über die im Text vorhandenen Informationen hinaus. Für die Gestaltung der liturgischen Szenen in den Miniaturen der Exultet-Rollen lagen nur wenige Vorbilder vor; Darstellungen liturgischer Räume und Handlungen sind bis ins 11. Jahrhundert nur sehr vereinzelt zu finden.¹⁴⁶ Sie erscheinen zudem zumeist in Büchern, was auf die große Bedeutung von Schrift und die Verwendung schrifttragender Medien in der christlichen Liturgie und Glaubenslehre zurückzuführen sein mag.

In diesem Kontext stehen auch liturgische Darstellungen auf Bucheinbänden. In karolingischer Zeit lassen sich bildliche Szenen liturgischen Inhalts vor allem im Kontext von Sakramentaren, Perikopenbüchern, Gradualen und Antiphonaren finden. Ein frühes Beispiel bietet das ‚Drogo-Sakramentar‘, das um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Metz entstand.¹⁴⁷ Der elfenbeinerne Bucheinband bezieht sich auf den Inhalt und bildet auf je drei mal drei Feldern christologische und liturgische Szenen ab. Auf

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch ZCHOMELIDSE, Liturgisches Bild, S. 105–109 zu den liturgischen Szenen in Vat. lat. 9820. Sie „dienten einem *höheren* Ziel und Zweck: der Präsentation des bischöflichen Amtes und seines Trägers in seiner ganzen Macht und Größe“, ebd., S. 109.

¹⁴⁵ Vgl. dazu auch MÜLLER-BECHTEL, Liturgie, S. 151–155, 160 f.

¹⁴⁶ BRÄM, Liturgie, S. 141.

¹⁴⁷ BRÄM, Liturgie, S. 141–146; PIVA, S. 153; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9428 (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332>, 07.05.2024).



Abb. 91 | Einband des ‚Drogo-Sakramentars‘, Elfenbein, Mitte 9. Jahrhundert, Metz; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9428 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

dem vorderen sind die Diakonsweihe, die Kirchweihe, die Ölweihe, die *Benedictio fontis*, die Taufspendung und die Krankenbenediktion zu sehen, auf der Rückseite die Bischofsmesse (Abb. 91). Bischof und Kleriker sind hier in der Bedeutungsperspektive dargestellt; meist ist der Bischof im Begriff, liturgische Handlungen am Altar oder unter den Arkaden des Kirchenschiffs auszuführen. Auch auf einem Paar Elfenbeintafeln, die ehemals ein Antiphonar schützten (heute in Frankfurt am Main und Cambridge), finden sich liturgische Darstellungen.¹⁴⁸ Das Frankfurter Paneel zeigt den Bischof in Frontalansicht, auf dem Altar vor ihm liegen Hostien und Wein, die beiden eucharistischen Gaben, zwischen zwei Codices (Abb. 92). Derjenige zur Rechten des Bischofs erscheint aufgeschlagen, der andere liegt geschlossen vor ihm. Der Bischof hat die Hände im Segensgestus erhoben und wendet sich damit an die vor ihm singenden Kantoren. Weitere Kleriker sind ihm im Rücken unter einem Ziborium positioniert. Auch auf dem Täfelchen in Cambridge sind vor dem Bischof singende Kleriker aufgereiht (Abb. 93). Der Bischof selbst steht hier nicht hinter dem Altar, sondern hat das aufgeschlagene Buch in seiner Linken auf einem filigranen Lesepult aufgestützt. Er ist von einer Kalotte umfassen, hinter der weitere fünf Kleriker in analoger Haltung

¹⁴⁸ Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 181 und Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904.



Abb. 92 | Darstellung des Sanctus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 181 (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.).

Abb. 93 | Darstellung des Introitus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).

zum Frankfurter Elfenbein mit Codices oder Rollen in den Händen stehen. Die ganze Szenerie ist oben und unten von Stadtmauern gerahmt.

Vergleichbar mit den Miniaturen der süditalienischen Benediktionalien und des Pontifikale finden sich hier Repräsentationen bischöflicher Privilegien durch die Darstellung spezifischer liturgischer Momente und räumlicher Markierungen.¹⁴⁹ Über den architektonischen Raum lassen sich daraus keine Rückschlüsse ziehen, jedoch über den liturgischen, der im Ritual konstituiert wird.¹⁵⁰ Die Darstellungen legen das Augenmerk auf die Handlungsfähigkeiten des Bischofs und auf liturgische Gegenstände und Mobiliar zur Markierung und Identifizierung sakraler und liturgischer Räume, ohne einen Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Wiedergaben zu erheben – dies war nicht der Sinn dieser Bilder.

Deutlich wird dies auch in den Miniaturen der Exultet-Rolle Troia 3, unter denen sich mehrere Darstellungen des liturgischen Raums finden. Dem Text vorangestellt sind kleinteilige christologische Szenen, darunter der auferstandene Christus, der seinen Jüngern in einer Stadtarchitektur erscheint (Abb. 94). Der ungläubige Thomas befindet



¹⁴⁹ BRÄM, Liturgie, S. 141, 147. BRÄM zieht hier auch eine Verbindung zu Exultet-Rollen.

¹⁵⁰ PIVA argumentiert, dass sich im Falle des ‚Drogo-Sakramentars‘ relativ gut nachvollziehen ließe, wie der Chorbereich der Kathedrale von Metz ausgesehen haben könnte. Allerdings sind seine Überlegungen vermutlich auf die meisten Kirchenräume übertragbar: Der Bischofsthron befindet sich an der Apsisstirnwand hinter dem Altar, beide haben gegenüber den Klerikern im Presbyterium eine erhöhte Position. Dort befindet sich auch die Kanzel, PIVA, Spazio, S. 153. BRÄM ist etwas differenzierter: Schon die unterschiedlichen Dachformen in den Darstellungen des Ziboriums weisen darauf, dass hier „nicht mit realistischer Wiedergabe des zeitgenössischen Chorbereichs der Metzter Kathedrale zu rechnen ist“, BRÄM, Liturgie, S. 146.



Abb. 94 | Christus erscheint den Jüngern, der ungläubige Thomas und das Verlesen des *Exultet*, *Exultet*-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troja; Troja, Archivio Capitolare, *Exultet* 3 (MATILASSO, Troja, S. 98f.).



Abb. 95 | *Mater Ecclesia*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (Maitilasso, Troja, S. 104).

sich ihm zur Rechten und befühlt Christi Wunde. Dem folgt, weiterhin der Initiale E vorangestellt, eine Darstellung des Kircheninnenraums, in dem die gesamte Gemeinde um den Diakon auf der Kanzel versammelt ist. Das Singen des *Exultet* wird hier in einem reich ausgestatteten Kircheninnenraum gezeigt, der Diakon steht frontal auf einem hohen Ambo, von dem die Rolle sich bereits mannshoch bis zum Boden erstreckt. Ihm zur Rechten ist die geschmückte Osterkerze zu erkennen, dahinter ein Akolyth in weißem Gewand, der sie entzündet und einer Gruppe von weiteren Klerikern vorangestellt ist. Die Gruppe der Kleriker wird von einer hohen Kuppel überfangen, während sich die Laien im Schiff zur Linken des Diakons befinden. Die Basilika erscheint im Längsschnitt, vier Säulen tragen drei Arkaden, unter denen sich die Laien gruppieren; das Kirchenportal steht weit offen. Ambo, Diakon und Exultet-Rolle ziehen durch die starke Frontalität den Blick auf sich. Der Ambo wird aus blauen Steinquadern geformt, deren Oberflächeneindruck in den Arkaden der Kirche wieder aufgegriffen wird. In der Darstellung der *Mater Ecclesia* desselben Rotulus erscheint der Ambo mit ebensolchen Quadern von der Seite, die Gläubigen sind mit erhobenen Armen ihm zugewandt (Abb. 95). Doch wird die Materialität hier in der Kirchenmauer nicht mehr aufgegriffen.

Ganz anders wurde der Ambo in den folgenden Miniaturen mit liturgischen Handlungen dargestellt. Der Diakon steht in der *Fratres carissimi*-Szene (Abb. 96) sowie während der Weihe der Kerze (vgl. Abb. 54) auf einem kastenförmigen Ambo



Abb. 96 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 105).

auf Arkaden, die, ganz ähnlich der *Acceptus*-Kanzel in Canosa, auf kleinen Säulen ruhen.¹⁵¹ Die Kanzel-Darstellungen in nur einer Rolle unterscheiden sich somit deutlich voneinander; stilistisch weist jedoch nichts auf verschiedene Malerhände. Die unterschiedlichen Darstellungsmodi könnten ein Hinweis auf verschiedene Bedeutungsebenen der Miniaturen sein, was auch die Gegenüberstellung mit den materiell überlieferten Ausstattungsgegenständen der Kathedrale von Troia nahelegt.

Dort hat sich eine Kanzel aus der Entstehungszeit der Rolle erhalten (Abb. 97).¹⁵² Sie ist heute in der zweiten Arkade auf der nordöstlichen Langhausseite der nach Süd-Osten ausgerichteten Kathedrale vor der Vierung positioniert. Bis 1959 war sie auf der südwestlichen Seite des Langhauses lokalisiert, zuvor in der nicht weit entfernten kleinen Kirche San Basilio. Da sonst keine Quellen über den vorherigen Verbleib und den originalen Aufstellungsort der Kanzel existieren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass sie für die Kathedrale geschaffen wurde; ihre Maße legen dies jedoch nahe. Ihr Typus entspricht dem der kastenförmigen Kanzeln der *Acceptus*-Werkstatt. Alle Informationen zur Kanzel beruhen auf einer Inschrift auf dem unteren Rahmen der Kanzel-Paneele, aus der ersichtlich wird, dass die Kanzel im Mai 1169 errichtet wurde.¹⁵³ Anders als die *Acceptus*-Kanzeln finden sich hier figürliche Darstellungen nicht nur am Lesepult, sondern auch an einem der seitlichen Paneele. Der Adler des Lesepultes greift hier nicht den Kopf eines Mannes, sondern ein Kaninchen; das größere

¹⁵¹ Der Canosiner Kanzeltyp ist sonst sehr selten erhalten. Nur die Miniaturen der Exultet-Rollen geben hierfür weitere Beispiele, etwa die Exemplare aus Benevent und Fondi, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 85.

¹⁵² PACE, Exultet, S. 16.

¹⁵³ +ANNO DOMINI INCARNATIONIS. M C L X VIII. REGNI VERO DNI RNI W DEI GRA SICILIE. REGIS MAGNIFICI. OLIM REGIS. W. FILII. ANNO. III. MAI.II. INDIC. FACTU.E. HOC OPUS, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 27.



Abb. 97 | Kanzel, 1169, Troia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

Paneel zeigt einen Tierkampf im Flachrelief. Der grünlichere Stein des Paneels unterscheidet sich vom ockerfarbenen der restlichen Kanzel; unklar ist, ob dies der besseren Bearbeitbarkeit des Materials oder einem späteren Zusammenfügen geschuldet ist.

In der Exultet-Rolle Troia 3 ist in der Weihe der Osterkerze und der *Fratres carissimi*-Szene ein ebensolches Adlerlesepult zu erkennen; das Manuskript entstand in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die Kanzel ist inschriftlich zweifelsfrei in dieselbe Zeit zu datieren. Auch wenn die Ausführenden sich nicht für die exakte Wiedergabe der Troianer Kanzel interessierten, so könnte sie hier doch als Anhaltspunkt für die Illuminierung bestimmter Szenen gedient haben.¹⁵⁴

Doch warum wählte man für die ersten Miniaturen ein ganz anderes Kanzelmodell, das zudem nicht aus gebauten Kirchenräumen bekannt ist? Die steinernen Quader, aus denen der Ambo in den ersten beiden liturgischen Szenen besteht, finden Analogien nicht nur in der Kirchenmauer der ersten Darstellung, sondern auch in der Stadtmauer, hinter der sich der ungläubige Thomas der Auferstehung Christi versichert (vgl. Abb. 94). Eine Gleichsetzung des Ambos mit der Kirchen- und Stadtmauer versinnbildlicht nicht nur die Wehrhaftigkeit, Festigkeit und Stärke der Kirche und des Glaubens, sondern auch die der Stadt Troia. Zudem vermag die Gegenüberstellung der Troianer Gemeinschaft mit der Szene des ungläubigen Thomas alle im Kirchenraum Anwesenden daran erinnert haben, anders als dieser standhaft im Glauben zu sein und keine Zweifel an der Heilsgeschichte zu hegen.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Immer vorausgesetzt, die Kanzel war in der Kathedrale lokalisiert bzw. den Ausführenden bekannt. Trotz des engen Bezuges im Falle von Troia 3 zwischen Bild und Raum bzw. liturgischer Ausstattung spielte dies auf performativer Ebene keine Rolle: Troia 3 drehte die Bilder im Vergleich zum Text nicht um, die Miniaturen waren nicht an die sehenden Gläubigen gewandt.

¹⁵⁵ Ähnliche gemauerte Ambonen finden sich auch in den Exultet-Rollen von Gaeta 2 und 3 sowie Vat. lat. 3784, allerdings nicht auf den Frontispizien, vgl. dazu Kap. 5.2.1.

Im Falle von Troia 3 sind die ersten beiden liturgischen Darstellungen auf einer anderen Verweisebene angesiedelt als die folgenden, wie etwa die der *Fratres carissimi* – mit denen wiederum andere Bedeutungen einhergehen. Ähnliche Überlegungen lassen sich auch mit dem Beispiel von Pisa 2 verbinden und entstammen wohl einer längeren Tradition. Darstellungen liturgischer Handlungen – oft auch in architektonischen Kontexten – sind auf Frontispizen und Bucheinbänden verbreiteter als zwischen Textblöcken, als nähmen sie den folgenden Inhalt kommentierend vorweg. Ähnlich sind die liturgischen Szenen auch im ‚Raganaldus-Sakramentar‘, das um die Mitte 9. Jahrhunderts in Tours entstand, dem Text vorangestellt.¹⁵⁶ Als weiteres Beispiel kann das ‚Fuldaer Sakramentar‘ in Göttingen (970–990) herangezogen werden: Unter den 30 Miniaturen finden sich liturgische Darstellungen nur auf dem Frontispiz und am Abschluss des Textes.¹⁵⁷

In den in Kap. 2.3.4 zum medialen Vergleich herangezogenen byzantinischen illuminierten Rollen erschienen Miniaturen ebenfalls nur auf den Frontispizen und dort oft in Form liturgischer Szenen.¹⁵⁸ So befindet sich der heilige Basilius auf dem Frontispiz der Rolle aus Patmos inmitten einer kleinteiligen Festarchitektur (vgl. Abb. 59). Auch hier handelt es sich offensichtlich um eine ideelle liturgische Szene; mit einer vertikalen liturgischen Rolle in den Händen zelebriert der Heilige die Messe und wird dabei von zwei Klerikern mit *flabelli* assistiert. Barbara SCHELLEWALD sah in dieser Art der Darstellung in erster Linie die Monumentalität der Basilius-Liturgie repräsentiert, verwies aber auch auf die ‚Unmittelbarkeit‘ der Szene, welche Liturgie, Darstellung und an der Liturgie Teilnehmende inniger miteinander verbinden konnte.¹⁵⁹ Das Vermittlungsmoment der Miniatur offenbart sich auf mehreren Ebenen: Die Kleriker erscheinen hier sinnbildlich für die Engel, eine Analogie zur himmlischen Liturgie war intendiert.¹⁶⁰ Zudem bieten sie, zusammen mit der Architektur, den Gläubigen und Sehenden eine Art *Zugang* zum Inhalt des Manuskriptes und zur Liturgie an und helfen diesen zugleich beim *Verlassen* dieses imaginierten liturgischen Raums.¹⁶¹

Architektonisch und räumlich rahmen derlei einleitende Darstellungen somit neben der Form auch den Inhalt der Liturgie. In den *Exultet*-Rollen stehen sie den ‚realitäts- und praxisnäheren‘ Miniaturen unter anderem der *Fratres carissimi*-Szenen gegenüber. Letztere zeigen den Moment, der sich während des Gesangs des entsprechenden Textteils im liturgischen Raum abspielt, und haben somit auch performative

156 BRÄM, Liturgie, S. 141–144; Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 19bis.

157 BRÄM, Liturgie, S. 147–149; Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. theol. 231.

158 Darstellungen liturgischer Szenen sind auch im byzantinischen Raum seit dem 6./7. Jh. verbreiteter. Laut WARLAND geht mit ihnen „ein intensiviertes Verständnis der frühbyzantinischen Liturgie und ihrer Zeichenhaftigkeit, das zu diesen neuen Bildkonzepten und raumgreifenden Inszenierungen führt“, einher, WARLAND, Gegenwart, S. 52.

159 MARINIS, Liturgical Scrolls, S. 312f., SCHELLEWALD, Zeremoniell, S. 142–144, 150f.; Patmos, Johanneskloster, Ms. 707.

160 FRESE, Aktualpräsenz, S. 105.

161 Vgl. hierzu auch das Phänomen von Kanontafeln, die architektonisch präsentiert werden. Diese können als Art räumlicher Einstieg in das materielle Buch und in dessen Inhalt verstanden werden, REUDENBACH, Codex, S. 63–66; vgl. auch BÖSE, Ränder; CRAWFORD, Canon Tables.



98a



98b

Abb. 98a, b | Fresko, 8./9. Jahrhundert, Matera, Cripta del Peccato Originale (Fotografie der Autorin).

und selbstreferentielle Bedeutung, indem sie den Moment und den Ort ihrer Nutzung aufgreifen. Dieses Phänomen ist nicht allein auf die Buchkultur beschränkt: Auch Fresken können durch den Ort ihrer Anbringung rituelle Handlungen im Raum kommentieren oder deren Aussagekraft potenzieren und auf eine höhere sakrale Ebene heben. In der Cripta del Peccato Originale in der Nähe von Matera, deren Fresken in das 8./9. Jahrhundert datiert werden, sind in einer der Ecken zwei Kleriker mit Weihwassergefäßen bei der Handwaschung zu sehen (Abb. 98a, b). Das Fresko findet sich nur knapp oberhalb eines Loches in der Wand, wo vermutlich ein Weihwasserbecken angebracht war, und nimmt so auf seinen Anbringungsort und die mit ihm assoziierten liturgischen Funktionen Bezug. Durch die Verankerung dieser realen liturgischen Handlung in einem größeren Bildprogramm vermittelt die Szenerie performativ zwischen irdischem und himmlischem Raum.

3.2.2 Raumverständnis und Raumwahrnehmung

In Troia 3 kommt sowohl auf dem Frontispiz als auch in den liturgischen Szenen ein mittelalterliches Verständnis von Raum zum Ausdruck, das sich dem heutigen Betrachter der Szenen nicht sofort erschließt: Beide Arten der Darstellung beruhen auf einer

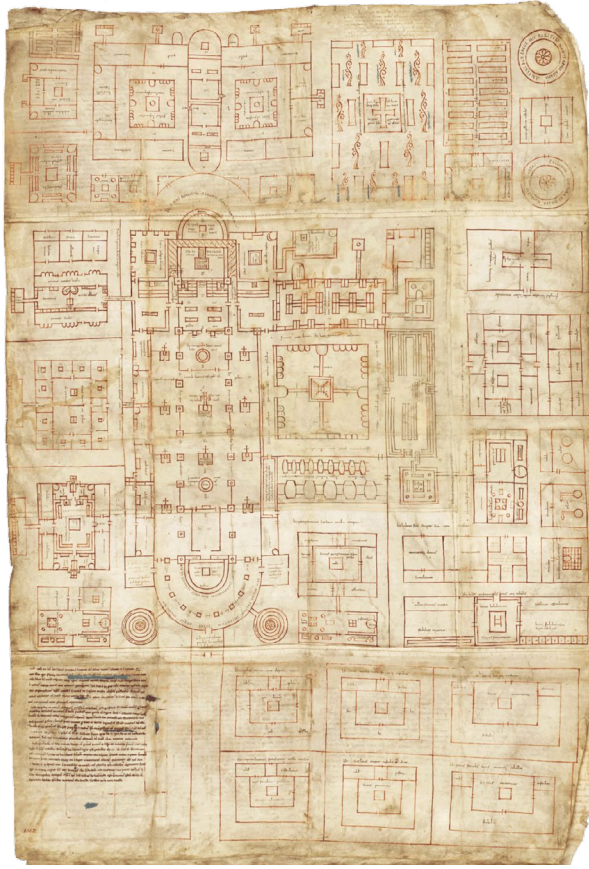


Abb. 99 | St. Galler Klosterplan, um 820, Reichenau; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 1092 (Stiftsbibliothek Sankt Gallen).

spezifischen Erfahrung und Konnotation des Raums. Aufgrund der Schwierigkeit, ein mittelalterliches Erfahren von Raum zu rekonstruieren, sind allein bildliche Quellen problematisch, um sich einem mittelalterlichen Raumverständnis anzunähern. Ähnliches gilt für schriftliche Überlieferungen wie etwa Pilgerberichte, Chroniken oder monastische Schriften; in allen Fällen sind die Intentionen mitzudenken, die Auftrag und Ausführung prägten. Während Ekphrasen die Schönheit eines Raumes preisen und damit mehr oder weniger direkt auf die Macht eines Herrschers verweisen, stehen in Architekturbeschreibungen, wie sie bei Abt Suger von Saint-Denis oder Gervasius von Canterbury zu finden sind, liturgische und theologisch-symbolische Gesichtspunkte im Fokus. Kirchenarchitektur verwies auf das Himmlische Jerusalem oder den Salomonischen Tempel, mit ihr verband man auch idealtypische Vorstellungen, wie etwa der St. Galler Klosterplan deutlich macht (Abb. 99).¹⁶² Bildliche und schriftliche

¹⁶² BÜKER, Klosterplan; St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. Sang 1092 (Digitalisat: <https://www.doi.org/10.5076/e-codices-csg-1092>).

Quellen nähern sich dem Phänomen des Raums auf unterschiedlichste Weise, weshalb im Folgenden verschiedene schriftliche Überlieferungen auf ihr Raumverständnis hin überprüft werden sollen.

In Gervasius' Beschreibung der Christ Church in Canterbury (*Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae*, vermutl. nach 1185) werden die verschiedenen Altäre des Neubaus, die Kathedra und weitere liturgische Ausstattungsgegenstände von Ost nach West aufgezählt.¹⁶³ Gervasius verstand sich als Chronist seines Klosters; die Beschreibung diene seinen eigenen Worten zufolge dazu, den Bau, auch wenn er nicht mehr physisch erhalten sei, nicht zu vergessen. Dies solle nur in einfachen und knappen Beschreibungen geschehen, was sein Unterfangen von dem eines Historikers unterscheide.¹⁶⁴ Gervasius beschreibt eine Abfolge von Stufen, Chorschränken und Emporen, die den Kirchenraum in liturgische Binnenräume gliedern.¹⁶⁵ Die Abfolge des Textes richtet sich nach der Heiligkeit der Orte im Raum, folgt also der spirituellen Bedeutung des Raumes für die Gläubigen. Dabei kommt ein Raumverständnis zum Ausdruck, das diesen nicht als physisch messbar, sondern mehr noch durch die kinästhetische Erfahrung eines sich bewegenden Körpers begreift.¹⁶⁶ Eine Markierung von Schwellen und Binnenräumen durch verschiedene Ausstattungsgegenstände – wie Altar, Reliquienschreine oder Märtyrergräber – prägt die Erfahrung des liturgischen Raumes dabei mehr als seine physischen Raumgrenzen.¹⁶⁷

Ein ähnlicher ‚liturgischer Rundgang‘ findet sich in der anonymen Baubeschreibung von St. Bénigne in Dijon aus den Jahren um 1060.¹⁶⁸ Die Beschreibung, die in der Krypta ihren Ausgang nimmt, ist derart ungenau, dass sich daraus nichts über den realen Raum ablesen lässt. Die wiedergegebenen Zahlen – etwa in der Anzahl von Säulen und Arkaden – erwecken zwar den Eindruck von quantitativer Genauigkeit, entsprachen der Realität aber vermutlich nicht und verweisen eher auf theologische Zahlensymboliken.¹⁶⁹ Auch hier findet eine Erschließung des Raumes über eine Bewegung statt; der Körper der Wahrnehmenden setzt sich nach und nach in Bezug zu den sie umgebenden Objekten.¹⁷⁰ Dies gilt ebenso für städtische Räume und Pilgerwege, wie im ‚Codex Calixtinus‘ (12. Jahrhundert) oder in ‚De locis sanctis‘ des Adomnan von Iona (um 700) deutlich wird.¹⁷¹

¹⁶³ TAMMEN, Gervasius von Canterbury.

¹⁶⁴ Ebd., S. 272.

¹⁶⁵ RÜFFER, Werkprozess, S. 280 f.; vgl. auch TAMMEN, Gervasius von Canterbury, S. 276–279.

¹⁶⁶ RÜFFER, Werkprozess, S. 375–377, 402.

¹⁶⁷ Ebd., S. 280.

¹⁶⁸ KELLER, Beschreibung.

¹⁶⁹ Ebd., S. 312, 322. Vgl. auch BINDING, Beiträge, S. 190 f.

¹⁷⁰ BRODBECK u. POILPRÉ, Introduction, S. 14–16.

¹⁷¹ Der ‚Codex Calixtinus‘ bzw. ‚Liber Sancti Jacobi‘ muss zwischen 1139 und 1173 entstanden sein, HERBERS, Liber Sancti Jacobi, Sp. 1948; RÜFFER, Werkprozess, S. 327. Harmonie ist darin ein wichtiges Prinzip, etwa wird der Bau also so schön/harmonisch beschrieben, dass ein jeder glücklich und froh werde, wenn er ihn sehe, ebd., S. 343.

Vielen mittelalterlichen Beschreibungen von Raum gemeinsam ist das Grundprinzip ihrer Wahrnehmung durch Bewegung, meist durch die des eigenen Körpers. Somit war die körperlich-sinnliche Erfahrung grundlegend, um Räume zu begreifen.¹⁷² Wo der gebaute, architektonische Kirchenraum auf spirituelle Orte (Paradies, Ostergeschehen) verweisen sollte, überlagerten sich physische und spirituelle Räume.¹⁷³ RÜFFER versteht den Kirchenraum deshalb als „nicht nur physisch messbare[n] Raum, sondern zugleich [als] eine Agglomeration von symbolischen Räumen und liturgisch-rituellen Binnenräumen.“¹⁷⁴ Eine Gliederung in liturgische Binnenräume geschah durch Ausstattungsgegenstände wie Altar, Reliquienschreine oder Märtyrergräber, aber auch liturgisches Mobiliar; Räume waren somit materiell und immateriell markiert.¹⁷⁵

Ekphrasen

Raum wurde somit meist als relational beschrieben, seine Erfahrung geschah in großem Maß über die Sinne. Noch deutlicher wird dies in Ekphrasen, die Räume auf mehreren sensorialen Ebenen aufrufen und vor dem inneren Auge *konstruieren* sollten. Die Ekphrasis – vom griech. ‚aus‘ (*ek*) und ‚sprechen‘ (*phrásein*) – ist eine seit der griechischen und römischen Antike weit verbreitete literarische Gattung und wurde auch im Mittelalter gern genutzt.¹⁷⁶ Sie entwirft im – meist gesprochenen – Wort mentale Bilder und überführt somit Materielles in Sprache.¹⁷⁷ Gleichzeitig geschieht beim Lesen und Hören ein Hineinversetzen und Memorieren mentaler Bilder – gerade in frühen Ekphrasen spielte dieser mnemotechnische Aspekt eine bedeutende Rolle. Dieses Changieren zwischen den Medien Sprache, Schrift und Bild gilt als zentrales Charakteristikum der Gattung.¹⁷⁸ Eine Bewegung wird in der Beschreibung ebenfalls oft mit aufgerufen, „[d]er lineare Ablauf der Sprache soll zur räumlichen Bewegung werden und eine Beschreibung entstehen, *die einen herumführt (periegematikós) und den Gegenstand anschaulich (enargés) vor Augen bringt*.“¹⁷⁹ Dabei entstehen auch räumliche Bilder.

Ähnlich wurden die Gläubigen im *Exultet*-Ritual, das dank der liturgischen Rollen durch Bild, Text und Gesang begleitet wurde, auf multisensorischer Ebene

172 RÜFFER, Werkprozess, 279f. Auf diesen Bewegungsaspekt verweist auch WANDHOFF, Ekphrasis, S. 325–333.

173 RÜFFER, Werkprozess, S. 280.

174 Ebd.

175 Ebd. Erst im Spätmittelalter sollte sich diese Art der Raumkonzeption hin zum physikalisch messbaren Einheitsraum verschieben, RÜFFER, Raumerfahrung, S. 62; RÜFFER, Werkprozess, S. 227.

176 STELLA, Versus, S. 177.

177 HANNICH, Ekphrasis, Sp. 1771f.; LÖHR, Ekphrasis, S. 99 bzw. ganzer Eintrag.

178 Deshalb gewinnt die Gattung – v. a. seit dem *pictorial turn* – auch in den Literaturwissenschaften an Bedeutung, WANDHOFF, Ekphrasis, S. 208f.; GILLESPIE, Senses, S. 154.

179 LÖHR, Ekphrasis, S. 99 zitiert hier Nikolaus von Myra (Kursivierung im Zitat durch die Autorin).

angesprochen. Die ästhetische Erfahrung durch Bewegung war hier ebenfalls von Bedeutung. Diese wirkte nicht nur in *Beschreibungen* von Räumen und Kunstwerken, sondern auch vor dem realen Objekt, wie im Falle von großformatigen Bildzyklen oder Wandteppichen, die ein langsames Voranschreiten der betrachtenden Personen erforderten.¹⁸⁰ Dieser Mechanismus wird im Falle der Exultet-Rollen umgekehrt: Hier vollzieht nicht die betrachtende Person die Bewegung, sondern das Objekt selbst. Der kinematografische Effekt wird noch verstärkt durch das Hören des Gesanges, der die Inhalte der Miniaturen besingt. Damit werden Exultet-Rollen in ihrer Multimedialität vergleichbar mit Ekphrasen, die im Hören Bildliches vor dem inneren Auge ablaufen lassen.¹⁸¹ Während im Falle der liturgischen Rollen Raum durch das Bild und dessen sinnliche Wahrnehmung konstituiert wird, ist es in Letzterem allein das Wort, das Raum entstehen lässt.

Im Folgenden soll der Mehrwert eines Vergleichs von Exultet-Rollen mit Ekphrasen anhand eines Beispiels verdeutlicht werden. Ein Text, der sich hierfür besonders anbietet, ist die Beschreibung der Cappella Palatina in Palermo durch den in Rossano tätigen Mönch Philagathos von Cerami aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Sie ist nach dem Vorbild der Ekphrasen der Hagia Sophia von Paulus Silentarius (563) und Prokopios von Caesarea (um 555) gestaltet.¹⁸² Da der Palermitaner Kirchenraum mitsamt einem Großteil seiner damaligen Ausstattung bis heute in großen Teilen bewahrt ist, ist es möglich, den beschriebenen Raumeindruck dem heutigen gegenüberzustellen.

Bei der Cappella Palatina handelt es sich um eine Kombination von Kreuzkuppelkirche und Longitudinalbau, die im Bereich des Presbyteriums und an den Seitenwänden des Langhauses mit Mosaiken ausgestattet ist. Das Mittel- und die beiden Seitenschiffe werden von kunstvoll gearbeiteten Holzdecken überfangen. Vor allem die *muqarnas*-Decke im Mittelschiff erfuhr immer wieder große Beachtung aufgrund ihres sehr guten Erhaltungszustandes und der höfischen Szenen, deren Ikonografie dem islamischen Kulturraum entlehnt ist.¹⁸³ Der *opus sectile*-Boden folgt, wie viele bedeutende Kathedralen im Süden Italiens, Vorbildern aus dem byzantinischen Raum, kombiniert damit jedoch Ornamentik, die in Nordafrika verortet werden kann.¹⁸⁴ Vermutlich anlässlich der Weihe der Kapelle entstand 1142 die auf Griechisch verfasste Ekphrasis, die sich in der Vorrede der 27. Homilie des Philagathos findet. Philagathos beschreibt den sakralen Raum als

groß, sehr hübsch und von neuartiger Schönheit; glänzend von Licht, schimmernd von Gold, glitzernd von Mosaiken und hell von Gemälden. Er [der König Roger II.; Anm. d. Autorin], der ihn schon oft gesehen hat,

180 WANDHOFF, Ekphrasis, S. 56. Weitere Beispiele bei GANZ, Prozession.

181 WANDHOFF, Ekphrasis, S. 56 f., S. 208.

182 TRONZO, Cultures, S. 120 f.; FOBELLI, Ekphrasis.

183 TRONZO, Cultures, S. 136 f.; KNIPP, Holzdecke; CRUIKSHANK DODD, Ceiling.

184 BLOOM, Ursprünge.

staunt, wenn er ihn wiedersieht, als ob er ihn zum ersten Mal sähe, wobei sein Blick überall hinwandert.

Von der Decke kann man nie genug sehen; es ist wunderbar, sie anzusehen und von ihr zu hören. Sie ist mit filigranen Schnitzereien verziert, die wie kleine Kassetten geformt sind; alles ist mit Gold überzogen und ahmt den Himmel nach, wenn Heerscharen von Sternen in der klaren Luft glänzen. Wunderschöne Säulen stützen die Bögen und heben die Decke zu einer außergewöhnlichen Höhe an. Der heiligste Fußboden der Kirche gleicht durch den vielfarbigen Marmor der Mosaiken einer mit Blumen geschmückten Frühlingswiese; nur dass Blumen verwelken und sich verändern, während diese Wiese unvergänglich und ewig ist und in sich den ewigen Frühling bewahrt. Alle Wände sind mit vielfarbigem Marmor bedeckt; die oberen Teile sind mit goldenen Mosaiken verziert, wo immer sie nicht mit einer Schar von Heiligenbildern bevölkert sind. Was den Ort der unaussprechlichen heiligen Geheimnisse betrifft, so umgeben Marmorschränke das Presbyterium auf allen Seiten. Darin kann man sich sicher aufhalten und verweilen und das Auge mit dem Schauspiel erfreuen. Dies ist auch eine Barriere, damit niemand unbedacht und ungeweiht versucht, in die innersten Heiligtümer einzudringen.

Der heilige Altar, der mit dem Funkeln von Silber und Gold glänzt, versetzt den Betrachter in Erstaunen; aber was auch immer sonst dort ist, soll durch unser Schweigen geehrt werden. Die ganze Kirche, gleich einer Höhle, stimmt leise mit ihrer eigenen Stimme in den Gesang der heiligen Hymnen ein, denn das Echo lässt den Klang zu sich selbst zurückkehren. Viele Vorhänge sind aufgehängt, deren Stoff aus Seidenfäden besteht, die mit Gold und verschiedenen Farben gewebt sind und von den Phöniziern mit großer Kunstfertigkeit bestickt wurden. Eine Unzahl von Lampen wetteifert miteinander, um die Kirche mit ihren nie schlafenden Flammen zu erhellen und die Nacht so hell wie den Tag zu machen. Wer kann die Zahl und die Schönheit der goldenen und silbernen Gefäße beschreiben, die für den heiligen Ritus bestimmt sind? Aber die Zeit drängt mich, meine Ausführungen auf die Erklärung der göttlichen Evangelien zu lenken. Nachdem wir uns mit den Einzelheiten der Weihe befasst haben, wollen wir nun die heiligen Sprüche anhören.¹⁸⁵

Hier ist die Bewegung des Betrachtenden im Umherwandern des Blicks angesprochen und auch die multisensoriale Wahrnehmung spielt eine wichtige Rolle für die Erfahrung des Raumes. Geruch wird durch die Erwähnung des wiesengleichen Bodens

¹⁸⁵ Übers. durch die Autorin nach Appendix, in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

assoziiert, das Sehen und das Hören werden an mehreren Stellen thematisiert, sogar in Form des Echos.¹⁸⁶ So wird die von unten eigentlich nicht im Detail zu erkennende Holzdecke im Sehen und im Hören erfahrbar: „Von der Decke kann man nie genug sehen; es ist wunderbar, sie anzusehen und von ihr zu hören.“

Philagathos evoziert in seinem Text das Schimmern und Glänzen des Mosaiks, der Holzdecke und der Ausstattungsgegenstände. An mehreren Stellen finden sich kosmologische Vergleiche, wenn etwa die Bienenkorb-Formen der *muqarnas* mit Sternen assoziiert werden – von unten gesehen nehmen sie genau diese Form an – oder der marmorne *opus sectile*-Boden mit einer bunten Blumenwiese. Letztere übertreffe eine reale Wiese sogar noch, da sie nie vertrockne – ein ganz ähnlicher Vergleich erscheint in der Ekphrasis der Hagia Sophia von Paulus Silentiarius.¹⁸⁷

Auch im 3. Prolog der ‚*Schedula diversarum artium*‘ findet sich eine imaginäre Raumbeschreibung – hier nicht als Herrscher-, sondern als Gotteslob – in der der Bezug zu paradiesischen Räumen gesucht wird:

Decken und Wände hast du mit unterschiedlichen Darstellungen in den verschiedensten Farben verziert, und du hast gewissermaßen den Betrachtern das Bild des Paradieses gezeigt, wie es voll unterschiedlicher Blumen blüht, wie es in Gräsern und Blättern grünt und wie die Seelen der Heiligen für ihre verschiedenen Verdienste mit den Heiligenscheinen belohnt werden, und so hast du bewirkt, daß sie [die Betrachter, erg. d. BREPOHL] Gott, den Schöpfer, in Seinen Geschöpfen loben und den Wunderbaren in seinen Werken preisen. Kann doch das menschliche Auge nicht entscheiden, auf welche Darstellung es zuerst den Blick richten soll. Betrachtet es die [bemalte, erg. d. BREPOHL] Holzdecke, so leuchtet sie wie [bunte, erg. d. BREPOHL] Stoffvorhänge; wenn es die Wände betrachtet, so zeigt sich das Bild des Paradieses, wenn es die Überfülle des Lichts der Fenster erschaut, bewundert es den unschätzbaren Schmuck des Glases und die Vielfalt wertvoller Werke.¹⁸⁸

¹⁸⁶ FOBELLI, Ekphrasis, S. 267.

¹⁸⁷ Ebd., S. 270. Auch in der ‚*Narratio de consecratione et dedicatione ecclesiae Casinensis*‘ findet sich ein ähnlicher Vermerk.

¹⁸⁸ *His virtutum astipulationibus animatus, carissime fili, domum Dei fiducialiter aggressus tanto lepore decorasti; et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti; quodque Creatorem Deum in creatura laudant et mirabiles in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim pendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat: si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si consideret parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque vitae aeternae perceperunt praemia conspiciat, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in Tartareis flammis*

Die Holzdecke erscheine stoffgleich; gepriesen werden die leuchtenden Farben und bunten Wände, die paradiesische Reminiszenzen durch die scheinbar überall blühenden Blumen wecken. Farbigkeit ist in der ‚Schedula‘ an mehreren Stellen zentral, was durch den Entstehungs- und Nutzungskontext des Manuskriptes erklärt werden kann, aber auch in Ekphrasen immer wieder eine Rolle spielt.¹⁸⁹ In der ‚Schedula‘ finden bunte Farben, die den Raum ausfüllen, auch im zweiten Prolog Erwähnung. Hier beschreibt Theophilus, wie er sich

das Atrium der Hagia Sophia *erobert* (*apprehendi*, kursiv d. die Autorin) [habe, erg. d. BREPOHL], und [...] einen Raum [erblicke, erg. d. BREPOHL], angefüllt mit den verschiedenen Farben in aller erdenklichen Vielfalt und in dem Nützlichkeits und Beschaffenheit der einzelnen [Farben, erg. d. BREPOHL] demonstriert werden. Als ich dann unbemerkten Schrittes (*inobservato pede*)¹⁹⁰ eingetreten bin, habe ich den Schrein meines Herzens mit all dem angefüllt, was [...] ich dir neidlos zum Studium überlasse.¹⁹¹

Es interessiert den Verfasser hier vornehmlich, wie aus Licht und Glas farbige Bilder entstehen und dabei „Tageslicht und die Sonnenstrahlen nicht zurückgeworfen werden“.¹⁹² Aber auch Theophilus beschreibt eine Bewegung des Eintretenden, durch die sich ihm der Raum – wenn auch vermutlich nur im Inneren des Herzens – erschließe.

cruciamenta intuetur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur, Scheda diversarum atrium III, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 246.

189 Ein ähnliches Motiv findet sich auch in Nikolaos Mesarites' Ekphrasis des Mouchroutas, der Halle im Großen Palast in Konstantinopel. Sie soll ebenfalls eine hölzerne Muqarnas-Decke besessen haben. Wegen ihrer bunten Farben setzt Nikolaos sie jedoch, anders als Philagathos, nicht dem Sternenhimmel, sondern dem Regenbogen gleich, Tronzo, *Cultures*, S. 136 f.

190 Vermutlich ist diese Formulierung als Hinweis darauf zu verstehen, dass der Verfasser des Prologs selbst nicht dort war: *unbemerkten Schrittes* mag sich vielmehr auf ein geistiges Eintreten bezogen haben.

191 *Huius ego imitator desiderans fore, apprehendi atrium agiae Sophiae conspicorque cellulam diversorum colorum omnimoda varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quae diligenti experientia singillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia, Scheda diversarum atrium II, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 145.* Sicher findet sich bei Theophilus auch eine Rezeption der älteren byzantinischen Ekphrasen der Hagia Sophia.

192 *Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnimodis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem dei solisque radios non repelleret, Scheda diversarum atrium II, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 145.* Ähnliches schreibt Abt Suger: Auch er beschreibt das Spiel des Lichtes in den Kranzkapellen der Apsis, welches durch das einfallende Sonnenlicht durch die farbigen Fenster entstand. Im Aufrufen des Glanzes sucht auch Suger den Vergleich zur Hagia Sophia und deren Beschreibungen, die im Mittelalter bekannt waren, RÜFFER, *Werkprozess*, S. 311. In ‚De administratione‘ setzt er zudem seine Schätze mit denen der Hagia Sophia in Bezug, wenn er Pilger, die beide Bauwerke kennen, um einen Vergleich bittet, Suger, *De administratione* III, 225, Übers. Suger von Saint-Denis, Schriften, hg. v. SPEER u. BINDING, S. 344 f.

Zudem nutzt auch er das Aufrufen multisensorialer Zusammenhänge, um den Raum der Hagia Sophia vor dem inneren Auge zu evozieren. Aus verschiedenen schriftlichen Quellen wird somit deutlich, dass die mittelalterliche Raumerfahrung durch den sich bewegenden und sinnlich wahrnehmenden Körper gelang.

Materialsammlungen

In der soeben zitierten Passage der ‚Schedula‘ kann, wie auch in vielen Ekphrasen, der Verweis auf die Vielfalt der gesehenen Dinge zudem kosmologische Konnotationen aufweisen. Roger II. (1130–1154) wird in der Ekphrasis des Philagathos zum Herrscher über Sonne und Licht; mit der Auftraggeberschaft der Palastkapelle ‚herrschte‘ er über den Kosmos von den Sternen bis zur Blumenwiese.¹⁹³ Das Versammeln von Wissen, Techniken und Materialien aus allen Ecken und Enden der Welt wird zum Herrschaftsinstrument und zur Demonstration der königlichen Macht über die Schöpfung, die ihm von Gott gegeben wurde.¹⁹⁴

Dies wurde auch von Bischöfen oder Äbten für Kirchenneubauten in Anspruch genommen. Für den süditalienischen Raum im 11. Jahrhundert ist hierfür eine oft zitierte Passage aus der Chronik von Montecassino Leos von Ostia besonders aufschlussreich, die den Willen des Abts Desiderius offenbart, die begabtesten Künstler des gesamten Mittelmeerraumes für seinen Neubau zu versammeln und arbeiten zu lassen. Nicht nur sollten sie den Bau zu einem der schönsten der damals bekannten Welt machen, sondern den einheimischen Handwerkern auch ihr Wissen weitergeben. Auf die Stelle wird oft verwiesen, um vormoderne Künstlermobilität greifbar werden zu lassen:

In der Zwischenzeit schickt er Botschafter nach Konstantinopel, um Künstler anzuheuern, Experten natürlich in der Kunst der Mosaiken und des *opus sectile*, von denen sicherlich einige die Apsis, den Apsisbogen und das Vestibül der großen Basilika mit Mosaiken schmücken würden, andere hingegen bedecken schon den Boden der gesamten Kirche mit verschiedenen Steinen. [...] Aber nicht nur in Bezug auf diese, sondern in Bezug auf alle Handwerkskünste, ob es sich nun um die Bearbeitung von Gold oder Silber, Messing, Eisen, Glas, Elfenbein, Barren, Gips oder Stein handelte, gewann er die fleißigsten Handwerker.¹⁹⁵

193 TRONZO, *Cultures*, S. 121f. Zu Theophilus und der Nähe des Textes zu Enzyklopädien vgl. REUDENBACH, *Ornatus*.

194 Vgl. auch BECKER, *Dom von Salerno*, S. 123f. Auf diesen Aspekt des Sammelns von Materialien aus verschiedenen Ecken der Welt verweist David GANZ etwa auch im Falle des Kölner Dreikönigschreins, GANZ, *Prozession*, S. 139f.

195 *Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiarum et quadratarum, ex quibus videlicet alii absidam et arcum atque vestibulum maioris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavementum diversorum lapidum varietate consternerent. [...] Non tamen de his tantum, sed et de omnibus artificiis, quaecumque ex auro vel argento, aere,*

Mit dieser Aufzählung beschreibt Leo von Ostia den Großteil der Materialien, die den Innenraum des Kirchenbaus ausfüllten. Dieser fungiert mit der Sammlung an Materialien, Techniken und dem Handwerkerwissen ähnlich den zeitgenössischen Enzyklopädien, die ebenfalls den Anspruch erhoben, das damals verfügbare Wissen an einem Ort zu vereinen.¹⁹⁶

Auffällig in Ekphrasen und weiteren Architektur- und Raumbeschreibungen ist neben der Beschreibung und Aufzählung von Materialien und Medien deren oft evozierte multi- und intermediale Gegenüberstellung: Theophilus beschreibt im dritten Prolog die Holzdecke als ähnlich leuchtend wie bunte Stoffvorhänge. Möglich ist auch, dass erst durch die Bezugnahme der einzelnen Medien zueinander ein spezifischer Raumeindruck entstand; vor allem der liturgische Raum wird in starker Weise durch diese Bezüge konstituiert.¹⁹⁷ Im Folgenden soll deshalb der Versuch unternommen werden, derlei Objektbeziehungen in diesen selbst greifbar werden zu lassen. Ferner wird der These nachgegangen, dass Raum nicht nur durch Beziehungen und Verbindungen zwischen Objekten und Menschen entsteht, sondern auch durch jene zwischen Objekten, die von den Rezipierenden wahrgenommen wurden – und von Auftrag und Ausführung intendiert waren.

3.2.3 Intermedialitäten und materiale Bezüge

Das Zusammenspiel verschiedener Medien und Materialien, wie es in den mittelalterlichen Beschreibungen von (liturgischen) Räumen zu finden ist, spiegelt sich auch in Ausstattungsgegenständen und Objekten, die in diesen Räumen positioniert wurden. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Erzeugnisse aus der *Acceptus*-Werkstatt: Schon BERTAUX verwies an mehreren Stellen auf die hölzernen oder metallenen Anklänge, die sich in ihren Skulpturen finden lassen. Ausgehend von den medialen und materialen Bezügen dieser Objekte soll in diesem Abschnitt der Versuch unternommen werden, sich dem mittelalterlichen liturgischen Erfahrungsraum der Bareser Kathedrale von seiner materialen Seite her anzunähern, wozu auch die gemalten Räume der Exultet-Rollen beziehungsweise deren Oberflächen zählen. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass die Wahrnehmung von Objekt-Oberflächen in der Konstitution von Raum eine entscheidende Rolle spielt. Wo Oberflächen bewusst in materialen und medialen Bezug zueinander gesetzt wurden, kann daher

ferro, vitro, ebore, lingo, gipso vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit, Leo von Ostia, *Chronica monasterii Casinensis*, III, 27, hg. v. HOFFMANN, S. 396, Übers. durch die Autorin. Ähnliches wird für Saint-Denis später postuliert, Suger von Saint-Denis, *Schriften*, hg. v. SPEER u. BINDING, S. 316 f.

¹⁹⁶ Diese Entwicklung des Sammelns verstärkte sich im 12. Jh., war aber auch schon vorher verbreitet. Beispiele hierfür sind die ‚*Etymologien*‘ Isidors von Sevilla oder Hrabanus Maurus ‚*De universo*‘, vgl. auch SAHAYDACHNY, *Schedula*, S. 391.

¹⁹⁷ SPEER, *Verstehen*, S. 46; grundlegend OHLY, *Kathedrale*.

der Versuch gesehen werden, eine einheitliche Vorstellung von Raum im Wahrnehmen zu kreieren.

Die gut erhaltene Kanzel in Canosa di Puglia weist statische und technische Details auf, die nur bei der Montage von hölzernen Objekten vonnöten sind. So verweist BELLI D'ELIA etwa auf den Schnitt einiger Pilaster, der wirkt, als seien die einzelnen Elemente ineinandergesteckt worden.¹⁹⁸ Auch, dass der Kanzelkasten auf Arkaden aufsitzt, war bereits für WACKERNAGEL ein Zeichen dafür, dass sich die Canosiner Kanzel an Vergleichsobjekten aus Holz orientiert; nur dort wäre diese zusätzliche Stabilisierung nötig gewesen. Diese Materialabhängigkeit ist auch bei Kanzeln aus Stuck zu finden, wie der in Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo (vgl. Abb. 86).

Aufgrund der Anfälligkeit des Materials durch Umwelteinflüsse, Brände etc. haben sich mittelalterliche Objekte aus Holz – vor allem in großem Format – nur äußerst spärlich erhalten. Kanzeln aus Holz waren vermutlich keine Seltenheit; die Montecassiner Chronik belegt für den dortigen Neubau Ende des 11. Jahrhunderts eine bemalte und vergoldete Kanzel.¹⁹⁹ Im Victoria & Albert Museum in London werden vier hölzerne Säulen aufbewahrt, die 1886 in Neapel erworben wurden und aus einem süditalienischen Kirchenraum stammen müssen (Abb. 100).²⁰⁰ Aufgrund der geringen Höhe von ca. 217 cm und des Materials Walnussholz können sie unmöglich eine schwere Decke getragen haben. Vermutlich erhob sich auf ihnen ehemals eine kastenförmige Kanzel; darauf deuten auch die Löwen, auf denen die Säulen ruhen und die häufig süditalienische Kanzeln tragen, wie etwa in Ravello oder Terracina.

Kanzeln aus Holz scheinen auch in den Exultet-Rollen dargestellt zu sein. Womöglich handelt es sich im Falle der in Bari 1 zu erkennenden Kanzel um ein transportables Lese-pult aus Holz; die Filigranität der Kanzeldarstellungen in Exultet Cas. 724 [B I 13] 3 und dem in Montecassino entstandenem Rotulus London Add. 30337 legt ebenso nahe, dass ihr Vorbild aus Holz bestand (Abb. 101). Im Aufbau und der Ornamentik erinnern sie – durch die Form der Kleinarchitektur mit Türmchen, Gittern, Arkaden – an *manābir* aus dem Maghreb, wie etwa an den aus Cordoba, der sich heute in der Kutubiyya-Moschee von Marrakesch befindet (Abb. 102).²⁰¹ Ebenso deuten sich Analogien zu filigraner Architektur auf byzantinischen

198 BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 85. Auch an der Kathedra findet man diese Merkmale.

199 [P]ulpitum ligneum ad legendum sive cantandum, longe priori prestantius et eminentius, in ascensu scilicet graduum 7; idque diversis colorum fucis et auri petalis de pulchro pulcherrimum reddit, Leo von Ostia, Chronica monasterii Casinensis, III, 32, hg. v. HOFFMANN. Vgl. auch BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 441. Es ist zwar wenig aus Holz erhalten, aber man kann davon ausgehen, dass viel Mobiliar in Kirchen und Palästen aus diesem Material bestand, GRABAR, Trônes, S. 43.

200 Vgl. V & A Collections online: <https://collections.vam.ac.uk/item/O92929/carved-columns-column-unknown/> (07.05.2024).

201 BLOOM konnte überzeugend die Ähnlichkeiten der Ornamentik des *minbar* mit Paneelen des Fußbodenmosaiks der Cappella Palatina zeigen, BLOOM, Ursprünge, S. 177–196. Dies soll nicht heißen, dass islamische *manābir* Vorbilder für Exultet-Illustrationen waren.



Abb. 100 | Säulen, Walnussholz, 12./13. Jahrhundert, Süditalien; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 269-1886 (Victoria and Albert Museum London).



Abb. 101 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, 12. Jahrhundert, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, *Exultet*, S. 330).



Abb. 102 | Minbar, 1. Hälfte
12. Jahrhundert, Cordoba;
Marrakesch, Kutubiyya-
Moschee (CC BY-SA 4.0).

Frontispizen wie der Patmos-Rolle an (vgl. Abb. 59). Holz gehört zu den leicht transportierbaren Materialien und genoss im Mittelmeerraum aufgrund seiner Rarität besonderen Wert. Zedernholz aus dem Libanon war bereits in der Antike begehrt und wird auch im Alten Testament an mehreren Stellen als kostbares Baumaterial erwähnt.²⁰² Ähnlich wie mit Taufbecken und liturgischem Gerät aus Bronze Bezüge zum Salomonischen Tempel gesucht wurden, geschah dies auch für die Verwendung von Holz, mit dem sich zudem auch Semantiken der Demut verbinden ließen. Kanzeln als Objekte, die den Ort der Auferstehung Christi symbolisieren sollten (vgl. Kap. 3.1.3), konnten auch über das Material die Verbindung zur Kreuzigung und zum Tod Christi herstellen.

Neben Kanzeln fertigte man auch weiteres liturgisches Mobiliar aus Holz, wie der schon erwähnte Bischofsthron in Montevergine in den Abruzzen belegt.²⁰³ Für

²⁰² König Salomon habe sich einen ganzen Palast aus libanesischem Zedernholz bauen lassen (1. Kön 7,2–12; 1. Kön 10,27), aber auch Kultbilder wurden aus diesem Material geschaffen (Jes 44,14); aus Zypressenholz sei die Arche Noah gebaut worden, KESSLER, *Experiencing*, S. 48.

²⁰³ GRABAR, *Trônes*, S. 14–17.



Abb. 103 | Knäuf auf der Kanzel, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

das Konzil in Bari von 1098 dokumentiert die Chronik des anonymen Baresers einen Bischofsthron, doch wird aufgrund stilistischer Überlegungen bezweifelt, dass damit der heutige sogenannte Thron des Elias in Bari gemeint sein kann (vgl. Abb. 85).²⁰⁴ Möglicherweise bestand der in der Chronik beschriebene Thron aus Holz, wobei auch hier die Transportierbarkeit der Objekte eine wichtige Rolle für die verschiedenen liturgischen Momente gespielt haben mag.

Der noch erhaltene Thron von Montevergine ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass viele dieser Objekte nicht materialsichtig waren, sondern verschiedenfarbige Fassungen aufwiesen. Ebenso muss man sich die marmornen Kanzeln der *Acceptus* wohl um einiges farbiger vorstellen, als sie heute erscheinen. Das Leseput der Canosiner Kanzel mag mit Mastix oder Glas- bzw. Marmor-*tesserae* verziert gewesen sein; es evoziert damit metallene Bucheinbände mit ihren farbig glänzenden Emailleinlagen. Der Adler, der das Leseput trägt, erinnert BELLI D'ELIA durch die statische Frontalität und die glatte Bearbeitung der dunklen Marmor-Oberflächen an metallene Treibarbeiten wie das Adlerleseput der Kanzel in Sant'Ambrogio in Mailand, das ins 8. Jahrhundert datiert wird.²⁰⁵ Zudem lassen sich am Kanzelkasten in Canosa Rückstände von farbigen Mastix-Einlagen finden (vgl. Abb. 75),²⁰⁶ aber auch am späteren Bischofsthron von San Nicola in Bari oder an den Triforien im Obergaden der Basilika. Diese an Niello erinnernde Technik – hier allerdings zur Dekoration steinerner Oberflächen – war im gesamten Mittelmeerraum verbreitet, wobei man vor allem rote und

²⁰⁴ *Anno 1098 venit papa Urbanus cum plures archiepiscopi, abbatibus et commitibus; intraverunt in Bari et suscepti sunt cum magna reverentia, et preparavit domino Helia nostro archiepiscopo mirificum sedem intus in ecclesiam beatissimi Nicolai confessoris Christi*, *Chronicon ignoti civis Barensis sive Lupi Protospatae*, hg. v. MURATORI, S. 155.

²⁰⁵ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 86. Zur Mailänder Kanzel vgl. FOLETTI u. QUADRI, *Dialogo*.

²⁰⁶ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 63. BERTAUX spricht im Falle des Throns von Monte auch von „champlevé“, was die Ornamentik angeht, BERTAUX, *Art*, Bd. 1, S. 449.



Abb. 104 | Plakette mit Engeln, vergoldetes Kupfer und Grubenschmelzemail, 1170/80, Limoges; New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2001.634 (Metropolitan Museum, New York).

schwarze Pasten nutzte.²⁰⁷ Auch die Knäufe, die sich in Canosa auf den Eckpilastern der Kanzel und auch auf denen des Bischofsthrons finden lassen, erinnern in ihrer Materialität stark an Metallobjekte (Abb. 103).²⁰⁸ Besonders aufschlussreich ist hier die Ausarbeitung eines ‚Äquators‘, der den Objekten den Eindruck verleiht, als seien sie aus zwei halbkreisförmigen Schalen zusammengesetzt und damit ähnlich runden Gefäßen, wie etwa Weihrauchbehältnissen, gestaltet. Auf einem emaillierten Paneel aus Limoges aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schwenken zwei Engel ebensolche Weihrauchfässer (Abb. 104). Die durchbrochenen Lehnen des Thrones von Monte Sant’Angelo evozieren Bronzegitter, wie sie etwa als Transennen in Ravenna oder als Tür in der Grabeskirche von Jerusalem Verwendung fanden.²⁰⁹ Zugleich nehmen solche bronzenen Gitter wiederum Bezug auf marmorne Absperungen, wie eine Chorschranke aus Cimitile nahelegt.

Das Fingieren verschiedener Materialien und Medien in den liturgischen Ausstattungsgegenständen scheint ein bedeutendes Charakteristikum der *Acceptus*-Werkstatt gewesen zu sein, durch das sie intermediale Verbindungen der einzelnen Objekte zueinander schuf und damit einen einheitlichen Gesamteindruck des Presbyteriums erreichte. Das Changieren zwischen Materialien wie Holz und Stuck, Marmor und

²⁰⁷ CODEN, *Mastice*, S. 309.

²⁰⁸ BELLI D’ELIA, *Sorgenti*, S. 84. Es scheint zudem Throne aus Metall gegeben zu haben, GRABAR, *Trônes*, S. 43.

²⁰⁹ Aufgegriffen wird dieses Motiv auch im späteren Thron von San Nicola in Bari. Hingegen haben die marmornen Paneele, die vermutlich die Transennen bildeten und in Monte und Siponto erhalten sind, analoge Stücke aus Holz in Saqqara, BOLMAN, *Veiling Sanctity*, S. 82. BERTAUX meint, dass auch Ziborien aus Metall hätten sein können, so interpretiert er zumindest die Darstellungen in einigen *Exultet*-Miniaturen, BERTAUX, *Art*, Bd. 1, S. 439. GRABAR bringt dieses Gitter-Motiv mit *mashrabbiyya* in Verbindung, GRABAR, *Trônes*, S. 8.

Metall, aber auch Steinen und Textilien, sowie blühenden Wiesen kennzeichnet somit nicht nur mittelalterliche Raum- und Architekturbeschreibungen, sondern auch viele liturgische Gegenstände darin.

Textilität

In diesen Eindruck eines künstlerisch gestalteten ‚Einheitsraumes‘ fügen sich auch die *Exultet*-Rollen ein, vor allem, wenn man den Fokus auf die Textilität der Kirchenausstattung verlagert. Besonders offensichtlich wird dies an Beispielen aus Kampanien, sowohl den erhaltenen skulpturalen Fragmenten als auch den gemalten Räumen der *Exultet*-Rollen. Das bereits erwähnte Exemplar Pisa 2 weist eine besonders prächtige und gut erhaltene Darstellung einer Kanzel auf (vgl. Abb. 37). Die Miniatur, die den Gläubigen beim Singen des *Lumen Christi* vor Augen stand, zeigt den Diakon auf der Kanzel, wie er mit der Rechten die Kerze umgreift und in der Linken die *Exultet*-Rolle hält. Die trapezförmige Kanzel mit ihrer nach oben spitz zulaufenden Form kulminiert im Diakon, der durch das vergoldete Leseputz als Halbfigur von unten umfassen wird. Auf der Stirnseite der Kanzel sind im unteren Bereich acht Paneele mit Tierdarstellungen zu erkennen, darunter Greifen und Löwen. Der obere Bereich wird von dem Seeungeheuer, das Noah verschluckt und wieder ausspeit, sowie dem Adler, der das Leseputz trägt, eingenommen. An beiden Seiten sind die Treppenaufgänge durch jeweils eine schmale Arkade auf Säulen markiert, die auf Löwen ruht und von Pfauen bekrönt wird. Im unteren Bereich der Kanzel ist zentral die Öffnung unterhalb des Leseputzes angedeutet, in dem sich die Darstellung des Abysos erkennen lässt. Obwohl sich viele Elemente der Gestaltung in noch existierenden Kanzeln in Kampanien finden lassen – wie die Löwen, die die Kanzel tragen, das Adlerleseputz und die Dekoration mit der Jonas-Erzählung –, ist keine Kanzel bekannt, die durch Tierpaneele verkleidet war (vgl. Kap. 3.2.1). Doch ist das Erscheinen von Tieren in Registern im Kontext liturgischer Ausstattung in Süditalien bekannt: Die beiden Chorschränken-Paneele von Sant’Aspreno in Neapel sind durch schräg verlaufende Register gekennzeichnet, in deren Rauten sich Tierdarstellungen finden lassen (Abb. 105). Datiert werden die beiden Paneele meist ins 10. Jahrhundert; neben einer griechischen Inschrift im oberen Abschluss der Platten zieren die Rauten auch lateinische Buchstaben.²¹⁰ Aus Sorrent hat sich ein den Neapolitaner Paneelen recht ähnlich ornamentiertes Fragment erhalten, dessen Oberfläche heute stark abgenutzt ist (Abb. 106). Es wird in die Zeit um 1000 datiert, als der Neubau der Kathedrale in

210 SCHULTE-UMBERG, *Scultura*, S. 312. Zweisprachige Inschriften begegnen auch auf den Transennen von Siponto und auch die Stifter- bzw. Künstlerinschriften sind an dieser prominenten Stelle nichts Ungewöhnliches; dies ist auch in Sorrent der Fall sowie auf den Bareser Transennen aus dem 13. Jh. Vgl. dazu auch PALLIS, *Messages*. Vgl. zu den Chorschränken in Neapel auch GANDOLFO, *Plutei*, S. 273. Die lateinischen Buchstaben („ABC“) finden sich in einer Tafel, die ein Hahn um den Hals trägt; eventuell steht dies in Zusammenhang mit der Kirchweihe, vgl. dazu SCHREINER, *Buch*, S. 311–321.

Abb. 105 | Chorschranken,
10. Jahrhundert, Neapel,
Sant'Aspreno (BROGIOLO,
MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia,
S. 312).

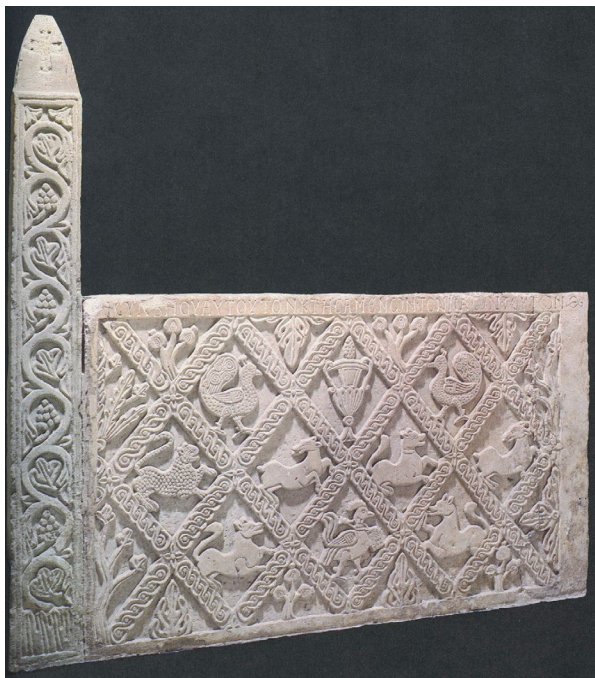


Abb. 106 | Fragment einer Kanzel oder Chor-
schranke (?), Sorrent, Museo Correale (CAVALLO,
Bizantini, Abb. 144).





Abb. 107 | Paneele mit Tierdarstellungen, Sorrent, Museo Correale (BROGIOLO, MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia, S. 313).

Sorrent entstand, und mit einer Kanzel in Verbindung gebracht.²¹¹ Tierdarstellungen finden sich auch in weiteren Platten aus Sorrent, wo sie in Medaillons erscheinen (Abb. 107).²¹²

Die Art der geometrischen Oberflächengestaltung erinnert an Stoffe (Abb. 108). Francesco GANDOLFO argumentiert jedoch überzeugend, dass sie nicht alleinige Vorbilder waren, sondern alle transportablen Objekte Vorbilder hätten sein können.²¹³ Textile Gestaltungselemente hatten sich immer wieder verselbstständigt und von ihrem eigentlichen Trägermedium gelöst; zudem werden Textilien als Leitmedien in der neueren Forschung kritischer hinterfragt, auch um die Aufmerksamkeit auf andere ebenso leicht transportable Objekte und deren Beliebtheit im Mittelmeerraum und darüber hinaus zu lenken. Vorstellungen einseitiger ‚Einflüsse‘ werden gerade im Zuge der transkulturellen Kunstgeschichte kritisiert; in diesem Sinne wäre es fruchtbarer, ‚textile‘ Qualitäten auch anderen Medien und Materialien zuzugestehen und mehr noch intermediale Verflechtungsprozesse in das Zentrum des Interesses zu rücken. Möglich ist auch, dass hier Medientransfers zu verfolgen sind – in diesem Fall ein doppelter Mediensprung von der Transenne zur Kanzel und vom gebauten zum gemalten Raum. Auch wenn Textilien nicht konkrete Vorbilder für Transennen

²¹¹ SCHULTE-UMBERG, *Scultura*, S. 312.

²¹² Auch aufgrund der starken Ähnlichkeit zur Darstellung der Kanzel von Montecassino 2 wird eine Entstehung der Exultet-Rolle in Sorrent angenommen, GANDOLFO, *Plutei*, S. 273–281. Vgl. dazu auch CORONEO, Sorrento; SCIROCCO, *Jonah*, S. 102–108. BERTAUX, *Art*, S. 80, 82.

²¹³ GANDOLFO, *Plutei*, S. 273 f.

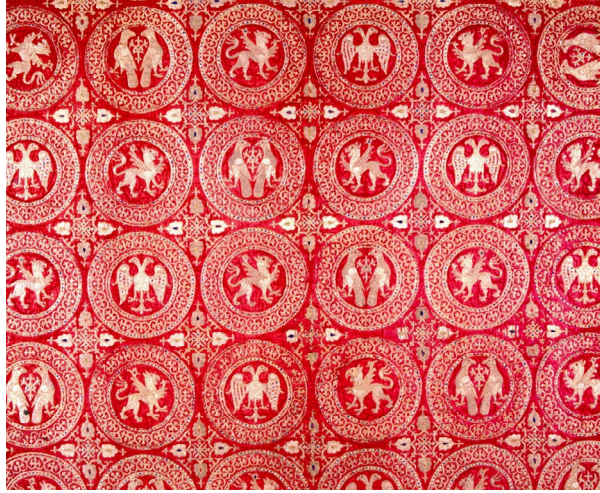


Abb. 108 | Gewebeimitierende Stickerei mit Greifen, Doppeladlern und Papageienpaaren auf Samit, 2. Viertel 13. Jahrhundert, Zypern oder Sizilien; Anagni, Domschatz (ELSTER, Geschenke, S. 10).

wie die in Neapel und Sorrent gewesen sein müssen, so fällt doch die textile Qualität vieler Oberflächen im liturgischen Kontext auf. Zudem war der liturgische Raum ein mit Stoffen behangener: Teppiche auf dem Boden und an den Wänden ließen sich wohl nur in den wohlhabendsten Diözesen finden, als Raumtrenner zwischen Haupt- und Seitenschiffen und um den Altar erfüllten sie jedoch auch liturgische Funktionen.²¹⁴ In den Miniaturen der Exultet-Rollen wird diese Praxis ebenfalls dokumentiert; so erscheint in der *Fratres carissimi*-Szene in Paris nouv. acq. lat. 710 der Kirchenraum voller Tücher, die von den Decken hängen (Abb. 109). Im ‚Ashburnham-Pentateuch‘ aus dem 7. Jahrhundert wird das Stiftszelt als ein mit Tüchern verhangener Kirchenraum dargestellt (Abb. 110).²¹⁵ Philagathos beschreibt den Altarbereich der Cappella Palatina in Palermo als mit Tüchern vor Blicken geschützt, was eine gängige Praxis gewesen zu sein scheint.²¹⁶ Textilien bedeckten den Altar und die eucharistischen Geräte, sie waren überall im liturgischen Raum zu finden – vornehmlich im mediterranen Raum, wo man leichter an kostbare Stoffe kam.²¹⁷ Sie galten als Zeichen sozialer

²¹⁴ PIVA, Spazio, S. 144. Zur Rolle von Textilien als normannisches Herrschaftsinstrument (etwa in Form von Geschenken) vgl. EDWARDS, Patronage. Süditalien war zudem ein wichtiger Handelspartner im Textilhandel, ebd., S. 95 f.; GUILLOU, Production.

²¹⁵ EDWARDS, Patronage, S. 97–99; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 2334, fol. 76r (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f1.item>, 13.01.2025).

²¹⁶ „Viele Vorhänge sind aufgehängt, deren Stoff aus Seidenfäden besteht, die mit Gold und verschiedenen Farben gewebt sind und von den Phöniziern mit großer Kunstfertigkeit bestickt wurden“, Übers. durch die Autorin nach Appendix, in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

²¹⁷ WOOLGAR, Social Life, S. 36; GUILLOU, Production, S. 95. Seide wurde schon im 11. Jh. nachweisbar in Süditalien hergestellt, vgl. dazu das *Brebion* von Reggio, Kap. 5.2.2.



Abb. 109 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).



Abb. 110 | ‚Ashburnham Pentateuch‘, 7. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 2334, fol. 76r (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Auszeichnung, dienten aber auch der Vermittlung von Heiligkeit.²¹⁸ Durch die liturgischen Paramente waren Textilien wichtiger Bestandteil des ephemeren Schauspiels der Liturgie, definierten als Raumeinteiler und Statussymbole Zugehörigkeiten und Abgrenzungen. Sie waren Bildträger an Wänden und auf Paramenten.²¹⁹

Auch auf textiler Ebene fällt die Analogie von Bildzyklen christologischen oder weltlichen Inhalts – wie etwa dem Teppich von Bayeux – und Exultet-Rollen ins Auge; an der Kanzel erweckten die Rotuli damit Assoziationen zu Altar-Antependien – in visuell-ästhetischer, nicht funktionaler Hinsicht. Doch auch Lesepulte selbst wurden mit Tüchern geschmückt, auf denen das Evangelium zu liegen kam.²²⁰ Die Zierleisten, die einige Rollen ausstatten – darunter die Bareser Objekte –, verstärken den textilen Effekt (vgl. Abb. 4a–g, 13a–f, 37).²²¹ So finden sich in den Bareser Rollen in den Zierleisten noch Heiligen-Medaillons, die an Email-Plaketten auf süditalienischen und sizilianischen Goldschmiedewerken der Normannenzeit erinnern, aber auch Analogien im textilen Bereich aufweisen, wie etwa auf den liturgischen Handschuhen aus Canosa (vgl. Abb. 9).²²²

Gerade Bezüge zwischen illuminierten Pergamenten und Textilien waren relativ häufig.²²³ Immer wieder erscheinen in mittelalterlichen Codices sogenannte Teppichseiten, Stoffe evozierende Pergamentseiten (Abb. 111). In der ‚Schedula‘ widmet sich ein ganzes Rezept allein diesem Phänomen, genauer gesagt, einer bestimmten Farbe, die hierfür verwendet werden sollte: *folium purpureum*. *Folium* meint bei Theophilus einen an Purpur angelehnten Farbton, der für Buchseiten verwendet werden könne, die aussehen sollten wie Stoffe.²²⁴ Anna BÜCHELER arbeitete einen Bezug zwischen solchen Teppichseiten und Vorhängen heraus, wobei die Textilseiten vermutlich ähnlich Tüchern umhüllende Funktion hatten. Vorhangmetaphern sind auf Bücher

218 Etwa wenn sie Reliquien umwickelten, aber auch als Altartücher, als Verweis auf Christi Grabtuch etc., vgl. dazu BÖSE, Textilien; WOOLGAR, Social Life, S. 36.

219 Zu Textilien und deren Sichtbarkeit, vor allem von Paramenten, in der Liturgie vgl. ELSTER, Geschenke, S. 24.

220 Vgl. Wilhelmus Durandus, *Rationale divinorum officiorum* IV, 24,20.

221 Ähnliche Zierleisten finden sich in Vat. lat. 9820, in Capua, Pisa 2, Troia 2, Cas. 724 [B I 13] 3, Velletri und Salerno.

222 Hugo Falcandus hält interessanterweise über die sizilianische Emailkunst fest, dass sie wie Malerei wirke, und meint dementsprechend über die Stoffe des Palermitaner *tiraz*: „Noch viele andere Farbschattierungen magst du hier sehen und Zierate verschiedener Art, in welche auch Gold in die verschiedenen Seiden eingewebt wird und in denen die Verschiedenartigkeit vielgestaltiger Malerei mit durchscheinenden Edelsteinen erhellt wird“ (*multiformis picturae varietas gemmis interlucentibus illustratur*), Hugo Falcandus, *Liber de regno Siciliae*, hg. von DEL RE, Übers. LIPINSKY, Goldschmiedekunst, S. 78.

223 Vgl. etwa das oft zitierte Beispiel der Heiratsurkunde der Theophanu (Wolfenbüttel, Staatsarchiv, Ms. 6 Urk 11). Diese entstand anlässlich ihrer Heirat mit Otto II. und hält die Morgengabe der Kaiserin fest, WESTERMANN-ÄNGERHAUSEN, Theophanu.

224 *Et si placet similitudinem pallii in pagina facere purpureo folio, eodem temperamento sine calce perfuso, pingere penna prius in ipsa pagina nodos vel circulos et interius aves sive bestias aut folia*, *Schedula diversarum atrium* I, XXXIII, hg. v. BREPOHL, S. 76. Vgl. dazu PANAYOTOVA, Materials, S. 144–146.



Abb. 111 | München,
Bayerische Staatsbibliothek,
Clm. 9475, fol. 15r (Bayerische
Staatsbibliothek, München,
CCO 1.0 Universell).

übertragbar, wenn „das Lesen des Evangeliums einen Enthüllungsvorgang darstellt“.²²⁵ Analog dazu, und medial noch viel prägnanter, enthüllten Exultet-Rollen im Ritual ihren heilsgeschichtlichen Inhalt.

In diesem Kapitel wurde sich dem mittelalterlichen Raumverständnis und dessen Wahrnehmung auf neue Art genähert. Der Abgleich von gemaltem und gebautem Raum im Anschluss an die Rekonstruktion des Bareser Kathedralraums in der Zeit der liturgischen Nutzung von Bari 1 brachte einige Schwierigkeiten mit sich. Exakte Wiedergaben von realen Räumen waren nicht das Ziel der damaligen Kunstschaffenden, vielmehr sollte ein (auch idealtypischer) liturgischer Erfahrungsraum durch die Markierung des liturgischen Personals und der liturgischen Gegenstände sowie ihrer Beziehungen zueinander ins Bild übertragen werden. Auch schriftliche Raumbeschreibungen geben solche mittelalterlichen Erfahrungsräume wieder, die oft aus der Bewegung heraus und multisensorial konstituiert wurden. Materialien und Medien kam sowohl in Beschreibungen von Raum als auch in den *Acceptus*-Erzeugnissen und den Miniaturen der Exultet-Rollen besondere Aufmerksamkeit zu, was belegt,

²²⁵ BÜCHELER, Nahtstelle, S. 83; vgl. auch REUDENBACH, Codex, S. 67–71; RAVENHALL, Textile Curtains.

wie wichtig diese für die Wahrnehmung und Evokation der jeweiligen Objekte und darüber hinaus des liturgischen Raums war. Die Oberflächen der einzelnen Objekte kommentierten sich gegenseitig, schufen Wechselwirkungen, Interdependenzen und Verbünde und erleichterten so den Assoziationsprozess der Wahrnehmenden. Gerade auch die Wahrnehmung über die Sinne wurde in Ekphrasen, die herrschaftliche Räume vor dem inneren Auge aufrufen sollten, besonders thematisiert; sie scheinen in der mittelalterlichen Raumerfahrung zentral gewesen zu sein. Exultet-Rollen evozierten diese in Text und Bild; sie interagierten mit den Sinnen der Gläubigen, wie im nächsten Kapitel dargelegt wird. Gerade im liturgischen Ritual war neben der visuellen auch die auditive, olfaktorische, taktile und geschmackliche Ebene jedoch mitzudenken. Die Liturgie aktivierte dieses ästhetische Zusammenspiel von Medien, Materialien und sinnlichen Erfahrungen.²²⁶ Raum wurde durch das intermediale Zusammenspiel und die Sinne der Gläubigen konstituiert; weniger scheint es hierbei jedoch um die Wahrnehmung einzelner Objekte gegangen zu sein als um die eines einheitlichen Gesamteindrucks.²²⁷

226 NEUHEUSER, Kirchweihbeschreibungen, S. 116f.

227 RÜFFER, Werkprozess, S. 398.

4 Die Rolle im Raum

Zur Wahrnehmung des *Exultet*

4.1 *Visibile et invisibile*

4.1.1 Goldglänzende Rollen

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Paulus Silentiarius, Ekphrasis, V. 670, hg. u. übers. v. VEH, S. 341; JANES, God, S. 146.

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

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

7 CLAUSSEN, *Materia*, S. 43 f.; grundlegend PANOFKY, *Abbot Suger*.

8 Vgl. dazu SPEER, *Verstehen*, S. 44 f. bzw. ganzer Aufsatz.

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

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

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

Das Widmungsgedicht an Bischof Landulf

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

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

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

¹¹ TONIOLO, S. 8 f., vgl. Anm. 170 in Kap. 2.

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

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

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

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

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

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

14 ZCHOMELIDSE, Art, S. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.2 Farbe und die Materialität des Sehens

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

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

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

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

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

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

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

Sehen

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

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

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

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

29 KIENING, Medialität, S. 328.

30 RÜFFER, Werkprozess, S. 236.

31 MAINZER, Naturwissenschaften, S. 21.

32 NELSON, Say and See.

33 KIENING, Medialität, S. 289.

34 BETANCOURT, Sight, S. 20 f.

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

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

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

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

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

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

³⁷ Übers. durch die Autorin nach ebd.

³⁸ CARRUTHERS, Memory, S. 16f.

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

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

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

4.1.3 Bilder in der Liturgie

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

⁴⁰ BETANCOURT, Sight, S. 3

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

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

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

⁴⁴ FRICKE, *Ecce fides*, S. 24–28.

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

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

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

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

⁴⁵ Grundlegend CHAZELLE, Pictures.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 RÜFFER, *Werkprozess*, S. 313f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ KRUSE, Begründungen, S. 110.

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

⁵⁷ SIGNORI, Repräsentatio, S. 38.

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

⁵⁹ FRICKE, Ecce fides, S. 121.

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

⁶¹ Ebd.; RÜFFER, Werkprozess, S. 413.

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

Bild und Wort

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

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

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

⁶² LENTES, Ereignis, S. 156.

⁶³ Ebd.

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

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

⁶⁶ Vgl. dazu auch CURSCHMANN, Pictura, S. 257.

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

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

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

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

68 RÜFFER, Werkprozess, S. 413. Vgl. dazu auch CARMASSI u. WINTERER, Überlegungen, S. XVIII.

69 CURSCHMANN, Schnittpunkt, S. 25.

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

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

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

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

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

71 BRUGGISSER-LANKER, Wahrheitssuche, S. 29.

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

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

4.1.4 (Nicht-)Sichtbarkeit von Bild und Schrift

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

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

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

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

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

⁷⁶ Übers. durch die Autorin nach Appendix in GRUBE u. JOHNS, *Ceilings*.



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

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

Präsenz

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

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

78 Vgl. ähnliche Überlegungen bei MERSCH, *Ereignis*, S. 157–161.

79 PIVA, *Spazio*, S. 160.

80 Ebd., S. 161. Zum rituellen Zusammenhang des Präsenzbegriffs vgl. auch BRODBECK u. POILPRÉ, *Visibilité*.

81 KEIL u. a., *Präsenz*, S. 4.

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

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

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

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

⁸³ Ebd., S. 6–8.

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

⁸⁵ Vgl. HAMBURGER, *Script as Image*; KEIL u. a., Präsenz, S. 3.

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

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

⁸⁸ GANZ, *Prozession*, S. 136f.

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

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

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

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

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

91 WITTEKIND, *Reliquiarien*, S. 233.

92 Vgl. Anhang 1.1.

93 HAMBURGER, *Body*, S. 116.

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

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

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

Wahrnehmungsebenen

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

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

⁹⁵ GANZ u. LENTES, KultBild, S. 7.

⁹⁶ CAVALLO, Cantare, S. 57.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁰ Ebd.

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

¹⁰² RÜFFER, Werkprozess, S. 235.

¹⁰³ Ebd., S. 251–253.

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

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

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

4.2 *Exultent divina mysteria*

4.2.1 Ikonizität und Materialität von Gesang

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

¹⁰⁴ RÜFFER, Raumerfahrung, S. 60.

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

¹⁰⁶ Ebd., S. 226.

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

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

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

107 CAMILLE, Seeing, S. 43f.; FISHER, Materializing, S. 182f.

108 FISHER, Materializing, S. 183.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

116 KELLY, Exultet, S. 93–97.

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

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

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

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

Der beneventanische Ostergesang

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

¹¹⁸ CASADEI TURRONI MONTI, *Nascita*, S. 50.

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

¹²⁰ BRUGGISSER-LANKER, *Ritus*, S. 23.

¹²¹ BERGER u. HÄUSSLER, *Musik*, S. 29.

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

¹²³ TREITLER, *Voice*, S. 244–346.

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

TAVOLE DEI NEUMI DEI ROTOLI DEGLI EXULTET DI BARI (I E III) E TROIA (I, II E III)					
	NEUMI SEMPLICI	GRAFIE DIFFERENZIALE		GRAFIE LIQUESCENTI	
		Per modifica del DISEGNO		aumenti	dimin.
BARI I	PUNCTUM	~			
	VIRGA	1			
	PODATUS	1			
	CLIVIS	1			
	TORCVLVS	1			
	PORRECTVS	1			
BARI III	PUNCTUM	~			
	VIRGA	1			
	PODATUS	1			
	CLIVIS	1			
	TORCVLVS	1			
	PORRECTVS	1			
TROIA I	PUNCTUM	~			
	VIRGA	1			
	PODATUS	1			
	CLIVIS	1			
	TORCVLVS	1			
	PORRECTVS	1			
TROIA II	PUNCTUM	~			
	VIRGA	1			
	PODATUS	1			
	CLIVIS	1			
	TORCVLVS	1			
	PORRECTVS	1			
TROIA III	PUNCTUM	~			
	VIRGA	1			
	PODATUS	1			
	CLIVIS	1			
	TORCVLVS	1			
	PORRECTVS	1			

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

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

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

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

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

¹²⁸ KELLY, *Exultet*, S. 79.

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

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

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

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

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

¹³⁰ KELLY, Chant, S. 188 f., 194.

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

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

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

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

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

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

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

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

137 TREITLER, *Voice*, S. 239.

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

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

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

141 BOYNTON, *Orality*, S. 135.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

146 KELLY, *Exultet*, S. 91.

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

Exultet iam angelica turba coelorum

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

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

¹⁴⁷ Ebd., S. 105.

¹⁴⁸ MOHNHAUPT, Initialzündungen, S. 41; REHM, Initiale. Vgl. zu illuminierten Chorbüchern auch WITTEKIND, Bild.

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

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

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



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



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



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

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

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

¹⁵³ Ebd., S. 115f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 117.



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



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

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

¹⁵⁵ Ebd., S. 117f.

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

4.2.2 Der Kathedralraum als Resonanzraum

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

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

¹⁵⁷ Ebd., S. 118.

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

¹⁵⁹ Ebd., S. 325, V. 375.

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

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

Kuppeln

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁴ Ebd., S. 35.



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

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

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

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



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

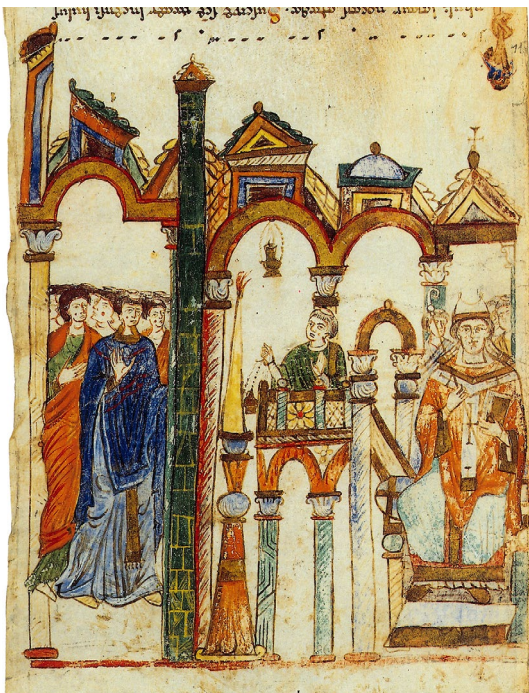


Abb. 122 | *Sacrificium vespertinum*,
Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris,
Bibliothèque nationale de France,
Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr / Bib-
liothèque nationale de France).



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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁷ CIRILLO u. MARTELOTTA, *Basilica*, S. 22. Vgl. dazu auch CIRILLO u. MARTELOTTA, *Sound*; BERARDI, CIRILLO u. MARTELOTTA, *Analysis*; BERARDI, *Simulation*.

¹⁶⁸ BERARDI, *Simulation*, S. 1.

¹⁶⁹ BERARDI u. MARTELOTTA, *Position*.

¹⁷⁰ BERARDI, *Simulation*, S. 1.

¹⁷¹ CIRILLO u. MARTELOTTA, *Acoustics*, S. 1.

¹⁷² Ebd., S. 2. San Nicola Bari (32.000 m³), Kathedrale Bari (30.100 m³), Kathedrale Bitonto (16.000 m³), Kathedrale Barletta (15.800 m³), Kathedrale Bisceglie (10.150 m³), Kathedrale Ruvo (6.400 m³), Kathedrale Bovino (3.840 m³), Ognissanti von Valenzano (1.800 m³), Vallisa-Kirche in Bari (1.520 m³), ebd., S. 3. Zum Vergleich: Die Hagia Sophia hat ein Volumen von 255.800 m³, WOSZCZYK, *Acoustics*, S. 177.

¹⁷³ CIRILLO u. MARTELOTTA, *Acoustics*, S. 2.

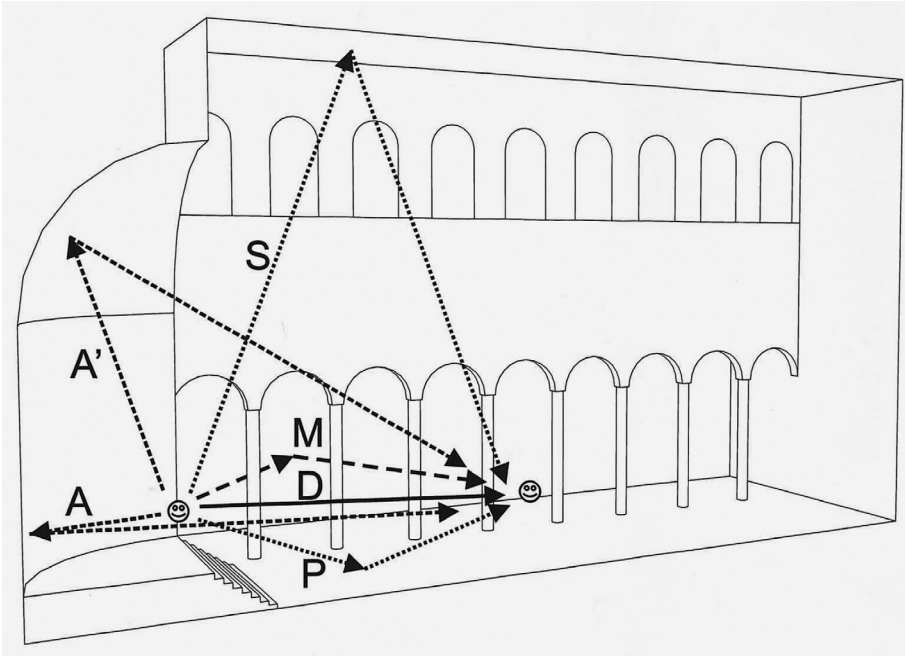


Abb. 124 | Rekonstruktion einer Klangmessung in einer romanischen Basilika (CIRILLO u. MARTELOTTA, *Basilica*, S. 23, Abb. 5).

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

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

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

¹⁷⁵ CIRILLO u. MARTELOTTA, *Acoustics*, S. 4.

¹⁷⁶ Ebd., S. 9.

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

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

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

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

¹⁷⁷ WOSZCZYK, *Acoustics*, S. 181 f.

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

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

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

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

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

181 Vgl. Anhang 1.1.

Klingende Räume

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

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

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

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

¹⁸² CIRILLO u. MARTELOTTO, Chiese, S. 90.

¹⁸³ Ebd., S. 91.

¹⁸⁴ BERARDI, Simulation, S. 5 f.

¹⁸⁵ RÜFFER, Raumerfahrung, S. 72 f.

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

¹⁸⁷ Vgl. dazu u. a. FRITZ, Cloche; MINAZZI, Suono.

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

 Freue dich, glückliche Stadt Troina! Preise den Namen würdig!
 Die göttliche Religion ist zuerst in dir wiederhergestellt worden.¹⁸⁹

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

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

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

190 JÄCKH, Space, S. 80. Vgl. auch GARDNER, Bells, S. 461.

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

4.2.3 Göttliche Harmonien

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

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

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

192 BURNETT, Sound, S. 46; vgl. BINDING, Beiträge, S. 186 f.

193 BERGER u. HÄUSSLER, Musik, S. 65.

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

195 Ebd., S. 65 f.

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

197 RICHTER, Überlieferungen, S. 147 f.

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

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

Harmonie und Schönheit

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

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

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

200 BURNETT, Sound, S. 49; KÜGLE, Conceptualizing, S. 1188.

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

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

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

keine Harmonie, und wenn es keine Harmonie gäbe, gäbe es auch keine Schönheit.“²⁰⁴ Einige Jahrhunderte zuvor ließ Augustinus den Lehrer im in Dialogform verfassten ‚De musica‘ konstatieren:

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

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

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

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

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

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

207 *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.; REYERSON, *Sensations*, S. 52.

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

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

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

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

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

210 HEINZ, Musik, S. 121–123.

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

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

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

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

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

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

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

Gesang in der Liturgie

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

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

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

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

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

214 Confessiones X, 33, nach SEARS, Iconography, S. 27.

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

216 KÜGLE, *Conceptualizing*, S. 1191.

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

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



Abb. 125 | Historisierte Initiale mit König David, ‚Albani-Psalter‘, 12. Jahrhundert, England; Hildesheim, Dombibliothek, Ms. St. Godehard 1, S. 72 (Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Ulrich Knapp, <https://www.bildindex.de/document/obj20314133?part=16> [16.11.2024]).

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

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

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

²²⁰ BRUGGISSER-LANKER, Ritus, S. 16f.

²²¹ Ebd., S. 18.

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



Abb. 126 | Der Heilige Gregor diktiert seinem Schreiber die heiligen Gesänge, ‚Codex Hartker‘, um 1000; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, S. 12 (Stiftsbibliothek St. Gallen).

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

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

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

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

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

‚widerhallen‘, ‚verkörpern‘ übersetzt werden und verbindet somit Klang, Körper und Stimme.²²⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

233 PANTI, Boethius, S. 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 *Suavitas* und fleißige Bienen

4.3.1 Die *Laus cerei* und heilsgeschichtliche Evokationen

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

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

²³⁸ KELLY, *Exultet*, S. 171 f.

²³⁹ KELLY, *Cerimonia*, S. 19.

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

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

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

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

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

²⁴² MAGRASSI, *Preghiera*, S. 51.

²⁴³ Auch wenn Vergil im mittelalterlichen Süditalien bekannt war, vgl. dazu LOWE, *Virgil*.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Osterleuchter

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

248 MARIAUX, *Faire Dieu*, S. 101.

249 Vgl. ähnliche Überlegungen bei SCHREINER, Buch, S. 297 f.

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

251 ZWEC, *Osterlobpreis*, S. 124–131.

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

253 CAPOMACCIO, *Monumentum*, S. 60 f.

254 ZCHOMELIDSE, *Art*, S. 114.

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

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

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

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

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

257 Ebd., S. 200–203.

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



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

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

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

²⁵⁹ Nach CAPOMACCIO, Monumentum, S. 205.

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



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



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

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

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



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

Verweis auf die Verkündigung der Worte Gottes und auf die Bedeutung des *logos* für das Christentum auch hier eine wichtige Bedeutung. Ein dritter Kleriker ist mit einem Weihrauchgefäß dargestellt; somit wird mit dem Weihegeschehen auch auf eine olfaktorische Komponente angespielt.²⁶³

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

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

²⁶² ZCHOMELIDSE, Art, S. 128–130.

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

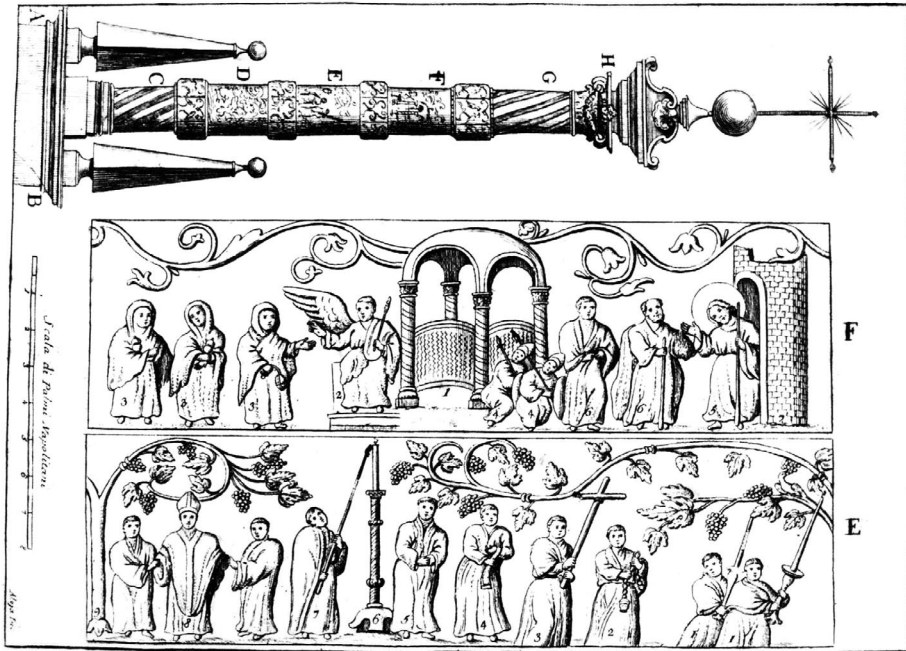


Abb. 132 | Zeichnung der Darstellungen auf dem Osterleuchter von Capua, 1776 (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 107, nach Francescantonio Natale: Lettera dell'ab. Francescantonio Natale intorno ad una sacra colonna de' bassi tempi eretta al presente dinanzi all'atrio del duomo di Capua, Neapel 1776).

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

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

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

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

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

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

4.3.2 Die Osterkerze als *corpus Christi*

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

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

²⁶⁷ ZCHOMELIDSE, Art, S. 111.

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

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

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

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

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

271 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 207.

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

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

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

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

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

277 ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 20.



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

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

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

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



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

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

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



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

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

Materialisierungen

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

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

²⁷⁹ HAMBURGER, Body, S. 114.

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

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

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

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

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

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

281 [I]n quo species trino conpaginatae consortio societatis propemodum mysticae glutino coniunguntur, quarum ceram paravit nectareis partibus feta virginitas, papyrus ad alimenta ignium lympa transmissit, lumen adhibetur e caelo, ZWECK, Osterlobpreis, S. 118f.

282 Ebd., S. 124–131.

283 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 207.

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

285 ZWECK, Osterlobpreis, S. 245.

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

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

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

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

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

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

288 Ebd., S. 13.

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

290 VOM HOFF, Osternachtfeiern, S. 213.

Wachs – Erschaffen, erinnern und beschützen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

298 ZWECK, Osterlobpreis, S. 247, Zitat S. 253f.

299 CAVALLO, *Exultet Bari Troia*, S. 4.

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

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

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

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

Heiliger Duft

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

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

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

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

304 KELLY, Exultet, S. 71.

305 SEIDEL, Kerze, S. 44–46.

306 NASO, S. 230 f.

307 FREEMAN, Candle, S. 198.

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

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

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

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

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

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

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

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

312 GILLESPIE, Senses, S. 154.

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

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

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

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

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

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

³¹⁵ ZWECK, Osterlobpreis, S. 200–203.

³¹⁶ VALENZIANO, Cerei, S. 7.

³¹⁷ KÖTTING, Wohlgeruch, S. 168.

³¹⁸ Ebd., S. 169.

³¹⁹ Apocalypsis Petri 14,7, KÖTTING, Wohlgeruch, S. 171.

³²⁰ Canones Hippolyti 27, nach KÖTTING, Wohlgeruch, S. 172.

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

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

Duftende Räume

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

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

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

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

325 SHINER, *Scents*, S. 268.

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



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

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

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

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



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

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

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

³²⁸ WOOLGAR, *Social Life*, S. 36.

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

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

4.3.3 Vergil in Bari

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

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

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

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

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

333 BERTELLI, Ciclo, S. 64.



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



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

Eigenschaften der Bienen

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

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

³³⁴ BRYER, Hesiod; TEALL, *Agricultural Tradition*, S 40–44.

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

in der Tat einem rationalen Verständnis sehr nahe zu kommen, denn es macht sechseckige Zellen.³³⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Bienenstaat

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

³⁴² BINDING, Beiträge, S. 192.

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

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

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

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

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

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

346 Vergil, *Georgica* IV, V, V. 212–218, hg. u. übers. v. HOLZBERG.

347 *Geoponika*, XV, III, hg. u. übers. v. OWEN, S. 203 f., Übers. durch die Autorin.

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

349 DAHLMANN, *Bienenstaat*, S. 550 f.

350 Vergil, *Georgica* IV, V. 212, JOHACH, *Bienenstaat*, S. 224.

351 Aristoteles, *Politik* I, 2, 1253a 7–10, Übers. Aristoteles, *Politik*, hg. u. übers. v. ROLFES.

352 DOLL u. KOHNS, *Einleitung*, S. 14.

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

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

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

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

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

353 QUIVIGER, Honey, S. 317.

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

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

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

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

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

359 JOHACH, Bienenstaat, S. 221.

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

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

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

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

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

³⁶¹ NICOLAYE, Quam, S. 174f.

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

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

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

³⁶⁵ WASZINK, Biene.

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

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

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

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

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

³⁶⁸ DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 155.

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](http://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.

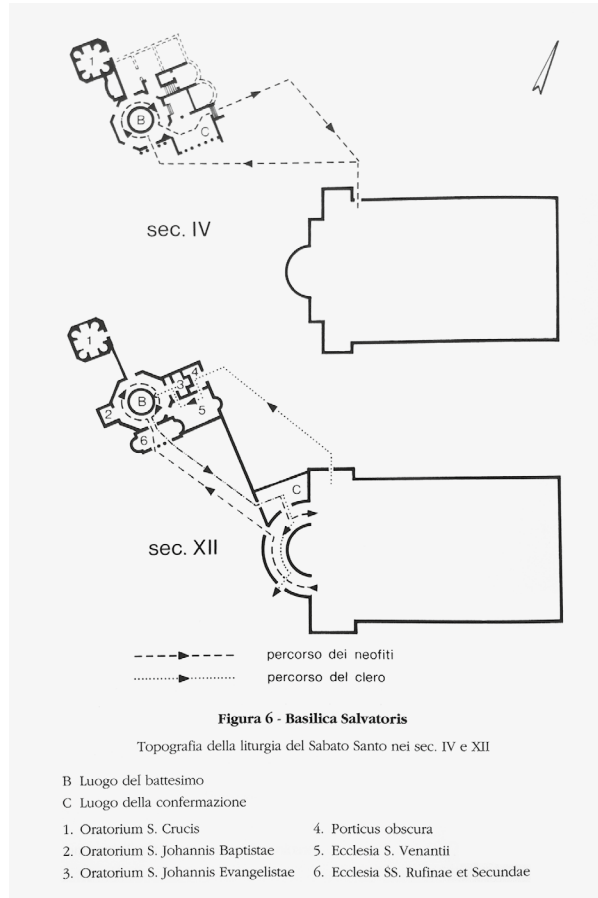


Abb. 141 | Der frühchristliche und hochmittelalterliche Taufprozessionsweg an der römischen Lateranbasilika (DE BLAAUW, *Cultus*, Abb. 6).

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 Benediktionale aus Benevent und Bari belegen, dass für die Taufliturgie 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 Taufliturgie 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 BELLI 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; BELLI 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

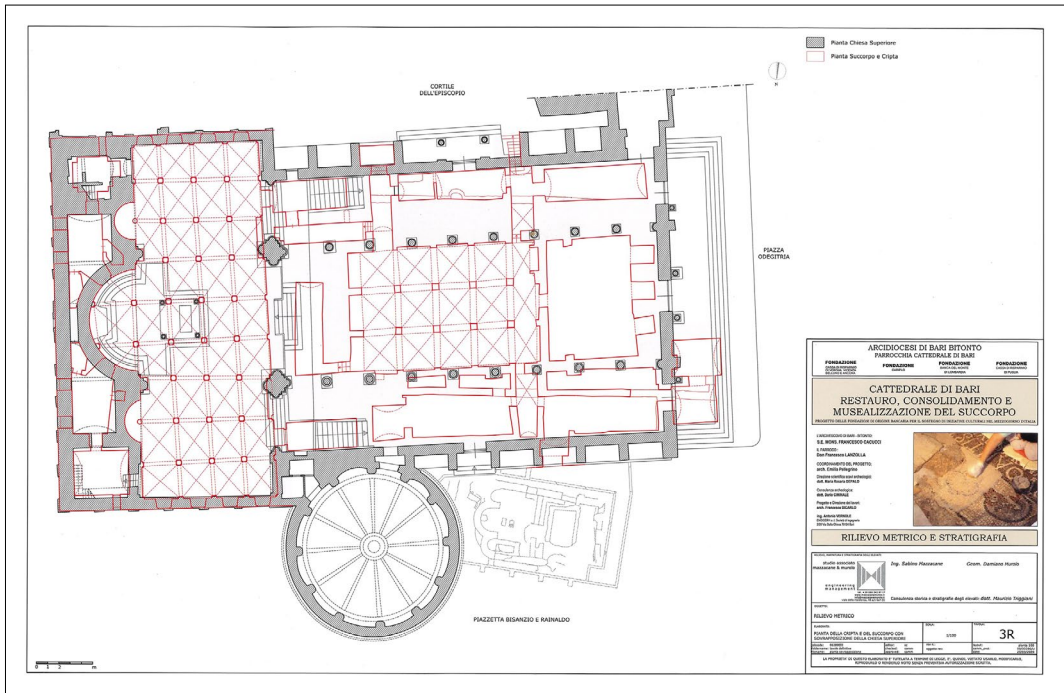


Abb. 143 | Grundriss der Kathedrale, der Trulla und der byzantinischen Kirche, Bari (Belli D'Elia u. Pellegrino, Radici, Tafel III).

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 aufgereihete 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 Taufliturgie

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 Benediktionale 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 ihm 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, ZWECK, 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).

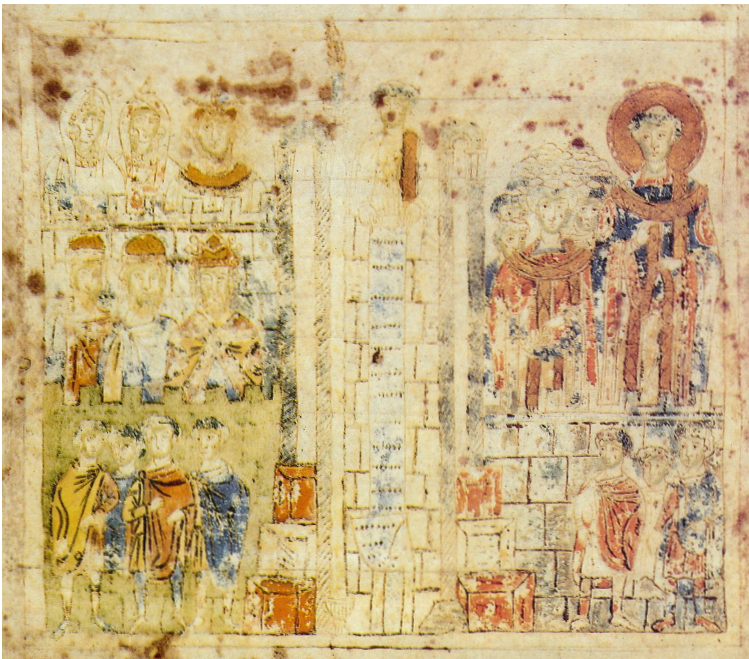


Abb. 152 | Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 374).

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 instituti-onelle, 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.

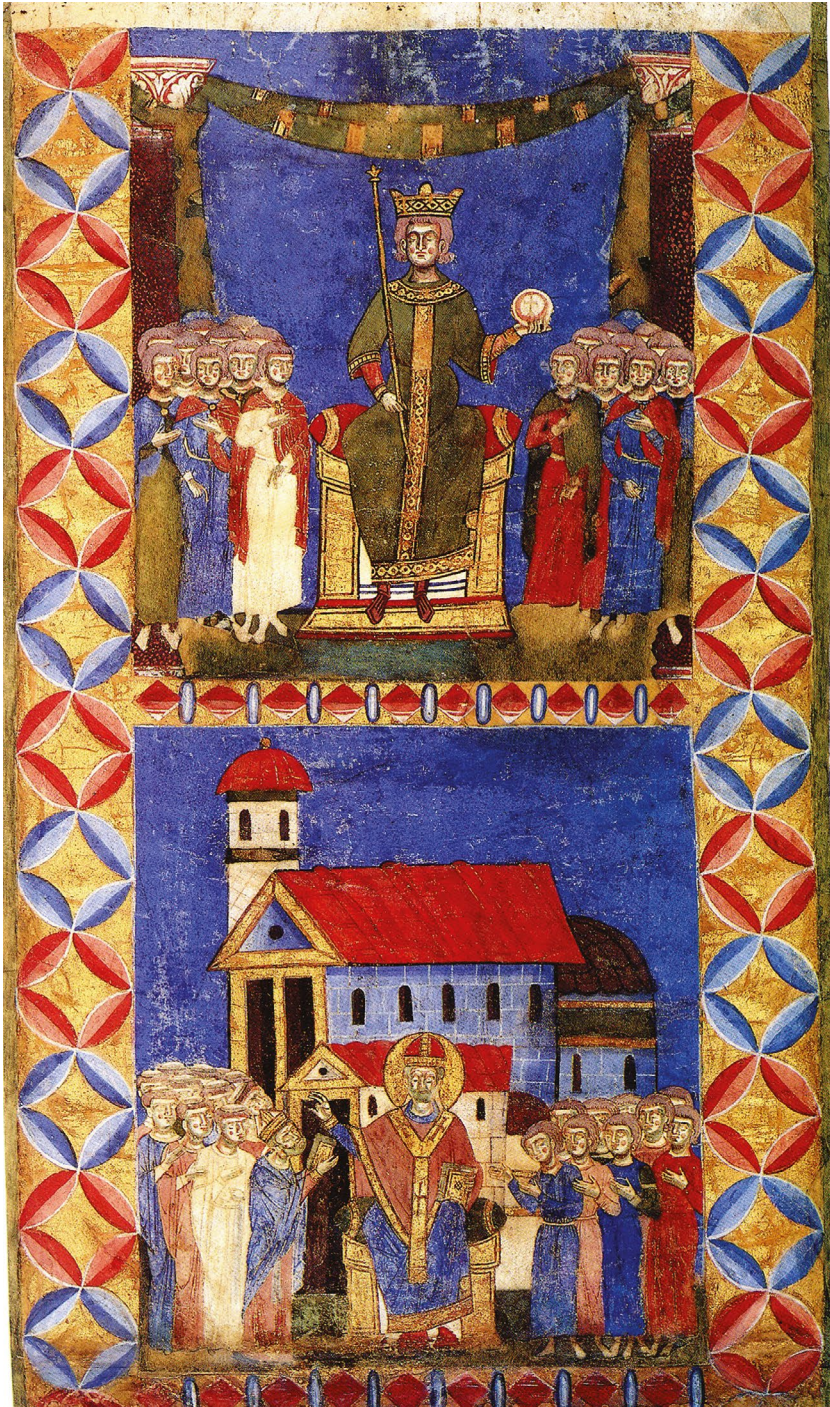


Abb. 156 | Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).



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 (*agrarion*) 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 URBS 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!*, ZWICK, 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 Schriftrolle (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.

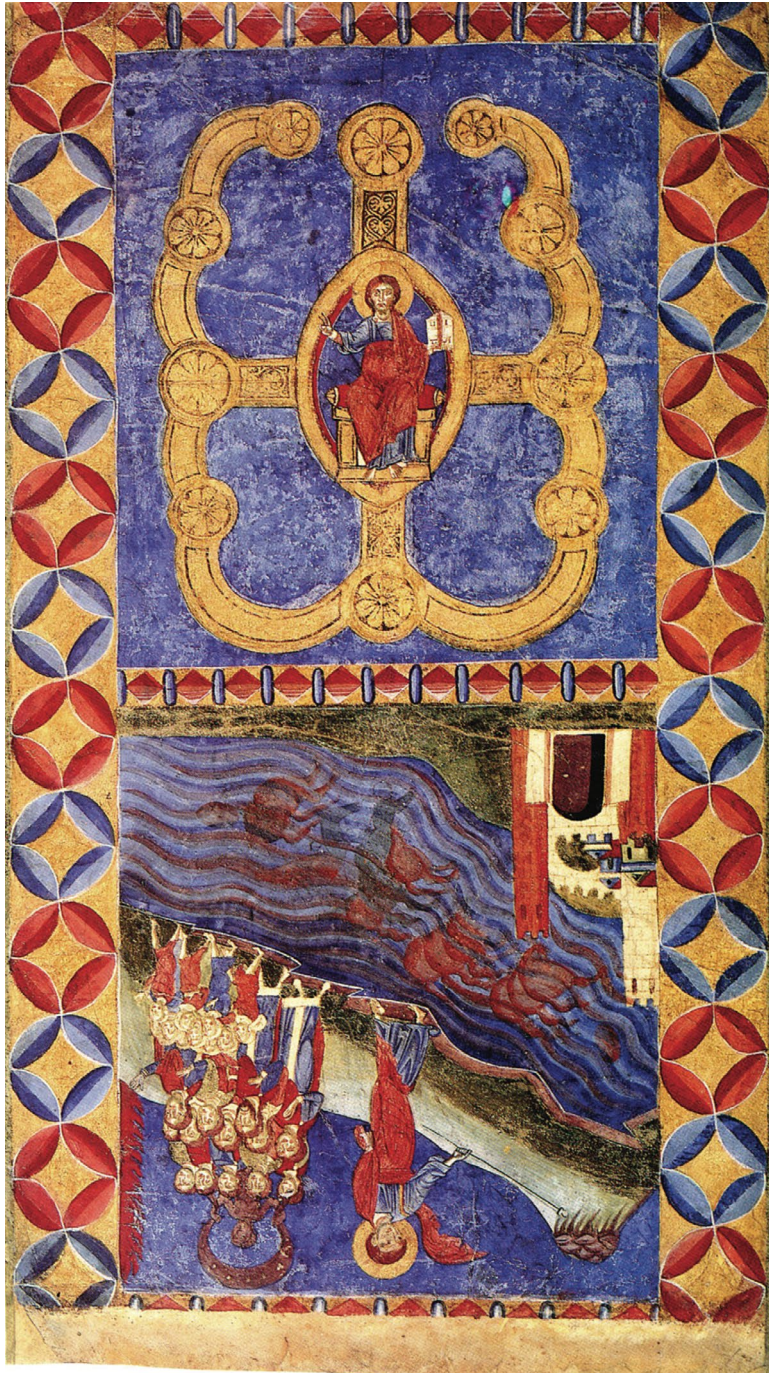


Abb. 161 | Initiale V und Durchquerung des Roten Meeres, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano San Matteo, Salerno).

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 Tauf liturgie 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.

6 Fazit

Exultet-Rollen erfuhren im Laufe ihrer Nutzung immer wieder neue Bedeutungszuschreibungen, wie das Beispiel Barb. lat. 592 verdeutlichte. Auch die Salernitaner und die Pisaner Rolle wurden bis ins 18. oder 19. Jahrhundert verwendet und erlangten dabei identitätsstiftende Funktion.¹ Nicht nur die unterschiedlichen Biografien der einzelnen Objekte, auch ihre Herstellungskontexte unterschieden sie in bedeutender Weise; jede Exultet-Rolle entstand aus einem präzisen, historischen und (kirchen-) politischen Moment heraus, weshalb Gegenüberstellungen einzelner Objekte in dieser Arbeit mit Bedacht geschahen. Anhand der späteren Beispiele aus Gaeta etwa offenbarte sich, wie sich die Konnotationen der liturgischen Rollen von bischöflichen zu sozialen oder städtischen Aspekten hin verschoben, was wohl auch mit den erstarkenden Kommunen zusammenhing. Damit einher ging eine stärkere Aufmerksamkeit für die Rezeption im Bild, was auch auf die reale Betrachtungssituation und auf die in der Produktion angelegte, intendierte Wahrnehmung der Rollen verweisen mag. Die Medialität des Objektes – das Umdrehen der Bilder – trug hierzu maßgeblich bei.

Obwohl in Bari 1 die Laien im Bild (noch) nicht erscheinen, ist hier allein die Idee, über die Ausrichtung der Bilder neue und erweiterte Rezeptionssituationen zu schaffen, wegweisend. Die Gläubigen wurden nun nicht mehr nur über den Gesang, sondern auch visuell am Ritual beteiligt. Die Funktionen des Bildes übersteigen somit bei Weitem die ihnen in der Exultet-Forschung bisher zugeschriebenen Fähigkeiten, die *illiterati* zu instruieren oder allein zur Wertsteigerung der Manuskripte beizutragen. Durch ihre Performativität luden die Manuskripte die Gläubigen dazu ein, in das Heilsgeschehen einzutauchen und es durch *memoria* und *compassio* zu vergegenwärtigen. Zudem trugen sie maßgeblich zur Konstitution der christlichen Gemeinschaft und kollektiven Identität bei, auch wenn – oder gerade weil – sie nur in bestimmten liturgischen Momenten von allen zu erkennen waren. Die Miniaturen schufen die Verbindung zwischen Gläubigen und Liturgie, zwischen irdischem und himmlischem Raum, und konstituierten so auch liturgische und soziale Räume.

1 CALDERONI MASETTI, FONSECA u. CAVALLO, Exultet, S. 15.

Im Kontext des Taufrituals markierten vor allem die Bareser Rollen den Beginn des Eintritts eines jeden Gläubigen in die christliche Gemeinschaft. Durch die alljährliche Wiederholung des Rituals, das alljährliche Heraufbeschwören liturgischer und christologischer Vergangenheiten und die Projektion dieser Momente auch in die Zukunft materialisierten die Rollen auch christliche Zeitvorstellungen. Wie die vorliegende Untersuchung ergab, spielte das detailgenaue Erkennen der Miniaturen dabei eine untergeordnete Rolle. Während des *Exultet*-Rituals selbst waren die Bilder aufgrund architektonischer und skulpturaler Gegebenheiten nur eingeschränkt sichtbar – wobei hier von einer hierarchischen Staffelung der Wahrnehmung nach ‚Klassen‘ oder Gesellschaftsschichten auszugehen ist. Nichtsdestoweniger konnten die Buchmalereien Wirkung über ihre Präsenz entfalten: Durch die Bewegung des Objektes und den enthüllenden Charakter der *Exultet*-Rollen waren sie auch aus der Ferne wahrnehmbar. Das *Wissen* um die Anwesenheit und die Inhalte der Bilder muss durch die alljährliche Wiederholung des Rituals sowie durch das *Sprechen über* die Bilder gegeben gewesen sein.

Während des Gesangs des *Exultet* kam weiteren Sinnen Bedeutung zu: dem Hören und dem Riechen. Der Gesang selbst scheint – zumindest im Frühchristentum – nicht unumstritten gewesen zu sein. Augustinus thematisiert in den ‚*Confessiones*‘ anhand der Praxis des Psalmengesangs die Gefahr, die Gläubigen könnten mehr durch die Melodien als durch den Inhalt der Worte bewegt werden und so vom Glauben abgelenkt werden – ganz ähnlich, wie dies noch im 12. Jahrhundert für das Bild diskutiert wird.² In beiden Fällen jedoch wird der ‚Kunst‘ eine Vermittlerfunktion zugestanden, die allen gleichermaßen und viel tiefgreifender den Weg zu Gott weisen könne.³ Zudem wurde das gemeinsame Singen immer wieder als gemeinschaftsfördernd beschrieben, etwa von Amalarius von Metz.⁴ Ähnliches wird im Gesang des *Exultet* aufgerufen, wenn die Engel eingangs ihre Melodien anstimmen und die Gemeinde aufgerufen wird, in den Gesang einzustimmen, wobei die irdische und himmlische Einheit evoziert wird. Ähnlich wie bei teuren und seltenen Pigmenten wird auch im Geruch eine Verbindung von Semantiken mit materiellen Werten hergestellt. Durch die Verwendung in der Liturgie wurden die sonst nur einigen Wenigen zur Verfügung stehenden Wohlgerüche allen Gläubigen erfahrbar. Hiermit muss ein nivellierender, gemeinschaftsstiftender Moment einhergegangen sein, auch wenn dies heute nur noch

2 *Confessiones* X, 33, nach SEARS, *Iconography*, S. 27.

3 Auch Hrabanus Maurus zufolge ergreife der Gesang Gläubige viel emotionaler, vor allem, wenn er mit kunstvoller und „süßer“ Stimme ausgeführt werde: *Nam in ipsis sanctis religiosus et ardentius moventur animi nostri ad flammam pietatis, cum cantatur, quam si non cantetur. Omnes enim affectus nostri pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur*, Hrabanus Maurus, *De institutione clericorum*, hg. v. ZIMPEL, Übers. PETERSEN, *Musical Notation*, S. 11.

4 Im ‚*Liber officialis*‘ verdeutlicht er, dass die süße Harmonie der Engelsstimmen die Gläubigen versammeln konnte, *Christus Filius Dei, qui elegit suos ante constitutionem mundi, ut essent sancti et immaculati, misit praecones in Veteri Testamento [ut de aliis taceam], qui suavitate ac modulatione vocis populum suum congregarent ad unius Deum cultum*, Amalarius von Metz, *Liber officialis*, III, nach PETERSEN, *Musical Notation*, S. 5.

schwer greifbar ist. Die Assoziation der brennenden Kerze und des schmelzenden Wachses mit dem Leib Christi führte dazu, dass die dabei entstehenden angenehmen Düfte mit der Opferung Christi und der Sakralität seines Körpers assoziiert wurden.

Es wurde in der Arbeit offensichtlich, wie sehr die liturgische Erfahrung während des Gesangs des *Exultet* alle Sinne ansprach, und in welchem Maße die Exultet-Rollen dieses multisensoriale Angebot bereicherten. In allen Fällen war das Materiale grundlegend für die sinnliche Wahrnehmung. Gesehen wurden die Rollen und ihre goldschimmernden und bunt leuchtenden Oberflächen sowie ihre Bewegungen im Raum von der Kanzel herab. Auf das Hören verwies indirekt die Verzeichnung von Schrift und Neumen, fassbar als Spuren von Tinte auf Pergament, die die Stimme und räumliche Bewegungen der Melodie einfingen. Vervielfältigt wurde der Schall durch das Echo, das die Architektur des Sakralbaus hervorrief. Gerochen wurden Wachs und Weihrauch, Salböl und frisch geschnittene Blumen im festlich geschmückten Kirchenraum. Wahrgenommen wurde ein intermediales Zusammenspiel von Materialien und Medien, das den Raum als *liturgisch* definierte und eine Einheit der Objekte darin schuf.

Die vorliegende Arbeit begriff den *Raum* als relational, als Gefüge zwischen Objekten und Personen, das durch Wahrnehmung konstituiert wurde. Hier stützte sie sich vornehmlich auf Martina Löws Raumsoziologie, da diese Wahrnehmung dezidiert als einen Aspekt des Handelns begreift. Liturgische Rituale und deren Effekte werden so Teil des Beziehungsgeflechtes zwischen Objekten und Personen. Für die Untersuchung des Raums wurden auf Löws Vorschlag hin sowohl Verknüpfungen als auch die verknüpfenden Elemente betrachtet; materiale und immaterielle Aspekte von Architektur, Skulptur und Exultet-Rollen wurden so greifbar. Die vorliegende Untersuchung ergab, dass diese sich gegenseitig in intermedialen Bezügen kommentierten, was besonders in den Ausstattungsgegenständen der Acceptus-Werkstatt, aber auch in der Gegenüberstellung von gemaltem und gebautem Raum offensichtlich wurde.

Überträgt man sozialwissenschaftliche Methoden auf geisteswissenschaftliche Fragestellungen, können soziale Aspekte besser umrissen werden. Die vorliegende Arbeit begriff die vornehmlich sakral konnotierten Exultet-Rollen auch als *soziale* Objekte, deren Bedeutungen für die jeweilige lokale Gemeinschaft oft über Jahrhunderte, wie die Beispiele aus Salerno und Pisa zeigten, tradiert wurden. Auch die Performativität der liturgischen Darstellungen wies auf die große Bedeutung der Miniaturen zur Konstitution sozialer Räume. Sie verknüpften Bild/Objekt und Raum, aber auch die Gläubigen.

Die soziale Komponente der Exultet-Rollen entfaltet sich auf weiteren Ebenen. Im Unterschied zu Codices, deren Format und Gebrauch in den meisten Fällen nur die detailgenaue visuelle Rezeption durch *eine* betrachtende Person ermöglichte, wandte sich Bari 1 mit den Miniaturen an die gesamte Gemeinde. Die Person, die den Codex las, begab sich *allein* in den Raum des Buches, verfolgte *allein* den Pfad, den die Buchseiten und das Blättern ihr vorgaben. Die Rollen – und vor allem die Exultet-Rollen, die Bild und Text kopfüber zueinander positionierten – sind auf ein gemeinsames ‚Beschreiten‘ der Pergamentoberfläche ausgerichtet; der *Raum in der*

Rolle wird gemeinsam rezipiert – wie die *Rolle im Raum*. Die Objekte selbst kommentieren dies nicht zuletzt auch werkimmanent, in der Wiedergabe des liturgischen Raumes während der Evokation der *Fratres carissimi*.

Durch die übergreifende Analyse von produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekten der Exultet-Rollen konnte die vorliegende Arbeit die liturgischen Objekte zusammen mit ihrem funktionalen und räumlichen Kontext untersuchen. Ausgehend von der Materialität der Rollen wurden ihre medialen Besonderheiten offenbar, die wiederum grundlegend für die Rezeption während des Rituals waren. Gerade die erste Bareser Exultet-Rolle, die um 1025 in einem lokalen Skriptorium entstand, bezog durch die neuartige Bild-Text-Komposition visuell einen größeren Personenkreis mit ein, als dies bisher liturgische Rollen oder Codices vermocht hatten. Mediale Fragen konnten aber nicht nur die Rollen selbst betreffen, sondern mussten ebenso den umgebenden materialen Kirchenraum thematisieren. Durch seine gemalte Darstellung in den Exultet-Rollen selbst bieten die Objekte die einmalige Möglichkeit zu einer performativen und multisensorialen Deutung. Die Multisensorialität wiederum konstituierte einen liturgisch-sozialen Raum, der die auch soziale Bedeutung der Rollen erfahrbar werden lässt. Die süditalienischen Exultet-Rollen adressieren somit eine Vielzahl von aktuellen kunsthistorischen und geisteswissenschaftlichen Fragestellungen, die auch über die Objektgruppe hinaus relevant sind.

Anhang 1

Liturgische Texte

1.1 Beneventanischer Text des Exultet (Vetus Italia)

Prolog

Exultet iam angelica turba coelorum, exultent divina mysteria, et pro tanti Regis victoria, tuba intonet salutaris. Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus, et aeterni Regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgore, et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis, in levitarum numerum dignatus est adgregare, luminis sui gratiam infundens, Cerei huius laudem implere praecipiat. Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium suum, viventem(?) secum atque regnantem in unitate Spiritus Sancti, Deum.

Per omnia saecula saeculorum. R. Amen.

Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.

Sursum corda. R. Habemus ad Dominum.

Gratias agamus Domino Deo nostro. R. Dignum et iustum est.

Präfation

Vere quia dignum et iustum est ... per Christum Dominum nostrum. Qui nos ad noctem istam, non tenebrarum, sed luminis matrem, perducere dignatus est, in qua exorta est ab inferis in aeterna die resurrectio mortuorum. Solutis quippe nexibus, et calcato mortis aculeo, resurrexit a mortuis qui fuerat inter mortuos liber. Unde et nox ipsa, sidereo pro ecclesiarum ornati, cereorum splendore tanquam dies illuminata collucet, quia in eius matutino, resurgente Christo, mors occidit redemptorum et emersit vita credentium. Vere tu pretiosus es opifex, formator es omnium, cui qualitas in agendi non fuit officio, sed in sermonis imperio: qui ornatum habitum mundo, nec ad amplia dum quasi inops potentiae, nec ad ditandum quasi egenus gloriae condidisti. Totus ac plenus in te es; qui dum per virginea viscera mundo illaberis, virginitatem etiam creature commendas. Apes siquidem dum ore concipiunt, ore parturiunt; casto corpore, non foedo desiderio copulantur; denique virginitatem servantes, posteritatem generant, sobole gaudent; matres

dicuntur, intactae perdurant; filios generant, et viros non norunt. Flore utuntur coniuge, flore funguntur genere, flore domos instruunt, flore divitias convehunt, flore ceram conficiunt. O admirande apium fervor! Ad commune opus pacifica turba concurrunt, et operantibus plurimis, una augetur substantia. O invisibile artificium!

Primo culmina pro fundamentis aedificant, et tam ponderosam mellis sarcinam pendentibus domiciliis imponere non verentur. O virginitatis insignia, quae non possessori damna, sed sibi lucra convectant: auferunt quidem praedam, et cum praeda minime tollunt peccatum. Spoliant quidem florum cutem, et morsuum non annotant cicatricem. Sed inter haec quae credimus, huius cerei gratiam praedicemus. Cuius odor suavis est, et flamma hilaris, non tetro odore arvina desudat, sed iucundissima suavitate; qui peregrinis non inficitur pigmentis, sed illuminatur Spiritu Sancto. Qui ut accensus proprias corporis compages depascit, ita coagulatas lacrimas, in rivulos infundit guttarum. Quique semiusta membra ambroseo sanguine flavea vena distollit, habitum bibit ignis humorem. In huius autem cerei luminis corpore, te Omnipotens postulamus, ut supernae benedictionis munus accomodes. Et si quis hunc sumpserit adversus flabra ventorum, adversus spiritus procellarum, sit ei Domine singulare perfugium, sit murus ab hoste fidelibus. Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam et, redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis iniantes, dum presentium usufruuntur, futurorum desideria accendantur, una cum beatissimo papa nostro illo et antistite nostro illo, sed et omnibus presbiteris, diaconibus, subdiaconibus cunctoque clero vel plebe; memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum illius et illis et cunctum exercitum eorum et omnium circumadstantium.

R. Amen

Zitiert nach der Transkription von HESBERT, Antiphonale, S. 185–187 (nach dem Missale antiquum VI. 33 aus Benevent, den Fragmenten von Farfa und Vat. lat. 10673). Vgl. auch CAVALLIO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 485 f.

Deutsche Übersetzung der Präfation

Wahrhaft und würdig und recht ist es, ... durch Christus unseren Herrn.

Der uns in Gnaden zu dieser Nacht geführt hat, zur Mutter nicht der Finsternis, sondern des Lichts; zu dieser Nacht, in der die Auferstehung der Toten von dem Reich des Todes in den immerwährenden Tag erstanden ist.

Als nämlich die Fesseln des Todes gelöst waren und sein Stachel niedergetreten war, stand der von den Toten auf, der unter allen Toten ohne Banden geblieben war. Erhellte durch den Kerzenglanz der Kirchen statt durch den Schmuck der Sterne, erstrahlte daher diese Nacht wie der helle Tag: Denn in der Morgenfrühe dieser Nacht, als Christus (von den Toten) auferstand, ging für die Erlösten der Tod zugrunde und stieg das Leben der Glaubenden empor.

Wahrhaft, du bist der prächtige Baumeister, du bist der Bildner aller Dinge; Du hast nicht durch die Mühsal der Tat, sondern durch die Macht deines Wortes alles geschaffen. Du hast das wundervolle Prachtgewand für die Welt gewirkt, weder um deine Macht zu vermehren, weil machtlos, noch um an Ruhm reicher zu werden, weil des

Ruhmes bedürftig: voll und ganz ruhest du in dir. Du, der du einst durch den Schoß der Jungfrau in diese Welt kamst, übereignest die Jungfräulichkeit auch deinem Geschöpf. Insofern nämlich die Bienen mit dem Munde empfangen, gebären sie auch mit dem Mund; mit keuschem Körper, nicht mit fleischlichem Verlangen vereinigen sie sich. Ihre Jungfräulichkeit bewahrend, bringen sie dennoch Nachkommen hervor und erfreuen sich an ihrer Brut. Mütter werden sie genannt, obwohl sie unberührt bleiben; Nachkommen bringen sie hervor und erkennen doch keinen Mann. Die Blüte haben sie zum Gatten, von der Blüte stammen sie ab; von der Blüte bauen sie ihre Häuser, von der Blüte sammeln sie ihren Reichtum, von der Blüte bilden sie Wachs. O wunderbarer Eifer der Bienen! Zum gemeinsamen Werk eilt von allen Seiten der friedliche Schwarm herbei und, da sehr viele arbeiten, wird vermehrt das gemeinsame Gut. O nicht zu durchschauende Kunstfertigkeit! Zuerst bauen sie das Dach als Fundament ihrer Häuser und scheuen sich nicht, so schwere Honiglast in die frei hängenden Bienenstöcke einzutragen. O Symbole der Jungfräulichkeit! Ihr bringt dem Besitzer nicht Schaden, sondern Gewinn: Wohl tragen die Bienen Beute weg, aber mit der Beute laden sie keineswegs die Schuld auf sich; wohl berauben sie die Blätter der Blüten, aber die Blüten bemerken die Bißstellen nicht.

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

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

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. Zusammen mit unserem allerseligsten Papst N. und deinem Diener, unserem Bischof N., mit allen Priestern, Diakonen und dem gesamten Klerus und dem ganzen Volk. Gedenke, Herr, auch deines Dieners, unseres Kaisers N., und unseres Fürsten N., und ihres gesamten Heeres.

Der du lebst und regierst mit dem Vater in der Einheit des Heiligen Geistes jetzt und in alle Ewigkeit, Amen.

1.2 Römischer Text des Exultet (Vulgata)

Prolog

Exultet iam angelica turba coelorum, exultent divina mysteria, et pro tanti Regis victoria, tuba intonet salutaris. Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus, et aeterni Regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgore, et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis, in levitarum numerum dignatus est adgregare, luminis sui gratiam infundens, Cerei huius laudem implere praecipiat. Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium suum, viventem (?) secum atque regnantem in unitate Spiritus Sancti, Deum.

Per omnia saecula saeculorum. R. Amen.

Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo.

Sursum corda. R. Habemus ad Dominum.

Gratias agamus Domino Deo nostro. R. Dignum et iustum est.

Präfation

Vere quia dignum et iustum est invisibilem Deum omnipotentem Patrem, Filiumque unigenitum Dominum nostrum Iesum Christum, toto cordis ac mentis adfectu et vocis ministerio personare, qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cruore deterisit. Haec sunt enim festa paschalia, in quibus verus ille agnus occiditur eiusque sanguis postibus consecratur. Haec nox est in qua primum patres nostros, filius Israel, educens de Aegypto, Rubrum mare sicco vestigio transire fecisti. Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae inluminatio purgavit. Haec nox est, quae hodie per universum mundum in Christo credentes, a vitiis saeculi segregatos et caligine peccatorum, reddit gratiae, sociat sanctitati. Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit. Nihil enim nobis nasci profuit, nisi redimi profuisset. O mira circa nos tuae pietatis dignatio! O inaestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, filium tradidisti! O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem! O beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam in qua Christus ab inferis resurrexit. Haec nox est, de qua scriptum est:

Et nox ut dies inluminabitur, et: Nox inluminatio mea in deliciis meis. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat et reddit innocentiam lapsis, maestis laetitiam; fugat odia, concordiam parat et curvat imperia.

In huius igitur noctis gratia, suscipe, sancte Pater, incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac cerei oblatione solemni, per ministrorum manus, de operibus apum, sacrosancta reddit Ecclesia. Sed iam columnae huius praeconia novimus, quam in honore Dei rutilans ignis accendit. Qui licet divisus in partes, mutuati luminis detrimenta non novit: aliter liquantibus ceris quas in substantiam pretiosae huius lampadis apis mater eduxit.

Apis ceteris, quae subiecta sunt homini animantibus antecellit. Cum sit minima corporis parvitate, ingentes animos angusto versat in pectore, viribus imbecilla sed fortis ingenio. Haec explorata temporum vice, cum canitiem pruinosa hiberna posuerint, et glaciale senium verni temporis moderata deteraserint, statim prodeundi ad laborem cura succedit; dispersaeque per agros, libratis paululum pinnibus, cruribus suspensis insidunt, prati ore legere flosculos; oneratis victualibus suis, ad castra remeant, ibique aliae inaestimabili arte cellulas tenaci glutino instruunt, aliae liquantia mella stipant, aliae vertunt flores in ceram, aliae ore natos fingunt, aliae collectis e foliis nectar includunt.

O vere beata et mirabilis apis, cuius nec sexum masculi violent, foetus non quassant, nec filii destruunt castitatem; sicut sancta concepit virgo Maria, virgo peperit et virgo permansit. O vere beata nox, quae expoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos; nox in qua terrenis caelestia iunguntur.

Oramus te, Domine, ut cereus iste, in honore nominis tui consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam indeficiens perseveret. In odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur. Flammas eius Lucifer matutinus inveniatur, ille inquam Lucifer qui nescit occasum; ille qui regressus ab inferis, humano generi serenus inluxit. Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos, omnem clerum et devotissimum populum, una cum ..., quiete temporum concessa, in his paschalibus gaudiis, assidua protectione regere, gubernare et conservare digneris. Per eundem Dominum nostrum Iesum Christum filium tuum qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus per omnia saecula saeculorum.

Zitiert nach CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 483f.

1.3 Text des Bareser Benediktionale (*Benedictio ignis et fontis*)

Benedictio ignis novi in sancto sabbato quando vult diaconus ire ad cereum benedicendum.

Deus qui per filium tuum angularem scilicet lapidem caritatis tuis fidelibus ignem contulisti. productum e silice nostris profuturum usibus, novum hunc ignem † sanctifica. et concede nobis ita per hec festa paschalia celestibus desideriis inflammari. ut ad perpetuam claritatem puris mentibus valeamus pertingere; per eundem dominum nostrum iesum christum.

Post completam benedictionem cerei dicatur hec oratio.

Domine deus pater omnipotens. exaudi nos lumen indeficiens. tu es sancte conditor omnium luminum † benedic domine hoc lumen quod a te sanctificatum atque benedictum est. tu illuminasti omnem mundum. ut ab eo lumine accendamus et illuminemur igne caritatis tue. sicut igni illuminasti moysen. ita illumina corda nostra et sensus nostros. ut ad vitam eternam pervenire mereamur; per (sic).

Hac oratione dicta intingat pollicem episcopus in chrisma. et faciat crucem in ipso cereo. tunc procedit pontifex ad fontem. canunt clerici antiphonam hanc.

Omnes sitientes venite ad aquas querite dominum dum inveniri potest dicit dominus. Venientes ad fontem incipit episcopus letanias.

Christe audi nos. Sancta maria or. Sancta dei genitrix. or. Sancta mater domini. or. Sancta regina celorum. or. Sancte michahel. or. Sancte gabriel. or. Sancte raphael. or. Sancte iohannes baptista. or. Omnes sancti dei. or. Christe audi nos.

Deinde legitur lectio.

Hec est hereditas. Tractus. Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum. ita desiderat anima mea ad deum vivum. quando veniam et apparebo ante faciem dei.

Tunc presbiter decit. Oremus.

Omnipotens sempiterne deus. respice propitius ad devotionem populi renascentis. qui sicut cervus aquarum desiderat fontem. et concede propitius. ut fidei ipsius sitis baptismatis mysterio. animam corpusque sanctificet. per.

Deinde dicantur a duobus diaconibus hi versus.

Si quis cathecumenus est procedat. Si quis arrianus est procedat. Si quis hereticus est procedat. Si quis iudeus est procedat. Si quis paganus est procedat. Cui cura non est procedat.

Oremus. Omnipotens sempiterne deus. adesto magne pietatis tue mysteriis. adesto sacramentis. et ad creandos novos populos. quos tibi fons baptismatis parturit. spiritum adoptionis emitte. ut quod humilitatis nostre gerendum est ministerio. tue virtutis impleatur effectus. Per dominum nostrum iesum christum. filium tuum. qui tecum vivit et regnat in unitate spiritus sancti deus. Per omnia secula seculorum R. Amen. Dominus vobiscum R. Et cum spiritu tuo. Sursum corda R. Habemus ad dominum. Gratias agamus domino deo nostro R. Dignum et iustum est.

Vere dignum et iustum est equum et salutare; Nos tibi semper et ubique gratias agere. domine sancte pater omnipotens eterne deus; Qui invisibili potentia sacramentorum tuorum mirabiliter operaris effectum. Et licet nos tantis mysteriis exequendis simus indigni. tu tamen gratie tue dona non deserens etiam an nostras preces aures tue pietatis inclina; Deus cuius spiritus super aquas inter ipsa mundi primordia ferebatur. ut iam tunc virtutem sanctificationis aquarum natura conciperet; Deus qui nocentis mundi crimina. per aquas abluens regenerationis speciem in ipsa diluvii effusione signasti. ut unius eiusdemque elementi mysterio. et finis esset vitiis. et origo virtutibus; Respice domine in faciem ecclesie tue. et multiplica in ea regenerationes tuas. qui gratie tue affluentis impetu letificas civitatem tuam. Fontemque baptismatis aperi. toto orbe terrarum gentibus innovandis. ut tue maiestatis imperio sumat unigeniti tui gratiam de spiritu sancto. Hic aquam manu tange.

Qui hanc aquam regenerandis hominibus preparatam. archana sui luminis ammixtione fecundet; Ut † sanctificatione concepta. ab immaculato divini fontis utero. in novam renatam creaturam progenies celestis emergat; et quos aut sexus in corpore. aut etas discernit in tempore. omnes in unam pariat gratia mater infantiam; Procul † ergo huic iuvente te domine. omnis immundus spiritus abscedat. procul † tota nequitia † diaboli fraudis absistat; Nihil hic loci habeat contrarie virtutis ammixtio. non insidiando circumvolet. non latendo subripiat. non inficiendo corrumpat.

Item manu tange.

Sit hec † sancta et innocens creatura libera ab omni impugnatoris incursu. et totius nequie purgata discessu; Sit fons † vivus. aqua † regenerans. unda † purificans; Ut

omnes hoc lavacro salutifero diluendi. operante in eis spiritu sancto perfecte purgationis indulgentiam consequantur; Unde benedico † te creatura aque per deum † vivum. per deum † sanctum. per deum † qui te in principio † verbo separavit ab arido cuius spiritus super te ferebatur qui te fonte paradisi manare. et in quattuor fluminibus¹ totam terram rigare precepit. qui te in deserto amaram suavitate indita fecit esse potabilem. et sitienti populo de petra produxit.

Hic aquam in quatuor partes manu divide.

Benedico † te et per iesum christum filium eius unicum dominum nostrum. qui te in chana galilee signo ammriabili sua potentia convertit in vinum; Qui suis sanctis pedibus super te ambulavit. et a iohanne in iordane in te baptizatus est. qui te una cum sanguine de sanguine suo produxit. et discipulis suis iussit ut credentes in te baptizarent dicens. ite docete omnes gentes baptizantes eos in nomine † patris et † filii et † spiritus sancti amen.

Hic legitur secundum lectio.

Hec nobis precepta servantibus. tu deus omnipotens clemens adest. tu benignus aspira. tu as simplices aquas tuo ore † benedictio. ut preter naturalem emundationem. quam lavandis possunt adhibere corporibus sint etiam purificandis mentibus efficaces; Hic mitte cereum in fontem. et insuffla in aquam tribus vicibus. et hoc dic de cantico.

Descendat in hac plenitudine fontis virtus spiritus tui² totamque huius aque substantiam regenerandi fecundet effectus.³ Hic omnium peccatorum macule deleantur; hic natura ad imaginem tuam condita. et ad honorem sui retornata principii. cunctis vetustatis squaloribus emundetur; Ut omnis homo hoc sacramentum regenerationis ingressus. in vere innocentie novam infantiam renascatur; Per dominum nostrum iesum christum filium tuum qui venturus est iudicare vivos et mortuos et seculum per ignem. R. Amen. Expleta benedictione fontis accipit episcopus crisma. et fundit in cruce super ipsam aquam et dicat.

In nomine † patris et † filii et spiritus sancti R. Amen.

Tunc ipse pontifex suis manibus baptizet tres infantes. Deinde baptizent presbyteri.

Commixtio crismatis sanctificationis et olei unctionis. et aque baptismatis in nomine patris. Sanctificetur et fecundetur fons iste salutifero crismate in nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen.

Zitiert nach Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, S. 208–211.

1 Dazwischen erscheinen in gotischer Schrift die Worte *hic dividat aquam ad hanc figuram*.

2 Dazwischen *hic insufflat ad hanc figuram*.

3 Dazwischen *hic tollatur cereus*.

Anhang 2

Verzeichnis der erhaltenen Exultet-Rollen

Das Verzeichnis der erhaltenen liturgischen Rollen Süditaliens – 28 Exultet-Rollen, zwei Benediktionalien und einem Pontifikale – basiert auf dem von Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO und Oronzo PECERE herausgegebenen Ausstellungskatalog *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* von 1994. Da dort die grundlegenden Informationen und Literatur zu jeder Exultet-Rolle versammelt sind, wird an dieser Stelle auf ausführliche historische Kontextualisierungen und ikonologische Analysen verzichtet. Vielmehr ist das vorliegende Verzeichnis als Hilfeleistung zur Lektüre der vorliegenden Arbeit zu verstehen, in dem – soweit möglich – neben knappen Überlegungen zu Datierung und Herstellungskontext auch Fragen des Materials und der Medialität aufgegriffen werden. Zudem findet sich jeweils eine Übersicht über die in den Rollen dargestellten Szenen.

Soweit bekannt, erfolgt die Reihenfolge der Einträge zunächst alphabetisch nach Herstellungsort und dann chronologisch, um lokale Entwicklungen nachvollziehbar zu machen. Bezüge zwischen verschiedenen Orten beziehungsweise Klöstern der Produktion werden so zwar weniger ersichtlich, allerdings ist die Datierung und Zuordnung der einzelnen Rollen – an der sich bisher oft versucht wurde – auch nicht Ziel dieser Arbeit.

Bari

1) Exultet Bari 1

Um 1025, Bari, 525 × 39,7 cm, Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano.

Literatur: BABUDRI, Exultet; BARRACANE, Exultet; CAVALLO, Exultet Bari Troia; FALLA

CASTELFRANCHI, Gioco; GERMANIDOU, Rose; MAGISTRALE, Bari 1; MAYO, Borders;

MICUNCO, Exultet; TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*.

Abb. 4a–g, 11, 12.

Die acht Pergamentbögen mit dem Text des beneventanischen *Praeconium paschale* in 82 Textzeilen mit adiastematischen Neumen (*in campo aperto*) sind noch in Rotulus-Form erhalten und im Bareser Diözesanmuseum ausgestellt. Zur Datierung tragen die Kommemorationen, aber auch paläografische Vergleiche bei. Der Text und die

elf Miniaturen werden an den beiden vertikalen Seiten von Zierleisten mit 48 Büsten von Heiligen, Bischöfen und Engeln in Medaillons gerahmt. Die Bilder erscheinen hier zum ersten Mal spiegelbildlich zum Text.

Dargestellt sind die *Maiestas Domini*, das *Tetramorph*, die Initiale E, die *Tellus*, die *Fratres carissimi*-Szene, die Initiale V, die *Anastasis*, eine *Windrose*, das *Bienenlob* sowie die spirituellen und weltlichen Herrscher. Ikonografisch und stilistisch sind große Ähnlichkeiten zu byzantinischen Manuskripten auszumachen.

2) Benediktionale Bari

Um 1050 (?), Bari, 310 × 42 cm, Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano.

Literatur: CAVALLO, *Exultet Bari Troia*; MAGISTRALE, *Benedizionale*.

Abb. 142a–d.

Kurz nach dem ersten Bareser Exultet entstand dort eine weitere liturgische Rolle, eine *Benedictio ignis et fontis*. Sie besteht aus vier Pergamentbögen, die noch von den ursprünglichen Pergamentbändern zusammengehalten werden. Am Ende des letzten Bogens sind die Stellen zu erkennen, wo der Rotulus mit dem Exultet Bari 1 verbunden war.

Der Erhaltungszustand ist gut, an einigen Stellen sind die Farben abgeplatzt und die Goldaufträge nur fragmentarisch erhalten. Die handwerkliche Qualität des Benediktionale entspricht der von Bari 1, das Pergament wurde sehr sorgfältig vorbereitet und auf eine einheitliche Farbigkeit geachtet. Die horizontale Liniiierung (im Abstand von jeweils 2 cm) ist an vielen Stellen noch gut zu erkennen. Musiknotation findet sich nur an einigen Stellen des Textes in beneventanischer Minuskel vom Bari-Typ. Bild und Text sind über Kopf ausgerichtet, was im rituellen Kontext wenig Sinn machte.

Das Layout ist dem von Bari 1 nachempfunden: Zierleisten mit Heiligenmedaillons rahmen Text und Miniaturen an beiden Seiten. Vier Miniaturen zieren den Rotulus: eine Dedikationsszene in Kombination mit einer Deesis, die Taufprozession, die Weihe des Taufwassers und eine *Maiestas Domini*.

3) Exultet Bari 2

Um 1075, Bari, 399 × 32 cm, Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano.

Literatur: BARRACANE, *Exultet*; CAVALLO, *Exultet Bari Troia*; MENOZZI, *Exultet*.

Abb. 13a–f, 14, 19, 21.

Die zweite in Bari hergestellte Exultet-Rolle weist ebenfalls den Bari-Typ auf. Der ursprünglich beneventanische Text wurde Mitte des 13. Jahrhunderts durch den römischen in gotischer Schrift ersetzt. Auch hier wurde für die sechs Pergamentbögen dickes und homogenes Pergament verwendet, das sorgfältig vorbereitet wurde. Zudem erscheinen an den beiden vertikalen Seiten die Einstichlöcher, die die Zeilenliniierung im Abstand von 2 cm vorgeben. Die Linien sind auch unter den Miniaturen zu erkennen. Der Erhaltungszustand ist trotz einer Restaurierung 1973 nicht besonders gut,

die Farben sind an mehreren Stellen abgefallen und übermalt. Ursprünglich muss der Rotulus reich mit Gold verziert gewesen sein; die goldenen und farbigen Ausmalungen wurden jedoch nie vollendet, die letzten Pergamentbögen weisen nur Umrisszeichnungen auf. Auch hier findet sich eine Ausrichtung der Miniaturen über Kopf. Keinerlei Ergänzungen können zu Datierung und Nutzung des Manuskriptes Auskunft geben.

Auch Bari 2 nimmt sich Bari 1 zum Vorbild. Zierleisten mit Heiligenmedaillons rahmen den Text, die V-Initiale in Ω -Form mit der *Maiestas Domini* unterscheidet sich von der in Bari 1 nur stilistisch. Das V verliert hier allerdings seinen Sinn, weil der Text dann mit *Vere quia dignum* einsetzt und das V wiederholt. Sieben Miniaturen schmücken den Text, von denen drei bereits vor dem Beginn des Gesangs erscheinen: die Taufe Christi, die Transfiguration und die Pfingstszene. Diesen folgen die *Mater Ecclesia*, die *Fratres carissimi*-Szene, Christus Pantokrator und das Bienenlob. Die Pantokrator-Szene bezieht sich auf die Textstelle des *Vere tu es pretiosus opifex*, die in Bari 1 von der Windrose begleitet wird. Durch die Ersetzung des beneventanischen Textes im 13. Jahrhundert passen Bild und Text beim folgenden Bienenlob nicht mehr zusammen, der Text beginnt erst weit nach dem Bild.

4) Exultet Bari 3

Vermutl. 1. Hälfte des 13. Jh., Bari, 286,5 × 13 cm, Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano.

Literatur: BARRACANE, Exultet.

Abb. 15, 17.

Obwohl Bari 3 zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstand, wurde hier keine gotische Schrift gewählt, sondern eine Spätform der beneventanischen Minuskel. 119 Schriftlinien gliedern den Text, von denen 118 eine Musiknotation aufweisen. Das Pergament ist nicht besonders kostbar, für die dritte Bareser Exultet-Rolle wurde ein orthodoxes liturgisches Manuskript wiederverwendet. Der Palimpsest-Charakter wird anhand der einleitenden Zierleiste offensichtlich, die für byzantinische und islamische Manuskripte typisch ist. Ultravioletttaufnahmen lassen am Rand Gesichter von Frauen und Männern mit griechischen Inschriften erkennen. Der Erhaltungszustand ist nicht besonders gut, es gibt keine mnemotischen Anmerkungen, die Hinweise auf die Nutzung geben könnten. Als einziger Schmuck fungieren die 51 Initialen in Schwarz und Rot, der Rotulus weist keine Malerei auf.

5) Exultet Montecassino 1

11. Jh., Bari?, 69 × 27,1 cm, Montecassino, Archivio dell'Abbazia.

Abb. 127.

Von der Rolle hat sich nur ein Bogen mit 18 Schriftzeilen und einer Miniatur, der Geburtsszene und des Bienenlobs, erhalten. Der Erhaltungszustand ist nicht gut, die Farben sind stark ausgebleichen. Text und Bild sind über Kopf ausgerichtet. Die

beneventanische Schrift weist Einflüsse des Bari-Typs auf, zudem ist der Text in der beneventanische Version des *Praeconium paschale* verfasst. All dies veranlasst OROFINO zu der vorsichtigen Annahme, diese Rolle könnte in Bari oder im Bareser Umland entstanden sein. Auf der Rückseite findet sich mit Bleistift der Vermerk *Frammento di Exultet di S. Lorenzo del Piano* (Amalfi).

Benevent

6) Pontifikale Cas. 724 [B I 13] 1

Um 970, Benevent, 353 × 28 cm, Rom, Biblioteca Casanatense.

Literatur: BRENN, Pontificale; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen.

Abb. 18, 46a, b.

Es handelt sich hier um die älteste erhaltene illuminierte liturgische Pergamentrolle aus Süditalien. Heute sind die fünf Pergamentbögen in getrenntem Zustand in einem Album aufbewahrt, die ursprüngliche Rollenform hat sich also nicht erhalten. Beim Schrifttypus handelt es sich um die für diese Zeit und für die Region typische beneventanische Minuskel auf Linierung. Entstanden ist die Rolle vermutlich in Benevent. Sowohl der Text als auch die Bilder haben sich, bis auf kleinere Farbabblätterungen und Verblassungen, gut erhalten. Schrift und Bild folgen derselben Ausrichtung. Vermutlich wurde das Pontifikale gemeinsam mit dem Benediktionale von dem Neapolitaner Kardinal Girolamo Casanate in den 70er-Jahren des 17. Jahrhunderts erworben.

Auf dem Pergament erscheinen zehn Goldinitialen und 12 Szenen. Bei diesen handelt es sich um folgende: die Ordination der Ostiarier: Überreichen der Schlüssel, Ordination der Ostiarier: Weihe (hier liest der Bischof von einem Rotulus das Gebet *Dominus vobiscum, et cum spiritu tuo. Oremus, in sono lectionis*, der Rotulus wird aber horizontal verlesen, nicht vertikal), die Ordination der Lektoren: Überreichen der Codices, die Ordination der Lektoren: Weihe, die Ordination der Exorzisten: Überreichen der Texte mit dem Exorzismus (hier wieder in Form eines Rotulus), die Ordination der Akolythen: Überreichen des Kerzenständers und des Kruges, die Ordination der Subdiakone: Überreichen des Kelches, der Patene, des Kruges und des Weihrauchgefäßes (die Szene ist in zwei Handlungen aufgeteilt), die Ordination der Diakone: Einkleidung mit dem Orarium und Auferlegen der Hand zur Segnung, die Ordination der Priester: Aufstellung/Versammlung der Kandidaten, die Ordination der Priester: Einkleidung mit der Stola, die Ordination der Priester: Einkleidung mit der Kasel, die Ordination der Priester: Salbung der rechten Hand.

Die Miniaturen sind nicht vollständig farbig ausgemalt, auch wenn wichtige Objekte oder Personen, wie etwa der Bischof, immer wieder in denselben Farben erscheinen. BELTING geht davon aus, dass nie geplant war, die Szenen zu kolorieren, CAVALLO relativiert diese Aussage jedoch. Die Textstellen, auf die sich die Abbildungen beziehen, erscheinen immer oberhalb der Szene. Im Fokus der Miniaturen stehen der leicht vergrößert dargestellte Bischof und seine Handlungen, die er stets

nach rechts gerichtet ausführt. Ein rechteckiger Nimbus kennzeichnet ihn. Nicht nur CAVALLO, auch ZCHOMELIDSE geht daher davon aus, dass die Rolle vor allem den neuen Status des Bischofs materiell und medial zur Schau stellen sollte. 969 wurde der Sitz in Benevent zum Erzbistum erhoben, erster Würdenträger war ein gewisser Landulf (957–982), dessen Name auch am Ende der Rolle in großen Goldbuchstaben erscheint – *Landolfi episcopi sum*.

7) Benediktionale Cas. 724 [B I 13] 2

Nach 969, Benevent, 28 cm breit, Rom, Biblioteca Casanatense.

Literatur: BRENK, Benedizionale; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen.

Abb. 47a, b.

Auch diese Rolle entstand für Bischof Landulf I. von Benevent, vermutlich ebendort. Sie ist nicht in Rollenform erhalten, die acht Pergamentbögen werden einzeln aufbewahrt. Den kurzen Text illustrieren 13 Miniaturen, die jeweils vor dem Text erscheinen. Bild und Text folgen derselben Ausrichtung. Die Farben sind etwas ausgebleichen, aber noch gut zu erkennen; die Miniaturen unterscheiden sich stilistisch von denen des Pontifikale.

Bei den 13 Miniaturen handelt es sich um folgende: Maiestas Domini, Ankunft der Prozession am Taufbecken, Initiale VD, Darstellung des *spiritus super aquas*, Vertreibung der *spiriti immondi*, Teilung von Erde und Wasser, Wunder der Wasser von Mara und das Quellwunder (Es 15,25 und Es 17,6), Hochzeit von Kana, Taufe Christi, Kreuzigung, Institution der Taufe (Mt 28,19), Darstellung des Bischofs, wie er die Osterkerze (?) in das Taufwasser senkt und dem anschließend, wie er auf das Taufwasser bläst (dabei hält er sein Gewand fest, damit es nicht ins Becken fällt). Abschließend folgt die Taufe der Kinder.

Ein Lobgedicht zu Ehren Landulfs schließt den Text ab:

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

8) Exultet Vat. lat. 9820

981–987, Benevent, ca. 27 cm breit, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Faksimile: Herbert Douteil u. Felix Vongrey (Hgg.), Exultet-Rolle. Vollständige

Faksimile-Ausgabe in Originalgröße des Codex Vaticanus Latinus 9820 der Biblioteca Apostolica Vaticana, Graz 1974.

Literatur: PACE, Vat. lat. 9820; ZCHOMELIDSE, Schriftrollen.

Abb. 48a, b, 89, 116.

Die erste erhaltene Exultet-Rolle entstand für das Frauenkloster San Pietro in Benevent. Die Kommemorationen lassen einige Rückschlüsse über den Entstehungskontext zu. So war der Auftraggeber vermutlich ein Presbyter Iohannes, wie die Dedikationsinschrift nahelegt. Die Datierung der Rolle wird auch durch die Erwähnung des Namens *paldolfo* auf der *verso*-Seite des 18. Bogens erleichtert, die in einer etwas späteren Ergänzung um den Namen *landolfo* bereichert wurde. Pandolfus war 981–1014 Herzog von Benevent und regierte ab 987 mit seinem Sohn Landulf zusammen, der Rotulus muss somit in den Jahren zwischen 981 und 987 entstanden sein. In der Darstellung des spirituellen Herrschers identifiziert BELTING Erzbischof Alfano.

Ursprünglich stand hier der beneventanische Text des *Praeconium paschale*, er wurde im 12. oder 13. Jahrhundert durch die römische Version ersetzt. Im Zuge dessen zerschnitt man die Rolle und fügte sie – mit umgedrehten Bildern – neu zusammen. Auf 20 Pergamentbögen finden sich 17 Miniaturen, von denen fünf dem Text als Frontispiz vorangestellt sind. Zu sehen sind die Übergabe des Rotulus, das Lamm Gottes umgeben von den vier Evangelistensymbolen, die *Angelica turba coelorum*, die *Regis victoria*, das Entzünden der Osterkerze (durch den Bischof), die Initiale E, die Tellus, die *Mater Ecclesia*, das Volk (*populus*), die *Fratres carissimi*-Szene, die Initiale V, der Abstieg Christi in die Vorhölle und die Befreiung der Ahnen, das Bienenlob, die Weihe der Osterkerze, die Ordination des Erzbischofs, die geistlichen und die weltlichen Herrscher und das Heer des Fürsten. Abschließend wird die Dedikation des Rotulus an den heiligen Petrus dargestellt.

9) Exultet Manchester Latin Ms. 2

10./11. Jh., Benevent/Capua, 181 × 21,2 cm, Manchester, John Rylands University Library.

Digitalisat: <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-LATIN-00002/1>

(07.05.2024)

43 Text- und Notenzeilen strukturieren den Rotulus. Die Art der Musiknotation und melodische Besonderheiten deuten auf einen Herstellungsort in Benevent oder Capua um das Jahr 1000. Bild und Text sind in dieselbe Richtung ausgerichtet, der Erhaltungszustand ist nicht sehr gut. Die einzelnen Pergamentbögen wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf Holz aufgeklebt, vermutlich, nachdem die John Rylands University Library den Rotulus zusammen mit weiteren Manuskripten aus

der Kollektion von Lord Crowford 1901 erwarb. 1877 erwähnt WATTENBACH den Rotulus in Besitz eines Nürnberger Antiquars.

An Miniaturen ist nur die Initiale V mit *Maiestas Domini*, die Kreuzigung, zwei Darstellungen des Abstiegs Christi in die Vorhölle sowie die Geburtsszene und das Bienenlob erhalten, wobei Letztere beide Szenen die Textkolumne nicht unterbrechen, sondern als kleinformatige Kommentare zum Text erscheinen.

10) Exultet Mirabella Eclano 1

11. Jh., vermutl. Benevent, 23 cm breit, Neapel, Biblioteca Nazionale.

Literatur: COFRANCESCO, *Mirabella Eclano*; WETTSTEIN, *Mirabella Eclano*.

Abb. 36, 118, 139.

AVERY datierte das Manuskript in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, stilistisch deutet jedoch mehr auf eine Entstehung um 1050/60. Womöglich wurde der Rotulus anlässlich der Verlegung des Bischofssitzes von Aeclanum, dem heutigen Mirabella Eclano, nach Frigento zwischen 1058 und 1061 gestiftet. Die Fertigung geschah vermutlich in einem größeren Skriptorium, die hohe Qualität deutet auf Montecassino, Bari oder Benevent. Für Letzteres sprechen Vergleiche mit der dortigen Manuskriptproduktion und Übereinstimmungen in der Initialornamentik.

Der Erhaltungszustand des Rotulus ist schlecht, Feuchtigkeit ließ das Pergament dunkeln und die Farben abplatzen. Die Tinte ist stark verblasst, sie wurde bereits Ende des 11. Jahrhunderts nachgefahren. Die vier Pergamentbögen waren mit der zweiten Exultet-Rolle aus Mirabella Eclano zusammengenäht, wie es für 1832 noch beschrieben ist.

Neben der Initiale V – die wie in Bari 2 ihren Nutzen verliert, da sie im Text wiederholt wird – und die eine Mandorla um Christus bildet, sind nur drei Miniaturen erhalten: das Entzünden der Osterkerze (neben dem sich – um 180 Grad gedreht – die drei Zeilen: *Lumen Christi / Deo gratias / tribus vicibus* finden lassen); die *Angelica turba coelorum* und das Bienenlob.

11) Exultet Mirabella Eclano 2

12. Jh., vermutl. Benevent, 23 cm breit, Neapel, Biblioteca Nazionale.

Literatur: COFRANCESCO, *Mirabella Eclano*; WETTSTEIN, *Mirabella Eclano*.

Nur drei Pergamentbögen dieses Rotulus sind in recht schlechtem Zustand erhalten, auf denen sich die Präfation in der römischen Version des *Praeconium paschale* findet. Einige Ergänzungen der Kommemorationen aus späterer Zeit erwähnen Corradino (Konradin/Konrad II. von Sizilien, 1254–1258), den letzten der staufischen Herrscher in Süditalien.

Nur zwei Miniaturen illustrieren den Text: der Abstieg Christi in die Vorhölle und die Durchquerung des Roten Meers. Bilder und Text sind in dieselbe Richtung ausgerichtet, Rot und Schwarz dominieren die Farbskala.

12) Exultet Cas. 724 [B | 13] 3

12. Jh., Benevent, 685 × 23 cm, Rom, Biblioteca Casanatense.

Faksimile: Beat Brenk u. Guglielmo Cavallo (Hgg.), Exultet Rolle. Vollständige

Faksimile-Ausgabe in Originalgröße des Codex Casanatense Cas. 724/III der Biblioteca Casanatense, Scarmagno 1994.

Literatur: ACETO, Exultet; LANGLOIS, Rouleau.

Abb. 101.

Die zehn Pergamentbögen, die den Rotulus bilden, werden heute einzeln aufbewahrt. Sie geben in beneventanischer Minuskel die römische Version des *Praeconium paschale* wieder.

Dargestellt sind, einschließlich der beiden historisierten Initialen, 16 Miniaturen, beginnend mit der Übergabe des Rotulus, deren Ikonografie Vat. lat. 9820 deutlich ähnelt. Aufgrund dieser und weiterer ikonografischer Übereinstimmungen wird eine Herstellung in Benevent angenommen. Dem folgt das Lamm Gottes, umgeben von den vier Evangelistensymbolen (Offb 5,6) und die *Angelica turba coelorum* – auch hier ähnelt in beiden Fällen die Darstellung der von Vat. lat. 9820. Es folgen die *regis victoria*, das Entzünden der Osterkerze, die Initiale E, die Tellus, die *Mater Ecclesia* und *Populus* (als Darstellung von *magnis populorum vocibus haec aula resultat*), die *Fratres carissimi*-Szene, die Initiale V, die Kreuzigung, die Durchquerung des Roten Meers, die Anastasis, das Bienenlob, die thronende Jungfrau und die Weihe der Osterkerze. Es fehlt allein die Darstellung der weltlichen und geistlichen Herrscher.

Capua

13) Exultet Capua

11. Jh., Capua, 23 cm breit, Capua, Tesoro della Cattedrale.

Literatur: ROTILI, Capua.

Abb. 52.

Von dem Rotulus aus Capua haben sich nur fünf Pergamentbögen erhalten, auch sie sind nicht mehr in der ursprünglichen Form aufbewahrt. Kommemorationen geben Hinweise auf die Datierung: Die älteste nimmt auf Heinrich II. oder III. (1039–1056) Bezug. Zudem werden zwei Roberte erwähnt: Vermutlich handelt es sich hier um Robert I., Prinz von Capua, und einen weiteren städtischen Fürsten. Es liegt die römische Textversion vor, die in Capua offensichtlich schon zu Beginn des 11. Jahrhunderts genutzt wurde. Die Farben sind heute stark verblasst.

Vertikale Zierleisten am Rand eröffnen Bezüge zu Bari 1, die bisher nicht erforscht sind (vgl. dazu auch Pisa 2), zudem ist für Capua bereits für 964 ein liturgischer Rotulus schriftlich überliefert (‘Codex Diplomaticus Caietanus’). Die sechs Miniaturen verlaufen teils in Leserichtung des Textes, teils kopfüber dazu, was auf einen schlecht organisierten Planungsprozess weist. Die Miniaturen wurden vor dem Text

angefertigt, unter ihnen ist die Liniiierung des Textes zu erkennen. Dargestellt sind die Kreuzigung, die Frauen am Grab, der Abstieg Christi in die Vorhölle, das Bienenlob, die Verkündigung und die Weihe der Osterkerze.

14) Exultet Pisa 2

Vor 1071, Capua / Apulien?, 905 × 28 cm, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

Literatur: CALDERONI MASETTI, FONSECA u. CAVALLLO, Exultet.

Abb. 37, 90, 135.

Die Datierung wird durch eine liturgische Kommemoration mit der Erwähnung eines Erzbischofs Hildebrand nahegelegt. In Capua, wohin die Herstellung oder Nutzung des Manuskriptes verortet wird, gab es einen Erzbischof dieses Namens zwischen 1059 und 1071. Die Rolle enthält den römischen Text des *Praeconium paschale* – mit einigen Einfügungen des beneventanischen – in beneventanischer Schrift mit adiastematischen Neumen. Die Rolle muss bereits früh nach Pisa gelangt sein, da der dort im 12. Jahrhundert hergestellte Rotulus Pisa 1 einiges von Pisa 2 kopiert. Ein Inventar der Pisaner Kathedrale von 1394 erwähnt außerdem *Quaternum unum in quo est benedictio cerey cum duobus rotulis Cartarum Storiatis pro benedictione similiter*. Neben Pisa 1 muss sich dort zu diesem Zeitpunkt also noch eine weitere Exultet-Rolle befunden haben. Nach dem Brand der Pisaner Kathedrale 1595 listet ein eilig zusammengestelltes Inventar der erhaltenen Gegenstände zwischen den „Robbe che sono nella casa del campanaio“ „[q]uattro pezzi di carte pecore lunghe antiche, in una cassetta, che si metteano per le Pasque al Pulpito grande del Duomo.“ Der Erhaltungszustand war vor der letzten Restaurierung 1986 durch Sergio Boni recht schlecht. Das Pergament wies viele schadhafte Stellen auf, war vergilbt und eingerissen, die Farben abgefallen.

Bild und Text sind über Kopf ausgerichtet. Eine starke Verwendung von Gold charakterisiert die Miniaturen, die vor der Textabschrift ausgeführt wurden. Die Initialornamentik sowie die Seitenzierleisten verweisen auf apulische Manuskripte, sind jedoch auch in Kampanien zu finden. Insgesamt zieren 47 Goldinitialen und 28 Miniaturen den Text, von denen elf den christologischen Zyklus bilden. Die Miniaturen sind gerahmt und so vom Text getrennt, Christus wird in vier Szenen mit einem Rotulus in den Händen dargestellt. Die vielen Szenen, die der Initiale E vorangestellt sind, finden Parallelen in Bari 2 und Troia 3, weshalb auch Apulien als Herstellungsort infrage kommt.

Als Miniaturen erscheinen Christus in der Mandorla, die Verkündigung, die Geburtsszene (in der die Ziegen denen der Tellus-Darstellung von Bari 1 und des ‚Chludov-Psalters‘ ähneln), die Darbringung Christi im Tempel, die Taufe Christi, die Anbetung der Könige, die Verführung Christi, die Samariterin am Brunnen, Christi Blindenheilung, die Erweckung des Lazarus, der Einzug nach Jerusalem, das Letzte Abendmahl, das *Lumen Christi*, die Initiale E, die Tellus (in Form der Wein- und Weizenernte; MASETTI verweist darauf, dass dies eine christologische Anspielung

sein muss, da beides nicht gleichzeitig stattfindet), *Mater Ecclesia* und *Populus*, die *Fratres carissimi*-Szene, die Initiale V mit segnendem Christus, die Erbsünde, das *Sacrificium vespertinum*, die *Columna ignis* als eine von einem Adler bekrönte Säule, das Bienenlob in drei Szenen, die Jungfrau Maria, das Gebet des Diakons und abschließend die geistlichen und weltlichen Herrscher – Letztere in zwei Szenen, auf denen wohl zunächst einem Fürsten, dann einem König gehuldigt wird.

Fondi

15) Exultet Paris nouv. acq. lat. 710

Um 1136, Fondi, 612 × 24 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10032190c> (07.05.2024)

Literatur: CARNEVALE, Fondi; OROFINO, Curvat Imperia.

Abb. 2, 109, 122, 128, 154.

Eine Datierung des Manuskriptes ist über die Kommemorationen möglich, die von einem Bischof Benedikt (1100–1136) und einem Konsul Leo schreiben; Letzterer taucht zwischen 1113 und 1136 in Urkunden auf. Außerdem findet sich hier zum ersten Mal die Erwähnung der Kathedrale unter dem Namen *San Pietro*, den die Kirche erst 1136 erhielt; eventuell ist in diesem Kontext der Rotulus entstanden (*Precamur ergo te, domine, ut nos famulos tuos omnem clerum et devotissimum populum, una cum beatissimo papa nostro et antistite nostro Benedicto, cum omni congregatione beatissimi Petri apostolorum principis ... Memento etiam, domine, famuli tui imperatoris nostri. N. Nec non et famuli tui consulis nostri Leonis*). Der Text ist in der römischen Version auf Pergamentbögen verteilt, die Miniaturen erscheinen jeweils vor dem entsprechenden Text. Im 15. Jahrhundert wird das Manuskript in einem Inventar der Kathedrale von Fondi erwähnt und im Jahr 1900 von der Bibliothèque nationale de France erworben. Der Erhaltungszustand ist relativ gut, sogar der *umbilicus* blieb erhalten; nur die ersten Pergamentbögen sind verloren.

13 Miniaturen schmücken den Rotulus, beginnend mit den *Fratres carissimi*, denen die Kreuzigung und die Durchquerung des Roten Meeres in zwei Darstellungen – deren Reihenfolge chronologisch verkehrt ist – folgen. Dem schließen sich die Wiedergabe der *in Christo credentes*, Christi Abstieg in die Vorhölle, der Verrat durch Judas – einzigartig unter den Miniaturen der Exultet-Rollen – die Erbsünde, eine *Curvat imperia*-Darstellung nach karolingisch-ottonischem Vorbild, das *Sacrificium vespertinum*, das Bienenlob, die thronende Madonna und die Weihe der Osterkerze an.

Gaeta

16) Exultet Gaeta 1

11. Jh., Gaeta, 33 cm breit, Gaeta, Museo Diocesano.

Literatur: ANDRISANO, Ancora; ANDRISANO, Gaeta; CENTRO STORICO CULTURALE

GAETA, Manoscritto; OROFINO, Curvat Imperia; PACE, Gatea 1; VARDARO, Restauro.

Abb. 49, 123.

Die sieben Pergamentbögen befinden sich in einem schlechten Erhaltungszustand und sind auch nicht mehr vollständig. Der beneventanische Text wurde in der Präfation durch den römischen ersetzt. Liturgische Kommemorationen aus der Zeit von Papst Benedikt XII. (1335–1342) weisen darauf, dass die Rolle bis ins 14. Jahrhundert genutzt wurde. Die Bilder verlaufen in die dem Text entgegengesetzte Richtung. Zwischen 1943 und 1952 lag das Manuskript in der Biblioteca Apostolica Vaticana und wurde dort restauriert. Rot und Blau dominieren die Farbskala, zudem wurde viel Gold – etwa auf den dargestellten Kerzen und Gewändern – verwendet. Bei den erhaltenen Miniaturen handelt es sich um die *Mater Ecclesia*, die *Fratres carissimi*-Szene, die Initiale V, den Abstieg Christi in die Vorhölle, die Geburtsszene und das Bienenlob sowie die weltlichen und geistlichen Herrscher.

17) Exultet Gaeta 2

11. Jh. (zweite Hälfte?), Gaeta?, 20 cm breit, Gaeta, Museo Diocesano.

Literatur: ANDRISANO, Ancora; ANDRISANO, Gaeta; CENTRO STORICO CULTURALE

GAETA, Manoscritto; OROFINO, Curvat Imperia.

Abb. 149, 150.

Von der zweiten Rolle, die Gaeta zugerechnet wird, haben nur vier Pergamentbögen überdauert. 59 Schriftlinien mit Musiknotation geben den Text in beneventanischer Minuskel wieder. Die Verwendung des römischen *Praeconium paschale* deutet darauf, dass die Entstehung des Rotulus in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu datieren ist. Die Miniaturen sind nicht vollständig ausgemalt, eventuell wurde auch diese Rolle nicht vollendet; das Beispiel von Mirabella Eclano 2 zeigt jedoch, dass auch reduzierte Farbigkeiten möglich waren. Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht, die Farben sind stark verblasst. Zu erkennen sind neben den *Fratres carissimi* die Initiale V, eine erste Darstellung Christi beim Abstieg in die Vorhölle, die Durchquerung des Roten Meeres, eine zweite Darstellung Christi in der Vorhölle (die Analogien zu Vat. lat. 9820 aufweist), das *Sacrificium vespertinum*, das *Curvat imperia* und das Bienenlob.

18) Exultet Gaeta 3

12. Jh. (vor 1130), Gaeta(?), 27 cm breit, Gaeta, Museo Diocesano.

Literatur: ANDRISANO, Ancora; ANDRISANO, Gaeta; CENTRO STORICO CULTURALE

GAETA, Manoscritto; OROFINO, Curvat Imperia.

Abb. 134, 151, 152, 155.

Acht Pergamentbögen mit jeweils 83 Linien beneventanischer Schrift und Musiknotation geben die römische Version des *Praeconium paschale* wieder. Die liturgischen Kommemorationen lassen darauf schließen, dass das Manuskript in rogerianischer Zeit – jedoch noch vor der Königskrönung 1130 – entstand. In späteren Ergänzungen wird ein König Wilhelm erwähnt, zudem Papst Johannes XXII. (1316–1334), König Robert von Anjou (1309–1343) und Bischof F. Gattola (1321–1340). Die elf Miniaturen sind über Kopf ausgerichtet, vom Text sind sie durch eine Rahmung noch einmal besonders abgegrenzt. Die Perlbänder, die die zum Teil vergoldeten Flächen rahmen, sowie die hohe Qualität der Miniaturen weisen darauf, dass es sich im Fall von Gaeta 3 um ein äußerst kostbares Manuskript handelte. Leider sind die Farben heute stark verblasst.

Dargestellt sind die *Fratres carissimi*, die Initiale V, die Durchquerung des Roten Meeres, der Abstieg Christi in die Vorhölle in zwei Szenen, das *Curvat imperia*, das *Sacrificium vespertinum*, das Bienenlob, die Kirche und die Weihe der Gaben, die Weihe der Osterkerze und die weltlichen und geistlichen Herrscher in einer Szene.

Montecassino

19) Exultet Avezzano

Um 1057, Montecassino, 566 × 27 cm, Avezzano Archivio diocesano.

Der Rotulus wurde vermutlich für Bischof Pandolfus von Avezzano hergestellt, wie die liturgischen Kommemorationen nahelegen. Er muss im Skriptorium von Montecassino entstanden sein, die 119 Textzeilen in beneventanischer Schrift geben die römische Version des *Praeconium paschale* wieder. Die acht Pergamentbögen sind in gutem Erhaltungszustand, nur die Farben sind mit der Zeit verblasst und das Gold ist abgefallen.

Der Rotulus besitzt keine Miniaturen, sieben große und 34 kleine Initialen gliedern den Text – die Initiale E ist mit 38 cm Höhe sogar die größte Initiale aller Exultet-Rollen. Sie sind durch die zoomorphe Ornamentik recht eindeutig dem Montecassiner Skriptorium zuzurechnen. Einige Textzeilen sind von goldenen Bändern hinterfangen, um sie herauszustellen.

20) Exultet Vat. lat. 3784

1060/70, Montecassino, 4 Sektionen à 28 × 63 cm, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Digitalisat: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.lat.3784> (30.05.2024)

Literatur: BRENN, Vat. lat. 3784.

Abb. 20, 120, 121, 158, 159.

Von diesem in Montecassino unter Desiderius (1058–1086) hergestellten Rotulus sind nur noch vier Pergamentbögen mit dem römischen Text in beneventanischer Schrift erhalten. Die Noten sowie der Text wurden im 13. Jahrhundert gelöscht und neu geschrieben. Der Erhaltungszustand des Rotulus ist recht gut, nur die Farben sind etwas verblasst. Die Grundierung des Goldes hat das Pergament an mehreren Stellen beschädigt. An erhaltenen Miniaturen finden sich nur die Initiale E, das *Angelica turba coelorum*, die Tellus, *Populus*, *Mater Ecclesia*, *Fratres carissimi* und die Initiale V. Die Initialornamentik ist typisch für Montecassino, auch ihre Maßen findet man ähnlich in anderen Manuskripten des Skriptoriums, etwa im Lektionar Vat. Lat. 1202 (1071). Die Darstellung der Engelsschar findet ihr Vorbild in byzantinischen Manuskripten, wie etwa dem Ms. Dionysiou 587 vom Berg Athos (1058, fol. 123v). Die Tellus erscheint hier nicht als Personifikation der Fruchtbarkeit, sondern in Form Christi in einem Medaillon, der über einem zweiten Medaillon platziert ist, in dem sich eine fast nackte, männliche Figur in einer Toga unterhalb eines Halbmondes findet. Die antikisierende Darstellung versinnbildlicht wohl die Finsternis, die durch das Licht Christi in der Osternacht vertrieben wird.

21) Exultet Barb. Lat. 592

Um 1086/87, Montecassino, 28 cm breit, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Digitalisat: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Barb.lat.592> (30.05.2024)

Faksimile: Guglielmo Cavallo u. Lucinia Speciale (Hgg.), Barberini Exultet Rolle. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalgröße des Codex Barb. lat. 592 der Biblioteca Apostolica Vaticana, Zürich 1988.

Literatur: SPECIALE, Accipiter; SPECIALE, Montecassino; SPECIALE, Barb. lat. 592.

Abb. 136, 138, 146.

SPECIALE kommt nach eingehender Analyse vor allem der Darstellung des geistlichen Herrschers zu der Ansicht, dieser Rotulus sei im Pontifikat Desiderius (als Papst Viktor III.) 1086 oder 1087 entstanden. Das Manuskript ist nicht mehr vollständig; neben den fünf erhaltenen Pergamentbögen müssen drei oder vier verloren gegangen sein. Auch der Erhaltungszustand ist nicht sonderlich gut und die Miniaturen wurden vermutlich bereits in mittelalterlicher Zeit neu koloriert. Womöglich fand diese Überarbeitung Ende des 13. Jahrhunderts statt, als man die einzelnen Szenen durch *titoli* und *ystorie* in Vulgärlatein ergänzte. 65 Schriftzeilen und 25 Goldinitialen bilden den Text. Genauso wie im Falle des Exultet in London und von Vat. lat. 3784,

scheint das Skriptorium hier zunächst die Bilder angelegt zu haben, bevor der Text und die Musiknotation dazwischen übertragen wurde.

Die zehn erhaltenen Miniaturen stellen folgende Szenen dar: das *Angelica turba coelorum*, die Tellus, die *Mater Ecclesia*, die Anastasis, die Erbsünde (*felix culpa*), das *Noli me tangere*, das *Sacrificium vespertinum*, das Bienenlob, die thronende Madonna, die Weihe der Osterkerze und die geistlichen und weltlichen Herrscher. Unter den Miniaturen finden sich spätere Kommentare aus einer Zeit, in der die Rolle offensichtlich noch genutzt wurde – ob in der Liturgie, ist jedoch ungewiss. So etwa verdeutlicht der spätmittelalterliche Kommentator unter der Darstellung der *Mater Ecclesia*:

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.

Die *Ecclesia* erscheint hier in Form des Kirchengebäudes, in der Klerus und Laien – beschriftet als *clerus* und *populus* – getrennt voneinander erscheinen. Der Kommentator interessiert sich vor allem für den Klerus und die geschmückte und beleuchtete Kirche.

22) Exultet London Add. 30337

11. Jh. (3./4. Viertel), Montecassino, 683 × 29 cm, London, British Library.

Digitalisat: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_30337

(07.08.2023)

Abb. 113.

Der römische Text des *Praeconium paschale* steht in 98 Textzeilen in beneventanischer Schrift, zwei große Initialen und 37 kleinere gliedern die Erscheinung. Der Erhaltungszustand der 12 Pergamentbögen ist nicht sonderlich gut, doch ist die Rolle – bis auf ein Stück des letzten Pergamentbogens, an der der *umbilicus* angebracht war – vollständig. Nur zwei Figuren wurden herausgeschnitten. Bis 1877 befand sich der heute in London aufbewahrte Rotulus noch im Archiv der Abtei von Montecassino, wo er vermutlich in desiderianischer Zeit für eine der dem Kloster angegliederten Kirchen entstand. Der Antiquar Alessandro Castellani verkaufte den Rotulus im Jahr 1877 für £160 an das British Museum in London.

Die 14 Miniaturen illustrieren folgende Themen: die *Maiestas Domini*, *Angelica turba coelorum*, die Tellus, die *Mater Ecclesia*, die *Fratres carissimi*-Szene, die Kreuzigung, den Durchzug durch das Rote Meer, die Anastasis, die Erbsünde, das *Noli me tangere*, das *Sacrificium vespertinum*, das Bienenlob, die thronende Gottesmutter und die Weihe der Osterkerze.

Der enge Herstellungskontext zu Vat. lat. 592 wird in den Miniaturen ikonografisch ersichtlich. So ist die Darstellung der *Mater Ecclesia* in beiden Rotuli analog gestaltet und unterscheidet sich allein durch das Hinzufügen einiger Laien in der Rolle in London. Ähnliches findet sich in der Miniatur der Weihe der Osterkerze, wo sich hier Kinder oder Täuflinge direkt vor dem Rotulus befinden.

Das Vorbild für die Tellus ist in einem 1023 in Montecassino ausgestalteten ‚De universo‘-Manuskript von Hrabanus Maurus auszumachen; auch dies ist ein deutlicher Hinweis für die Entstehung des Exultet London Add. 30337 in Montecassino.

Neapel

23) Vat. lat. 3784 (5)

| 1334–1342, Neapel, 378 × 26 cm, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Das Manuskript befindet sich in sehr gutem Zustand, weist allerdings keine Miniaturen auf. Der römische Text in gotischer Schrift ist mit Quadratnotation versehen. Die Rolle hat großen historischen Wert, da aufgrund der hinzugefügten Kommemorationen davon ausgegangen werden kann, dass sie bis ins 16. Jahrhundert verwendet wurde.

Pisa

24) Exultet Pisa 1

| 12. Jh., Pisa, 280 × 22,6 cm, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo.

Die älteste der beiden Exultet-Rollen, die nicht in Süditalien entstanden, wurde im 12. Jahrhundert als Kopie von Pisa 2 hergestellt; Pisa 2 muss sich zu diesem Zeitpunkt also bereits in Pisa befunden haben. Der Zustand des Manuskriptes ist sehr schlecht, Feuchtigkeit beschädigte es an mehreren Stellen. Zudem sind die wenigen Farben stark ausgeblichen.

Niedergeschrieben wurde der römische Text des *Praeconium paschale* in karolingischer Minuskel auf 102 Schriftzeilen, die allesamt von Musiknotation begleitet werden. Von den Miniaturen sind nur Reste einer Kreuzigungsszene und einer Kreuzabnahme zu erkennen, die jedoch beide nur in brauner Tinte auf das Pergament skizziert wurden.

25) Exultet Pisa 3

| 1240–1260, Pisa, 620 × 45 cm, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo.

| Literatur: CALDERONI MASETTI, Exultet.

Die zweite Pisaner Rolle entstand dort um die Mitte des 13. Jahrhunderts und enthält die römische Version des *Praeconium paschale* in gotischer Schrift. Über den

74 Schriftzeilen findet sich Musiknotation nach dem gotischen System. Die zehn Miniaturen weisen einige Besonderheiten auf, so erscheint die Weihe des Feuers und das Entzünden der Kerze, die beide im Atrium vor der Kirche vollzogen wurden, in keiner süditalienischen Rolle. Dargestellt sind – dem Text entgegengesetzt – Christus *in gloria*, die Weihe des Feuers und das Entzünden der Kerze, der Diakon auf dem Ambo und der segnende Christus, der über die Verdammten triumphierende Christus, die *Mater Ecclesia*, Christus in der Mandorla, die Erbsünde, die Erlösung der Israeliten, der Durchzug durchs Rote Meer und Christus vor der *Columna ignis*, der die Dunkelheit vertreibt.

Salerno

26) Exultet Salerno

Mitte 13. Jh., Salerno, 47 cm breit, Salerno, Museo Diocesano.

Faksimile: Giuseppe Zampino, Guglielmo Cavallo u. Antonia D’Aniello (Hgg.),

L’Exultet di Salerno. Riproduzione in facsimile, Rom 1993.

Literatur: BARRA, Confronto; CRISISTOMI u. D’ANIELLO, Salerno; RAMOS RUBERT, Overview; RAMOS RUBERT, Restauración.

Abb. 56, 117, 156, 161.

Das Salernitaner Exemplar einer Exultet-Rolle stellt mit einer Breite der Pergamentbögen von 47 Zentimetern das größte Manuskript unter den süditalienischen Rollen dar. Heute sind nur die mit Miniaturen versehenen Bögen erhalten. Es ist nicht sicher, ob die Rolle – bis auf die gotische Schrift auf dem ersten Bogen – überhaupt Text aufwies. Die Pergamentbögen werden heute einzeln im Museo Diocesano von Salerno aufbewahrt.

Jeweils zwei Miniaturen finden sich auf einem Bogen. Es ist nicht mehr ersichtlich, in welchem Verhältnis Bild und Text – sofern die gesamte Rolle beschriftet war – zueinander standen. Als einziger Hinweis könnte die Initiale V dienen, die spiegelbildlich zum Text zu der ihr folgenden Darstellung der Durchquerung des Roten Meeres erscheint (der jedoch eine Miniatur, kein Text, folgt).

Während einer Restaurierung 1917 entfernte man Farbschichten, die man nicht dem 13. Jahrhundert zuordnete und trennte die Pergamentbögen voneinander; bis zu diesem Zeitpunkt wurde das Manuskript in der Osternacht noch an der Kanzel drapiert, wie mehrere – schriftliche und bildliche – Quellen bezeugen.

Die Miniaturen zeigen die Übergabe des Rotulus an den Bischof (ähnlich wie Vat. lat. 9820), das Lamm Gottes umgeben von den Evangelistensymbolen, die *Angelica turba coelorum*, die *Regis victoria*, das Entzünden der Osterkerze, die Tellus, die Maiesta Domini, das Volk, die *Mater Ecclesia*, die *Fratres carissimi*-Szene, die Kreuzigung, die Durchquerung des Roten Meeres, die Anastasis, das Bienenlob, die thronende Madonna, die Weihe der Osterkerze sowie die geistlichen und weltlichen Herrscher.

Sorrent

27) Exultet Montecassino 2

1105–1110, Sorrent, 485 × 25 cm, Montecassino, Archivio dell'Abbazia.

Literatur: OROFINO, Montecassino 2.

Abb. 23, 26, 133, 137, 148.

Auf sieben Pergamentbögen stehen 84 Linien Text in beneventanischer Schrift mit Musiknotation. Die Miniaturen erscheinen spiegelbildlich zum Text, wobei der Text den jeweils zugehörigen Miniaturen meist folgt. Das römische *Praeconium paschale* weist hier an einigen Stellen Textzeilen aus dem beneventanischen Praeconium auf, es fanden keine Aktualisierungen des Textes statt. Aufgrund der Kommemorationen lässt sich der Rotulus recht eindeutig datieren; erwähnt wird neben einem Papst Paschalis, bei dem es sich vermutlich um Paschalis II. (1099–1118) handelt, auch ein Erzbischof Barbato, der zwischen 1105 und 1110 dokumentiert ist.

Der Erhaltungszustand ist nicht besonders gut, das Pergament an einigen Stellen beschädigt und die Tinte stark verblasst.

Dargestellt sind das Entzünden der Osterkerze, das Gebet der Gläubigen, die *Angelica turba coelorum*, die Tellus, die *Mater Ecclesia* und *Populus*, die *Fratres carissimi*, das Osterlob (*Laus cerei*), die Maiestas Domini, der Diakon und die christliche Gemeinschaft, die Initiale V, die Kreuzigung, die Anastasis, die Frauen am Grab und die Erscheinung Christi vor ihnen, das *Sacrificium vespertinum*, das Bienenlob in zwei Szenen, die Geburtsszene, die geistlichen und die weltlichen Herrscher sowie abschließend die Darbringung des Rotulus.

Troia

28) Exultet Troia 1

Um 1050, Troia, 268 × 20 cm, Troia, Archivio Capitolare.

Literatur: CAVALLO, Exultet Bari Troia; MAGISTRALE, Troia 1; MAITILASSO, Troja.

Abb. 50.

Die älteste in Troia gefertigte Rolle datiert MAGISTRALE aufgrund des Schrifttyps und der liturgischen Kommemorationen in die Mitte des 11. Jahrhunderts, als Troia noch byzantinisch regiert war (die Stadt wurde 1066 von den Normannen erobert). Fünf Pergamentbögen aus dickem Pergament sind noch heute in der Form des Rotulus erhalten, sie sind auf einen *umbilicus* aus Holz gewickelt, der jedoch nicht mittelalterlich ist. 88 Zeilen in beneventanischer Schrift mit durchgängiger Musiknotation in adiastematischen Neumen geben die beneventanische Version des *Praeconium paschale* wieder. Die Zeilenliniierung im Abstand von 1,5 cm ist gut unter den Miniaturen zu erkennen. Die Größe der Initialen ist – etwa im Vergleich zu Bari 1 – sehr gering, das E misst etwa nur 5,5 cm, die restlichen 32 Initialen kommen nur auf maximal 3,2 cm.

Troia 1 muss eine gewisse Zeit mit Troia 2 verbunden gewesen sein, wie Löcher am oberen Rand des ersten Pergamentbogens nahelegen und wie auch AVERY (1936) noch beschreibt. Die sechs Miniaturen sind ihrem entsprechenden Textteil vorangestellt und verlaufen in dieselbe Leserichtung.

Sie zeigen die *Maiestas Domini* mit den Engelschören und das Entzünden der Osterkerze als Frontispiz, dem folgt eine Kreuzigungsdarstellung in der Initiale V, das Bienenlob, die Feier der Gläubigen und abschließend die spirituellen und die weltlichen Herrscher. Die Darstellung des Bienenlobs ist hier ungewöhnlich: Dass sie sich über zwei Pergamentbögen erstreckt, weist darauf, dass die Planung der *mise en page* nicht sorgfältig durchgeführt wurde. Es erscheinen hier, wie in Bari 1, zwei weltliche Herrscher, die von dem zwischen ihnen stehenden Christus gekrönt werden. Es ist unklar, ob die beiden Fürsten auf eine zeitgenössische politische Situation verweisen oder ganz allgemein die Vorstellung wiedergeben, dass die weltliche Macht von Christus / Gott verliehen wurde.

29) Exultet Troia 2

1. Hälfte 12. Jh., Troia, 190 × 21 cm, Troia Archivio Capitolare.

Literatur: CAVALLO, Exultet Bari Troia; MAITILASSO, Troja.

Abb. 51, 153a–c.

Auch die zweite Rolle, die sich aus Troia erhalten hat, kann aufgrund des Schrifttypus recht eindeutig in ein lokales Skriptorium lokalisiert werden, *MAGISTRALE* datiert sie in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. Nur drei Pergamentbögen haben sich erhalten, die aufgrund von Schimmelbefall lange in einem recht schlechten Zustand waren. Nahtstellen auf dem letzten Bogen weisen auch in diesem Rotulus darauf, dass er mit Troia 1 verbunden war. Da AVERY beide 1936 noch miteinander verbunden vorfindet, scheint die Trennung für die Ausstellung 1953 stattgefunden zu haben.

Die unregelmäßige Zeilenliniierung ist an einigen Stellen zu erkennen; insgesamt weist das Fragment 43 linierte Zeilen auf. Der Schrifttypus entspricht einem beneventanisch-cassinesischen, was Hinweise auf kulturelle Verschmelzungen in der Capitanata in dieser Zeit gibt. Der Text des *Praeconium paschale* folgt der beneventanischen Version, die Musiknotation findet sich oberhalb der Textzeilen auf einer Notelinie. Die vertikalen Ränder sind mit ornamentalen Zierleisten ähnlich denen der Bareser Objekte geschmückt, die Bilder kopfüber zum Text positioniert.

Auf den drei Pergamentbögen finden sich sechs Darstellungen: Die erste, nur fragmentarisch erhaltene, mag eine *Mater Ecclesia* zeigen, dieser folgt das Bienenlob, die in den Exultet-Rollen einzigartige Szene der Bestrafung Judas, die weltlichen Herrscher, die Feier der Gläubigen, die geistlichen Herrscher und abschließend die Darstellung eines Ritters auf seinem Pferd. Die letzte Miniatur verläuft in Richtung des Textes.

Abgesehen von den beiden ungewöhnlichen Szenen von Judas und dem Reiter fallen weitere Besonderheiten in dem Manuskript auf. So entspricht die Reihenfolge

der Miniaturen nicht der des Textes. Eventuell konnte der Illuminator den Text des *Exultet* nicht lesen oder bekam keine Angaben, was er wo malen sollte. Womöglich ist dies auch ein Hinweis darauf, dass der Rezeption der Bilder Vorrang vor der des Textes gegeben wurde oder die Miniaturen andere Bedeutungen in sich tragen sollten.

Signifikanterweise erscheinen hier die Darstellungen der geistlichen und weltlichen Herrscher vertauscht, sodass der Bischof sowohl im Text als auch im Bild Vorrang über die Fürsten hatte. Vermutlich entstand das Manuskript unter dem bedeutenden Bischof Wilhelm II. (1106–1141), der auch die Bronzetüren der Kathedrale in Auftrag gab. Auf eine Zeit nach 1130 deutet die weltliche Kommemoration: Im *memorare, Domine, famulum tuum regem nostrum illum et ejus exercitum universum* muss König Roger II. gemeint sein, der im Bild zusammen mit seiner Gemahlin erscheint.

30) Exultet Troia 3

2. Hälfte 12. Jh., Troia, 651 × 25 cm, Troia, Archivio Capitolare.

Literatur: CAVALLO, *Exultet Bari Troia*; MAITILASSO, *Troja*.

Abb. 22, 53, 54, 55, 94, 95, 96.

Die Rolle ist vollständig erhalten und in gutem Zustand. Die römische Version des *Praeconium paschale* steht in beneventanischer Schrift, Text und Bild verlaufen in eine Richtung. Dies ist kein Hinweis darauf, dass das Manuskript in der Liturgie keine Verwendung fand, wie MAGISTRALE dies im Katalog formuliert: „In tal modo si deve ritenere che sin dall’inizio l’*Exultet* 3 di Troia costituì esclusivamente una sontuosa suppellettile liturgica eseguita per arricchire il Tesoro della Cattedrale della città, forse destinata alla *ostensio* pubblica, senza un preciso rapporto con il rituale.“ Die Miniaturen wurden immer vor dem entsprechenden Textteil positioniert und vor diesem ausgeführt, worauf einige Details verweisen. So wurde der Nimbus Christi in der *Regis victoria* wieder gelöscht, um dort schreiben zu können; in der Darstellung des Vertreibens der Dunkelheit erscheint Text sogar ins Bild hineingeschrieben.

Die Wahl des Pergaments geschah sorgfältig, der Erhaltungszustand ist bis auf einige abgefallene – und später übermalte – farbige Stellen sehr gut. Die beneventanische Schrift steht Cassiner Urkunden nahe, zudem fallen in den Kommemorationen sizilianische Elemente auf, wie KANTOROWICZ belegen konnte. Sonst geben keinerlei spätere Ergänzungen Rückschlüsse auf die Objektbiografie.

Mit 36 Miniaturen ist dies der am dichtesten bebilderte Rotulus Süditaliens, allein neun davon bilden das Frontispiz. Dargestellt sind die Frauen am Grab Christi, das *Noli me tangere*, die Erscheinung Christi in Emmaus, die Erscheinung Christi vor den Jüngern, der ungläubige Thomas, das Verlesen des *Exultet*, die *Maestas Domini* und *Angelica turba coelorum*, die Initiale E, die Tellus, die *Mater Ecclesia*, die *Fratres carissimi*, die Initiale V, Christus als Pantokrator, die Erbsünde, die Rettung der erstgeborenen Israeliten, der Durchzug durch das Rote Meer, die *in Christo credentes*, die *Regis victoria*, die Kreuzigung, der Sündenfall, die Auferstehung Christi, die Vertreibung der Dunkelheit, zwei Darstellungen der Gaben der Osternacht, das *Sacrificium*

vespertinum, das Entzünden der Osterkerze, das Bienenlob, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Gaben der Ägypter an die Israeliten, die Weihe der Osterkerze, Christus als Lichtbringer, Kommemorationen des Klerus und der Gläubigen sowie abschließend die geistlichen und weltlichen Herrscher.

Herstellungsort unbekannt

31) Exultet Velletri

30 cm breit, Velletri, Archivio Diocesano.

Literatur: PONZI, Velletri.

Von dem Rotulus, der seit 1708 in Velletri nachweisbar ist, sind nur vier Pergamentbögen erhalten. Der beneventanische Text des *Praeconium paschale* wird von Miniaturen begleitet, die kopfüber zur Schrift ausgerichtet sind. Der Schrifttypus und die Art der Musiknotation deuten auf eine Entstehung um 1100, mögliche byzantinische Vorbilder für die Ikonografien ebenfalls. Es wurden jedoch aufgrund stilistischer Überlegungen und einiger Ähnlichkeiten zu der Exultet-Rolle aus Salerno auch Datierungsmöglichkeiten in das 13. Jahrhundert vorgeschlagen. Der Erhaltungszustand der Farben ist sehr gut, in der Herstellung wurde auf kostbare Materialien Wert gelegt.

Bei den vier erhaltenen Miniaturen handelt es sich um eine Darstellung des thronenden Christus, die Kreuzigung, den Abstieg in die Vorhölle und die *Mater Ecclesia*.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- ANDRIEU, Michel, *Les Ordines Romani* du haut moyen-âge, Bd. 2: Les textes (Ordines I–XIII), (*Spicilegium sacrum Lovaniense* 24), Louvain 1951.
- Aristoteles, *Über die Seele*, hg. v. Paul GOHLKE, Paderborn 1961.
- Aristoteles, *Politik*, hg. u. übers. v. Eugen ROLFES, Hamburg 1981.
- Augustinus, *De musica*, hg. v. Martin JACOBSSON, Berlin, Boston 2017.
- Augustinus, *Musik. De musica libri sex*, hg. v. Carl J. PERL, Paderborn 1962.
- Augustinus, *Ordine, musica, bellezza. L'ordine, libri 2. La musica, libri 6. La bellezza*, raccolta sistematica di passi da varie opere, hg. v. Maria BETTETINI, Mailand 1992.
- BEATILLO, Antonio, *Historia della vita, miracoli, traslatione et gloria dell'Illustrissimo Confessore di Christo, San Nicolò il Magno, Patrono e protettore della Città di Bari*, Neapel 1645.
- Bernhardin von Siena, *De Triplici Christi nativitate*, in: *Opera omnia* VII, hg. v. Augustin SÉPINSKI, Florenz 1954.
- Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis *Kalendarium et Ordines saec. XII*, hg. v. Marco MAGISTRETTI, Mailand 1894.
- Boethius, *De institutione musica. Traité de la musique*, hg. v. Christian MEYER, Turnhout 2004.
- Boethius, *Fünf Bücher über die Musik*, hg. v. Oscar PAUL, Leipzig 1872, ND Hildesheim, New York 1973.
- Chronicon ignoti civis Barensis sive Lupi Protospatae*, in: Ludovico Antonio MURATORI (Hg.), *Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. 5, Mailand 1724, S. 145–156.
- Codex Diplomaticus Barensis*, Bd. 1: *Le pergamene del Duomo di Bari, (952–1264)*, hg. v. Giovanni Battista NITTO DE ROSSI u. Francesco NITTI DI VITO, Bari 1897.
- Codex Diplomaticus Barensis*, Bd. 4: *Le pergamene di S. Nicola di Bari, periodo greco (939–1071)*, hg. v. Giovanni Battista NITTO DE ROSSI u. Francesco NITTI DI VITO, Bari 1900.

Codex Diplomaticus Barensis, Bd. 6: Le pergamene di S. Nicola di Bari, periodo svevo (1195–1266), hg. v. Giovanni Battista NITTO DE ROSSI u. Francesco NITTI DI VITO, Bari 1906.

Codex Diplomaticus Barensis, Bd. 10: Pergamene di Barletto, del R. Archivio di Napoli, (1075–1309), hg. v. Riccardo FILANGERI DI CANDIDA GONZAGA, Giovanni Battista NITTO DE ROSSI u. Francesco NITTI DI VITO, Bari 1928.

Codex Diplomaticus Cavensis, Bd. 5 (1018–1034), hg. v. Michael Morcaldi, Mauro Schiani u. Sylvano de Stephano, Neapel 1879.

Der Musiktraktat des Anonymus 4, Bd. 1, hg. v. Fritz Reckow, Wiesbaden 1967.

Des Origines acht Bücher gegen Celsus, hg. v. Paul Joetschau, München 1926.

Garruba, Michele, Serie critica dé sacri pastori baresi, Bari 1884.

Geoponika (Γεωπονικά). Agricultural Pursuits, hg. u. übers. v. Thomas Owen, London 1806.

Hieronymus, Epistola XVIII ad Praesidium, *De Cereo paschali*, hg. v. Jacques-Paul Migne (Patrologia Latina 30), Paris 1844, Sp. 188–194.

Hobbes, Thomas, Leviathan, hg. v. J. C. A. Gaskin, Oxford 2008.

Hrabanus Maurus, De institutione clericorum, Bd. 2, hg. v. Detlev Zimpel, Frankfurt a. M. 2006.

Hucbaldus Elnonensis (Ubaldo di Saint-Armand), Musica. Reginone di Prüm, Epistola de harmonica institutione, hg. v. Alessandra Fiori, Florenz 2010.

Hugo Falcandus, Liber de regno Siciliae, hg. von G. Del Re (Cronisti e scrittori sincroni napoletani 1), Neapel 1845, S. 277–400.

Isidor von Sevilla, Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, hg. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

Isidor von Sevilla, Etymologiarum sive originum libri XX, hg. v. Wallace M. Lindsay, Oxford 1911.

Jaffé, Philipp, Monumenta Moguntina (Bibliotheca rerum Germanicarum 3), Berlin 1866.

[Johannes von Salisbury,] Ioannis Saresberiensis Metalogicon, hg. v. John Barrie Hall, Turnhout 1991.

Lanfranc von Canterbury, Decreta Lanfranci monachis Cantuariensibus transmissa. The Monastic Constitutions of Lanfranc, hg. v. David Knowles u. Christopher N. L. Brooke, Oxford 2002.

Leo von Ostia, Chronica monasterii Casinensis. Die Chronik von Montecassino, hg. v. Hartmut Hoffmann (Monumenta Germaniae Historica 34), Hannover 1980.

Martini, Giuseppe, Appendix ad Theatrum Basilicae Pisanae, Romae 1723.

- Ordo casinensis hebdomadae maioris (saec. XII), hg. v. Teodoro LEUTERMAN (Miscellanea Cassinese 20), Montecassino 1941.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), Briefe aus der Verbannung. Tristia. Epistolae ex Ponto, hg. v. Wilhelm WILLIGE, eingel. v. Niklas HOLZBERG, Berlin 2011.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), Metamorphosen, hg. v. Gerhard FINK, Düsseldorf 2004.
- Paulus Silentarius, Ekphrasis, in: Prokop, Bauten, hg. u. übers. v. Otto VEH, München 1977, S. 306–374.
- PETRONI, Giulio, Della Storia di Bari dagli antichi tempi sino all’anno 1856, Bd. 2, Neapel 1857/58, ND Bologna 1971.
- [Photios,] The Homilies of Photios Patriarch of Constantinople, hg. v. Cyril MANGO, Cambridge 1958.
- Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Secundus Maior), Naturalis historiae libri XXXVII, hg. v. Roderich KÖNIG u. a., München 2013.
- SALAZARO, Demetrio, Mezzogiorno medievale. Monumenti, artisti, personaggi, hg. v. Antonio VENTURA, Lecce 2003.
- Schedula diversarum artium, in: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De diversis artibus* in einem Band, hg. v. Erhard BREPOHL, Köln 2014, S. 49–80, 145–166, 235–502.
- SELVAGGIO, Giulio Lorenzo, Antiquitatum christianarum institutiones. Nova methodo, in quatuor libros tributae ad usum Seminarii Neapolitani, Neapel 1772–1776.
- Suger von Saint-Denis, Ausgewählte Schriften, hg. v. Andreas SPEER u. Günther BINDING, Darmstadt 2000.
- UGHELLI, Ferdinando, Italia sacra, Bd. 1, Venedig 1717.
- VERGIL, Bucolica. Georgica. Hirtengedichte. Landwirtschaft. Lateinisch–Deutsch, hg. u. übers. v. Niklas HOLZBERG (Sammlung Tusculum). Berlin, Boston 2016.
- Walahfrid Strabo, Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum, hg. v. Alice L. HARTING- CORRÊA, Leiden 1996.
- Wilhelm von Apulien, Gesta Roberti Wiscardi, in: Ludovico Antonio MURATORI (Hg.), Rerum Italicarum Scriptores, Bd. 5, Mailand 1724, S. 253–278.
- [Zeremonienbuch] Le livre des cérémonies de Constantine Porphyrogénète, hg. v. Albert VOGT, Paris 1967.

Literatur

- ABBATE, Francesco (Hg.), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, Ausst.-Kat. Foggia u. a., Rom 2010.
- ACETO, Francesco, *La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo. Immagine e memoria (I convegni di Parma 11)*, Mailand 2009, S. 132–143.
- ACETO, Francesco, *L'Exultet della Biblioteca Casanatense (Cas. 724 B I 13,3) e la scultura tra Puglia e Campania nella prima età normanna*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Le vie del medioevo (I convegni di Parma 1)*, Mailand 2000, S. 246–257.
- D'ACHILLE, Anna Maria, Antonio IACOBINI u. Pio Francesco PISTILLI (Hgg.), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Mailand 2021.
- D'ACHILLE, Anna Maria, Antonio IACOBINI u. Gennaro TOSCANO (Hgg.), *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin 1811–1813. Un archéologue dans l'Italie napoléonienne*, Paris 2014.
- ACKLEY, Joseph Salvatore u. Shannon L. WEARING (Hgg.), *Illuminating Metalwork. Metal, Object, and Image in Medieval Manuscripts (Sense, Matter, and Medium 4)*, Berlin, Boston 2022.
- DELL'ACQUA, Francesca u. a. (Hgg.), *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Context*, Berlin 2016.
- AERTSEN, Jan A., *Zur Einleitung*, in: DERS. u. Andreas SPEER (Hgg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter (Miscellanea mediaevalia 25)*, Berlin 1998, S. XI–XVI.
- AERTSEN, Jan A. u. Andreas SPEER (Hgg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter (Miscellanea mediaevalia 25)*, Berlin 1998.
- ALBARELLO, Stefano, *Gli exultet ed il canto greco-latino. Musica e liturgia dai longobardi ai normanni nell'Italia centro-meridionale*, in: Felicio CORVESE (Hg.), *Desiderio di Montecassino e le basiliche di Terra di Lavoro (Gli anemoni)*, Caserta 1999, S. 97–107.
- ALEXANDER, Jonathan J. G., *Scribi e artisti. L'iniziale arabesque nei manoscritti inglesi del XII secolo*, in: Lucinia SPECIALE (Hg.), *Uomini, libri, immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo (Nuovo medioevo 58)*, Neapel 2000, S. 171–202.
- ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven 1992.
- ALEXANDER, Jonathan J. G., *Insular Manuscripts. 6th to the 9th Century (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles 1)*, London 1978.
- ALLERS, Rudolph, *St. Augustine's Doctrine on Illumination*, in: *Franciscan Studies* 12,1 (1952), S. 27–46.
- ALTO BAUER, Franz, *Das Bild der Stadt Rom in karolingischer Zeit. Der Anonymus Einsidlensis*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 92,3/4 (1997), S. 190–228.
- ANDERSON, Christy, Anne DUNLOP u. Pamela H. SMITH (Hgg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750 (Studies in Design)*, Manchester 2015.

- ANDRAULT-SCHMITT, Claude, A Western Interpretation of an Oriental Scheme. The Domed Churches in Romanesque Aquitaine, in: Rosa Maria BACILE u. John McNEILL (Hgg.), *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, Leeds 2015, S. 225–240.
- ANDREWS, Frances (Hg.), *Ritual and Space in the Middle Ages. Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium (Harlaxton Medieval Studies 21)*, Donington 2011.
- ANDRISANO, Gaetano, Ancora sugli *exultet* della cattedrale di Gaeta, in: *Lunario romano* 15 (1986), S. 117–136.
- ANDRISANO, Gaetano, I tre *Exultet* della cattedrale di Gaeta. Documenti che hanno valore anche per la storia civile, in: *Gazzetta di Gaeta* 10 (1982), S. 101–110.
- APPADURAI, Arjun (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986.
- ASHBROOK HARVEY, Susan, *Scenting Salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination (Transformation of the Classical Heritage 42)*, Berkeley 2006.
- AURENHAMMER, Hans u. Daniela BOHDE (Hgg.), *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien (Vestigia bibliae 32/33)*, Bern u. a. 2015.
- AVAGLIANO, Faustino (Hg.), *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana (Miscellanea cassinese 1)*, Cassino 1997.
- AVERY, Myrtila, The Relation of St. Ambrose to the *Exultet* Hymn, in: Dorothy E. MINER (Hg.), *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton 1954, S. 374–378.
- AVERY, Myrtila, The Beneventan Lections for the Vigil of Easter and the Ambrosian Chant banned by Pope Stephen IX at Montecassino, in: *Studi Gregoriani* 1 (1947), S. 433–458.
- AVERY, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italy (Illuminated Manuscripts of the Middle Ages)*, Princeton 1936.
- BABUDRI, Francesco, *L'Exultet di Bari del secolo XI (Archivio storico pugliese, Quaderni 5)*, Bari 1959.
- BACCI, Michele (Hg.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale (Seminari e convegni 12)*, Pisa 2007.
- BACILE, Rosa Maria u. John McNEILL (Hgg.), *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, Leeds 2015.
- BAILEY, Terence, Ambrosian Chant in Southern Italy, in: *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 6 (1983), S. 1–7.
- von BALDASS, Peter, Die Miniaturen zweier *Exultet*-Rollen. Der Ursprung der *Exultet*-illustration, in: *Scriptorium* 8 (1954), S. 205–219.
- BANDMANN, Günther, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Städel-Jahrbuch* 2 (1969), S. 75–100.
- BANNISTER, Henry M., The *Vetus Itala* Text of the *Exultet*, in: *Journal of Theological Studies*, 11,41 (1909), S. 43–54.
- BAROFFIO, Giacomo u. Beat BRENK (Hgg.), *Exultet. Testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cassino 1999 (CD-ROM).

- BAROFFIO, Giacomo, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel medioevo*, Mailand 2011.
- BARR, Helen u. a. (Hgg.), *Vom Wort zur Kunst. Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Emsdetten 2020.
- BARRA, Antonio, *Confronto per immagini. Riflessioni sull'Exultet di Salerno*, in: Maria Cristina ROSSI u. Veronica DE DUONNI (Hgg.), *Le diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo. Ricerche di storia, archeologia, storia dell'arte (Studi vulturnensi 15)*, Benevent 2019, S. 163–172.
- BARRACANE, Gaetano, *Gli Exultet di Bari (Per la storia della chiesa di Bari 8)*, Bari 1994.
- BASCHET, Jérôme, *L'image et son lieu. Quelques remarques générales*, in: Cécile VOYER u. Éric SPARHUBERT (Hgg.), *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel (Culture et société médiévales 22)*, Turnhout 2011, S. 179–204.
- BAUER, Clemens, Laetitia BOEHM, u. Max MÜLLER (Hgg.), *Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung*, Freiburg, München 1965.
- BAUMGÄRTNER, Ingrid (Hg.), *Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter (Die Region trifft sich – die Region erinnert sich)*, Kassel 2003.
- BAUMGÄRTNER, Ingrid, Paul-Gerhard KLUMBIES u. Franziska SICK, *Raumkonzepte. Zielsetzung, Forschungstendenzen und Ergebnisse*, in: DIES. (Hgg.), *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen 2009, S. 9–28.
- BAUMGÄRTNER, Ingrid, Paul-Gerhard KLUMBIES u. Franziska SICK (Hgg.), *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen 2009.
- BÄUML, Franz H., *Autorität und Performanz. Gesehene Leser, gehörte Bilder, geschriebener Text*, in: Christine EHLER u. Ursula SCHAEFER (Hgg.), *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen (ScriptOralia 94)*, Tübingen 1998, S. 248–273.
- BAUSI, Alessandro, Bruno REUDENBACH u. Hanna WIMMER (Hgg.), *Canones. The Art of Harmony. The Canon Tables of the Four Gospels (Studies in Manuscript Cultures 18)*, Berlin 2020.
- BAWDEN, Tina, *Describing Spaces. Topologies of Interlace in the St. Gall Gospels*, in: Tobias FRESE, Wilfried KEIL u. Kristina KRÜGER (Hgg.), *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture (Materiale Textkulturen 23)*, Berlin, Boston 2019, S. 11–36.
- BECK, Herbert u. Kerstin HENGVOSS-DÜRKOP (Hgg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Schriften des Liebieghauses)*, Frankfurt a. M. 1994.
- BECKER, Oliver, *Der Dom von Salerno und die Abteikirche von Montecassino. Anspruch und Wirkung zweier Bauprojekte in Unteritalien im 11. Jahrhundert*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 41 (2007), S. 105–140.
- BELLI D'ELIA, Pina, *Le suppellettili liturgiche marmoree di età medievale del Duomo di Canosa. Una rilettura*, in: Liana BERTOLDI LENOCI (Hg.), *Canosa. Ricerche Storiche. Decennio 1999–2009*, Martina Franca 2011, S. 689–721.

- BELLI D'ELIA, Pina, Le radici della cattedrale, in: DIES. u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 197–218.
- BELLI D'ELIA, Pina, Il contributo degli indizi monumentali sacri alla ricostruzione storico-liturgica, in: Nicola BUX (Hg.), *Fonti per la storia della liturgia* (Per la storia della chiesa di Bari 5), Bari 1991, S. 11–21.
- BELLI D'ELIA, Pina, *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, Bari 1987.
- BELLI D'ELIA, Pina u. a., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Mailand 1980.
- BELLI D'ELIA, Pina u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009.
- BELTING, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1994.
- BELTING, Hans, *Studien zur beneventanischen Malerei* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 7), Wiesbaden 1968.
- BELTING, Hans, *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), S. 141–193.
- BENNEWITZ, Ingrid u. Andrea SCHINDLER (Hgg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität, Medialität, Semantik* (Akten des Symposiums des Mediävistenverbandes 13), Berlin 2011.
- BENZ, Suitbert, *Der Rotulus von Ravenna. Nach seiner Herkunft und seiner Bedeutung für die Liturgiegeschichte kritisch untersucht* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 45), Münster 1967.
- BEPLER, Jochen u. Christian HEITZMANN (Hgg.), *Der Albani-Psalter. Stand und Perspektiven der Forschung*, Hildesheim, Zürich, New York 2013.
- BÉRARD, Claude, « ... et le ciel se retira comme un livre qu'on roule ». Apocalypse VI, 14, in: *Pallas* 66 (2004), S. 49–66.
- BERARDI, Umberto, *Simulation of Acoustical Parameters in Rectangular Churches*, in: *Journal of Building Performance Simulation* (2013), S. 1–16.
- BERARDI, Umberto, Ettore CIRILLO u. Francesco MARTELOTTA, *A Comparative Analysis of Acoustic Energy Models for Churches*, in: *Acoustical Society of America* 126,4 (2009), S. 1838–1849.
- BERARDI, Umberto u. Francesco MARTELOTTA, *The Position of the Sound Source in Churches*, in: *Proceedings of Meetings on Acoustics* 21 (2014), S. 2–9.
- BERGER, Christian u. Stefan HÄUSSLER, *Die Musik des Mittelalters*, Darmstadt 2019.
- BERGMANN, Robert, *A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi*, in: *Metropolitan Museum Journal* 9 (1974), S. 163–186.
- BERING, Kunibert u. Alarich ROOCH (Hgg.), *Raum. Gestaltung, Wahrnehmung, Wirklichkeitskonstruktion* (Artificium), Oberhausen 2008.
- BERTAUX, Émile, *L'art dans l'Italie méridionale, réimpression conforme à la première édition parue en 1903*, Rom 1968.
- BERTAUX, Émile, *Pei monumenti meridionali. Barbarie recenti nei duomi di Canosa e di Taranto*, in: *Napoli Nobilissima* 1 (1896), S. 15–16.

- BERTELLI, Carlo, Il ciclo figurativo, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 61–71.
- BERTELLI, Carlo (Hg.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Mailand 1994.
- BERTELLI, Gioia, *Acceptus et magister David a Siponto. Nuove acquisizioni*, in: *Eurasiatica* 4 (2016), S. 63–71.
- BERTELLI, Gioia, L'edificio paleocristiano. Una rivisitazione e alcune considerazioni, in: Pina BELLI D'ELIA und Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 121–137.
- BERTELLI, Gioia, La cattedrale di età paleocristiana di Santa Maria a Bari, in: DIES. (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 91–98.
- BERTELLI, Gioia, La chiesa paleocristiana di Santa Maria a Siponto, in: DIES. (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 61–66.
- BERTELLI, Gioia, Introduzione, in: DIES. (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 9–30.
- BERTELLI, Gioia, Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano, in: DIES. (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 121–138.
- BERTELLI, Gioia (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004.
- BERTELLI, Gioia, *S. Maria que est episcopio. La cattedrale di Bari dalle origini al 1034* (Per la storia della chiesa di Bari 10), Bari 1994.
- BERTELLI, Gioia u. Daniele MITTICA, *Marmi bizantini e mediobizantini nella basilica di San Nicola e nella cattedrale di Santa Maria e San Sabino a Bari. Importazioni e riusi*, in: Francesco ABBATE (Hg.), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento*, Ausst.-Kat. Foggia u. a., Rom 2010, S. 97–102.
- BERTI, Irene u. a. (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin, Boston 2017.
- BERTOLDI LENOCI, Liana (Hg.), *Canosa. Ricerche Storiche. Decennio 1999–2009*, Martina Franca 2011.
- BERTOLDI LENOCI, Liana (Hg.), *San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente. Atti del Convegno di Studi in occasione del XII Centenario della Translazione del corpo di San Sabino e per i 900 anni di dedizione della Chiesa Cattedrale di Canosa* (Pubblicazioni del Centro, Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia 32), Triest 2002.
- BETANCOURT, Roland, *Why Sight is not Touch. Reconsidering the Tactility of Vision in Byzantium*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 70 (2016), S. 1–24.
- BICCHIERI, Marina u. a., *Raman and PIXE analysis of Salerno Exultet*, in: *Qvinio* 2 (2000), S. 233–240.
- BIERENDE, Edgar, Sven BRETTFELD u. Klaus OSCEMA (Hgg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Trends in Medieval Philology 14), Berlin 2008.

- BINDING, Günther, Bauvermessung und Proportionen im frühen und hohen Mittelalter (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 61), Stuttgart 2015.
- BINDING, Günther, Beiträge zum Architektur-Verständnis bei Abt Suger von Saint-Denis, in: DERS. u. Andreas SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Bad Cannstatt 1993, S. 184–207.
- BINDING, Günther u. Andreas SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994.
- BIRT, Theodor, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig 1907.
- BISCHOFF, Frank M., Systematische Lagenbrüche. Kodikologische Untersuchungen zur Herstellung und zum Aufbau mittelalterlicher Evangeliare, in: Peter RÜCK (Hg.), *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (Elementa diplomatica 2)*, Marburg 1994, S. 83–110.
- DE BLAAUW, Sible, *Cultus et decor (Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi 356)*, Vatikanstadt 1994.
- BLENNOW, Anna, Wanderers and Wonders. The Medieval Guidebooks to Rome, in: DIES. u. Stefano FOGELBERG ROTA (Hgg.), *Rome and the Guidebook Tradition. From the Middle Ages to the 20th Century*, Berlin, Boston 2019, S. 33–87.
- BLENNOW, Anna u. Stefano FOGELBERG ROTA (Hgg.), *Rome and the Guidebook Tradition. From the Middle Ages to the 20th Century*, Berlin, Boston 2019.
- BLOOM, Jonathan M., Die islamischen Ursprünge der Fußböden in der Cappella Palatina, in: Thomas DITTELBACH (Hg.), *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, Künzelsau 2011, S. 177–197.
- BOCK, Nicolas, Ivan FOLETTI u. Michele TOMASI (Hgg.), *Survivals, Revivals, Rinascenze. Studi in onore di Serena Romano (Études lausannoises d’histoire de l’art 23)*, Rom 2017.
- BOCK, Nicolas u. a. (Hgg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge (Études lausannoises d’histoire de l’art 1)*, Rom 2002.
- BOE, John, A New Source for Old Beneventan Chant. The Santa Sophia Maundy in MS Ottoboni lat. 145, in: *Acta Musicologica* 55 (1983), S. 69–73.
- BÖHM, Gottfried (Hg.), *Homo pictor (Colloquium Rauricum 7)*, München 2001.
- BÖHME, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2017.
- BOLMAN, Elizabeth S., Veiling Sanctity in Christian Egypt. Visual and Spatial Solutions, in: Sharon E.J. GERSTEL (Hg.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006, S. 72–104.
- BOMBI, Barbara, Pragmatic Methods of Record-Keeping? The English Chancery Diplomatic Enrolments between the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Étienne DOUBLIER, Jochen JOHRENDT u. Maria Pia ALBERZONI (Hgg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung (Beiheft Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 19)*, Wien, Köln, Weimar 2020, S. 207–228.
- BONNE, Jean-Claude u. Eduardo Henrik AUBERT, *Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BnF latin 1118 entre performance et performativité*,

- in: Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS u. Thomas GOLSENNE (Hgg.), *La performance des images (Problèmes d'histoire des religions 19)*, Brüssel 2010, S. 225–240.
- BORDI, Giulia Anna Binaca, L'arredo liturgico medievale della Cattedrale di Canosa nel contesto: *status quaestionis* ed alcuni spunti di riflessione per la genesi e la trasformazione di uno spazio sacro tra Medioevo ed età moderna, in: Giovanna FIORETTI u. Cinzia CAMPOBASSO (Hgg.), *Il patrimonio culturale pugliese. Ricerche, applicazioni e best practices*, Bari 2023, S. 24–29.
- BORDI, Giulia Anna Binaca, L'arredo liturgico medievale della cattedrale di Bari. Note per una sintesi critica tra storia e storiografia, in: *Hortus Artium Medievalium* 27 (2021), S. 387–403.
- BORDI, Giulia Anna Binaca, Silvia CALÒ u. Paolo FIORETTI, Leggere lo spazio sacro. La cattedrale di Bari in un approccio interdisciplinare, in: Daniele FERRAIUOLO (Hg.), *La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale. Discipline a confronto (Quaderni delle Inscriptiones Medii Aevi Italiae 1)*, Spoleto 2022, S. 151–187.
- BORSOOK, Eve, Fiorella GIOFFREDI SUPERBI u. Giovanni PAGLIARULO (Hgg.), *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials (Villa I Tatti 17)*, Mailand 2000.
- BOSCHUNG, Dietrich, Karl-Joachim HÖLKESKAMP u. Claudia SODE (Hgg.), *Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815*, Stuttgart 2015.
- BÖSE, Kristin, *Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der iberischen Halbinsel (Sensus 8)*, Wien, Köln, Weimar 2019.
- BÖSE, Kristin, Der Codex als offenes Gebilde, in: Patrizia CARMASSI u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?*, Wiesbaden 2018, S. 91–117.
- BÖSE, Kristin, Spürbar und unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquaren im mittelalterlichen Reliquienkult, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 7–27.
- BOSTELMANN, Annika, Doreen BRANDT u. Kristin SKOTTKI (Hgg.), *Sprechen. Schreiben. Handeln*, Münster 2017.
- BOTO VARELA, Gerardo u. Justin E. A. KROESEN (Hgg.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context (Architectura medii aevi 7)*, Turnhout 2016.
- BÖTTNER, Michaela u. a. (Hgg.), *5300 Jahre Schrift*, Heidelberg 2017.
- BOULTON, Meg, Jane HAWKES u. Heidi STONER (Hgg.), *Space and Place in the Medieval World (Routledge Research in Art History)*, New York, London 2018.
- BOURDIEU, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 2014.
- BOYNTON, Susan, Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns, in: *Journal of the American Musicological Society* (2003), S. 99–168.
- BOYNTON, Susan u. Diane J. REILLY (Hgg.), *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages 9)*, Turnhout 2015.
- BRACA, Antonio, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno*, Salerno 1994.

- BRÄM, Andreas, Bilder der Liturgie in liturgischen Handschriften bis in ottonische Zeit, in: Nicolas BOCK u. a. (Hgg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge (Études lausannoises d'histoire de l'art 1)*, Rom 2002, S. 141–168.
- BRÄM, Andreas, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*; Abbazia di Montecassino, Ausstellungskatalog hg. von Guglielmo Cavallo, Giulia Orofino und Oronzo Pecere, Rom, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato 1994, in: *Kunstchronik* 48 (1995), S. 266–271.
- BRANDT, Michael u. Claudia HÖHL (Hgg.), *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, Regensburg 2008.
- BRANHAM, Joan R., Penetrating the Sacred. Breaches and Barriers in the Jerusalem Temple, in: Sharon E. J. GERSTEL (Hg.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006, S. 6–24.
- BRENK, Beat, Visibility and (Partial) Invisibility of Early Christian Images, in: Giselle DE NIE, Karl F. MORRISON u. Marco MOSTERT (Hgg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages (Utrecht Studies in Medieval Literacy 14)*, Turnhout 2005, S. 139–183.
- BRENK, Beat, Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls des Großen, in: *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 41,2 (1993/1994), S. 631–682.
- BRENK, Beat, Bischöfliche und monastische *committenza* in Süditalien am Beispiel der Exultetrollen, in: *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 39,1 (1991), S. 275–302.
- BRODBECK, Sulamith u. Anne-Orange POILPRÉ, Introduction, in: DIES. (Hgg.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris 2019, S. 7–28.
- BRODBECK, Sulamith u. Anne-Orange POILPRÉ (Hgg.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris 2019.
- BROGIOLO, Gian Pietro, Federico MARAZZI u. Caterina GIOSTRA (Hgg.), *Longobardia. Un popolo che cambia la storia*, Ausst.-Kat. Pavia, Neapel, St. Petersburg, Mailand 2017.
- BRUGGISSER-LANKER, Therese, Mittelalterliche Kunst zwischen Wahrheitssuche, Gotteserfahrung und Ewigkeitssehnsucht, in: DIES. (Hg.), *Den Himmel öffnen ... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2,56)*, Bern 2014, S. 9–33.
- BRUGGISSER-LANKER, Therese (Hg.), *Den Himmel öffnen ... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2,56)*, Bern 2014.
- BRUGGISSER-LANKER, Therese, Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch, in: Michael STOLZ u. Adrian METTAUER (Hgg.), *Buchkultur im Mittelalter. Schrift, Bild, Kommunikation*, Berlin 2005, S. 15–40.
- BRUNNER, Karl (Hg.), *Text als Realie (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 18)*, Wien 2003.

- BRUZELIUS, Caroline u. a., *L'eco delle pietre*. History, Modeling, and GPR as Tools in Reconstructing the Choir Screen at Sta. Chiara in Naples, in: Paola VITOLO (Hg.), *Progetti digitali per la storia dell'arte medievale* (Archeologia e calcolatori 10), Florenz 2018, S. 81–103.
- BRYER, Anthony, Byzantine Agricultural Implements. The Evidence of Medieval Illustrations of Hesiod's *Works and Days*, in: *The Annual of the British School at Athens* 81 (1986), S. 45–80.
- BÜCHELER, Anna, Nahtstelle, Schleier und Gewand. Die Kanontafeln im Evangeliar Heinrichs des Löwen, in: Patrizia CARMASSI u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?*, Wiesbaden 2018, S. 65–89.
- BUCHINGER, Harald, Materielle Repräsentation im liturgischen Vollzug und die Medialität der mittelalterlichen Osterfeier. Ein Versuch zur Typologie materialer Symbolik christlicher Liturgie, in: Manfred KERN u. a. (Hgg.), *Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen* (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 11), Heidelberg 2021, S. 113–145.
- BUCHINGER, Harald, Psalmodie als Sakrament. Johannes Chrysostomus über den täglichen Abendpsalm 140(141), in: Alexander ZERFASS und Ansgar FRANZ (Hgg.), *Wort des lebendigen Gottes. Liturgie und Bibel* (Pietas liturgica 16), Tübingen 2016, S. 221–240.
- BUCHINGER, Harald, Feuer und Licht in der Osterliturgie des Frühmittelalters. Zur non-verbalen Symbolik, in: Enrico MENESTÒ u. a. (Hgg.), *Il fuoco nell'alto medioevo*, Spoleto 2013, S. 277–318.
- BÜCHSEL, Martin, Materialpracht und die Kunst für *Litterati*. Suger gegen Bernhard von Clairvaux, in: DERS. u. Rebecca MÜLLER (Hgg.), *Intellectualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 10), Berlin 2010, S. 155–182.
- BÜCHSEL, Martin, Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche St.-Denis (Rombach-Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst 5), Freiburg 1997.
- BÜCHSEL, Martin u. Rebecca MÜLLER (Hgg.), *Intellectualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 10), Berlin 2010.
- BÜKER, Dieter, *In neuem Licht. Der Klosterplan von St. Gallen. Aspekte seiner Beschaffenheit und Erschaffung*, Berlin u. a. 2020.
- BÜLL, Reinhard, *Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik*, München 1977.
- BURBULLA, Julia, Kunstgeschichte nach dem Spatial Turn. Eine Wiederentdeckung mit Kant, Panofsky und Dörner (Image 67), Bielefeld 2015.
- BURKART, Lucas, Die Aufhebung der Sichtbarkeit. Der Schatz der Sancta Sanctorum und die Modi seiner visuellen Inszenierung, in: Anja RATHMANN-LUTZ u. Gunnar MIKOSCH (Hgg.), *Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Zürich 2011, S. 69–82.
- BURKHARDT, Julia, Von Bienen lernen. Das *Bonum universale de apibus* des Thomas von Cantimpré als Gemeinschaftsentwurf. Analyse, Edition, Übersetzung, Kommentar (Klöster als Innovationslabore), Regensburg 2020.

- BURNETT, Charles, Sound and its Perception in the Middle Ages, in: Charles BURNETT, Michael FEND u. Penelope GOUK (Hgg.), *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century* (Warburg Institute Surveys and Texts 22), London 1991, S. 43–70.
- BURNETT, Charles, Michael FEND u. Penelope GOUK (Hgg.), *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century* (Warburg Institute Surveys and Texts 22), London 1991.
- BUSHART, Magdalena u. Henrike HAUG (Hgg.), *Formlos formbar. Bronze als künstlerisches Material* (Interdependenzen 2), Köln, Weimar, Wien 2016.
- BUSSE BERGER, Anna Maria, Memorizzazione del canto gregoriano, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel Medioevo*, Mailand 2011, S. 82–83.
- BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.
- BUX, Nicola (Hg.), *Fonti per la storia della liturgia* (Per la storia della chiesa di Bari 5), Bari 1991.
- CADEI, Antonio u. a. (Hgg.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999.
- de CADILHAC, Rossella (Hg.), *L'arte della costruzione in pietra. Chiese di Puglia con cupole in asse dal secolo XI al XVI* (Antico/Futuro 6), Rom 2008.
- CAILLET, Jean-Pierre (Hg.), *Les trésors de sanctuaires, de l'antiquité à l'époque romane* (Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen-Age, Nanterre 7), Paris 1996.
- CALDERONI MASETTI, Anna Rosa, L'Exultet duecentesco del Museo Nazionale di Pisa, in: o. Hg., *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Neapel 1984, S. 211–220.
- CALDERONI MASETTI, Anna Rosa, Cosimo Damiano FONSECA u. Guglielmo CAVALLO, *L'Exultet beneventano del duomo di Pisa* (Civiltà e storia, Sezione in quarto 2), Galatina 1989.
- CAMILLE, Michael, Seeing and Reading. Some Visual Implications on Medieval Literacy and Illiteracy, in: *Art History* 8 (1985), S. 26–49.
- CAMPIONE, Ada, La vita e il culto di San Sabino, in: Raffaella CASSANO (Hg.), *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Ausst.-Kat. Bari, Venedig 1992, S. 832–834.
- CAPOMACCIO, Cosma, Monumentum resurrectionis. Ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella cattedrale di Sessa Aurunca (Caserta) (Monumenta, studia, instrumenta liturgica 22), Vatikanstadt 2002.
- CARANNANTE, Arianna, Influenze orientali e occidentali nello sviluppo degli organismi chiesastici a cupole in asse in Puglia. La Terra di Bari (X–XII secolo), in: *Lexicon* 25 (2017), S. 7–19.
- CARMASSI, Patrizia, Welche Materialität? Überlegungen anhand mittelalterlicher Codices mit einem Schwerpunkt auf der Sammlung Marquard Gude, in: DIES. u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 34), Wiesbaden 2018, S. 13–38.

- CARMASSI, Patrizia, Il sangue di Cristo. Eucaristia tra celebrazione, riflessione e rappresentazione nell'alto medioevo, in: DIES. u. Christoph WINTERER (Hgg.), Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.–11. Jh.) (Millennio medievale 102), Florenz 2014, S. 263–285.
- CARMASSI, Patrizia, L'eredità ambrosiana nelle fonti liturgiche medievali. Alcune considerazioni di carattere comparativo, in: Studia Ambrosiana 6 (2012), S. 153–174.
- CARMASSI, Patrizia u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), Codex und Material. Jenseits von Text und Bild? (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 34), Wiesbaden 2018.
- CARMASSI, Patrizia u. Christoph WINTERER, Überlegungen zum Thema, in: DIES. (Hgg.), Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.–11. Jh.), (Millennio medievale 102), Florenz 2014, S. VII–XX.
- CARMASSI, Patrizia u. Christoph WINTERER (Hgg.), Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.–11. Jh.), (Millennio medievale 102), Florenz 2014.
- CARNEVALE, Gaetano, L'exultet di Fondi nelle miniature di padre Agostino Maria Latil, Fondi 2003.
- CARRUTHERS, Mary J., The Experience of Beauty in the Middle Ages (Oxford, Warburg Studies), Oxford 2013.
- CARRUTHERS, Mary J., Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200 (Cambridge Studies in Medieval Literature 34), Cambridge 1998.
- CARRUTHERS, Mary J., The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture (Cambridge Studies in Medieval Literature 10), Cambridge 1990.
- CASADEI TURRONI MONTI, Mauro, La nascita della scrittura musicale, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), Atlante storico della musica nel Medioevo, Mailand 2011, S. 50–53.
- CASIELLO, Stella (Hg.), Restauro dalla teoria alla prassi (Quaderni di restauro del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro della Facoltà di Architettura di Napoli 3), Napoli 2002.
- CASSANO, Raffaella (Hg.), Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa, Ausst.-Kat. Bari, Venedig 1992.
- CAVALLO, Guglielmo, Cantare le immagini, in: DERS., Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 53–60.
- CAVALLO, Guglielmo, Oltre l'Exultet, in: DERS., Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 3 f.
- CAVALLO, Guglielmo, I rotoli di *Exultet*. Rappresentazione e messaggio, in: Carlo BERTELLI (Hg.), La pittura in Italia. L'Altomedioevo, Mailand 1994, S. 390–402.
- CAVALLO, Guglielmo, La cultura italo-greca nella produzione libraria, in: DERS. (Hg.), I Bizantini in Italia, Mailand 1982, S. 495–612.
- CAVALLO, Guglielmo (Hg.), I Bizantini in Italia, Mailand 1982.
- CAVALLO, Guglielmo, La genesi dei rotoli liturgici beneventani alla luce del fenomeno storico-librario in Occidente ed Oriente, in: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA,

- SCUOLA SPECIALE PER ARCHIVISTI E BIBLIOTECARI (Hg.), *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Turin 1973, S. 213–229.
- CAVALLO, Guglielmo, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale. Exultet 1, 2, Benedizionale dell'Archivio della Cattedrale di Bari. Exultet 1, 2, 3 dell'Archivio Capitolare di Troia*, Bari 1973.
- CAVALLO, Guglielmo, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994.
- Centro Storico Culturale Gaeta, *Civiltà del manoscritto a Gaeta. Exultet e corali dal X al XVII secolo*, Gaeta 1982.
- CHAZELLE, Celia M., *Pictures, Books, and the Illiterate. Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille*, in: *Word & Image* 5 (1990), S. 138–153.
- CIOFFARI, Gerardo, *L'Archivio di S. Nicola a Bari. Pergamene e Carte*, Bari 2008.
- CIOFFARI, Gerardo, *Le fonti per la storia della Chiesa di Bari in età normanna*, in: Salvatore PALESE (Hg.), *Prime indagini e archivi parrocchiali (Per la storia della chiesa di Bari 2)*, Bari 1986, S. 31–44.
- CIRILLO, Ettore u. Francesco MARTELOTTA, *La Basilica paleocristiana e la transizione dalla liturgia parlata alla liturgia cantata*, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel medioevo*, Mailand 2011, S. 22–27.
- CIRILLO, Ettore u. Francesco MARTELOTTA, *Le chiese romaniche, culle del canto gregoriano*, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel Medioevo*, Mailand 2011, S. 88–91.
- CIRILLO, Ettore u. Francesco MARTELOTTA, *Sound Propagation and Energy Relations in Churches*, in: *Acoustical Society of America* 118,1 (2005), S. 232–248.
- CIRILLO, Ettore u. Francesco MARTELOTTA, *Acoustics of Apulian-Romanesque Churches. An Experimental Survey*, in: *Building Acoustics* 9,4 (2002), S. 271–288, als Preprint veröffentlicht, https://www.researchgate.net/publication/245525945_Acoustics_of_Apulian-Romanesque_Churches_An_Experimental_Survey, S. 1–18 (23.08.2024).
- CLASSEN, Albrecht (Hg.), *Handbook of Medieval Culture. Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Berlin u. a. 2015.
- CLAUSBERG, Karl u. Dieter KIMPEL (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen 1981.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, *Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?*, in: Nicole HEGENER u. Florian HORSTHEMKE (Hgg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg 2013, S. 76–89.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, *materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in: Victoria von FLEMMING (Hg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, S. 40–49.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in: Karl CLAUSBERG u. Dieter KIMPEL (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen 1981, S. 7–34.

- CODEN, Fabio, Scultura ad incrostazione di mastice. Confronti fra la tecnica orientale e quella occidentale, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo mediterraneo. L'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del convegno internazionale di Studi (I convegni di Parma 7)*, Mailand 2007, S. 304–311.
- COFRANCESCO, Angela, Gli exultet di Mirabella Eclano, in: *Rivista storica del Sannio* 3,2 (1995/1996), S. 11–50.
- COHEN, Meredith u. Fanny MADELINE (Hgg.), *Space in the Medieval West. Places, Territories, and Imagined Geographies*, Farnham, Burlington 2014.
- COHEN, Meredith, Fanny MADELINE u. Dominique IOGNA-PRAT, Introduction, in: Meredith COHEN u. Fanny MADELINE (Hgg.), *Space in the Medieval West. Places, Territories, and Imagined Geographies*, Farnham, Burlington 2014, S. 1–20.
- COOTE, Jeremy u. Anthony SHELTON (Hgg.), *Anthropology, Art, and Aesthetics (Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms)*, Oxford 1994.
- CORDASCO, Pasquale, I libri manoscritti e i documenti, in: Francesco ABBATE (Hg.), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento*, Ausst.-Kat. Foggia u. a., Rom 2010, S. 289–300.
- CORMACK, Robin, Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books, and Craftsmen. Or Memory and the Artist?, in: Michele BACCI (Hg.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007, S. 11–29.
- CORONEO, Roberto, Le formelle marmoree di Sorrento, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo mediterraneo. L'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del convegno internazionale di Studi (I convegni di Parma 7)*, Mailand 2007, S. 489–495.
- CORVESE, Felicio (Hg.), *Desiderio di Montecassino e le basiliche di Terra di Lavoro. Il viaggio dei normanni nel Mediterraneo*, Caserta 1999.
- COTSONIS, John, On Some Illustrations in the Lectionary, Athos, Dionysiou 587, in: *Byzantion* 59 (1989), S. 5–19.
- CRAEMER-RUEGENBERG, Ingrid u. Andreas SPEER (Hgg.), *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter (Miscellanea mediaevalia 22)*, Berlin 1994.
- CRANE, Eva, *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, New York 1999.
- CRAWFORD, Matthew R., Do the Eusebian Canon Tables Represent the Closure or the Opening of the Biblical Text? Considering the Case of Codex Fuldensis, in: Alessandro BAUSI, Bruno REUDENBACH u. Hanna WIMMER (Hgg.), *Canones. The Art of Harmony. The Canon Tables of the Four Gospels (Studies in Manuscript Cultures 18)*, Berlin 2020, S. 17–27.
- CREISSEN, Thomas, Les clôtures de cœur des églises d'Italie à l'époque romane. État de la question et perspectives, in: *Hortus artium medievalium* 5 (1999), S. 169–181.
- CRISISTOMI, Paolo u. Antonia D'ANIELLO, L'Exultet di Salerno recuperato. Quando gli angeli esultano, in: *Arte e dossier* 40 (1989), S. 26–32.
- CRUIKSHANK DODD, Erica, Christian Arab Sources for the Ceiling of the Palatine Chapel, Palermo, in: Antonio CADEI u. a. (Hg.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, S. 823–831.
- CURSCHMANN, Michael, Epistemologisches am Schnittpunkt von Wort und Bild, in: DERS. (Hg.), *Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in*

- Hochmittelalter und früher Neuzeit (*Saecula spiritalia* 43), Bd. 1, Baden-Baden 2007, S. 21–68.
- CURSCHMANN, Michael, *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachiger Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: DERS. (Hg.), Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit (*Saecula spiritalia* 43), Bd. 1, Baden-Baden 2007, S. 253–282.
- CURSCHMANN, Michael (Hg.), Wort. Bild. Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit (*Saecula spiritalia* 43), Baden-Baden 2007.
- CUTLER, Anthony, Visual Memory, Conceptual Models, and the Question of *Artistic Freedom* in Byzantium, in: Michele BACCI (Hg.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007, S. 31–53.
- CZOCK, Miriam, Kirchenräume schaffen, Kirchenräume erhalten. Kirchengebäude als heilige Räume in der Karolingerzeit, in: Anja RATHMANN-LUTZ u. Gunnar MIKOSCH (Hgg.), *Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Zürich 2011, S. 53–67.
- DAHLMANN, Hellfried, *Der Bienenstaat in Vergils Georgica* (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz 10), Wiesbaden 1954.
- DAIM, Lako (Hg.), *Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter* (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 84), Mainz 2010.
- DALENA, Pietro, La viabilità dell'area canosina e il pellegrinaggio alla tomba di San Sabino, in: Liana BERTOLDI LENOCI (Hg.), *San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente. Atti del Convegno di Studi in occasione del XII Centenario della Translazione del corpo di San Sabino e per i 900 anni di dedicazione della Chiesa Cattedrale di Canosa* (Pubblicazioni del Centro, Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia 32), Triest 2002, S. 59–76.
- DAVIES, Gordon, *The Architectural Setting of Baptism*, London 1962.
- DEÉR, Josef, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily* (Dumbarton Oaks Studies 5), Cambridge 1959.
- DEGLER, Anna u. Iris WENDERHOLM, Einleitung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), S. 443–460.
- DELOGU, Paolo, La terra del latte e del miele, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 7–18.
- DELOGU, Paolo u. Paolo PEDUTO (Hgg.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura. Atti del convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare*, Salerno 2004.
- DEPALO, Maria Rosaria, Dai vecchi ai nuovi scavi. Il contributo dell'archeologia alla conoscenza della cattedrale e dell'area circostante, in: Pina BELLÌ D'ELIA u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 29–38.

- DEROSA, Luisa, "Senza commetter falsi ...". Le vicende della cattedrale tra storiografia e restauri (1860–1960), in: Pina BELLI D'ELIA u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 5–20.
- DEROSA, Luisa u. Clara GELAO (Hgg.), *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia 2011.
- DESHMAN, Robert, Otto III and the Warmund Sacramentary. A Study in Political Theology, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), S. 1–20.
- DIAMANTI, Charikleia u. Anastasia VASSILOU (Hgg.), *En Sofia mathitíefsantes. Essays in Byzantine Material Culture and Society in Honour of Sophia Kalopissi-Verti*, Oxford 2019.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, Heuristik der Ähnlichkeit. Der Fall der Votivbilder, in: Jan GERCHOW, Hans BELTING u. Hartmut BÖHME (Hgg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern, Modelle des Menschen*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 65–72.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, Die Ordnung des Materials, in: Wolfgang KEMP u. a. (Hgg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999, S. 1–29.
- DIERKENS, Alain, Gil BARTHOLEYNS u. Thomas GOLSENNE (Hgg.), *La performance des images. Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales* (Problèmes d'histoire des religions 19), Brüssel 2010.
- DIETL, Albert, *Die Sprache der Signatur* (Italienische Forschungen 4,6), Berlin, München 2009.
- DIETL, Albert, Elisa DI NATALE u. Harald BUCHINGER (Hgg.), *Zwischen Rom und Mailand. Liturgische Kircheneinrichtungen des Mittelalters in Italien* (Forum Mittelalter, Studien 21), Regensburg 2024.
- DITTELBACH, Thomas (Hg.), *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung*, Künzelsau 2011.
- DOLEZALEK, Isabelle, *Arabic Script on Christian Kings. Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily* (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 5), Berlin, Boston 2017.
- DOLL, Martin u. Oliver KOHNS, Politische Tiere, zur Einleitung, in: DIES. (Hgg.), *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven* (Texte zur politischen Ästhetik 6), Leiden, Boston 2017, S. 7–34.
- DOLL, Martin u. Oliver KOHNS (Hgg.), *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven* (Texte zur politischen Ästhetik 6), Leiden, Boston 2017.
- DÖRING, Jörg u. Tristan THIELMANN (Hgg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Sozialtheorie), Bielefeld 2008.
- DOUBLIER, Étienne, Jochen JOHRENDT u. Maria Pia ALBERZONI, Einleitung, in: DIES. (Hgg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung* (Beiheft Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 19), Weimar, Köln, Wien 2020, S. 11–22.
- DOUBLIER, Étienne, Jochen JOHRENDT u. Maria Pia ALBERZONI (Hgg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer*

- Quellengattung (Beiheft Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 19), Weimar, Köln, Wien 2020.
- DOUTEIL, Herbert u. Felix VONGREY, Exultet-Rolle. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalgröße des Codex Vaticanus Latinus 9820 der Biblioteca Apostolica Vaticana, Graz 1974.
- DÜMPELMANN, Britta, Veit Stoß und das Krakauer Marienretabel. Mediale Zugänge, mediale Perspektiven (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 24), Zürich 2012.
- DÜNNE, Jörg, Hermann DOETSCH u. Roger LÜDEKE (Hgg.), Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg 2004.
- DUVAL, Noël, Les installations liturgiques dans les églises paléochrétiennes, in: *Hortus artium medievalium* 5 (1999), S. 7–30.
- EASTMOND, Antony (Hg.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge 2015.
- EBANISTA, Carlo u. Marcello ROTILLI (Hgg.), Territorio, insediamenti e necropoli fra tarda antichità e alto medioevo (*Giornate sulla tarda antichità e il medioevo* 7), Neapel 2016.
- EDWARDS, Emma, Patronage and Tradition in Textile Exchange and Use in the Early Norman South, in: Emily A. WINKLER, Liam FITZGERALD u. Andrew SMALL (Hgg.), *Designing Norman Sicily. Material Culture and Society* (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), Woodbridge 2020, S. 89–113.
- EHLER, Christine u. Ursula SCHAEFER (Hgg.), *Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen* (ScriptOralia 94), Tübingen 1998.
- ELBA, Emanuela, Miniatura in Dalmazia. I codici in beneventana (XI–XIII secolo) (*Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei paesi mediterranei* 2), Galatina 2011.
- ELIAS, Friederike u. a. (Hgg.), *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften* (Materiale Textkulturen 3), Berlin u. a. 2014.
- ELSTER, Christiane, Die textilen Geschenke Papst Bonifaz' VIII. (1294–1303) an die Kathedrale von Anagni. Päpstliche Paramente des späten Mittelalters als Medien der Repräsentation, Gaben und Erinnerungsträger (*Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 156), Petersberg 2018.
- ENDERS, Markus, Zur Begriffsgeschichte der Allgegenwart und Unendlichkeit Gottes im hochmittelalterlichen Denken, in: Jan A. AERTSEN u. Andreas SPEER (Hgg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter* (*Miscellanea mediaevalia* 25), Berlin 1998, S. 335–347.
- ENGELS, David u. Carla NICOLAYE (Hgg.), *Ille operum custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption* (*Spudasmata* 118), Hildesheim 2008.
- ESNER, Rachel, Sandra KISTERS u. Ann-Sophie LEHMANN (Hgg.), *Hiding Making, Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013.

- VON EUW, Anton u. Peter SCHREINER (Hgg.), Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, Köln 1991.
- VON FALKENHAUSEN, Vera, Untersuchungen über die byzantinische Herrschaft in Süditalien vom 9. bis ins 11. Jahrhundert (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 1), Wiesbaden 1967.
- FALLA CASTELFRANCHI, Marina, Origine e sviluppo dell'edificio a cupole in asse in Puglia (VIII–XII secolo), in: Anna Maria D'ACHILLE, Antonio IACOBINI u. Pio Francesco PISTILLI (Hgg.), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Mailand 2021, S. 103–110.
- FALLA CASTELFRANCHI, Marina, *Gioco di sprechi. I clipei dell'Exultet I di Bari e le loro associazioni*, in: Luisa DEROSA u. Clara GELAO (Hgg.), *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia 2011, S. 29–35.
- FALLA CASTELFRANCHI, Marina, *La chiesa di San Pietro di Crepacore nei pressi di Torre Santa Susanna*, in: Gioia BERTELLI (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 147–160.
- FERNIE, Eric, *The Date, Iconography and Dedication of the Cathedral of Canosa*, in: Rosa Maria BACILE u. John McNEILL (Hgg.), *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, Leeds 2015, S. 167–172.
- FERRAIUOLO, Daniele (Hg.), *La dimensione spaziale della scrittura esposta in età medievale. Discipline a confronto (Quaderni delle *Inscriptiones Medii Aevi Italiae* 1)*, Spoleto 2022.
- FINGER, Heinz (Hg.), *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek 5*, Köln 2014.
- FIORETTI, Giovanna u. Cinzia CAMPOBASSO (Hgg.), *Il patrimonio culturale pugliese. Ricerche, applicazioni e best practices*, Bari 2023.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen (Edition suhrkamp 2373)*, Frankfurt a. M. 2014.
- FISHER, Annika Elisabeth, *Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne*, in: Søren KASPERSEN u. Erik THUNØ (Hgg.), *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics Between Image and Altar in the Middle Ages*, Kopenhagen 2006, S. 43–62.
- FISHER, Susannah D., *Materializing the Word. Ottonian Treasury Bindings and Viewer Reception*, PhD. Phil. Rutgers University, 2012, <https://doi.org/doi:10.7282/T3JD4VTT>.
- von FLEMMING, Victoria (Hg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996.
- FOBELLI, Maria Luigia, *L'ekphrasis di Filagato da Cerami sulla Cappella Palatina e il suo modello*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo. I modelli. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 2)*, Mailand 2002, S. 267–275.
- FOLETTI, Ivan, *Singing Doors. Images, Space, and Sound in the Santa Sabina Narthex*, in: Bissera V. PENTCHEVA (Hg.), *Icons of Sound. Voice, Architecture, and Ima-*

- gination in Medieval Art (Music and Visual Culture), New York, London 2021, S. 19–35.
- FOLETTI, Ivan u. a. (Hgg.), *Migrating Art Historians. On the Sacred Ways* (Convivia 2), Brno 2018.
- FOLETTI, Ivan u. Zuzana FRANTOVÁ (Hgg.), *The Antique Memory and the Middle Ages* (Studia artium medievalium brunensia 2), Rom 2015.
- FOLETTI, Ivan u. Irene QUADRI, *Un dialogo inevitabile. L'ambone palinsesto di Sant'Ambrogio a Milano*, in: Nicolas BOCK, Ivan FOLETTI u. Michele TOMASI (Hgg.), *Survivals, Revivals, Rinascenze. Studi in onore di Serena Romano* (Études lausannoises d'histoire de l'art 23), Rom 2017, S. 305–321.
- FREEDBERG, David u. a., *The Object of Art History*, in: *The Art Bulletin* 76,3 (1994), S. 394–410.
- FREEMAN, Margaret B., *Lighting the Easter Candle*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series* 3,8 (1945), S. 194–200.
- FRESE, Tobias, *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin 2013.
- FRESE, Tobias, *Vision, Bild und Affekt. Die christliche Liturgie als *mysterium tremendum* und *sacramentum pietatis**, in: Beate FRICKE, Markus KLAMMER u. Stefan NEUNER (Hgg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011, S. 78–106.
- FRESE, Tobias, *Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologie im monastischen Diskurs*, Bamberg 2006.
- FRESE, Tobias, Wilfried KEIL u. Kristina KRÜGER (Hgg.), *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin, Boston 2019.
- FRESE, Tobias, Wilfried KEIL u. Kristina KRÜGER (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin 2014.
- FRICKE, Beate, *Opifex and Artifex*, in: Conrad RUDOLPH (Hg.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe* (Wiley Blackwell Companions to Art History 14), Hoboken 2019, S. 45–69.
- FRICKE, Beate, *Absenz und Präsenz oder die Spur der Ameisen bei Joan Rosató. Überlegungen zum Beitrag von Paulus zur Genese christlicher Bildkultur*, in: DIES., Markus KLAMMER u. Stefan NEUNER (Hgg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in der Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011, S. 43–78.
- FRICKE, Beate, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München, Paderborn 2007.
- FRICKE, Beate, Markus KLAMMER u. Stefan NEUNER, *Pikturale Horizonte der Gemeinschaftsproduktion. Zur Einleitung*, in: DIES. (Hgg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in der Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011, S. 11–42.

- FRICKE, Beate, Markus KLAMMER u. Stefan NEUNER (Hgg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in der Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011.
- FRITZ, Jean-Marie, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore* (Publications romanes et françaises 254), Genf 2011.
- FRITZ, Jean-Marie, *Voces. Voce dell'uomo, voce della natura*, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel medioevo*, Mailand 2011, S. 102–103.
- FUCHS, Guido u. Hans Martin WEIKMANN, *Das Exsultet. Geschichte, Theologie und Gestaltung der österlichen Lichtdanksagung*, Regensburg 1992.
- GABORIT, Jean-René, *L'ambon de Santa Maria de Siponte et les origines de la sculpture romane en Pouille*, in: Pierre GALLAIS u. Yves-Jean RIOU (Hgg.), *Mélanges offerts à René Crozet* (Cahiers de civilisation médiévale), Poitiers 1966, S. 253–257.
- GALLAIS, Pierre u. Yves-Jean RIOU (Hgg.), *Mélanges offerts à René Crozet* (Cahiers de civilisation médiévale), Poitiers 1966.
- GANDOLFI, Daniela (Hg.), *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi* (Atti dei convegni, Istituto Internazionale di Studi Liguri 5), Bordighera 2001.
- GANDOLFO, Francesco, *I plutei di Sant'Aspreno a Napoli e la decorazione animalistica nella Campania medievale*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo mediterraneo. Arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi* (I convegni di Parma 7), Mailand 2007, S. 273–281.
- GANZ, David, *Prozession und Pilgerfahrt. Kinetische Bild-Rituale im Mittelalter*, in: Reinhard HOEPS (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum*, Paderborn, München 2020, S. 112–145.
- GANZ, David, *Von innen nach außen*, in: Tobias FRESE, Wilfried KEIL u. Kristina KRÜGER (Hgg.), *Verborgenen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin 2014, S. 85–116.
- GANZ, David u. Thomas LENTES, *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, in: DIES. (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), Berlin 2004, S. 7–8.
- GANZ, David u. Thomas LENTES (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), Berlin 2004.
- GARDNER, Julian, *“For whom the bell tolls”. A Franciscan Bell-Founder, Franciscan Bells and a Franciscan Patron in Late Thirteenth-Century Rome*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo. I committenti. Atti del Convegno internazionale di studi* (I convegni di Parma 13), Mailand 2011, S. 460–468.
- GEDDES, Jane, *The St. Albans Psalter. A Book for Christina of Markyate*, London 2005.
- GELL, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 2007.
- GELL, Alfred, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in: Jeremy COOTE u. Anthony SHELTON (Hgg.), *Anthropology, Art, and Aesthetics* (Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms), Oxford 1994, S. 40–63.

- GERCHOW, Jan, Hans BELTING u. Hartmut BÖHME (Hgg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern, Modelle des Menschen*, Ostfildern-Ruit 2002.
- GERMANIDOU, Sophia, *The Rose of the Winds* Illustration in the Exultet I Bari Roll (c. 1025–1034) and its Probable Neoplatonic Implications, in: Charikleia DIAMANTI u. Anastasia VASSILIOU (Hgg.), *En Sofia mathitíefsantes. Essays in Byzantine Material Culture and Society in Honour of Sophia Kalopissi-Verti*, Oxford 2019, S. 100–111.
- GERRY, Kathryn, *Cult and Codex. Alexis, Christina and the St. Albans Psalter*, in: Jochen BEPLER u. Christian HEITZMANN (Hgg.), *Der Albani-Psalter. Stand und Perspektiven der Forschung*, Hildesheim, Zürich, New York 2013, S. 69–95.
- GERSTEL, Sharon E.J., Introduction, in: DIES. (Hg.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006, S. 1–5.
- GERSTEL, Sharon E.J. (Hg.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006.
- GERSTEL, Sharon E.J., *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, in: *Byzantine Studies* 35 (1994), S. 195–204.
- GIANANDREA, Manuela, Francesco GANGEMI und Carlo CONSTANTINI (Hgg.), *Il potere dell’arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D’Onofrio (Saggi di storia dell’arte 40)*, Rom 2015.
- GIELE, Enno, Jörg PELTZER u. Melania TREDE, *Rollen, Blättern und (Ent)Falten*, in: Thomas MEIER, Michael R. OTT u. Rebecca SAUER (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte, Materialien, Praktiken (Materiale Textkulturen 1)*, Berlin, München, Boston 2015, S. 677–694.
- GILLESPIE, Vincent, *The Senses in Literature. The Textures of Perception*, in: Richard NEWHAUSER u. Constance CLASSEN (Hgg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. 500–1450 (A Cultural History of the Senses 2)*, London 2014, S. 153–194.
- GIUDICE, Alberto u. Giancarlo RINALDI (Hgg.), *Realia christianorum. Fonti e documenti per lo studio del cristianesimo antico (Ricerche 3)*, Bologna 2015.
- GLASS, Dorothy F., *The Pulpits in the Cathedral at Salerno*, in: Paolo DELOGU u. Paolo PEDUTO (Hgg.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura. Atti del convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Salerno 2004*, S. 213–237.
- GLASS, Dorothy F., *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs and Style*, University Park 1991.
- GLASS, Dorothy F., *Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 215–226.
- GOETZ, Werner, *Wahrnehmungs- und Deutungsmuster als methodisches Problem der Geschichtswissenschaft*, in: *Das Mittelalter* 8 (2003), S. 23–33.
- GOLDSCHMIDT, Ernst Philip, *An Obituary Rotulus from York, 1405*, in: Dorothy MINER (Hg.), *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton 1954, S. 379–383.

- GOLL, Jürg, Matthias EXNER u. Susanne HIRSCH (Hgg.), *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, München 2007.
- GOZZA, Paolo, *L'eredità greco-latina nel pensiero musicale medievale*, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel medioevo*, Mailand 2011, S. 28–29.
- GRABAR, André, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e–XI^e siècles)* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 8), Paris 1972.
- GRABAR, André, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), S. 161–200.
- GRABAR, André, *Trônes épiscopaux du XI^{ème} et XII^{ème} siècle en Italie méridionale*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 16 (1954), S. 7–52.
- GRAMACCINI, Norberto, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel-Jahrbuch* 11 (1987), S. 147–170.
- GREBE, Anja, *Zwischen Material und Medium. Überlegungen zur Farbästhetik in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, in: Ingrid BENNEWITZ u. Andrea SCHINDLER (Hgg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität, Medialität, Semantik* (Symposiums des Mediävistenverbandes 13), Berlin 2011, S. 127–139.
- GREBER, Erika, Konrad EHLICH u. Jan-Dirk MÜLLER, *Einleitung*, in: DIES. (Hgg.), *Materialität und Medialität von Schrift* (Schrift und Bild in Bewegung 1), Bielefeld 2002, S. 9–16.
- GREBER, Erika, Konrad EHLICH u. Jan-Dirk MÜLLER (Hgg.), *Materialität und Medialität von Schrift* (Schrift und Bild in Bewegung 1), Bielefeld 2002.
- GRUBE, Ernst u. Jeremy JOHNS (Hgg.), *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina* (Islamic Art, Supplement 1), London 2005.
- GUILLOU, André, *La Puglia e Bisanzio*, in: Pina Belli D'Elia u. a., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Mailand 1980, S. 5–36.
- GUILLOU, André, *Production and Profits in the Byzantine Province of Italy (10th to 11th Centuries). An Expanding Society*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), S. 89–109.
- GYUG, Richard F., *A Fragment of a Liturgical Roll at Montecassino (Compactiones XVI)*, in: *Medieval Studies* 52 (1990), S. 268–277.
- HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 891), Frankfurt a. M. 2019.
- HAMBURGER, Jeffrey F., *Script as Image* (Corpus of Illuminated Manuscripts 21), Paris 2014.
- HAMBURGER, Jeffrey F., *Body vs. Book. The Trope of Visibility in Images in Christian-Jewish Polemic*, in: David GANZ u. Thomas LENTES (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), Berlin 2004, S. 112–145.
- HAMILTON, Sarah u. Andrew SPICER (Hgg.), *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, Burlington 2005.

- HAMMERSTEIN, Reinhold, *Tuba intonet salutaris*. Die Musik auf den süditalienischen Exultet-Rollen, in: *Acta Musicologica* 31,3/4 (1959), S. 109–129.
- HANAWALT, Barbara H. u. Michal KOBIALKA (Hgg.), *Medieval Practices of Space* (Medieval Cultures 23), Minneapolis 2000.
- HARTNELL, Jack (Hg.), *Continuous Page. Scrolls and Scrolling from Papyrus to Hypertext*, London 2020, <https://doi.org/10.33999/2019.15>.
- HECKMANN, Marie-Luise, Kirche und Welt in den Exultet-Rollen des Hochmittelalters. Vom Miteinander zum Gegeneinander von *Regnum* und *Sacerdotium*, in: Annika BOSTELMANN, Doreen BRANDT u. Kristin SKOTTKI (Hgg.), *Sprechen. Schreiben. Handeln*, Münster 2017, S. 95–140.
- HEGENER, Nicole u. Florian HORSTHEMKE (Hgg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg 2013.
- VON DER HEIDEN, Anne u. Joseph VOGL (Hgg.), *Politische Zoologie* (Sequenzia), Zürich, Berlin 2007.
- HEINZ, Werner, Musik in der Architektur. Von der Antike zum Mittelalter (Beihefte zur Mediaevistik 4), Frankfurt a. M. 2005.
- HEINZER, Felix, Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie, in: Stephan MÜLLER, Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH u. Peter STROHSCHNEIDER (Hgg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden 2009, S. 43–58.
- HERKLOTZ, Ingo, *Sepulcra e monumenta del medioevo*. Studi sull'arte sepolcrale in Italia (Nuovo medioevo 60), Neapel 2001.
- HESBERT, René-Jean, *L'Antiphonale Missarum de l'ancien rit bénéventain*, in: *Epemerides liturgicae* 61 (1947), S. 153–210.
- HESBERT, René-Jean, La tradition bénéventaine dans la tradition manuscrite, in: *Paléographie musicale* XIV (1936), S. 60–465.
- HISCOCK, Nigel (Hg.), *The White Mantle of Churches. Architecture, Liturgy, and Art around the Millennium* (International Medieval Research 10), Turnhout 2003.
- HOEPS, Reinhard (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum, Paderborn, München 2020.
- VOM HOFF, Victor, *Osternachtfeiern als liturgisches Ritual. Die Erschließung der Herzmitte des Kirchenjahres in ritualtheoretischer Perspektive*, Leipzig 2020.
- HOFFMANN, Konrad, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild* (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9), Düsseldorf 1968.
- HÖLKESKAMP, Karl-Joachim, *Performative turn meets spatial turn*. Prozessionen und andere Rituale in der neueren Forschung, in: Dietrich BOSCHUNG, Karl-Joachim HÖLKESKAMP u. Claudia SODE (Hgg.), *Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815*, Stuttgart 2015, S. 16–74.
- HOLZ, Stefan G., Jörg PELTZER u. Maree SHIROTA (Hgg.), *The Roll in England and France in the Late Middle Ages* (Materiale Textkulturen 28), Berlin 2019.
- HOLZER, Irene, Im Zeichen des *lógos*? Überlegungen zum Zeichenbegriff musikalischer Notation in der spätkarolingischen Zeit, in: Matteo NANNI u. Kira HENKEL (Hgg.): *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation* (9.–13. Jahrhundert) (Theorie der musikalischen Schrift 2), Paderborn 2020, S. 37–52.

- HORSTKOTTE, Silke u. Karin LEONHARD, Einleitung *Lesen ist wie Sehen*. Über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung, in: DIES. (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 1–16.
- HORSTKOTTE, Silke u. Karin LEONHARD (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, Weimar, Wien 2006.
- HOUBEN, Hubert, *Die Normannen* (Beck'sche Reihe 2755, C.-H.-Beck-Wissen), München 2012.
- HUNZINGER, Christine u. Philippe HOFFMANN (Hgg.), *Recherches de Codicologie comparée. La composition du *codex* au Moyen Âge, en Orient et en Occident* (Collection bibliologie), Paris 1998.
- HURLOCK, Kathryn u. Paul OLDFIELD (Hgg.), *Crusading and Pilgrimage in the Norman World*, Woodbridge 2015.
- IADANZA, Mario, La pseudocripta della cattedrale di Benevento da luogo di culto a sede di esposizione museale, in: Carlo EBANISTA u. Marcello ROTILLI (Hgg.), *Territorio, insediamenti e necropoli fra tarda antichità e alto medioevo* (Giornate sulla tarda antichità e il medioevo 7), Neapel 2016, S. 355–378.
- IADANZA, Mario u. Francesco BOVE, La cattedrale di Benevento. I risultati storici dell'indagine archeologica, in: Alberto GIUDICE u. Giancarlo RINALDI (Hgg.), *Realia christianorum. Fonti e documenti per lo studio del cristianesimo antico* (Ricerche 3), Bologna 2015, S. 101–133.
- INGOLD, Tim, Materials against Materiality, in: *Archaeological Dialogues* 14,1 (2007), S. 1–16.
- IRVING, Andrew, Painted Pulpits. The Depiction of Pulpits in South Italian Exultet Rolls, in: Albert DIETL, Elisa DI NATALE u. Harald BUCHINGER (Hgg.), *Zwischen Rom und Mailand. Liturgische Kircheneinrichtungen des Mittelalters in Italien* (Forum Mittelalter, Studien 21), Regensburg 2024, S. 173–204.
- JÄCKH, Theresa, Space and Place in Norman Palermo, in: DIES. u. Mona KIRSCH (Hgg.), *Urban Dynamics and Transcultural Communication in Medieval Sicily* (Mittelmeerstudien 17), Paderborn 2017, S. 67–95.
- JÄCKH, Theresa u. Mona KIRSCH (Hgg.), *Urban Dynamics and Transcultural Communication in Medieval Sicily* (Mittelmeerstudien 17), Paderborn 2017.
- JACOB, André, Rouleaux grecs et latins dans l'Italie méridionale, in: Christine HUNZINGER u. Philippe HOFFMANN (Hgg.), *Recherches de Codicologie comparée. La composition du *codex* au Moyen Âge, en orient et en occident* (Collection bibliologie), Paris 1998, S. 69–97.
- JAKOBI-MIRWALD, Christine, *Text. Buchstabe. Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- JANES, Dominic, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge 1998.
- JOHACH, Eva, Der Bienenstaat. Geschichte eines politisch-moralischen Exempels, in: Anne VON DER HEIDEN u. Joseph VOGL (Hgg.), *Politische Zoologie*, Zürich, Berlin 2007, S. 219–233.

- JOHNS, Jeremy, Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina. Performativity, Audience, Legibility and Illegibility, in: Antony EASTMOND (Hg.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge 2015, S. 124–147.
- JORANSON, Einar, The Inception of the Career of Normans in Italy. Legend and History, in: *Speculum* 23 (1948), S. 353–396.
- JÖRDENS, Andrea u. a., Wachs, in: Thomas MEIER, Michael R. OTT u. Rebecca SAUER (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte, Materialien, Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin, München, Boston 2015, S. 371–382.
- KALTHOFF, Herbert, Torsten CRESS u. Tobias RÖHL, (Hgg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016.
- KANTOROWICZ, Ernst H., A Norman Finale of the Exultet and the Rite of Sarum, in: *The Harvard Theological Review* 34,2 (1941), S. 129–143.
- KANTOROWICZ, Ernst H. u. Manfred F. BUKOFZER, *Laudes regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship* (University of California Publications in History 33), Berkeley, Los Angeles 1946.
- KAPPEL, Kai, San Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 13), Worms 1996.
- KASPERSEN, Søren u. Erik THUNØ (Hgg.), *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics Between Image and Altar in the Middle Ages*, Kopenhagen 2006.
- KEHNEL, Annette u. Diamantis PANAGIOTÓPOULOS (Hgg.), *Schriftträger. Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften* (Materiale Textkulturen 6), Berlin, Boston, München 2014.
- KEIL, Gundolf (Hg.), *Fachliteratur des Mittelalters. Festschrift für Gerhard Eis*, Stuttgart 1968.
- KEIL, Wilfried E. u. a., Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten. Zur Einführung des Bandes, in: DIES. (Hg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin, Boston 2018, S. 1–16.
- KEIL, Wilfried E. u. a. (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin, Boston 2018.
- KELLER, Lothar, Beschreibung von St. Bénigne in Dijon, in: Günther BINDING u. Andreas SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994, S. 310–324.
- KELLY, Thomas F., Pictures in Exultet Rolls, in: Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, Giuseppa Z. ZANICHELLI u. Teresa D'URSO (Hgg.), *Il libro miniato e il suo committe. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI–XIV)* (Biblioteca di arte 11), Padua 2016, S. 13–24.
- KELLY, Thomas F., La musica, la liturgia e la tradizione nella Salerno del dodicesimo secolo, in: Paolo DELOGU u. Paolo PEDUTO (Hgg.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura. Atti del convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Salerno 2004*, S. 188–212.

- KELLY, Thomas F., A Milanese Processional Roll at the Beinecke Library, in: The Yale University Library Gazette 73,1/2 (1998), S. 14–31.
- KELLY, Thomas F., The Exultet in Southern Italy, New York 1996.
- KELLY, Thomas F., Gli *Exultet*. Cerimonia, liturgia e melodia, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 19–38.
- KELLY, Thomas F., Beneventan and Milanese Chant, in: Journal of the Royal Musical Association 112,1 (1987), S. 173–195.
- KELLY, Thomas F., Montecassino and the Old Beneventan Chant, in: Early Music History 5 (1985) S. 53–83.
- KEMP, Wolfgang u. a. (Hgg.), Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 3, Berlin 1999.
- KERN, Manfred u. a. (Hgg.), Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 11), Heidelberg 2021.
- KESSLER, Herbert L., Experiencing Medieval Art (Rethinking the Middle Ages 1), Toronto 2019.
- KESSLER, Herbert L., St. John's *Word* and Images Beyond Time, in: Patrizia CARMASSI u. Christoph WINTERER (Hgg.), Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft (8.–11. Jh.) (Millennio medievale 102), Florenz 2014, S. 287–310.
- KIENING, Christian, Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne, in: DERS. u. Martina STERCKEN (Hgg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich 2008, S. 9–126.
- KIENING, Christian, Medialität in mediävistischer Perspektive, in: *Poetica* 39,3/4 (2007) S. 285–352.
- KIENING, Christian u. STERCKEN, Martina, Vorwort, in: DIES. (Hgg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich 2008, S. 5 f.
- KIENING, Christian u. STERCKEN, Martina (Hgg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich 2008.
- KITZINGER, Beatrice, The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age, Cambridge 2019.
- KLAUSER, Theodor, Ernst DASSMANN u. Klaus THRAEDE (Hgg.), *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum* (Jahrbuch für Antike und Christentum 9), Münster 1982.
- KNIPP, David, Die almoravidischen Ursprünge der Holzdecke über dem Mittelschiff der Cappella Palatina in Palermo, in: Thomas DITTELBAACH (Hg.), *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, Künzelsau 2011, S. 217–228.
- KOBIALKA, Michal, Staging Place / Space in the Eleventh-Century Monastic Practices, in: Barbara H. HANAWALT u. DERS. (Hgg.), *Medieval Practices of Space* (Medieval Cultures 23), Minneapolis 2000, S. 128–148.
- KOCH, Elke u. Heike SCHLIE, Einleitung, in: DIES. (Hgg.), *Orte der Imagination. Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn 2016, S. 9–27.

- KOCH, Elke u. Heike SCHLIE (Hgg.), Orte der Imagination. Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen, Paderborn 2016.
- KOEHLER, Wilhelm u. Florentine MÜTHERICH, Die karolingischen Miniaturen, Bd. 5: Die Hofschule Karls des Kahlen, Berlin 1982.
- KOHLSCHEIN, Franz Xaver u. Peter WÜNSCHE (Hgg.), Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 82), Münster 1998.
- KOHWAGNER-NIKOLAI, Tanja, Kaisergewänder im Wandel. Goldgestickte Vergangenheitsinszenierung. Rekonstruktion der tausendjährigen Veränderungsgeschichte, Regensburg 2020.
- KÖSSINGER, Norbert, Gerollte Schrift. Mittelalterliche Texte auf Rotuli, in: Annette KEHNEL u. Diamantis PANAGIOTÓPOULOS (Hgg.), Schriftträger. Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften (Materiale Textkulturen 6), Berlin, Boston, München 2014, S. 151–168.
- KÖTTING, Bernhard, Wohlgeruch der Heiligkeit, in: Theodor KLAUSER, Ernst DASSMANN u. Klaus THRAEDE (Hgg.), Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 9), Münster 1982, S. 168–175.
- KRÄMER, Sybille, Was haben *Performativität* und *Medialität* miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der *Aisthetisierung* gründende Konzeption des Performativen, in: DIES. (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, S. 13–32.
- KRÄMER, Sybille (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004.
- KRÄMER, Sybille, Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?, in: Rechtshistorisches Journal 17 (1998), S. 558–573.
- KRAUSE, Karin u. Barbara SCHELLEWALD (Hgg.), Bild und Text im Mittelalter (Sensus 2), Köln, Weimar, Wien 2011.
- KRISCHKE, Wolfgang, Das geistige Leben der Bienen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.06.2018, <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/haben-bienen-ein-bewusstsein-15635177.html> (23.04.2024).
- KRITSKY, Gene, Beekeeping from Antiquity through the Middle Ages, in: Annual Review of Entomology 62 (2017), S. 249–264.
- KROUSTALLIS, Stefanos, Binding Media in Medieval Manuscript Illumination. A Source Research, in: Revista de História da Arte (2011), S. 105–117.
- KRUSE, Christiane, „Wozu Menschen oder Blumen malen?“ Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance, in: Gottfried BÖHM (Hg.), Homo pictor (Colloquium Rauricum 7), München 2001, S. 109–142.
- KÜGLE, Karl, Conceptualizing and Experiencing Music in the Middle Ages (ca. 500–1500), in: Albrecht CLASSEN (Hg.), Medieval Culture. A Handbook. Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages, Berlin, New York 2015, S. 1184–1204.
- KUNDERT, Ursula, Barbara SCHMID u. Regula SCHMID (Hgg.), Ausmessen. Darstellen. Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit, Zürich 2007.

- LADNER, Gerard B., *The portraits of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls, and the Liturgical Commemoration of the Emperor*, in: *Speculum* 17 (1942), S. 181–200.
- LÄHNEMANN, Henrike, *Verhüllte Schrift*, in: Patrizia CARMASSI u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 34), Wiesbaden 2018, S. 119–136.
- LANG, Astrid (Hg.), *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag*, Berlin 2013.
- LANGLOIS, Ernest, *Le rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome* 6 (1886), S. 466–482.
- LATIL, Agostino Maria, *Le miniature nei rotoli dell'Exultet* (Documenti per la storia della miniatura in Italia), Montecassino 1899.
- LAVERMICOCCA, Nino, *Bari bizantina. Capitale mediterranea* (Accenti 4), Bari 2004.
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Oxford 1991.
- LEGNER, Anton, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009.
- LEHMANN, Ann-Sophie, *Objektstunden. Vom Materialwissen zur Materialbildung*, in: Herbert KALTHOFF, Torsten CRESS u. Tobias RÖHL (Hgg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 171–193.
- LEHMANN, Ann-Sophie, *The Matter of the Medium. Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials*, in: Christy ANDERSON, Anne DUNLOP u. Pamela H. SMITH (Hgg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750* (Studies in Design), Manchester 2015, S. 21–41.
- LEHMANN, Ann-Sophie, *How Materials Make Meaning*, in: *Niederländisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 62 (2012), S. 6–27.
- LENTES, Thomas, *Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter*, in: Barbara STOLLBERG-RILLINGER u. Thomas WEISSBRICH (Hgg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28), Münster 2010, S. 155–184.
- LENTES, Thomas, *Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung*, in: David GANZ u. DERS. (Hgg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), Berlin 2004, S. 12–73.
- LEPORE, Giorgia, *La chiesa di Sant'Apollinare nei pressi di Rutigliano*, in: Gioia BERTELLI (Hg.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004, S. 111–116.
- LEVY, Kenneth, *On the Origin of Neumes*, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 59–90.
- LIDOVA, Maria, *The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th–12th Century)*, in: *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* 1 (2009), S. 77–98.
- LIPINSKY, Angelo, *Sizilianische Goldschmiedekunst im Zeitalter der Normannen und Staufer*, in: *Das Münster* 10 (1957), S. 73–99 u. S. 158–186.
- LITTLEWOOD, Antony, Henry MAGUIRE u. Joachim WOLSCHKE-BULMAHN (Hgg.), *Byzantine Garden Culture*, Washington DC 2002.

- LÖHR, Wolf-Dietrich, Hildebertus. Selbstporträt als Schreiber mit dem Gehilfen Everwinus, um 1140, in: Ulrich PFISTERER u. Valeska VON ROSEN (Hgg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 26–27.
- LONGO, Ruggero u. Elisabetta SCIROCCO, A Scenario for the Salerno Ivories. The Liturgical Furnishing of the Salerno Cathedral, in: Francesca DELL'ACQUA u. a. (Hgg.), *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Context*, Berlin 2016, S. 191–209.
- Löw, Martina, Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn, <https://www. sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> (11.05.2024).
- Löw, Martina, The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception, in: *European Journal of Social Theory* 11,1 (2008), S. 25–49.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1506), Frankfurt a. M. 2001.
- LOWE, Elias Avery, Virgil in South Italy. Facsimiles of Eight Manuscripts of Virgil in Beneventan Script, in: *Studi medievali* 5 (1932), S. 43–51.
- LOWE, Elias Avery u. Virginia BROWN, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule* (Sussidi eruditi 33), Rom 1980.
- LUTZ, Eckart Conrad, Lesevorgänge. Vom *punctus flexus* zur Medialität, in: DERS., Martina BACKES u. Stefan MATTER (Hgg.), *Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11), Zürich 2010, S. 11–34.
- LUTZ, Eckart Conrad, Martina BACKES u. Stefan MATTER (Hgg.), *Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 11), Zürich 2010.
- LUTZ, Gerhard u. Rebecca MÜLLER (Hgg.), *Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 53), Passau 2020.
- MAGRASSI, Mariano, La preghiera della *notte luminosa*, in: Gaetano BARRACANE (Hg.), *Gli Exultet di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 8), Bari 1994, S. 49–53.
- MAGUIRE, Henry (Hg.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington DC 1997.
- MAITILASSO, Mario, *Gli Exultet di Troja. Un patrimonio di storia, di fede e d'arte*, Foggia 2012.
- MAJESKA, George P., The Emperor in His Church. Imperial Ritual in the Church of St. Sophia, in: Henry MAGUIRE (Hg.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington DC 1997, S. 1–11.
- MANIACI, Marilena u. Giulia OROFINO, Les *rouleaux d'Exultet* du Mont Cassin. Techniques de fabrication, caractéristiques matérielles, décoration, rapports avec les rouleaux grecs, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 43 (2012), S. 71–82.
- MARIANI CANOVA, Giordana u. Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE (Hgg.), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Padua 2014.
- MARIAUX, Pierre Alain, *Faire Dieu. Quelques remarques sur les relations entre confection eucharistique et création d'image* (IX^e–XII^e siècle), in: David GANZ u. Thomas

- LENTES (Hgg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild 1), Berlin 2004, S. 94–111.
- MARIAUX, Pierre Alain, Warmond d'Ivrée et ses images. Politique et création iconographique autour de l'an mil, Bern 2002.
- MARINIS, Vasileios, Liturgical Scrolls, in: Vasiliki TSAMAKDA (Hg.), A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts (Brill's Companions to the Byzantine World 2), Leiden, Boston 2017, S. 310–318.
- MARROCCO, Melania, L'iconografia di *Abyssus* nella decorazione dei pulpiti medievali dell'area campano-laziale, in: Manuela GIANANDREA, Francesco GANGEMI u. Carlo CONSTANTINI (Hgg.), Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio (Saggi di storia dell'arte 40), Rom 2015, S. 647–657.
- MARTSCHUKAT, Jürgen u. Steffen PATZOLD, Geschichtswissenschaft und *performative turn*. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: DIES. (Hgg.), Geschichtswissenschaft und *performative turn*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit (Norm und Struktur 19), Köln 2003, S. 1–31.
- MARTSCHUKAT, Jürgen u. Steffen PATZOLD (Hgg.), Geschichtswissenschaft und *performative turn*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit (Norm und Struktur 19), Köln 2003.
- MATARRESE, Giuseppe, I lavori della Concattedrale Basilica di San Sabino. Un restauro lungo dodici anni, in: Liana BERTOLDI LENOCI (Hg.), Canosa. Recherche Storiche. Decennio 1999–2009, Martina Franca 2011, S. 923–939.
- MAYO, Penelope C., *Vasa sacra*. Apostolic Authority and Episcopal Prestige in the Eleventh-Century Bari Benedictinal, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 375–389.
- MAYO, Penelope C., Borders in Bari. The Decorative Program of Bari I and Montecassino under Desiderius, in: *Monastica* 4 (1981), S. 31–83.
- MCGINN, Bernard, „Trinity Higher than any Being!“ Imaging the Invisible Trinity, in: David GANZ u. Thomas LENTES (Hgg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild 1), Berlin 2004, S. 76–93.
- MEIER, Thomas, Michael R. OTT u. Rebecca SAUER (Hgg.), *Materiale Textkulturen*. Konzepte, Materialien, Praktiken (Materiale Textkulturen 1), Berlin, München, Boston 2015.
- MEIER, Ulrich u. a. (Hgg.), *Rituale, Zeichen, Bilder*. Formen und Funktionen symbolischer Kommunikation im Mittelalter (Norm und Struktur 40), Köln 2011.
- MENDUNI, Michele, Pasquale Malcangi. Il progetto di restauro del duomo di San Sabino in Canosa (1898–1908), in: Liana BERTOLDI LENOCI (Hg.), Canosa. Recherche Storiche. Decennio 1999–2009, Martina Franca 2011, S. 287–332.
- MENESTÒ, Enrico u. a. (Hgg.), Il fuoco nell'alto medioevo (Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 60), Spoleto 2013.
- MENGA, Lanfranco, Exultet. Il canto e l'immagine, in: *Romana gens* 89 (2000), S. 18–23.
- MENOZZI, Marianna, L'Exultet II della cattedrale di Bari. Tradizione storica e osservazioni paleografiche, in: *Arte cristiana* 87 (1999), S. 232–240.
- MERSCH, Dieter, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen (Edition Suhrkamp 2219, Aesthetica), Frankfurt a.M. 2011.

- MESTEMACHER, Ilka, Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei (Naturbilder 11), Berlin, Boston 2021.
- MICHALSKY, Tanja, Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000.
- MICUNCO, Giuseppe, Exultet I di Bari. Parole e immagini alle origini della letteratura in Puglia (La biblioteca di letteratura pugliese 2), Bari 2011.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN, Antje, Die mittelalterlichen Ambonen aus Marmor in den koptischen Kirchen Alt-Kairos, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 29–81.
- MIEDEMA, Nine, Reiseliteratur und literarische Aufführungstexte in Form von Rotuli, in: Étienne DOUBLIER, Jochen JOHRENDT und Maria Pia ALBERZONI (Hgg.), Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung (Beiheft Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 19), Wien, Köln, Weimar 2020, S. 23–50.
- MIGGELBRINK, Judith, Räume und Regionen der Geographie, in: Ingrid BAUMGÄRTNER, Paul-Gerhard KLUMBIES u. Franziska SICK (Hgg.), Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge, Göttingen 2009, S. 71–94.
- MINAZZI, Vera, Il suono delle campane nello spazio medievale, in: Giacomo BAROFFIO, DIES. u. Cesarino RUINI (Hgg.), Atlante storico della musica nel medioevo, Mailand 2011, S. 214–216.
- MINER, Dorothy (Hg.), Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene, Princeton 1954.
- Miniatures, Scripts, Collections. Essays presented to Gerard I. Liefink (Litterae textuales), Amsterdam 1976.
- MISCH, Manfred, *Apis est animal, apis est ecclesia*. Ein Beitrag zum Verhältnis von Naturkunde und Theologie in spätantiker und mittelalterlicher Literatur (Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprache und Literatur 107), Bern, Frankfurt a. M. 1974.
- MOHNHAUPT, Bernd, Initialzündungen. Die Kontamination von Buchstaben und Bildern in der mittelalterlichen Buchmalerei, in: Silke HORSTKOTTE u. Karin LEONHARD (Hgg.), Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 35–49.
- MONNERET DE VILLARD, Ugo, Amboni copti e amboni campani, in: Aegyptus 8,3/4 (1927), S. 258–262.
- MORAW, Peter (Hg.), Raumerfassung und Raumbewusstsein im späteren Mittelalter (Vorträge und Forschungen, Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 49), Stuttgart 2002.
- MORIN, Germain, Pour l'authenticité de la lettre de saint Jérôme à Précidius, in: Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétiennes 3 (1913), S. 52–60.
- MÜLLER, Monika E., Das erste Buch der *Schedula diversarum artium*. Distanz zwischen Text und buchmalerischer Wirklichkeit, in: Andreas SPEER (Hg.), Zwischen

- Kunsth Handwerk und Kunst. Die *Schedula Diversarum Artium* (Miscellanea mediaevalia 37), Berlin 2014, S. 225–243.
- MÜLLER, Rebecca, Der Name am Grab. Die Künstlersignatur auf dem Grabmal des Wolfhard von Roth, in: Gerhard LUTZ u. DIES. (Hgg.), Die Bronze, der Tod und die Erinnerung. Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 53), Passau 2020, S. 199–221.
- MÜLLER, Stephan, Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH u. Peter STROHSCHNEIDER (Hgg.), Codex und Raum (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden 2009.
- MÜLLER-BECHTEL, Susanne, Liturgie und Raum. Zur Bildkultur der Exultetrollen im hochmittelalterlichen Süditalien zwischen Byzanz und dem Westen, in: Klaus PIETSMANN und Tobias WEISSMANN (Hgg.): Sacred Architecture, Rite and Music between Byzantium and the West (6th–15th Centuries) (Music and Sacred Architecture 2), Baden-Baden 2025, S. 143–162.
- MÜNKE, Stefan, Alexander ROESLER u. Mike SANDBOTE (Hgg.), Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs (Fischer 15757), Frankfurt a. M. 2003.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, Original Written Sources for the History of Medieval Painting Techniques and Materials. A List of Published Texts, in: Studies in Conservation 43,2 (1998), S. 114–124.
- MUSCA, Giosuè, Le Crociate e il Mezzogiorno italiano, in: DERS. (Hg.), Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate (Atti, Centro di Studi Normanno-Svevi Bari 14), Bari 2002, S. 11–28.
- MUSCA, Giosuè (Hg.), Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate (Atti, Centro di Studi Normanno-Svevi Bari 14), Bari 2002.
- MUSCA, Giosuè (Hg.), Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno-svevo (Atti, Centro di Studi Normanno-Svevi Bari 8), Bari 1989.
- NANNI, Matteo u. Kira HENKEL Einleitung, in: DIES. (Hgg.), Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert) (Theorie der musikalischen Schrift 2), Paderborn 2020, S. IX–X.
- NANNI, Matteo u. Kira HENKEL (Hgg.), Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert) (Theorie der musikalischen Schrift 2), Paderborn 2020.
- NASO, Irma, Apicoltura, cera e miele, in: Giosuè MUSCA (Hg.), Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno-svevo (Atti, Centro di Studi Normanno-Svevi Bari 8), Bari 1989, S. 203–240.
- DI NATALE, Maria Concetta u. Maurizio VITELLA (Hgg.), Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al contemporaneo, Mailand 2015.
- NEES, Lawrence, A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court (Middle Ages Series), Philadelphia 1991.
- NELSON, Robert, To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium, in: DERS. (Hg.), Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as others Saw (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 2000, S. 143–168.

- NELSON, Robert (Hg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as others Saw* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 2000.
- NEUHEUSER, Hanns Peter, „Ars aedificandi – ars celebrandi“. Zum *pulchritudo*-Verständnis in den Kirchweihbeschreibungen des Abtes Suger von Saint-Denis, in: Ingrid CRAEMER-RUEGENBERG u. Andreas SPEER (Hgg.), *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter* (Miscellanea mediaevalia 22), Bd. 2, Berlin 1994, S. 981–1007.
- NEUHEUSER, Hanns Peter, Die Kirchweihbeschreibungen von Saint-Denis und ihre Aussagefähigkeit für das Schönheitsempfinden des Abtes Suger, in: Günther BINDING u. Andreas SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994, S. 116–183.
- NEWHAUSER, Richard, Introduction. The Sensual Middle Ages, in: DERS. u. Constance CLASSEN (Hgg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. 500–1450* (A Cultural History of the Senses 2), London u. a. 2014, S. 1–22.
- NEWHAUSER, Richard u. Constance CLASSEN (Hgg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. 500–1450* (A Cultural History of the Senses 2), London u. a. 2014.
- NEWTON, Francis, Beneventan Scribes and Subscriptions. With a List of those Known at the Present Time, in: *The Bookmark* 43 (1973), S. 1–35.
- NICKSON, Tom, The Sound of Conversion in Medieval Iberia, in: Susan BOYNTON u. Diane J. REILLY (Hgg.), *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound* (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages 9), Turnhout 2015, S. 91–107.
- NICOLAYE, Carla, *Quam te velim, imitatricem esse huius apiculae*. Die Biene als Symbol bei Ambrosius, in: DIES. u. David ENGELS (Hgg.), *Ille operum custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption* (Spudasmata 118), Hildesheim 2008, S. 165–182.
- NICOLAYE, Carla, *Sed inter omnia ea principatus apibus*. Wissen und Metaphorik der Bienenbeschreibungen in den antiken Naturkunden als Grundlage der politischen Metapher vom Bienenstaat, in: DIES. u. David ENGELS (Hgg.), *Ille operum custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption* (Spudasmata 118), Hildesheim 2008, S. 114–137.
- DE NIE, Giselle, Karl F. MORRISON u. Marco MOSTERT (Hgg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (Utrecht Studies in Medieval Literacy 14), Turnhout 2005.
- NUZZO, Donatella, Bari prima dei Normanni. La città nell’alto medioevo e la documentazione archeologica. Primi dati da una ricerca in corso, in: Giuliano VOLPE (Hg.), *Storia e archeologia globale dei paesaggi rurali in Italia fra Tardoantico e Medioevo* (Insulae Diomedae 34), Bari 2018, S. 253–268.
- OBRIST, Barbara, Wind Diagramms and Medieval Cosmology, in: *Speculum* 72,1 (1997), S. 33–84.
- OHLY, Friedrich, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), S. 94–158.
- OLCHAWA, Joanna, Material Follows Form Follows Function. Mittelalterliche Handwaschgefäße und ihr Material Bronze, in: Magdalena BUSHART u. Henrike

- HAUG (Hgg.), *Formlos formbar. Bronze als künstlerisches Material* (Interdependenzen 2), Köln, Weimar, Wien 2016, S. 19–42.
- OLDFIELD, Paul, *The Use and Abuse of Pilgrims in Norman Italy*, in: Kathryn HURLOCK u. DERS. (Hgg.), *Crusading and Pilgrimage in the Norman World*, Woodbridge 2015, S. 139–158.
- OLDFIELD, Paul, *Sanctity and Pilgrimage in Medieval Southern Italy. 1000–1200*, Cambridge 2014.
- OLDFIELD, Paul, *City and Community in Norman Italy* (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought 4,72), Cambridge 2009.
- OLTROGGE, Doris, *Scriptio similis auri*. Gold und Goldähnlichkeit in der Handschriftenausstattung. Surrogat, Imitation, Materialillusion?, in: Patrizia CARMASSI u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 34), Wiesbaden 2018, S. 159–178.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy. Technologizing of the Word* (New Accents), London u. a. 2012.
- D'ONOFRIO, Mario u. Manuela GIANANDREA (Hgg.), *Gaeta medievale e la sua cattedrale* (Medioevo mediterraneo 1), Rom 2018.
- D'ONOFRIO, Mario u. Manuela GIANANDREA (Hgg.), *Fondi nel Medioevo*, Rom 2016.
- OROFINO, Giulia, *Curvat Imperia*. Iconografia del potere negli Exultet di Gaeta e di Fondi, in: Mario D'ONOFRIO u. Manuela GIANANDREA (Hgg.), *Fondi nel Medioevo*, Rom 2016, S. 207–218.
- OROFINO, Giulia, *Oriente eccentrico. Provincia greca e Islam nella miniatura italo-meridionale dell'alto Medioevo*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo mediterraneo. Arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi* (I convegni di Parma 7), Mailand 2007, S. 282–293.
- OROFINO, Giulia, *L'Evangelario Vat. Ottob. lat. 296 della barese abbazia di Elia*, in: Nicola BUX (Hg.), *Fonti per la storia della liturgia* (Per la storia della chiesa di Bari 5), Bari 1991, S. 23–30.
- OROFINO, Giulia, Carlo FEDERICI u. Giuseppe PICANO, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, in: *Rivista di Storia della Miniatura* 2 (1998), S. 155–160.
- OSTROGORSKY, Georg, *Byzantinische Geschichte. 324–1453* (Byzantinisches Handbuch 1,2), München 2006.
- OTT, Norbert, *Text im Bild – Text als Bild. Zu Materialität, Zeichencharakter und Aussageebene von Initialen in mittelalterlichen Handschriften*, in: Karl BRUNNER (Hg.), *Text als Realie* (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 18), Wien 2003, S. 337–358.
- D'OVIDIO, Stefano, *The Bronze Door of Monte Sant'Angelo on Mount Gargano*, in: Ivan FOLETTI u. a. (Hgg.), *Migrating Art Historians. On the Sacred Ways* (Convivia 2), Brno 2018, S. 137–157.
- D'OVIDIO, Stefano, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Neapel 2013.

- PACE, Valentino, Uno sguardo dal sud. Amboni dell'Italia meridionale in Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l'XI secolo e gli inizi del XIII, in: Timothy VERDON u. Giovanni SERAFINI (Hgg.), *E la parola si fece bellezza*, Florenz 2017, S. 235–247.
- PACE, Valentino, La Cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale, in: Faustino AVAGLIANO (Hg.), *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana (Miscellanea cassinese 1)*, Cassino 1997, S. 189–230.
- PACE, Valentino, I rotoli miniati dell'Exultet nell'Italia meridionale medievale, in: *Lecturas de historia del arte* 4 (1994), S. 15–33.
- PÄCHT, Otto, Hugo Pictor, in: *The Bodleian Library Record* 3 (1950), S. 96–103.
- PALAZZO, Eric, Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l'histoire de la Memoria médiévale, in: Jean-Pierre CAILLET (Hg.), *Les trésors de sanctuaires, de l'antiquité à l'époque romane (Centre de Recherches sur l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Age, Nanterre 7)*, Paris 1996, S. 137–160.
- PALESE, Salvatore (Hg.), *Prime indagini e archivi parrocchiali (Per la storia della chiesa di Bari 2)*, Bari 1986.
- PALLIS, Georgios, Messages from a Sacred Space. The Function of the Byzantine Sanctuary Barrier Inscription, in: Irene BERTI u. a. (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages (Materiale Textkulturen 14)*, Berlin, Boston 2017, S. 145–158.
- PALMA, Marco, La struttura fisica degli Exultet, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994*, S. 39–52.
- PANAYOTOVA, Stella, Painting Materials and Techniques in Western Illuminated Manuscripts c. 600–c. 1600, in: DIES. (Hg.), *The Art and Science of Illuminated Manuscripts. A Handbook*, London, Turnhout 2020, S. 127–170.
- PANAYOTOVA, Stella (Hg.), *The Art and Science of Illuminated Manuscripts. A Handbook*, London, Turnhout 2020.
- PANOFSKY, Erwin, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1979.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der Bibliothek Warburg 5)*, Leipzig 1924.
- PANTI, Cecilia, Boethius and Ptolemy on Harmony, Harmonics and Human Music, in: Agostino PARAVICINI BAGLIANI (Hg.), *Ideas of Harmony in Medieval Culture and Society (Micrologus 25)*, Florenz 2017, S. 3–36.
- PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (Hg.), *Ideas of Harmony in Medieval Culture and Society (Micrologus 25)*, Florenz 2017.
- PARKER JOHNSON, Rozelle, The Manuscripts of the *Schedula* of Theophilus Presbyter, in: *Speculum* 13,1 (1938), S. 86–103.
- PARKER JOHNSON, Rozelle, Notes on Some Manuscripts of the *Mappae Clavicula*, in: *Speculum* 10,1 (1935), S. 72–81.

- PEIL, Dietmar, Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart (Münstersche Mittelalterschriften 50), Münster 1982.
- PELLEGRINO, Emilia, Il cantiere della cattedrale. Un decennio di restauri, in: Pina BELLI D'ELIA u. DIES. (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 39–66.
- PELLEGRINO, Emilia, Il restauro del succorpo, in: Pina BELLI D'ELIA u. DIES. (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 26), Bari 2009, S. 105–120.
- PELLEGRINO, Emilia (Hg.), *I recenti restauri della cattedrale di Bari e della trulla* (Per la storia della chiesa di Bari 13), Bari 1996.
- PENTCHEVA, Bissera V. (Hg.), *Icons of Sound. Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, New York (Music and Visual Culture), London 2021.
- PENTCHEVA, Bissera V., Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy, in: *Speculum* 95,2 (2020), S. 396–466.
- PENTCHEVA, Bissera V. (Hg.), *Aural Architecture in Byzantium. Music, Acoustics, and Ritual*, London, New York 2018.
- PENTCHEVA, Bissera V., *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, University Park 2017.
- PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra, Giuseppa Z. ZANICHELLI u. Teresa D'URSO (Hgg.), *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI–XIV)* (Biblioteca di arte 11), Padua 2016.
- PETERS, Michael u. Fabian KESSL, Space, Time, History. The Reassertion of Space in Social Theory, in: *Policy Futures in Education* 7,1 (2000), S. 20–30.
- PETERSEN, Christoph, *Ritual und Theater. Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 125), Tübingen 2004.
- PETERSEN, Nils Holger, The Beginnings of Musical Notation and Carolingian Uses of the Term *Sacrament*, in: Matteo NANNI u. Kira HENKEL (Hgg.): *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert)* (Theorie der musikalischen Schrift 2), Paderborn 2020, S. 1–16.
- PETRAK, Marko, The Byzantine Emperor in Medieval Dalmatian Exultets, in: Daniëlle SLOOTJES u. Mariëtte VERHOEVEN (Hgg.), *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean. History and Heritage* (The Medieval Mediterranean 116), Leiden, Boston 2019, S. 47–66.
- PETROFF, Valery V., *Armonia rerum* in John Scottus' *Aulae Sidereae*, in: *Micrologus* 25, S. 47–66.
- PFISTERER, Ulrich u. Valeska VON ROSEN (Hgg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.
- PFISTERER, Ulrich u. Max SEIDEL (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut 4,3), München 2003.

- PICONE, Renata, "Ristauro" e de-restauro. Il caso della Cattedrale di Troia in Puglia, in: Stella CASIELLO (Hg.), *Restauro dalla teoria alla prassi (Quaderni di restauro del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro della Facoltà di Architettura di Napoli 3)*, Neapel 2002, S. 76–101.
- PIERNO, Marida, Le iscrizioni murate nell'altare della cripta, in: Pina BELLI D'ELIA u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari (Per la storia della chiesa di Bari 26)*, Bari 2009, S. 227–230.
- PIVA, Paolo, Lo spazio liturgico. Architettura, arredo, iconografia (secoli IV–XII), in: DERS. u. Antonio CADEI (Hgg.), *L'arte medievale nel contesto (300–1300). Funzioni, iconografia, tecniche (Di fronte e attraverso 635)*, Mailand 2006, S. 141–180.
- PIVA, Paolo u. Antonio CADEI (Hgg.), *L'arte medievale nel contesto (300–1300). Funzioni, iconografia, tecniche (Di fronte e attraverso 635)*, Mailand 2006.
- PONZI, Eva, *L'Exultet di Velletri. Un percorso iconografico*, in: Giordana MARIANI CANOVA u. Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE (Hgg.), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte (Biblioteca di arte 6)*, Padua 2014, S. 127–139.
- PRAND, Adriano (Hg.), Émile Bertaux. *L'art dans l'Italie méridionale*, Bd. 4: Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, Rom 1978.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Medioevo. I committenti. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 13)*, Mailand 2011.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Medioevo. Immagine e memoria. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 11)*, Mailand 2009.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Medioevo. Arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 10)*, Mailand 2008.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Medioevo mediterraneo. Arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 7)*, Mailand 2007.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Medioevo. I modelli. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 2)*, Mailand 2002.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (Hg.), *Le vie del medioevo. Atti del convegno internazionale di studi (I convegni di Parma 1)*, Mailand 2000.
- QUIVIGER, François, Honey from Heaven. Aspects of the Topos of the Bees in Renaissance Artistic Literature, in: Ulrich PFISTERER u. Max SEIDEL (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut 4,3)*, München 2003, S. 317–321.
- RABEL, Claudia, François JACQUESSON u. Laurent HABLOT (Hgg.), *Dans l'atelier de Michel Pastoureau (Iconotextes)*, Tours 2022, S. 371–408, <https://www.doi.org/10.4000/books.pufr.29047>.
- RAFF, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Münchner Beiträge zur Volkskunde 37)*, Münster, München 2008.

- RAFF, Thomas, *Materia superat opus*. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken, in: Herbert BECK u. Kerstin HENGVOSS-DÜRKOP (Hgg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Schriften des Liebighauses), Frankfurt a.M. 1994, S. 17–28.
- RAMOS RUBERT, Eulalia, A Historical Overview of the Salerno Exultet and its Conservation, in: *Rivista di storia della miniatura* 14 (2010), S. 98–115.
- RAMOS RUBERT, Eulalia, La restauración del Exultet de Salerno, in: *Real Academia de España en Roma* (1999/2000), S. 90–93.
- RATHMANN-LUTZ, Anja u. Gunnar MIKOSCH, Visibilität des Unsichtbaren. Eine Einleitung, in: DIES. (Hgg.), Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Zürich 2011, S. 9–22.
- RATHMANN-LUTZ, Anja u. Gunnar MIKOSCH (Hgg.), Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Zürich 2011.
- RAVENHALL, Henry, Veiled Reading, Reading Veils. Textile Curtains and the Experiences of Medieval French Manuscripts, 1200–1325, in: *Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures* 12,2 (2023), S. 155–194.
- RECKWITZ, Andreas, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2020.
- RECKWITZ, Andreas, Die Materialisierung der Kultur, in: Friederike ELIAS u. a. (Hgg.), Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften (Materiale Textkulturen 3), Berlin u. a. 2014, S. 13–25.
- RECKWITZ, Andreas, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32,4 (2003), S. 282–301.
- REHM, Ulrich, Lieber Brot als Mäuse! Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, ca. 1140), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76 (2013), S. 1–11.
- REHM, Ulrich, Der Körper der Stimme. Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 441–459.
- REUDENBACH, Bruno, *Künstlermönche* und die Last des Schreibens. Schreiber- und Malervermerke in Handschriften des frühen Mittelalters, in: Helen BARR u. a. (Hgg.), Vom Wort zur Kunst. Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Emsdetten 2020, S. 169–189.
- REUDENBACH, Bruno, Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher, in: Stephan MÜLLER, Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH u. Peter STROHSCHNEIDER (Hgg.), Codex und Raum (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden 2009, S. 59–84.
- REUDENBACH, Bruno, Werkkünste und Künstlerkonzept in der *Schedula* des Theophilus, in: Christoph STIEGEMANN u. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hgg.), Schatzkunst am Aufgang der Romanik, München 2006, S. 243–248.
- REUDENBACH, Bruno, Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in *De diversis artibus* des Theophilus Presbyter, in: Ingrid BAUMGÄRTNER

- (Hg.), Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter (Die Region trifft sich – die Region erinnert sich), Kassel 2003, S. 199–218.
- REUDENBACH, Bruno, *Gold ist Schlamm*. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika WAGNER u. Dietmar RÜBEL (Hgg.), *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), Berlin 2002, S. 1–12.
- REUDENBACH, Bruno, *Das Godescalc-Evangeliar*. Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen, Frankfurt a. M. 1998.
- REUDENBACH, Bruno, *Ornatus materialis domus Dei*. Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus, in: Herbert BECK u. Kerstin HENGVOSS-DÜRKOP (Hgg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert* (Schriften des Liebighauses), Frankfurt a. M. 1994, S. 1–16.
- REYERSON, Kathryn, *Urban Sensations. The Medieval City Imagined*, in: Richard NEWHAUSER u. Constance CLASSEN (Hgg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. 500–1450* (A Cultural History of the Senses 2), London 2014, S. 45–66.
- REYNOLDS, Roger E., *Image and Text. The Liturgy of Clerical Ordination in Early Medieval Art*, in: *Gesta* 22 (1983), S. 27–38.
- RICHTER, Dieter, *Die Allegorie der Pergamentbearbeitung. Beziehungen zwischen handwerklichen Vorgängen und der geistlichen Bildersprache des Mittelalters*, in: Gundolf KEIL (Hg.), *Fachliteratur des Mittelalters*, Festschrift für Gerhard Eis, Stuttgart 1968, S. 83–92.
- RICHTER, Lukas, *Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie*, in: *Acta Musicologica* 70,2 (1998), S. 133–208.
- RISTOW, Sebastian, *Frühchristliche Baptisterien* (Jahrbuch für Antike und Christentum 27), Münster 1998.
- RODGERS, Robert, *Κηποποιία*. Garden Making and Garden Culture in the *Geoponika*, in: Antony LITTLEWOOD, Henry MAGUIRE u. Joachim WOLSCHKE-BULMAHN (Hgg.), *Byzantine Garden Culture*, Washington DC 2002, S. 159–175.
- ROESLER, Alexander, *Medienphilosophie und Zeichentheorie*, in: Stefan MÜNKER, DERS. u. Mike SANDBOTE (Hgg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs* (Fischer 15757), Frankfurt a. M. 2003, S. 34–52.
- ROHAULT DE FLEURY, Charles, *La messe. Études archéologiques sur ses monuments*, Paris 1883–1889.
- ROHRBACH, Lena, *Aura*, in: Christian KIENING u. Martina STERCKEN (Hgg.), *Schrift-Räume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich 2008, S. 197–206.
- ROOSEN-RUNGE, Heinz, *Die Buchmalerei-rezepte des Theophilus*, In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (1952/53), S. 159–171.
- ROSSI, Maria Cristina u. Veronica DE DUONNI (Hgg.), *Le diocesi dell'Italia meridionale nel medioevo. Ricerche di storia, archeologia, storia dell'arte* (Studi vultur-nensi 15), Benevent 2019.
- ROTILI, Mario, *L'Exultet della Cattedrale di Capua e la miniatura beneventana*, in: SOCIETÀ DI STORIA PATRIA DI TERRA DI LAVORO (Hg.), *Il contributo dell'archidiocesi*

- di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione (Collana di studi sulla storia del Mezzogiorno 1), Rom 1967, S. 197–210.
- RÜCK, Peter (Hg.), Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (Elementa diplomatica 2), Marburg 1994.
- RUDOLPH, Conrad (Hg.), A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe (Wiley Blackwell Companions to Art History 14), Hoboken 2019.
- RÜFFER, Jens, Raumerfahrung und Raumwahrnehmung im Mittelalter. Gervasius von Canterbury: *De combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*, in: Therese BRUGGISSER-LANKER (Hg.), Den Himmel öffnen ... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 256), Bern 2014, S. 57–83.
- RÜFFER, Jens, Werkprozess, Wahrnehmung, Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur, Berlin 2014.
- RUINI, Cesarino, Canto liturgico e politica imperiale carolingia, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. DERS. (Hgg.), Atlante storico della musica nel medioevo, Mailand 2011, S. 46–49.
- RUINI, Cesarino, A scuola di musica. Una teoria per la pratica, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. DERS. (Hgg.), Atlante storico della musica nel medioevo, Mailand 2011, S. 78–81.
- RUSS, Sibylle u. Ursula DREWELLO, Die Bamberger Kaisergewänder im Wandel. Kunst-technologische und materialwissenschaftliche Aspekte (Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg 32), Regensburg 2024.
- SABAN, Giacomo, Cultura e arte dell’ebraismo pugliese, in: Francesco ABBATE (Hg.), Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo, Ausst.-Kat. Foggia u. a., Rom 2010, S. 223–227.
- SAFRAN, Linda, The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy (The Middle Ages Series), Philadelphia 2014.
- SAHAYDACHNY, Antonina, *Schedula Diversarum Artium*. A Community Sourcebook for the Customary Production of Liturgical Objects in the Benedictine Workshop of the Early Twelfth Century, in: Andreas SPEER (Hg.), Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula Diversarum Artium* (Miscellanea mediaevalia 37), Berlin 2014, S. 381–407.
- SANTIFALLER, Leo, Über späte Papyrusrollen und frühe Pergamentrollen, in: Clemens BAUER, Laetitia BOEHM u. Max MÜLLER (Hgg.), Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung, Freiburg, München 1965, S. 117–133.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte, About the Agency of Things, of Objects and Artefacts, in: DIES. u. Anja EISENBEISS (Hgg.), The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia, Berlin, München 2010, S. 10–22.

- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte u. Anja EISENBEISS (Hgg.), *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia*, Berlin, München 2010.
- SCHAEDE, Stephan, Heilige Handlungsräume? Eine theologisch-raumtheoretische Betrachtung zur performativen Kraft von Kirchenräumen, in: Ingrid BAUMGÄRTNER, Paul-Gerhard KLUMBIES u. Franziska SICK (Hgg.), *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge*, Göttingen 2009, S. 51–70.
- SCHÄFER-SCHUCHARDT, Horst, *Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien*, Würzburg 1972.
- SCHELLEWALD, Barbara, Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), S. 461–480.
- SCHELLEWALD, Barbara, Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren. Liturgisches Zeremoniell und Bild in Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert, in: Edgar BIERENDE, Sven BRETTFELD u. Klaus OSCEMA (Hgg.), *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit (Trends in Medieval Philology, 14)*, Berlin 2008, S. 141–166.
- SCHLIE, Heike, Der bildmediale Parcours durch den Passionsraum. Immersive und operative Praktiken in dem Pariser Holzschnitt der Grande Passion und in Memlings Turiner Passion, in: Hans AURENHAMMER u. Daniela BOHDE (Hgg.), *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien (Vestigia bibliae 32/33)*, Bern u. a. 2015, S. 233–267.
- SCHLUMBERGER, Gustave, Les rouleaux d'Exultet de Bari et de Salerne, in: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles lettres* IV,25 (1897), S. 96–101.
- SCHNEIDER-FLAGMEYER, Michael, Der mittelalterliche Osterleuchter in Süditalien. Ein Beitrag zur Bildgeschichte des Auferstehungsglaubens (*Europäische Hochschulschriften* 28, *Kunstgeschichte* 51), Frankfurt a. M. 1986.
- SCHREINER, Klaus, Das Buch im Nacken. Bücher und Buchstaben als zeichenhafte Kommunikationsmedien in rituellen Handlungen der mittelalterlichen Kirche, in: Ulrich MEIER u. a. (Hgg.), *Rituale, Zeichen, Bilder. Formen und Funktionen symbolischer Kommunikation im Mittelalter (Norm und Struktur 40)*, Köln 2011, S. 282–322.
- SCHROER, Markus, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1761)*, Frankfurt a. M. 2006.
- SCHUBRING, Paul, Bischofsstühle und Ambonen in Apulien, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 13,7 (1900), Sp. 193–214.
- SCHULTE-UMBERG, Ulf, *Scultura e arti plastiche nella Langobardia minor (VIII–XI secolo)*, in: Gian Pietro BROGIOLO, Federico MARAZZI u. Caterina GIOSTRA (Hgg.), *Lombardia. Un popolo che cambia la storia*, Ausst.-Kat. Pavia, Neapel, St. Petersburg, Mailand 2017, S. 310–313.
- SCHULZ, Heinrich Wilhelm, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860.

- SCHWARZ, Yossef, *Ecce est locus apud me*. Maimonides und Eckharts Raumvorstellung als Begriff des Göttlichen, in: Jan A. AERTSEN u. Andreas SPEER (Hgg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter* (Miscellanea mediaevalia 25), Berlin 1998, S. 348–364.
- SCIROCCO, Elisabetta, Liturgical Installation in the Cathedral of Salerno. The Double Ambo in its Regional Context Between Sicilian Models and Local Liturgy, in: Gerardo BOTO VARELA u. Justin E. A. KROESEN (Hgg.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context* (Architectura medii aevi 7), Turnhout 2016, S. 205–221.
- SCIROCCO, Elisabetta, Jonah, the Whale, and the Ambo. Image and Liturgy in Medieval Campania, in: Ivan FOLETTI u. Zuzana FRANTOVÁ (Hgg.), *The Antique Memory and the Middle Ages* (Studia artium medievalium brunensia 2), Rom 2015, S. 87–123.
- SEARS, Elizabeth, The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages. On Psalm Illustration and Psalm Exegesis, in: Charles BURNETT, Michael FEND u. Penelope GOUK (Hgg.), *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century* (Warburg Institute Surveys and Texts 22), London 1991, S. 19–42.
- SEIDEL, Katrin, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Studien zur Kunstgeschichte 103), Hildesheim 1996.
- SENGER, Nicola, Der Ort der *Kunst* im Wissenschaftssystem des Hugo von St. Viktor, in: Günther BINDING u. Andreas SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994, S. 53–75.
- SÉROUX D'AGINCOURT, Jean Baptiste Louis Georges, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris 1823.
- SHINER, Larry, *Art Scents. Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts* (Thinking Art), Oxford 2020.
- SHIROTA, Maree, Die Canterbury Roll. Eine Schriftrolle im Dienst des Königshauses (zwischen 1429 und 1483), in: Michaela BÖTTNER u. a. (Hgg.), *5300 Jahre Schrift*, Heidelberg 2017, S. 118–121.
- SIGNORI, Gabriela, Das innere Gespräch mit Gott. Repräsentatio und Imaginatio in der spätmittelalterlichen Theologie bzw. Theorie des Bildes und der Bilder, in: Therese BRUGGISSER-LANKER (Hg.), *Den Himmel öffnen ... Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2,56), Bern 2014, S. 35–56.
- SINISI, Lucia, Beyond Rome. The Cult of the Archangel Michael and the Pilgrimage to Apulia, in: Francesca TINTI (Hg.), *England and Rome in the Early Middle Ages. Pilgrimage, Art, Politics* (Studies in the Early Middle Ages 40), Turnhout 2014, S. 43–68.
- SLOOTJES, Daniëlle u. Mariëtte VERHOEVEN (Hgg.), *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean* (The Medieval Mediterranean 116), Leiden, Boston 2019.
- SOCIETÀ DI STORIA PATRIA DI TERRA DI LAVORO (Hg.), *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione* (Collana di studi sulla storia del Mezzogiorno 1), Rom 1967.

- SOMMERER, Sabine, *Animal Agency Reloaded? Performanz der Tiere auf mittelalterlichen Bischofsstühlen und tierliche Desiderata in der mediävistischen Kunstgeschichte*, in: *Das Mittelalter* 28,2 (2023), S. 467–487.
- SPATHARAKIS, Iohannis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Byzantina Neerlandica 6), Leiden 1976.
- SPECIALE, Lucinia, *Il medioevo reinventato di Fabio Vecchioni (1597–1673). A proposito del perduto rotolo dell'Exultet di San Giovanni delle Dame Monache a Capua*, in: *Rivista di Storia della Miniature* 23 (2019), S. 200–208.
- SPECIALE, Lucinia, *Immagini per la Storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel Mezzogiorno medievale* (Testi, studi, strumenti, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 30), Spoleto 2014.
- SPECIALE, Lucinia, *Scrivere per immagini. I rotoli dell'Exultet*, in: Benedetto VETÈRE u. Daniela CARACCIOLLO (Hgg.): *Metodo della ricerca e ricerca del metodo* (Pubblicazioni del dottorato in arti, storia e territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i paesi del Mediterraneo 8), Galatina 2009, S. 107–128.
- SPECIALE, Lucinia, *Exultent divina mysteria. San Vincenzo al Volturno, Ambrogio Autperto e la genesi del ciclo dell'Exultet*, in: Arturo Carlo QUINTAVALLE (Hg.), *Medioevo. Arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi* (I convegni di Parma 10), Mailand 2008, S. 178–90.
- SPECIALE, Lucinia, *Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exultet*, in: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge* 112,1 (2000), S. 191–224.
- SPECIALE, Lucinia (Hg.), *Uomini, libri, immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo* (Nuovo medioevo 58), Neapel 2000.
- SPECIALE, Lucinia, *Accipiter vel spata. Note palinseste per le commemorazioni secolari dell'Exultet Barberini*, in: *Itinerari di ricerca storica* 10 (1996/1998), S. 63–96.
- SPECIALE, Lucinia, *Montecassino e la Riforma Gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. lat. 592* (Studi di arte medievale 3), Rom 1991.
- SPEER, Andreas (Hg.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula Diversarum Artium** (Miscellanea mediaevalia 37), Berlin 2014.
- SPEER, Andreas, *Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst*, in: Günther BINDING u. DERS. (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994, S. 13–52.
- STAHLBUHK, Katharine, *Oltre il colore. Die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanzreformen* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut 4,13), Berlin, München 2021.
- STELLA, Francesco, *Versus ad picturas in età carolingia. Il rapporto testo-immagine e le didascalie metriche della bibbia di Viviano per Carlo il Calvo*, in: Patrizia CARMASSI u. Christoph WINTERER (Hgg.), *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft* (8.–11. Jh.) (Millennio medievale 102), Florenz 2014, S. 177–200.
- STIAFFINI, Daniela, *Ricette e ricettari medievali. Fonti per una storia delle tecniche di produzione delle tessere musive vitree*, in: Eve BORSOOK, Fiorella GIOFFREDI SUPERBI u. Giovanni PAGLIARULO (Hgg.), *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials* (Villa I Tatti 17), Mailand 2000, S. 65–95.

- STICHEL, Rudolf H. W., Die Hagia Sophia Justinians, ihre liturgische Einrichtung und der zeremonielle Auftritt des frühbyzantinischen Kaisers, in: Lako DAIM (Hg.), Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 84), Mainz 2010, S. 25–57.
- STIEGEMANN, Christoph u. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hgg.), Schatzkunst am Aufgang der Romanik, München 2006.
- STOCCHETTI, Matteo u. Johanna SUMIALA-SEPPÄNEN (Hgg.), Images and Communities. The Visual Construction of the Social, Helsinki 2007.
- STOLLBERG-RILLINGER, Barbara u. Thomas WEISSBRICH (Hgg.), Die Bildlichkeit symbolischer Akte (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 28), Münster 2010.
- STOLZ, Michael u. Adrian METTAUER (Hgg.), Buchkultur im Mittelalter. Schrift, Bild, Kommunikation, Berlin 2005.
- Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Neapel 1984.
- SUCKALE, Robert, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch 6 (1977), S. 177–208.
- TAMMEN, Björn R., Gervasius von Canterbury und sein *Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae*, in: Günther BINDING u. Andreas SPEER (Hgg.), Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1994, S. 264–309.
- TEALL, John L., The Byzantine Agricultural Tradition, in: Dumbarton Oaks Papers 25 (1971), S. 33–59.
- TEMPESTA, Gioacchino u. a., The *Exultet 1* of Bari. Multi-Methodological Approach for the Study of a Rare Medieval Parchment Roll, in: Periodico di Mineralogia 87 (2018), S. 89–98.
- THUNØ, Erik, The Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan. Image and Materiality, in: Søren KASPERSEN u. DERS. (Hgg.), Decorating the Lord's Table. On the Dynamics Between Image and Altar in the Middle Ages, Kopenhagen 2006, S. 63–78.
- TIKKANEN, Johan Jakob, Die Psalterillustration im Mittelalter, Soest 1975.
- TINTI, Francesca (Hg.), England and Rome in the Early Middle Ages. Pilgrimage, Art, Politics (Studies in the Early Middle Ages 40), Turnhout 2014.
- TOESCA, Pietro, Storia dell'arte italiana, Bd. 1: Il medioevo, Turin 1927.
- TONIOLO, Federica, L'evangelistario della Cattedrale di Padova, in: Padova e il suo territorio 14 (1999), S. 8–10.
- TRANCHINA, Antonino, Revealing the Emir's God. The Arabic Inscription of the Dome of La Martorana (Palermo), in: Convivium 5,1 (2018), S. 50–65.
- TRAVAGLIATO, Giovanni, *Terrenis caelestia iunguntur*. Il candelabro pasquale della Cappella Palatina di Palermo. Un Exultet di pietra, in: Maria Concetta DI NATALE u. Maurizio VITELLA (Hgg.), Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al contemporaneo, Mailand 2015, S. 11–24.
- TREITLER, Leo, With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made, Oxford 2008.

- TREITLER, Leo, The Unwritten and Written Transmissions of Medieval Chant and the Start Up of Musical Notation, in: *Journal of Musicology* 10 (1992), S. 131–191.
- TREITLER, Leo, Reading and Singing. On the Genesis of Occidental Music-Writing, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 135–208.
- TREITLER, Leo, Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music, in: *Speculum* 56 (1981), S. 471–491.
- TREITLER, Leo u. Oliver STRUNCK, *Source Readings in Music History*, New York, London 1998.
- TRIGGIANI, Maurizio, Analisi degli elevati. Una lettura storica e stratigrafica, in: Pina BELLI D'ELIA u. Emilia PELLEGRINO (Hgg.), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari (Per la storia della chiesa di Bari 26)*, Bari 2009, S. 179–196.
- TRINKS, Stefan, Eingehüllt in Gold und Bein. Die *techné* des Chryselephantin als *Mitstreit* im Mittelalter, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), S. 481–507.
- TROELSGÅRD, Christian, I trattati bizantini di teoria musicale, in: Giacomo BAROFFIO, Vera MINAZZI u. Cesarino RUINI (Hgg.), *Atlante storico della musica nel medioevo*, Mailand 2011, S. 72–75.
- TRONZO, William, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997.
- TSAMAKDA, Vasiliki, The Joshua Roll, in: DIES. (Hg.), *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts (Brill's Companions to the Byzantine World 2)*, Leiden, Boston 2017, S. 207–213.
- TSAMAKDA, Vasiliki (Hg.), *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts (Brill's Companions to the Byzantine World 2)*, Leiden, Boston 2017.
- TSUJI, Sahoko G., Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte, in: *Studia artium orientalis et occidentalis* 1 (1982), S. 15–28.
- TURNER, Victor, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure (The Lewis Henry Morgan Lectures 1966)*, New York 1969.
- UGGÉ, Sofia, I battisteri in ambito monastico nella tarda antichità e nell'alto medioevo, in: Daniela GANDOLFI (Hg.), *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi (Atti dei convegni, Istituto Internazionale di Studi Liguri 5)*, Bordighera 2001, S. 385–403.
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA, SCUOLA SPECIALE PER ARCHIVISTI E BIBLIOTECARI (Hg.), *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Turin 1973.
- UTZ, Judith, *O admirande apium fervor! Zu Symbolik und Agency der Biene in der beneventanischen Osterliturgie*, in: *Das Mittelalter* 28,2 (2023), S. 448–466.
- VACCARO, Maddalena, Gli spazi liturgici nei manoscritti della cattedrale di Salerno, in: Giuseppa Z. ZANICHELLI (Hg.), *I codici miniati del Museo Diocesano San Matteo di Salerno (Studi e ricerche di storia dell'arte 2)*, Battipaglia 2019, S. 177–199.

- VALENZIANO, Crispino, *Cerei gratiam predicemus qui illuminatur Spiritu Sancto*, in: Gaetano BARRACANE (Hg.), *Gli Exultet di Bari* (Per la storia della chiesa di Bari 8), Bari 1994, S. 7–48.
- VANELLI, Elena, *Die Welt im Fluss. Eine Universalchronik in Rotulusform*, in: Étienne DOUBLIER, Jochen JOHRENDT u. Maria Pia ALBERZONI (Hgg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung* (Beiheft Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 19), Wien, Köln, Weimar 2020, S. 51–64.
- VARDARO, Lucrezia, *L'intervento di restauro conservativo dell'Exultet 1 di Gaeta*, in: Mario D'ONOFRIO u. Manuela GIANANDREA (Hgg.), *Gaeta medievale e la sua cattedrale* (Medioevo mediterraneo 1), Rom 2018, S. 553–560.
- VAUCHEZ, André, *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques* (Collection de l'École Française de Rome 273), Rom 2000.
- VAVRA, Elisabeth (Hg.), *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter* (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 19), Berlin 2005.
- VENTURI, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 3: *L'arte romanica*, Mailand 1904.
- VERDON, Timothy u. Giovanni SERAFINI (Hgg.), *E la parola si fece bellezza. Atti del convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani*, Florenz 2017.
- VETERE, Benedetto u. Daniela CARACCIOLO (Hgg.), *Metodo della ricerca e ricerca del metodo* (Pubblicazioni del dottorato in arti, storia e territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i paesi del Mediterraneo 8), Galatina 2009.
- VITOLO, Paola (Hg.), *Progetti digitali per la storia dell'arte medievale* (Archeologia e calcolatori 10), Florenz 2018.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz, *Ein antikisierendes Bruchstück von einer Kampanischen Kanzel in Berlin*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LIII (1932), S. 183–197.
- VOLPE, Giuliano (Hg.), *Storia e archeologia globale dei paesaggi rurali in Italia fra Tardoantico e Medioevo* (Insulae Diomedae 34), Bari 2018.
- VOYER, Cécile u. Éric SPARHUBERT (Hgg.), *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Culture et société médiévales 22), Turnhout 2011.
- WACKERNAGEL, Martin, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien* (Kunstgeschichtliche Forschungen 2), Leipzig 1911.
- WACKERNAGEL, Martin, *La bottega dell'arcidiacono Accepus, scultore pugliese dell'XI secolo*, in: *Bollettino d'Arte* 2 (1908), S. 143–150.
- WAGNER, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- WAGNER, Monika u. Dietmar RÜBEL (Hgg.), *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), Berlin 2002.
- WAGNER, Monika, Dietmar RÜBEL u. Vera WOLFF (Hgg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005.

- WALSER, Gerold, Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom (Codex Einsidlensis 326). Facsimile, Umschrift, Übersetzung und Kommentar (Historia, Einzelschriften 53), Stuttgart 1987.
- WANDHOFF, Haiko, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in Medieval Philology 3), Berlin 2003.
- WARLAND, Rainer, Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst, in: DERS. (Hg.), Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter, Wiesbaden 2002, S. 51–74.
- WARLAND, Rainer (Hg.), Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter, Wiesbaden 2002.
- WASZINK, Jan Hendrik, Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike (Vorträge, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften 196), Opladen 1974.
- WATTENBACH, W., Ein *Exultet*, in: Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit 8 (1877), Sp. 226 f.
- WEINRYB, Ittai, The Bronze Object in the Middle Ages, Cambridge 2016.
- WEITZMANN, Kurt, Illustrations in Roll and Codex. A Study in the Origin and Method of Text Illustration (Studies in Manuscript Illumination 2), Princeton 1947.
- WENZEL, Horst, Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter (C.H. Beck Kulturwissenschaft), München 1995.
- WERLEN, Benno, Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum. Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen (Erdkundliches Wissen 116), Stuttgart 1999.
- VAN DER WERF, Inez Dorothé u. a., Chemical Characterization of Medieval Illuminated Parchment Scrolls, in: Microchemical Journal 134 (2017), S. 146–153.
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud, Spuren der Theophanu in der ottonischen Schatzkunst?, in: Anton von EUW u. Peter SCHREINER (Hgg.), Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, Köln 1991, S. 193–218.
- WETTSTEIN, Janine, Les exultet de Mirabella Eclano, in: Scriptorium 17 (1963), S. 3–9.
- WEYL CARR, Annemarie, Illuminated Musical Manuscripts in Byzantium. A Note on the Late Twelfth Century, in: Gesta 28,1 (1989), S. 41–52.
- WHARTON EPSTEIN, Ann, The Date and Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, Southern Italy, in: Dumbarton Oaks Papers 37 (1983), S. 79–90.
- WIMMER, Elisabeth, Biene und Honig in der Bildersprache der lateinischen Kirchenschriftsteller (Dissertationen der Universität Salzburg 55), Wien 1998.
- WINKLER, Emily A., Liam FITZGERALD u. Andrew SMALL (Hgg.), Designing Norman Sicily. Material Culture and Society (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), Woodbridge 2020.
- WIRTH, Jean, La notion médiévale d'harmonie et ses applications artistiques, in: Agostino PARAVICINI BAGLIANI (Hg.), Ideas of Harmony in Medieval Culture and Society (Micrologus 25), Florenz 2017, S. 223–242.

- WITTEKIND, Susanne, Das Pontifikale von Arras (Dom-Hs. 141). Überlegungen zur Gestaltung eines neuen bischöflichen Buchtyps, in: Heinz FINGER (Hg.), *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek* 5, Köln 2014, S. 249–282.
- WITTEKIND, Susanne, Zur Bedeutung von Reliquiarien in der frühmittelalterlichen Liturgie, in: Patrizia CARMASSI u. Christoph WINTERER (Hgg.), *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft* (8.–11. Jh.) (*Millennio medievale* 102), Florenz 2014, S. 233–262.
- WITTEKIND, Susanne, Mediale Räume des Herrschers, in: Astrid LANG (Hg.), *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag*, Berlin 2013, S. 100–118.
- WITTEKIND, Susanne, Bild. Text. Gesang. Überlegungen zum Prümer Tropar-Sequentiar (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 9448), in: Karin KRAUSE u. Barbara SCHELLEWALD (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus 2), Köln, Weimar, Wien 2011, S. 99–124.
- WITTEKIND, Susanne, Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 343–367.
- WOLF, Beat, Jerusalem und Rom. Mitte, Nabel – Zentrum, Haupt. Die Metaphern *Umbilicus mundi* und *Caput mundi* in den Weltbildern der Antike und des Abendlands bis in die Zeit der Ebstorfer Weltkarte, Bern 2010.
- WOLTERS, Jochem, Schriftquellen zum Wachsausschmelzverfahren, in: Michael BRANDT u. Claudia HÖHL (Hgg.), *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, Regensburg 2008, S. 42–64.
- WOOLGAR, Chris, The Social Life of the Senses. Experiencing the Self, Others, and Environments, in: Richard NEWHAUSER u. Constance CLASSEN (Hgg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages. 500–1450* (*A Cultural History of the Senses* 2), London u. a. 2014, S. 23–44.
- WORM, Andrea, Medium und Materialität. Petrus von Poitiers' *Compendium historiae in genealogia Christi* in Rolle und Codex, in: Patrizia CARMASSI u. Gia TOUSSAINT (Hgg.), *Codex und Material. Jenseits von Text und Bild?* (*Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 34), Wiesbaden 2018, S. 39–64.
- WOSZCZYK, Wiesław, Acoustics of Hagia Sophia. A Scientific Approach to the Humanities and Sacred Space, in: Bissera V. PENTCHEVA (Hg.), *Aural Architecture in Byzantium. Music, Acoustics, and Ritual*, London, New York 2018, S. 176–197.
- WURFBAIN, M. L., Liturgical Rolls of South Italy and Their Possible Origin, in: O. HG., *Miniatures, Scripts, Collections. Essays presented to G. I. Lieftinck* (*Litterae textuales*), Amsterdam 1976, S. 9–15.
- YONAN, Michael, Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18,2 (2011), S. 232–248.

- ZAMMIT LUPI, Theresa u. a., 'The Graz Mummy Book'. The Oldest Known Codex Fragment from 260 BC Discovered at Graz University Library, Austria, in: *Journal of Paper Conservation* (2024), <https://doi.org/10.1080/18680860.2023.2292721>.
- ZANARDI, Bianca, Gli Exultet cassinesi della Biblioteca Vaticana e della British Library, in: *Ricerche di storia dell'arte* 49 (1993), S. 37–49.
- ZANICHELLI, Giuseppa Z. (Hg.), I codici miniati del Museo Diocesano *San Matteo* di Salerno (Studi e ricerche di storia dell'arte 2), Battipaglia 2019.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria, *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, University Park 2014.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria, Descending Word and Resurrecting Christ. Moving Images in Illuminated Liturgical Scrolls of Southern Italy, in: DIES. u. Giovanni FRENI (Hgg.), *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art*, Princeton 2011, S. 3–34.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria, Liturgisches Bild und liturgische Handlung. Bilder der Ostervigil in süditalienischen Buchrollen, in: Rainer WARLAND (Hg.), *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*, Wiesbaden 2002, S. 105–114.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria, Drei mittelalterliche Schriftrollen aus Benevent. Bischöfliche Selbstdarstellung und liturgische Buchproduktion unter Landulf I. (957–982), in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 9–24.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria, Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Ausstellung, Abtei von Montecassino, in: *Arte medievale* 2,9 (1995/1996), S. 141–143.
- ZCHOMELIDSE, Nino Maria u. Giovanni FRENI (Hgg.), *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art*, Princeton 2011.
- ZERFASS, Alexander u. Ansgar FRANZ (Hgg.), *Wort des lebendigen Gottes. Liturgie und Bibel (Pietas liturgica 16)*, Tübingen 2016.
- ZUCCARO, Rosalba, Les miniatures des rouleaux liturgiques. L'illustration de la prose *Exultet*, in: Adriano PRANDI (Hg.), Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Bd. 4: Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, Rom 1978, S. 423–466.
- ZWECK, Heinrich, Osterlobpreis und Taufe. Studien zu Struktur und Theologie des Exsultet und anderer Osterpraeconien unter besonderer Berücksichtigung der Taufmotive (Regensburger Studien zur Theologie 32), Frankfurt a. M. 1986.

Katalogeinträge

- D'ANIELLO, Antonia, Salerno, Museo Diocesano, *Exultet*, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 393–408.
- BRENK, Beat, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784, *Exultet*, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 211–220.

- BRENK, Beat, Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 (B I 13), 1, Pontificale, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 75–86.
- BRENK, Beat, Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 (B I 13), 2, Benedizionale, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 87–100.
- DOSDAT, Monique, Frammento di *Exultet*, in: Mario D’ONOFRIO (Hg.), *I Normanni. Popolo d’Europa, 1030–1200*, Ausst.-Kat. Venedig, Rom, Venedig 1994, S. 522, Nr. 336.
- FRANZ-KLAUSER, Olivia, *Estherrolle*, Europa (?) um 1750, Zentralbibliothek Zürich, ms. Heid. 210, in: Christian KIENING u. Martina STERCKEN (Hgg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4)*, Zürich 2008, S. 224.
- LUCKHARDT, Jochen, *Homiliar*, Kat. Nr. B 43, in: Anton LEGNER (Hg.), *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Ausst.-Kat. Köln, Bd. 1: A, *Ordo et artes*. B, *Fabrica*. C, *Liturgica*, Köln 1984, S. 244f.
- MAGISTRALE, Francesco, Bari, Archivio del Capitolo metropolitano, Benedizionale, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 143–150.
- MAGISTRALE, Francesco, Bari, Archivio del Capitolo metropolitano, *Exultet* 1, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 129–142.
- MAGISTRALE, Francesco, Troia, Archivio Capitolare, *Exultet* 1, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 179–190.
- OROFINO, Giulia, Montecassino, Archivio dell’Abbazia, *Exultet* 2, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 377–392.
- PACE, Valentino, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, *Exultet*, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 101–118.
- PACE, Valentino, Gatea, Museo Diocesano, *Exultet* 1, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 341–352.
- SPECIALE, Lucinia, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592, *Exultet*, in: Guglielmo CAVALLO, Giulia OROFINO u. Oronzo PECERE (Hgg.), *Exultet.*

Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Ausst.-Kat. Montecassino, Rom 1994, S. 235–248.

Lexika und Nachschlagewerke

DÖRING, Jörg, Spatial Turn, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (2010), S. 90–99.

GUTMANN, Joseph, Estherrolle, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6 (1968), Sp. 88–103.

HANNICK, Christian, Ekphrasis, III. Byz. und slav. Literaturen, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3 (1986), Sp. 1771 f.

HERBERS, Klaus, *Liber Sancti Jacobi*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5 (1991), Sp. 1948.

KAJETZKE, Laura u. Markus SCHROER, Sozialer Raum. Verräumlichung, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (2010), S. 192–203.

KRUFT, Hanno-Walter, Exsultetrolle, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6 (1971), Sp. 719–740, <https://www.rdklabor.de/wiki/Exsultetrolle> (30.05.2024).

LALOU, Élisabeth, Wachstafel, Mittelalter, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8 (1997), Sp. 1890 f.

LANGER, Günter, Rolle, in: Theaterlexikon, Bd. 1 (2007), S. 864–865.

LIPPUNER, Roland u. Julia LOSSAU, Kritik der Raumkehren, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (2010), S. 110–119.

LÖHR, Wolf-Dietrich, Ekphrasis, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe (2011), S. 99–104.

MAINZER, Klaus, Naturwissenschaften, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (2010), S. 1–23.

van OYEN, Astrid, Material Agency, in: The Encyclopedia of Archaeological Sciences (2018), S. 1–5.

PETRUCCI, Alfredo, Accetto, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 1 (1960), [https://www.treccani.it/enciclopedia/accetto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/accetto_(Dizionario-Biografico)/) (09.05.2024).

SCHULTE-SASSE, Jochen, Medien / medial, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4 (2010), S. 1–38.

WAGNER, Kirsten, Topographical Turn, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (2010), S. 100–109.

WAGNER, Monika, Material, in: Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe, Bd. 3 (2001), S. 866–882.

WAGNER, Wolf-Rüdiger, Exultet-Rollen – Powerpoint im Mittelalter, <https://medienkompetenzrevisited.com/2010/09/21/exultet-rollen-so-was-wie-powerpoint-bevor-es-powerpoint-gab/> (23.04.2024).

Abbildungsnachweise

Abb. 1	Emil Hoffmann: Kanzel der Kathedrale in Salerno, Bleistift auf Papier; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 1938. https://doi.org/10.25645/pvbt-be1w (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin).	2
Abb. 2	Kerzenweihe, Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	4
Abb. 3	„Itinerarium Urbis Romae“, 9./10. Jahrhundert; Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. Eins. 326(1076), fol. 82v und 83r (Stiftsbibliothek Einsiedeln).	19
Abb. 4a–g	Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	26–32
Abb. 5	Heiliger Lukas, Fresko, 1048–1055, Kloster Hosios Loukas, Krypta des <i>katholicon</i> (GERMANIDOU, Rose, S. 101, Abb. 1b).	37
Abb. 6	„Theodor-Psalter“, 1066; London, British Library, Add. Ms. 19.352, fol. 189v (British Library, https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/03/the-theodore-psalter.html [16.11.2024]).	38
Abb. 7	Prophet Elias, Fresko, 11. Jahrhundert, Ano Korakiana (Korfu), St. Nikolaus (GERMANIDOU, Rose, S. 101, Abb. 2).	38
Abb. 8	Heiliger Methodius, Clemens von Alexandria, Apostel Thomas und Heiliger Nilus, Sacra Parallela des Johannes von Damaskus, 9. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 131v (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	39
Abb. 9	Bischofshandschuhe, 10./11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Museo dei Vescovi (Museo dei Vescovi, Canosa di Puglia).	40
Abb. 10	<i>Morgincap</i> , 1028, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Perg. 14 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	41

Abb. 11	Kommemorationen, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	46
Abb. 12	Finale Kommemorationen, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	46
Abb. 13a–f	Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	51–56
Abb. 14	Initialornamentik, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	57
Abb. 15	Ornamentik, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	58
Abb. 16	Beginn des Markusevangeliums, Evangeliar, 12. Jahrhundert; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. gr. 520, fol. 48v (CAVALLO, Bizantini, Abb. 498).	58
Abb. 17	Reste von zwei Gesichtern, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	59
Abb. 18	Ordination der Lektoren: Übergabe der Codices, Pontifikale, um 970, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 80).	71
Abb. 19	Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	72
Abb. 20	Nahtstelle, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 216).	73
Abb. 21	Zierleisten, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	73
Abb. 22	Zierleisten, Exultet-Rolle, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 114).	74
Abb. 23	<i>Laus cerei</i> , Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 386).	76

Abb. 24	Säuberung der Exultet-Rolle Bari 1 während der letzten Restaurierung (https://www.arcidiocesibaribitonto.it/curia/museo-diocesano/restauro-rotoli-exultet/galleria-fotografica-lavori-di-restauro [16.11.2024]).	76
Abb. 25	Probestellen für Farbanalysen auf der Exultet-Rolle Bari 1 (TEMPESTA u. a., <i>Exultet 1</i> of Bari, S. 91, Abb. 2).	79
Abb. 26	<i>Bonifacius diaconus</i> , Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 392).	82
Abb. 27a, b	Hugo Pictor, Jesaja-Kommentar, um 1100, Normandie; Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Bodley 717, fol. 287v (Oxford, Bodleian Libraries MS. Bodl. 717: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/99379ed1-a0c0-4a5d-b31a-eb9a9ed30f40/ [16.11.2024], CC-BY-NC 4.0).	83
Abb. 28	<i>Ysidorus finxit</i> , Evangeliiar, um 1170; Padua, Biblioteca Capitolare, Ms. E 1, fol. 85v (LEGNER, Artifex, S. 269).	84
Abb. 29	Bamberger Schreiberbild, ‚De officiis ministrorum‘, Mitte 12. Jahrhundert; Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1v (Staatsbibliothek Bamberg, Ms. Patr. 5, CC BY-SA 4.0).	85
Abb. 30	Skriptorium von Tavera, Beatus-Kommentar der Apokalypse, um 1220, Toledo; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 429, fol. 183 (Pierpont Morgan Library, New York, https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348/369 [16.11.2024]).	86
Abb. 31	Schreiberdarstellung von Hildebertus und Everwinus, ‚De civitate Dei‘, um 1140; Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, fol. 153v (PFISTERER u. VON ROSEN, Künstler, S. 27).	87
Abb. 32a, b	<i>Hugo levita</i> , Beginn des <i>Exultet</i> , um 1110, Jumièges; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, fol. Br (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	88 f.
Abb. 33	‚Gottschalk-Antiphonar‘, 1190/1199, Lambach (Österreich); New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 481,51, fol. 1v (Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University).	93
Abb. 34	Darstellung der Kirche und Weihe der Gaben, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 372).	95
Abb. 35	Jerusalem, Bibliothek des griechischen Patriarchen, Ms. Stavrou 42, fol. 114v (TSAMAKDA, Companion, Abb. 53).	95
Abb. 36	Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent(?); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio	97

	Emanuele III, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 307).	
Abb. 37	<i>Lumen Christi</i> , Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 163).	98
Abb. 38	Initiale <i>Te igitur</i> , ‚Gellone-Sakramentar‘, 750/790; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 12048, fol. 143v (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).	99
Abb. 39	Einband des ‚Codex Wittekindeus‘, Elfenbein, 962–973, Mailand; Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat., fol. 1 (Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).	103
Abb. 40	Prophet mit Kapuze und Spruchband, 1383/1387, Ulmer Münster, Chor (prometheus Bildarchiv).	103
Abb. 41	‚Abdinghofer Evangeliar‘, um 1050, Köln; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 3, fol. 1v–2r (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).	104
Abb. 42	Minnesänger Graf Rudolf von Neuenburg, ‚Codex Manesse‘, 1300/1340, Zürich; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 20r (Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0035 , Public Domain).	105
Abb. 43	‚Canterbury Roll‘, 1429–1438, 489 × 34 cm; Christchurch, Macmillan Brown Library, University of Canterbury, Ms. 1 (Macmillan Brown Library, Canterbury).	107
Abb. 44	Engel rollen das Firmament ein, Fresko, um 800, Müstair, St. Johann (GOLL, EXNER u. HIRSCH, Müstair, S. 215).	109
Abb. 45	Aufrollen des Firmaments, Fresko, um 1320, Istanbul, Chora-Kloster (prometheus Bildarchiv).	109
Abb. 46a, b	Ordination der Ostiarier: Überreichen der Schlüssel und Weihe (46a) und Ordination der Priester: Salbung der rechten Hand (46b), Pontifikale, um 970, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 79, 85).	111
Abb. 47a, b	Segnung des Taufwassers (47a), Taufe der Kinder und Widmungsgebet (47b), Benediktionale, nach 969, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 97, 98).	114 f.
Abb. 48a, b	Übergabe des Rotulus (48a) und Dedikation des Rotulus an den Heiligen Petrus (48b), Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 107, 118).	117

Abb. 49	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 346).	125
Abb. 50	<i>Salvum fac populum</i> , Exultet-Rolle, um 1050, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 1 (MAITILASSO, Troja, S. 74).	126
Abb. 51	<i>Salvum fac populum</i> , Exultet-Rolle, 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 2 (MAITILASSO, Troja, S. 84).	126
Abb. 52	Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Capua; Capua, Tesoro della Cattedrale, Exultet (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 300).	127
Abb. 53	Verlesen des <i>Exultet</i> , Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 99).	128
Abb. 54	Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 120).	128
Abb. 55	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 116).	129
Abb. 56	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano <i>San Matteo</i> , Salerno).	130
Abb. 57	Graduale, 10. Jahrhundert, Capua; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10673, fol. 35v (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 54).	130
Abb. 58	Molfetta, Fondo del Capitolo Cattedrale dell'Archivio diocesano (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 55).	131
Abb. 59	Frontispiz, 'Basilus-Liturgie', 2. Viertel 12. Jahrhundert; Patmos, Kloster des Heiligen Johannes des Theologen, Cod. 707 (SCHELLEWALD, Zeremoniell, S. 143, Abb. 1).	132
Abb. 60	Grundriss der Oberkirche der Kathedrale San Sabino, Bari, 1:300 (KAPPEL, San Nicola, Abb. 112).	138
Abb. 61	Bauphasen der Kathedrale in Bari. Lila markiert die römisch-spätantiken baulichen Reste, Rosa die frühchristliche und hochmittelalterliche (5.–10. Jh.) Bauphase und Grün den romanischen Bau, der 1034 bis 1156 bestand. Die schraffierten Stellen wurden vermutlich in den Neubau ab 1170 übernommen (BELLI D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel VII).	139
Abb. 62	Rekonstruktion der frühchristlichen Basilika von Bari (BELLI D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel X).	140

Abb. 63	Kanzel, 11.(?)/13. und 20. Jahrhundert, Bari, Kathedrale (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Capitolo Metropolitano, Bari).	149
Abb. 64	Fragmente eines Adler-Lesepults, 11. Jahrhundert (?), Bari (BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 110, Kat.-Nr. 125).	149
Abb. 65a, b	Rahmungen der Westportale, 11. Jahrhundert, Bari, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	150
Abb. 66	Adlerlesepult aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).	152
Abb. 67	Thron-Löwe aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).	153
Abb. 68	Balken mit Palmettenfries, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).	153
Abb. 69	Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).	155
Abb. 70	Inscription auf Bischofsthron, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).	155
Abb. 71	Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).	157
Abb. 72	Lesepult in Form eines aufgeschlagenen Buches, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).	158
Abb. 73a, b	Rekonstruktion der Kanzel von Monte Sant'Angelo (SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, Tafel I A).	158
Abb. 74	Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	160

Abb. 75	Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	161
Abb. 76	Stifter- und Künstlerinschrift auf der Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	162
Abb. 77	Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	162
Abb. 78	Inschrift auf der Rückenlehne des Bischofsthrons, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	164
Abb. 79	Doppelkapitell, Marmor, 11. Jahrhundert, Bari, Castello Svevo (Fotografie der Autorin).	166
Abb. 80	Doppelkapitell, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).	166
Abb. 81	Ambo der Hagia Sophia, Miniatur, 11. Jahrhundert; Berg Athos, Dionysiou Kloster, Ms. gr. 587, fol. 43r (PENTCHEVA, Hagia Sophia, S. 20, Abb. 6).	168
Abb. 82	Kanzel, 1153/1181, Salerno, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	169
Abb. 83	Rogadeo-Ambo, 1095/1150, Ravello, Kathedrale (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 1).	170
Abb. 84	Rekonstruktion eines Bischofsthrons aus den sog. Salerno-Elfenbeinen (BERGMANN, Ivory, S. 172, Abb. 14).	174
Abb. 85	Bischofsthron (sog. Thron des Elia), Marmor, 11./12. Jahrhundert, Bari, San Nicola (Fotografie der Autorin).	175
Abb. 86	Liturgische Ausstattung, Mitte 12. Jahrhundert, Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta (Fotografie von Martin Fera).	177
Abb. 87	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	179
Abb. 88	Osterleuchter, Marmor, um 1180, Capua, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	180
Abb. 89	Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 109).	181
Abb. 90	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, vor 1071, Capua/Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 165).	183

Abb. 91	Einband des ‚Drogo-Sakramentars‘, Elfenbein, Mitte 9. Jahrhundert, Metz; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9428 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	185
Abb. 92	Darstellung des Sanctus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 181 (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a.M.).	186
Abb. 93	Darstellung des Introitus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).	187
Abb. 94	Christus erscheint den Jüngern, der ungläubige Thomas und das Verlesen des <i>Exultet</i> , Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 98 f.).	188
Abb. 95	<i>Mater Ecclesia</i> , Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 104).	189
Abb. 96	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 105).	190
Abb. 97	Kanzel, 1169, Troia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	191
Abb. 98a, b	Fresko, 8./9. Jahrhundert, Matera, Cripta del Peccato Originale (Fotografie der Autorin).	193
Abb. 99	St. Galler Klosterplan, um 820, Reichenau; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 1092 (Stiftsbibliothek Sankt Gallen).	194
Abb. 100	Säulen, Walnussholz, 12./13. Jahrhundert, Süditalien; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 269-1886 (Victoria and Albert Museum London).	204
Abb. 101	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, 12. Jahrhundert, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 330).	204
Abb. 102	Minbar, 1. Hälfte 12. Jahrhundert, Cordoba; Marrakesch, Kutubiyya-Moschee (CC BY-SA 4.0).	205
Abb. 103	Knäufe auf der Kanzel, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	206
Abb. 104	Plakette mit Engeln, vergoldetes Kupfer und Grubenschmelzemail, 1170/80, Limoges; New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2001.634 (Metropolitan Museum, New York).	207
Abb. 105	Chorschranken, 10. Jahrhundert, Neapel, Sant’Aspreno (BROGIOLO, MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia, S. 312).	209

Abb. 106	Fragment einer Kanzel oder Chorschranke (?), Sorrent, Museo Correale (CAVALLO, Bizantini, Abb. 144).	209
Abb. 107	Paneele mit Tierdarstellungen, Sorrent, Museo Correale (BROGIOLO, MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia, S. 313).	210
Abb. 108	Gewebeimitierende Stickerei mit Greifen, Doppeladlern und Papageienpaaren auf Samit, 2. Viertel 13. Jahrhundert, Zypern oder Sizilien; Anagni, Domschatz (ELSTER, Geschenke, S. 10).	211
Abb. 109	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).	212
Abb. 110	„Ashburnham Pentateuch“, 7. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 2334, fol. 76r (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).	212
Abb. 111	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 9475, fol. 15r (Bayerische Staatsbibliothek, München, CC0 1.0 Universell).	214
Abb. 112	„Raganaldus-Sakramentar“, Mitte 9. Jahrhundert; Autun, Bibliothèque Municipale, Ms. 19 bis, fol. 98r (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 17).	218
Abb. 113	Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Montecassino; London, British Library, Ms. Add. 30337 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 263).	235
Abb. 114	Verschiedene Arten der Neumen-Notation (ABBATE, Arte, S. 275).	245
Abb. 115	Illustration des Psalm 77, „Utrecht-Psalter“, um 830, Abtei Hautvilliers bei Reims; Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32, fol. 45r (Universitätsbibliothek Utrecht).	250
Abb. 116	<i>Angelica turba coelorum</i> , Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 108).	251
Abb. 117	<i>Angelica turba coelorum</i> , Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano <i>San Matteo</i> , Salerno).	252
Abb. 118	<i>Angelica turba coelorum</i> , Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent (?); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 308).	253
Abb. 119	Detail in der Darstellung des Introitus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).	254

Abb. 120	<i>Mater Ecclesia</i> , Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 217).	257
Abb. 121	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 218).	258
Abb. 122	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	258
Abb. 123	<i>Mater Ecclesia</i> , Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 345).	259
Abb. 124	Rekonstruktion einer Klangmessung in einer romanischen Basilika (CIRILLO u. MARTELOTTA, Basilica, S. 23, Abb. 5).	261
Abb. 125	Historisierte Initiale mit König David, ‚Albani-Psalter‘, 12. Jahrhundert, England; Hildesheim, Dombibliothek, Ms. St. Godehard 1, S. 72 (Bildarchiv Foto Marburg, Foto: Ulrich Knapp, https://id.bildindex.de/thing/0001373714).	273
Abb. 126	Der Heilige Gregor diktiert seinem Schreiber die heiligen Gesänge, ‚Hartker-Codex‘, um 1000; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, S. 12 (Stiftsbibliothek St. Gallen).	274
Abb. 127	Bienenlob, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Bari(?); Montecassino, Archivio dell’Abbazia, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 178).	280
Abb. 128	<i>Columna ignis</i> , Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	283
Abb. 129	Osterleuchter, Marmor, ca. 1190, Rom, San Paolo fuori le Mura (https://www.wga.hu/html_m/v/vassalet/easter_b.html [16.11.2024]).	284
Abb. 130	Osterleuchter, Marmor, ca. 1180, Capua, Kathedrale (Fotografie der Autorin).	284
Abb. 131	Osterleuchter, Marmor, 13. Jahrhundert, Ravello, San Giovanni del Toro (Fotografie der Autorin).	285
Abb. 132	Zeichnung der Darstellungen auf dem Osterleuchter von Capua, 1776 (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 107, nach Francescantonio Natale: Lettera dell’ab. Francescantonio Natale intorno ad una sacra colonna de’ bassi tempi eretta al presente dinanzi all’atrio del duomo di Capua, Neapel 1776).	286
Abb. 133	Diakon und christliche Gemeinschaft, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell’Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 386).	289

Abb. 134	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 370).	290
Abb. 135	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 168).	291
Abb. 136	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, um 1086/87, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 244).	300
Abb. 137	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 389).	301
Abb. 138	Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1086/87, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 246).	303
Abb. 139	Bienenlob, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent(?); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Exultet 1 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 311).	303
Abb. 140	Michele Steurnal: Die Exultet-Rolle von Salerno, Aquarell, 1812; Paris, Bibliothèque nationale de France, Gb 20 fol. 18, Inv.-Nr. 1021 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).	312
Abb. 141	Der frühchristliche und hochmittelalterliche Taufprozessionsweg an der römischen Lateranbasilika (DE BLAAUW, Cultus, Abb. 6).	315
Abb. 142a–d	Benediktionale, um 1050(?), Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).	317–320
Abb. 143	Grundriss der Kathedrale, der Trulla und der byzantinischen Kirche, Bari (BELLI D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel III).	325
Abb. 144	Taufstein, Granit, 11. Jahrhundert(?), Bari, Kathedrale, Taufkapelle (Fotografie der Autorin).	328
Abb. 145	Ecclesia, Fresko, 6./7. Jahrhundert, Apollonkloster, Bawit (FRESE, Aktualpräsenz, S. 80, Abb. 20).	335
Abb. 146	<i>Mater Ecclesia</i> , Exultet-Rolle, um 1086/87, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 242).	335
Abb. 147	Directorium, um 1200, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Ms. 7, fol. 89v (Museo Diocesano <i>San Matteo</i> , Salerno).	337

Abb. 148	Gebet der Gläubigen, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 383).	338
Abb. 149	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta?; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 355).	339
Abb. 150	<i>Sacrificium vespertinum</i> , Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta?; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 359).	339
Abb. 151	<i>Fratres carissimi</i> , Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 365).	340
Abb. 152	Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 374).	340
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).	345
Abb. 154	<i>Curvat imperia</i> , Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).	346
Abb. 155	<i>Curvat imperia</i> , Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 370).	346
Abb. 156	Weltliche und geistliche Herrscher, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano <i>San Matteo</i> , Salerno).	349
Abb. 157	Friedrich II. mit seinem Falken, <i>De arte venandi cum avibus</i> , 1259–1266; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat 1071, fol. 1v (Wikimedia [16.11.2024], Public Domain).	350
Abb. 158	Engelsschar, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 216).	355
Abb. 159	<i>Populus</i> , Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 217).	355
Abb. 160	Widmungsseite, ‚Codex Egberti‘, 985/999; Trier, Stadtarchiv, Ms. 24, fol. 2r (Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier / Stadtarchiv Trier, Anja Runkel).	359

- Abb. 161 Initiale V und Durchquerung des Roten Meeres, Exultet-
Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo
Diocesano, Exultet (Museo Diocesano *San Matteo*,
Salerno). 363

Ortsregister

Alba Fucens, San Pietro 176f.
Athos (Berg) 37, 168, 172, 354, 391
Aversa 49, 170

Bamberg 43, 85, 90

Bari

San Benedetto, Kloster 69, 147
San Nicola 42, 70, 137, 142, 147, 173,
175, 206, 260f., 295, 362, 364
San Sabino und Santa Maria
Assunta, Kathedrale 44, 69,
137-150
SS. Giovanni e Paolo 147
Vallisa-Kirche 260

Barletta, Kathedrale 260f., 295

Bawit, Apollonkloster 334f.

Benevent

Sophienkirche 121f.
St. Peter extra muros 116

Bisceglie, Kathedrale 260

Bitonto, Kathedrale 260f.

Bovino, Kathedrale 147, 260

Cannae 43

Canosa di Puglia, Kathedrale San
Sabino 145-147

Canterbury 195, 232

Conversano, San Benedetto 146

Corbie, Kloster 92

Cordoba 203, 205, 265

Cugnoli, Santo Stefano 172

Corvey, Kloster 91

Dijon, St. Bénigne 195

Hildesheim 286

Hosios Lukas, Kloster 37

Jerusalem 49, 134, 207

Konstantinopel 43, 47, 120, 122, 144,
146, 200f., 287, 304, 347

Apostelkirche 146

Hagia Sophia 167f., 197, 199-201,
224, 226, 255f., 260, 351

Limoges 207

Lucera 44, 116, 151

Mailand 61f., 65, 119f., 124, 134, 136,
172, 206, 279, 309, 314f.

Manfredonia, Golf von 150

Manzikert 49

Marrakesch, Kutubiyya-Moschee 203,
205

Matera, Cripta del Peccato Origina-
nale 193

Melfi 49

Molfetta 129, 146

Monopoli 44

Monte Gargano, Michael-Heiligtum 48 f., 150, 154

Monte Sant'Angelo 150–152, 154–159, 163, 165 f., 173, 207, 283

Montecassino 6, 8, 33 f., 65–70, 80, 110, 133, 163, 179, 203, 248, 296, 365, 385, 390–395

Montevergine 174, 205 f.

Moscufo, Santa Maria del Lago 172

Neapel

San Lorenzo Maggiore 141

Sant'Aspreno 208 f.

Ofanto 42

Oria, Santa Maria di Gallana 146

Palermo, Cappella Palatina 197, 203, 211, 234, 256, 263, 285

Planciano, San Michele Arcangelo 129, 311

Ravello, San Giovanni del Toro 147, 285

Ravenna 61, 133, 173, 207

Reggio di Calabria 352

Rom

Lateran, Baptisterium 314 f.

San Paolo fuori le Mura 284 f., 300

Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta 172, 176 f., 203

Rutigliano, Sant'Apollinare 146

Ruvo di Puglia, Kathedrale 163, 260

Salerno, Kathedrale 1 f., 173, 313, 336, 352

Sant'Angelo in Formis, Basilika 94, 179, 354

Santiago de Compostela 265

San Vincenzo al Volturno, Abtei 112, 116

Sessa Aurunca 148, 168 f., 285

Siponto 44, 49, 150–154, 156–159, 163 f., 166, 207 f., 283

Sorrent 208 f., 210 f.

Terracina 203

Torre Susanna, San Pietro di Crepacore 146

Troia 42, 49 f., 147, 190 f., 257, 327

Troina 264 f.

Valenzano, Kathedrale der Ognissanti in Cuti 146, 260 f.

Venedig, San Marco 146

Personenregister

- Adomnan von Iona, Abt** 195
Adventius von Metz, Bischof 112, 118
Aelred von Rievaulx 239
Agobard von Lyon 228
Albertus Magnus 225
Alexander II., Papst 45
Alfanus I. von Benevent, Erzbischof 116, 118, 384
Alfanus I. von Salerno, Erzbischof 121
Alfanus von Termoli 148
Amalarius von Metz 268, 273, 281 f., 288, 293, 297, 309, 342, 344
Ambrosius, Kirchenvater 61, 85, 242, 299, 308–310
Andreas von Bari, Erzbischof 144, 148, 321, 323, 327 f.
Angelarius von Bari, Bischof 141, 143
Arechis II. von Benevent, Herzog 121 f.
Argyros von Bari 47
Aristoteles 19, 225 f., 240, 242, 262, 266 f., 275 f., 294, 307 f.
Arsenius von Korfu, Heiliger 33, 39 f., 291
Augustinus, Kirchenvater 15, 61, 87, 119 f., 219, 228, 231, 237, 252, 268, 271, 279, 282, 292, 308, 368
Avena, Adolfo 171, 176
Basilus, Kirchenvater 33, 121, 131 f., 192, 356
Basilios Boioannes, Katepan 42–44
Basilius I., Kaiser 226
Basilius II., Kaiser 42, 44, 49, 144, 176, 350
Benedikt VIII., Papst 42 f.
Bernhard von Clairvaux, Abt 17 f., 229, 241, 293
Bisanzius von Bari, Erzbischof 43 f., 142, 144 f., 147 f., 150, 167, 176, 182, 259, 323–325, 357 f., 360
Boethius (Anicius Manlius Severinus Boethius) 262 f., 266 f., 269–271, 276 f., 306, 310, 343, 356
Bohemund von Antiochien, Fürst 57, 146
Bonifatius, Heiliger 118
Cassiodor (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator) 249, 252
Clemens von Alexandria 39, 299
Concordius von Bari, Bischof 142
Desiderius von Montecassino, Abt 66, 80, 96, 201, 350, 391
Drogo von Metz, Bischof 112
Elias von Bari, Erzbischof 69, 143, 206
Eudokia Makrembolitissa, Kaiserin 45
Florus von Lyon 288
Friedrich II., Kaiser 295, 350–352

- Gaufredus Malaterra** 264, 274
Gervasius von Canterbury 194f., 232, 264
Gilbertus Crispinus, Abt 237
Gregor der Große, Papst 231
Gregor VII., Papst 47, 173
Gregor von Nazianz 356
Guido von Arezzo 248
- Heinrich II., Kaiser** 42f., 386
Hieronymus, Kirchenvater 61, 68, 120, 249, 252, 278–280, 288, 293, 298, 305, 308
Hilarius I., Papst 141
Hinkmar von Reims, Erzbischof 112, 118
Hoffmann, Emil 1f.
Hucbald von St. Amand 246
Hugo von St. Viktor 90, 231f., 237, 271, 306
- Isaak von Stella** 240
Isidor von Sevilla 36, 64, 100, 168, 222, 243, 262, 276f., 341
- Johannes Beletth** 228, 282
Johannes Chrysostomos 33, 121, 172, 228, 299, 356
Johannes Scottus Eriugena 219, 267
Johannes von Salisbury 242
Johannes XIX., Papst 43f.
Justinian I., Kaiser 146
- Konstantin VII. Porphyrogennetos, Kaiser** 304, 351
Konstantin VIII., Kaiser 42, 44, 47, 350
Konstantin X. Dukas, Kaiser 45
- Landulf I. von Benevent, Bischof** 112, 116, 118, 122, 358, 383
Laurentius, Heiliger 154
Leo von Ostia 43, 202
Leo II. von Siponto, Bischof 151, 154
Lukian von Samosata 134
- Malcangi, Pasquale** 171, 175
Marinianus von Ravenna 61
Martial (Marcus Valerius Martialis) 134
Meles von Bari 43, 47f.
Michael III., Kaiser 226
Michael VII. Dukas, Kaiser 46
Millin, Aubin-Louis 313
- Nikolaus von Bari, Erzbischof** 45, 144, 316, 323
Nikolaus von Myra, Heiliger 33, 143, 165, 196, 356
Notker Balbulus 105, 297
- Ovid (Publius Ovidius Naso)** 13f., 17, 305
- Paschalis II., Papst** 145, 395
Paschasius Radbertus 280, 288, 293
Paulus Silentarius 167, 172, 197, 199, 219, 224, 238, 255f., 259
Pedаний Dioskurides 296
Peregrinus von Salerno 148
Philagathos von Cerami 197, 199–201, 211, 234, 236, 301
Photios, Patriarch von Konstantinopel 226
Platon 240, 266, 276, 309
Plinius d. Ältere 295, 299, 306
Praesidius von Piacenza, Bischof 61, 278, 288
Prokopios von Caesarea 197
Ptolemaios 225
Pythagoras 266
- Richard Drengot, Fürst** 49
Robert Guiscard, Fürst 46–49, 352, 362
Roger Bursa, Fürst 47f., 57, 121
Roger II., König 197, 201, 397
Romuald II. Guarna, Erzbischof 2

- Sabinus von Canosa, Heiliger** 141, 143, 146
- Schettini, Franco** 148
- Sicard von Cremona** 228f.
- Stephan IX., Papst** 47
- Suger von St. Denis, Abt** 17, 194, 200, 219, 229, 268f., 274, 293, 354, 356
- Tertullian (Quintus Septimius Florens Tertullianus)** 249
- Theodora, Kaiserin** 47
- Theophilus Presbyter** 78, 90, 200–202, 213, 223f., 227, 269
- Thomas Hobbes** 308
- Thomas von Cantimpré** 308
- Ursus von Bari, Erzbischof** 45, 165, 327
- Vergil (Publius Vergilius Maro)** 278f., 302, 305–310, 387
- Walahfrid Strabo** 172, 228, 230
- Warmundus von Ivrea, Bischof** 351
- Wilhelm Durandus** 228, 230, 240
- Wilhelm I., König** 49, 142
- Wilhelm von Apulien** 48
- Wilhelm von Saint Thierry, Abt** 229
- Zacharias, Papst** 118

Sachregister

- „Abdinghofer Evangeliar“** 102, 104
Acceptus-Werkstatt 9, 150–167, 170f.,
176, 182, 184, 190, 202, 206f., 214,
322, 328, 369
Albani-Psalter 272f.
Angelica turba coelorum 249, 251–253,
354, 384–386, 391f., 394f., 397
„Annales Baresenses“ 69, 144, 358
Ashburnham-Pentateuch 211f.
- Bamberger Sternenmantel** 43
Bayeux, Teppich 213, 350
Benedictio cerei 25, 33, 60, 63, 66f., 87,
119, 122, 134, 279, 362
Benediktionale Bari 69, 74, 78f., 81f.,
125, 311, 313, 316–323, 326–328,
365, 375, 380
Benediktionale Ca724 [B I 13] 2 74,
110, 113–115, 118, 220f., 223, 301, 311,
316, 322f., 327, 358, 361, 382f.
Bienenlob 30, 50, 55, 71f., 119, 278, 280,
302f., 310, 353, 366, 380f., 384–390,
392, 394–396, 398
- „Chludov-Psalter“** 37, 387
Christus (Bildmotiv)
Abstieg in die Vorhölle 62, 347, 384f.,
387–390, 398
Anbetung der Könige 387
Auferstehung/ Anastasis 29, 35,
60, 67f., 110, 169, 191, 205, 217,
281f., 287, 290, 292, 300f., 311, 331,
372, 380, 386, 392, 394f., 397
Blindenheilung 387
Darbringung Christi im Tempel 387
Darstellung in der Mandorla 33,
71, 77, 81, 347, 360, 385, 387, 394
Darstellung als Pantokrator 50, 54,
381, 397
in Emmaus 397
Einzug nach Jerusalem 387
Erscheinung vor den Jüngern 397
Erweckung des Lazarus 387
Frauen am Grab 397
Geburt 280, 293, 302, 381, 385, 387,
389, 395, 398
Kreuzigung 99, 205, 383, 385–388,
392–398
Letztes Abendmahl 281, 387
Noli me tangere 392, 397
Taufe 50f., 292, 351f., 381, 383,
387
Verkündigung 387, 398
Verrat durch Judas 388
„Chronica monasterii Casinensis“ 43,
65
„Chronicon Salernitanum“ 141
Chronik des anonymen Baresers 142,
144, 176, 206
„Codex Calixtinus“ 195
„Codex Diplomaticus Caietanus“ 110,
129, 311, 316, 386

„Codex Manesse“ 105

Curvat imperia 346f., 351, 388–390

Deesis 116, 316, 321, 380

„Drogo-Sakramentar“ 99, 184f., 187

Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer (Bildmotiv) 311, 394

Erbsünde 91, 388, 392, 394, 397

Esther-Rollen 123

Evangelist 33, 85, 100, 116, 124, 133, 169f., 322, 384, 386, 394

Exultet Avezzano 6, 67, 99, 296, 350, 390

Exultet Barb. lat. 592 6, 67, 100, 257, 299f., 302f., 334f., 350, 365, 367, 391f.

Exultet Bari 1 6f., 9, 25–42, 47f., 50, 57, 62, 64, 71, 75–80, 82, 95, 100, 144, 176–183, 203, 214, 223f., 239, 244, 249, 259, 267, 283, 291, 301f., 311, 316, 321f., 332, 347f., 350, 353–358, 361, 364f., 367, 369, 379–381, 386f., 395f.

Exultet Bari 2 6, 50–57, 74, 94, 96, 100, 126, 136, 178–182, 218, 248, 257, 280, 332, 364f., 380f., 385, 387

Exultet Bari 3 6, 75, 121, 123, 362, 364f., 381

Exultet Capua 6, 70, 90, 120f., 170, 213, 336, 350, 357, 386f.

Exultet Ca724 [B I 13] 3 6, 90, 125, 170, 203f., 213, 249, 257, 282, 286

Exultet Gaeta 1 6, 125, 224, 257, 259, 280, 347, 389

Exultet Gaeta 2 6, 72, 96, 126, 191, 282, 337, 339, 347, 367, 389

Exultet Gaeta 3 6, 95f., 99, 282, 289f., 296, 337f., 340, 346f., 367, 390

Exultet London Add. 30337 6, 67, 126, 129, 203, 234f., 257, 282, 336, 391–393

Exultet Manchester Latin M2 6, 70, 384f.

Exultet Montecassino 1 6, 280, 381f.

Exultet Montecassino 2 70, 73, 75f., 81f., 110, 125–127, 210, 257, 275, 289, 300, 336, 360

Exultet Neapel 1 6, 62, 96f., 249, 253, 296, 299, 302f., 385

Exultet Neapel 2 6, 62, 385f., 389

Exultet Paris nouv. acq. lat. 710 4, 6, 125, 127, 211f., 234, 257f., 282f., 345, 388

Exultet Pisa 1 6, 393

Exultet Pisa 2 6, 74, 96, 98, 125, 169f., 182f., 192, 208, 213, 217, 257, 289–291, 302, 336, 350, 386–388

Exultet Pisa 3 6, 77, 170, 257, 282, 367, 393f.

Exultet Salerno 6, 74f., 77, 96, 116, 126, 130, 169, 213, 249, 252, 282, 299, 313, 349f., 361–364, 369, 394, 398

Exultet Troia 1 6, 70, 99, 125f., 249, 333f., 336, 347, 350, 395f.

Exultet Troia 2 6, 74, 126, 134, 213, 334, 336, 345, 347, 396f.

Exultet Troia 3 6, 74f., 96, 127–129, 135, 187–190, 192f., 234, 257, 259, 282, 289, 334, 337, 348, 387, 397f.

Exultet Vat. lat. 3784 6, 67, 73f., 126, 191, 257f., 334, 354f., 391

Exultet Vat. lat. 9820 6, 50, 74, 81f., 94, 96, 116f., 125, 170, 180f., 184, 213, 249, 251, 283, 299, 358f., 361, 384, 386, 389, 394

Exultet Velletri 6, 74, 213, 398

Fragmente von Farfa (sog. „Palmieri“-Fragmente) 62

Fratres carissimi 28, 35, 50, 53, 64, 80f., 124–127, 130, 177–180, 182–184, 189–192, 204, 211f., 218, 224, 254f., 257f., 273, 288, 290, 332, 334,

- 337–340, 357, 370, 380f., 384, 386,
388–392, 394f., 397
„Fuldaer Sakramentar“ 192
- Gaben der Ägypter an die Israeliten
(Bildmotiv)** 398
- Geistliche Herrscher** 7, 31, 36f., 44f.,
80, 338, 340, 345, 347, 349f., 353,
358, 360, 380, 384, 386, 388–392,
394–398
- „Gellone Sakramentar“** 99
- „Geoponika“** 302, 304–307
- „Gesta Roberti Wiscardi“** 48
- Godescalc-Evangeliar** 220
- Gottesmutter, thronende (Bildmo-
tiv)** 392
- Graduale Vat. Lat. 10673** 62f., 66,
130, 372
- „Hartker Codex“** 222, 272, 274
- Himmlisches Jerusalem (Bildmotiv)** 194
- in Christo credentes (Bildmotiv)** 388, 397
- Initiale E** 27, 33f., 52, 87, 96, 100, 189,
362, 380, 384, 386f., 390f., 397
- Initiale V** 29, 50, 53, 362f., 380,
384–386, 388–391, 394–397
- Judas (Bildmotiv)**
Bestrafung 396
Verrat siehe *Christus, Verrat durch
Judas*
- Jüngstes Gericht (Bildmotiv)** 108, 252,
354
- Konkordat von Melfi 1059** 49
- Lamm Gottes (Bildmotiv)** 116, 384, 386,
394
- Laudes regiae** 348, 351
- Laus cerei** 33, 60f., 76, 125, 278f., 291,
293, 309f., 395
- Lazarus, Erweckung (Bildmotiv)** 387
- „Leges Langobardorum“** 22
- Letztes Abendmahl** siehe *Christus, Letztes
Abendmahl*
- „Liber de Apparitione sancti Michaelis
in Monte Gargano“** 49, 154
- „Liber Pontificalis“** 61, 314, 329
- „Lucca-Manuskript“** 78
- Lumen Christi** 60, 63, 66f., 96, 98, 182,
208, 217, 282, 336, 385, 387
- Maiestas Domini** 26, 33, 37, 77, 116,
321f., 380f., 383, 385, 392, 395–397
- Mailänder „Beroldus“** 119, 134
- „Mappae Clavicula“** 78
- Mater Ecclesia** 50, 52, 189, 224, 257,
259, 263, 301, 332, 334f., 381, 384,
386, 388f., 391–398
- „Missale antiquum VI. 33“** 62f., 372
- Missale Romanum** 11, 65, 316
- „Ordines Romani“** 112, 134f., 357
- Patmos-Rolle** 131, 133, 192, 205
- Pfingstwunder** 50f., 381
- Pontifikale Ca724 [B I 13] 1** 6–8, 96,
110–113, 187, 220, 361, 382f.
- Populus** 334, 354f., 384, 386, 391f.,
395
- Raganaldus-Sakramentar** 192, 218
- Regis victoria** 384, 386, 394, 397
- Rettung der erstgeborenen Israeli-
ten** 397
- Rotulus von Ravenna** 118, 123
- Sacrificium vespertinum** 126, 129, 258,
287, 290f., 299–301, 337–339,
388–390, 392, 395
- Samariterin am Brunnen (Bildmo-
tiv)** 387
- „Schedula diversarum artium“** 78, 90,
199–201, 213, 233
- St. Galler Klosterplan** 194, 269

Tellus 28, 34f., 37, 77, 332, 380, 384,
386f., 391–395, 397
Tetramorph 27, 34, 380
thema Langobardia 40, 42f., 120, 122,
151
‘Theodor-Psalter’ 37f.
Tora-Rollen 122f., 134
traditio legis 102, 106, 116
Transfiguration 50f., 381

umbilicus 14, 125, 133f., 356, 388, 392,
395
Ungläubiger Thomas (Bildmotiv) 187f.,
191, 397
‘Utrecht Psalter’ 249f.

Vere dignum 35, 50, 99, 316, 376
Verlesen des Exultet 128, 188, 397
Vertreibung der Dunkelheit 179, 394,
397

Weltliche Herrscher 7, 31, 37, 44f.,
80, 296, 338, 340, 345, 347–353,
360, 381, 384, 386, 388–390, 392,
394–398
Windrose 30, 35, 77, 249, 267, 277,
310, 356f., 380f.

Exultet iam angelica turba coelorum! – Frohlocket, ihr Chöre der Eng! – mit diesen Worten setzt das Osterlob ein; sein Eingangswort *Exultet* gab den Manuskripten, auf denen das Lob als zentraler Bestandteil der Osterliturgie notiert war, seinen Namen. Die zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert vor allem in Apulien und Kampanien entstandenen *Exultet*-Rollen kombinieren Schrift, Bild und musikalische Notation in einzigartiger Weise.

Das Buch untersucht erstmals materielle und mediale Besonderheiten der Rollen aus interdisziplinärer Perspektive, indem es nicht nur die Objekte selbst, sondern auch ihre Nutzung und Wahrnehmung in der beneventanischen Liturgie in den Blick nimmt. Es wird gezeigt, inwiefern die Rollen visuell, auditiv und olfaktorisch zur Konstitution liturgischer und sozialer Räume beitrugen.

Zur Reihe

Die in doppeltem Peer Review geprüfte Open-Access-Schriftenreihe fördert interdisziplinäre und interkulturelle Studien und Sammelbände aus dem Bereich der Mittelalterforschung. Sie zielt darauf ab, unterschiedliche methodische Zugänge und innovative Ansätze im fächerübergreifenden Diskurs zu verankern, ohne auf Grundlagenforschung zu verzichten.

