

Utz, Judith

Maria – Ecclesia – Civitas : Weiblichkeits- und Gemeinschaftskonstruktionen in den liturgischen Räumen Südtaliens

In:

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 87-101. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108877

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Maria – Ecclesia – Civitas

Weiblichkeits- und Gemeinschaftskonstruktionen in den liturgischen Räumen Süditaliens

Der Aufsatz untersucht die Inszenierung von weiblicher Heiligkeit in unterschiedlichen Medien und analysiert diese vor dem Hintergrund des jeweiligen liturgischen Raums. Ausgehend von den süditalienischen Exultet-Rollen widmet sich die Untersuchung nicht einer spezifischen Heiligen, sondern der weiblichen Heiligkeit überhaupt: der weiblichen Personifikation der Kirche, der Ecclesia. In den illuminierten Rollen erscheint diese in unterschiedlicher Art und Weise, mit den Darstellungsmodi gehen verschiedene Bedeutungen einher. Allen gemein ist jedoch die Konnotation von christlicher Gemeinschaft, die in einigen Miniaturen zudem auch architektonisch ins Bild gesetzt wird. Damit ziehen sie eine Verbindung zum Ambo, der zum Identifikationsort der lokalen christlichen Gemeinde wird. Die Bezüge von Ambo und Ecclesia-Darstellungen lassen sich womöglich auch auf weitere Objekte übertragen: So diskutiert der Aufsatz abschließend die Marmorbüste im Diözesanmuseum von Ravello, die heute meist als Sigilgaita Rufolo identifiziert wird. Ein Fokus liegt dabei auf der Positionierung der Büste auf dem Ambo: als Kontextwechsel, mit dem womöglich neue Deutungen einhergingen.

Einleitung

In einigen süditalienischen Kirchenräumen kommt es zwischen dem 10. und dem 14. Jahrhundert – und vereinzelt wohl auch darüber hinaus – zu einer besonderen Form der ‚Inszenierung‘ von weiblicher Sakralität in der Liturgie. Eine Personifizierung der Ecclesia erschien in den illustrierten Exultet-Rollen, die in der Osternacht verwendet wurden.¹ Die liturgischen Manuskripte waren mehrere Meter lang (die Rolle Pisa 2 misst heute noch 905 Zentimeter) und bis zu 47 cm breit (im Falle der Rolle von Salerno).² Auf ihnen wurde der Text der *Benedictio cerei*, also der Segnung der Osterkerze, in einer vertikalen Kolumne festgehalten. Den Text unterbrechend finden sich mehrere Miniaturen, die den Text auch illustrieren. Über den Buchstaben findet

sich außerdem eine musikalische Notation zunächst in Neumen, später in Noten.

In der ersten erhaltenen Exultet-Rolle, die zwischen 981 und 987 in Benevent entstand (Vat. lat. 9820), erscheinen die Miniaturen noch in derselben Lese-richtung wie der Text.³ Schon kurz darauf änderte sich mit der ersten um 1025 in Bari hergestellten Exultet-Rolle (Bari 1) das Text-Bild-Verhältnis grundlegend: Die Miniaturen erschienen nun kopfüber zu den Buchstaben. Damit einher gingen neue mediale Möglichkeiten. Die Exultet-Rollen wurden von einem Diakon auf einem Ambo nach und nach während des Gesangs der *Benedictio cerei* herabgelassen. Bari 1 konnte durch das Umdrehen der Bilder jedoch die Gläubigen auch visuell in das liturgische Geschehen einbeziehen. Obwohl davon auszugehen ist, dass nicht alle im Kirchenraum Anwesenden die Bilder gleich gut sehen und erkennen konnten, kann argumentiert werden, dass die Sichtbarkeit der Miniaturen aufgrund dieser neuen Kommunikationssituation intendiert beziehungsweise bei der Herstellung des Manuskriptes Bari 1 und vieler folgenden mitgedacht war.⁴ Deutlich wird dies auch in einigen Darstellungen selbst: In vielen illustrierten Exultet-Rollen findet sich eine bildliche ‚Wiedergabe‘ des aktuell stattfindenden Rituals in der Miniatur der Kerzenweihe, wobei hier in einigen Fällen auch Laien vor dem Ambo und der von ihnen herabgleitenden Exultet-Rolle zu sehen sind – möglicherweise nicht nur die Kerze, sondern auch die Rolle betrachtend (Abb. 1).

Der Exultet-Text selbst gliedert sich in Prolog und Präfation. Während im Prolog die gesamte Schöpfung gelobpreist wird, dreht sich die Präfation im Falle der in der süditalienischen Liturgie verwendeten beneventanischen Version um das Lob der Bienen und des Wachses, das sie produzieren. Nicht alle der 28 erhaltenen Exultet-Rollen sind illuminiert, und wo sich Miniaturen finden, unterscheiden sich diese teilweise stark in der Auswahl der Szenen. Generell lässt sich jedoch festhalten, dass die meisten Rollen den Prolog mit Darstellungen der göttlichen Schöpfung – einer *Maestas Domini*, der *Tellus* oder *Mater Ecclesia* – und den *Frares Carissimi* bebildern, während die Präfation meist



Abb. 1: Exultet ADD. 30337, 11. Jh. (3./4. Viertel), Montecassino, 683 x 29 cm, British Library, London, Kerzenweihe

von christologischen Szenen sowie einer Darstellung der Bienenzucht begleitet wird. Abschließend finden sich die Doxologien begleitende Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher, jene meist als überzeitliches Konzept gedacht.⁵

Die Ecclesia in den Exultet-Rollen

Die meisten der erhaltenen Exultet-Rollen illuminieren die im Prolog besungene Schöpfung in Form der Mater Ecclesia. Bereits in Vat. lat. 9820 wird deutlich, wie offen diese Vorstellung ist. Der Initiale „E“ folgt zunächst der thronende Christus in einem Medaillon, darunter streckt sich ihm eine Tellus anbetend entgegen. Die Personifikation der Erde ist nackt und liegend zu sehen, zudem stillt sie zwei Tiere – zu ihrer Linken einen Hirsch, das Tier zu ihrer Rechten ist aufgrund starker Beschädigungen des Pergaments nicht mehr zu erkennen.⁶ In der Rechten hält die Tellus ein Füllhorn, mit der Linken verscheucht sie eine kleine Person, die durch die Beischrift CALICO identifiziert ist, also die Finsternis bzw. Dunkelheit darstellt. Mit dem über ihr thronenden Christus ist die Tellus auch durch eine göttliche Hand verbunden, die von oben Strahlen auf ihr Gesicht sendet. Damit nimmt diese Darstellung recht genau Bezug auf den entsprechenden Textteil: „Frohlocket, ihr himmlischen Chöre der Engel, frohlocket, ihr himmlischen Diener Gottes. Zum Sieg eines solch großen Königs erschalle die Posaune des Heils. Freue dich, Erde, überstrahlt von solch königlichem Glanz und erhellt von der Pracht des ewigen Reiches,

sehe die Erde, daß von ihr gewichen ist das Dunkel der ganzen Welt.“⁷

Da es sich hier um eine der ältesten Bebilderungen des Exultet-Prologs handelt, verwundert es nicht, dass das Bildschema der stillenden Tellus zu diesem Zeitpunkt noch relativ neu war.⁸ Der antikisierend wirkende Eindruck der Caligo geht womöglich auf ältere Ikonographien zurück, die den Beneventaner Buchmalern in Form älterer oder byzantinischer Handschriften zur Verfügung standen.

Die folgende Miniatur der Mater Ecclesia illustriert einen spezifischen Satz des Prologs: „Freue auch du dich, Mutter Kirche, geschmückt von solch großem Lichtglanz.“⁹ Sie erscheint in Vat. lat. 9820 als weibliche Personifikation der Kirche, die auf einem basilikalischen Kirchengebäude ruht (Abb. 2). Hinterfangen wird die Figur von einem runden und einem quadratischen Nimbus, letzterer bekrönt mit floralen Ornamenten. Des Weiteren umgeben sie jeweils sechs Leuchter zu beiden Seiten. Ihre Arme breitet sie zu beiden Seiten aus wie eine Orantin, wobei sie die Betrachtenden frontal ansieht. Sie trägt kostbare Kleidung, über ein blaues Untergewand hat sie einen roten Mantel geworfen, beide sind goldgesäumt. Die Haartracht ist aufgrund einiger Farbabplatzungen nicht mehr gut zu erkennen, dafür sticht ihr kostbarer Ohrschmuck in Form zweier großer Gehänge besonders hervor. Wie Valentino Pace treffend bemerkte, sitzt sie nicht nur auf dem Kirchengebäude, sie thront regelrecht darauf.¹⁰ Die Tür zum Gebäude steht weit offen, nur ein geknoteter Vorhang verhindert allzu neugierige Blicke ins Kircheninnere. Ganz offensichtlich erscheint die Ecclesia hier sowohl als weibliche Allegorie als auch als Kirchengebäude; die Darstellung vereint also Vorstellungen des sozialen Konstruktes der Kirche mit solchen des physischen Orts, an dem die christliche Gemeinschaft zusammenkommt.

Dass die Ecclesia bzw. Kirche als Frau oder Mutter personifiziert wird, ist als Idee schon in der Bibel (Gal 4,22–31) und in frühchristlichen Texten (u.a. im Hirten des Hermas und im zweiten Klemensbrief, einer der ältesten christlichen Predigten) zu finden, sodass am Ende des 2. Jahrhunderts das Konzept der Mater Ecclesia bereits umfänglich bekannt gewesen zu sein scheint.¹¹ Zur frühen Rezeption des Ecclesia-Gedankens gehört auch eine Überlagerung ekklesiologischer und marianischer Vorstellungen. In der Ostkirche wird dies besonders offensichtlich. Hier lässt sich vereinzelt sogar eine Gleichsetzung von Ecclesia und der Mutter Christi finden, so etwa in einer Kyrill von Alexandria zugeschriebenen Predigt anlässlich



Abb. 2: Exultet Vat. lat. 9820, 981–987, Benevent, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, Tellus und Mater Ecclesia



Abb. 3: Rom, Santa Maria in Trastevere, Apsismosaik, um 1140

des 431 in Ephesos stattfindenden Konzils: „Lobpreisen wollen wir die allzeit jungfräuliche Maria, also die heilige Kirche, und deren Sohn und makellosen Bräutigam.“¹² Maria und Ecclesia werden hier bereits als *sponsa* Christi bezeichnet; im Westen sollte sich diese Vorstellung – zumindest für Maria – erst im Hochmittelalter stärker durchsetzen.¹³ Ikonographisch erscheinen beide Frauen feierlich geschmückt und meist gekrönt. Ganz ähnlich zur Ecclesia von Vat. Lat 9820 und als *sponsa* thronend sowie gekrönt, wird die Ecclesia etwa in dem auf der Reichenau im 10. Jahrhundert entstandenen Sakramentar von Petershausen dargestellt.¹⁴ Sie erscheint in einem Medaillon und hält Kreuzstab und Buch, letzteres mit verhüllten Händen. In der gegenüberliegenden Miniatur folgt ihr *sponsus*, der ebenfalls in einem Medaillon thronende Christus, der der Ecclesia somit auch ikonographisch verbunden ist. Ebenso thronend und in einem Medaillon wird ein himmlisches Brautpaar am Ende des 13. Jahrhunderts im Apsismosaik von Santa Maria Maggiore in Rom wiedergegeben.¹⁵ Hier ist es Marias Haupt, das von einer Krone geschmückt wird, die ihr Sohn und Bräutigam ihr gerade aufsetzt. Ihr Kopf ist dementsprechend noch leicht geneigt und drückt damit auch eine Anbetung des Sohnes aus. Maria weist zudem auf Christus, der Hodegetria-Gestus impliziert hier auch das Mutter-Sohn-Verhältnis. In dem deutlich früher, zur Mitte des vorangehenden Jahrhunderts (um 1140) entstandenen Apsismosaik von Santa Maria in Trastevere thront Maria ebenfalls als *sponsa* neben Christus. Sie ist aber

bereits gekrönt und Christus umfasst mit der Rechten ihre Schulter (Abb. 3). Ihr Kleid besteht aus kostbarem, buntem Stoff, ihre Krone ist mit floralen Elementen, Edelsteinen und Pendilien versehen, zudem trägt sie lange Perlenohrringe, ganz ähnlich der Mater Ecclesia in Vat. lat. 9820.¹⁶ Gerade wo wie im Fall der *sponsa* Maria und Ecclesia sich konzeptuell nahestehen, hatte dies offensichtlich auch Einfluss auf ihre sich stark ähnelnden Ikonographien.

Obwohl die Westkirche das Verhältnis der beiden sakralen Frauen differenzierter betrachtete als dies in den Schriften östlicher Theologen der Fall war, finden sich auch bei den Kirchenvätern Ambrosius und Augustinus symbolische Überlagerungen. Bereits bei Ambrosius (gest. 397) taucht die Vorstellung auf, Maria sei *typus ecclesiae* (Bild der Kirche). Ihm zufolge sei Maria das „Urbild der Kirche, die unverseht ist und dennoch vermählt. Als Jungfrau hat die Kirche uns vom Geiste empfangen, als Jungfrau gebiert sie uns ohne Schmerzensschrei.“¹⁷ Das typologische Verhältnis von Maria und Ecclesia wurde schnell rezipiert und unterschiedlich gedeutet. Während marianische Konzepte eher individuelle Wirkung entfalteten, wurde das Konzept der Ecclesia kollektiv verstanden.¹⁸ In beiden Fällen spielte auch die Fruchtbarkeit der Frauen eine bedeutende Rolle.¹⁹ Auch die Miniaturen in Vat. lat. 9820 greifen dies auf: Unter dem Gewand der Mater Ecclesia wölbt sich ganz offensichtlich ihr Leib, die der Ecclesia vorangestellte Tellus erscheint als stillende Frau.²⁰ Spätere Ecclesia-Darstellungen zeigen diese ebenfalls oft stillend, wie an der Kanzel von Pisa, wo die Ecclesia zwei Kinder stillt.²¹ In Vat. Lat 9820 ruft die schwangere, zwischen den zwölf Leuchtern platzierte Frau zudem deutliche Assoziationen zum apokalyptischen Weib hervor, wie Lucinia Speciale herausarbeitete.²²

Trotz der vielen symbolischen Anknüpfungspunkte übernehmen nur wenige der im folgenden hergestellten Exultet-Rollen diese Ecclesia-Ikonographie. In Bari 1 erscheint zur entsprechenden Textstelle allein die Tellus. Die Personifizierung der Erde ist hier nicht als nackte, stillende Frau dargestellt, sondern als eine Art Herrscherin über die Natur (Abb. 4). Sie trägt ein goldenes Gewand, das mit floralen Ornamenten besetzt ist, und steht auf einer von mehreren Vierbeinern bevölkerten Wiese.²³ Ihre Hände umgreifen zwei Pflanzen und auf dem Kopf trägt sie eine Blumenkrone. Ehemals muss die Miniatur goldene Farbaufträge aufgewiesen haben, durch die lange liturgische Nutzung des Objektes ist das Gold an den meisten Stellen jedoch abgeplatzt.²⁴ In Bari 1 erscheint in der Tellus eine Kombination der in Vat. lat. 9820 zu sehenden Personifikationen der



Abb. 4: Exultet Bari 1, nach 1025, Bari, 525 x 39,7 cm, Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari, Tellus

Schöpfung und der Ecclesia. Die Tellus in Bari 1 wird gekrönt und herrschend dargestellt, ähnlich der *sponsa*, und symbolisiert die Fruchtbarkeit in der frühlingshaften Natur.²⁵

In dem Nachfolgeobjekt in Bari, das zu Beginn der normannischen Herrschaft in den 1070er Jahren begonnen, aber nie vollendet wurde, wird ein weiteres Ecclesia-Konzept ins Bild gesetzt. Wie in Vat. lat. 9820 erscheint auch hier die Ecclesia als Kirchenbau, also als der gebaute Raum, in dem sich die christliche Gemeinschaft versammelt. Anders als in der Beneventaner Handschrift wird die Architektur hier jedoch nicht mit dem abstrakten Konzept einer Personifizierung der Kirche kombiniert, sondern mit denjenigen, die die

Ecclesia laut Paulus ausmachen: die Gläubigen, die sich zum gemeinsamen Gebet versammelt haben (Abb. 5).²⁶

Die Ecclesia als Sinnbild der geistigen Gemeinschaft spielt vor allem im Neuen Testament eine wichtige Rolle. Die Kirche wird dort als das „Volk Gottes“ verstanden, ein Gedanke, der ja auch in der Liturgie zum Tragen kommt.²⁷ In Bari 2 zu sehen sind dementsprechend die Kleriker und Gläubigen Baris bei der Messe. Ein Altar am rechten Bildrand, auf dem ein Kruzifix und ein Opferlamm platziert sind – letzteres stellvertretend für die Hostie – markiert den liturgischen Ort. Zwei Kleriker – der linke womöglich ein Bischof – fungieren als Vermittler der Heilslehre, indem sie sich den Laien zuwenden. Letztere sind von der Seite dargestellt,



Abb. 5: Exultet Bari 2, um 1075, Bari, 399 x 32 cm, Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari, Mater Ecclesia

die Hände Oranten-gleich erhoben. Lampen erhellen den Raum und nehmen Bezug auf den Lichtglanz, den der Exultet-Text besingt. Auch in Troia 3 (Ende 12. Jahrhundert) erscheint die Mater Ecclesia in Form des Kirchengebäudes, in dem sich die Laien gerade dem Diakon auf der Kanzel zuwenden. Somit wird auch hier der Fokus auf die Personengruppe gelegt, die der Begriff der Ecclesia ursprünglich meinte: die Versammlung der christlichen Gemeinschaft.²⁸

Die Miniaturen von Bari 2 und Troia 3 nehmen dabei nicht nur auf den Textteil Bezug, der die Mater Ecclesia lobpreist, sondern auch bereits auf den folgenden: „Von den lauten Rufen des Volkes töne wider diese heilige Halle.“²⁹ Neben den Gläubigen (*populus*) wird auch das Ritual, erlebbar im Gesang, evoziert. Im Echo wird indirekt wieder auf den architektonischen Raum verwiesen, in dem sich der Widerhall der Worte entwickelt. Sowohl in Text als auch in Bild wird demnach auf unterschiedlichen Ebenen auf die auch räumliche Dimension der Ecclesia Bezug genommen.

Die Medialität der Exultet-Rolle selbst impliziert diesen räumlichen Aspekt. Gerade durch das Umdrehen der Miniaturen und ihre außergewöhnlichen Maße bezogen sie die Gläubigen im Raum nun nicht mehr nur auditiv – durch das Hören des Gesangs des Diakons und das Einstimmen in diesen – mit ein, sondern auch visuell. Bissera Pentcheva führte aus, wie diese visuelle Rezeption durch das Schimmern der vergoldeten Stellen und das punktuelle Beleuchten der bemalten Pergamentoberfläche im Kerzenlicht noch unterstützt wurde.³⁰

Gerade am Ambo akzentuierten die Miniaturen in den Exultet-Rollen auch den Ort der Vermittlung der christlichen Heilslehre. Dank ihrer Inszenierung am Schwellenort schufen die Handschriften eine Verbindung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, zwischen Kleriker- und Laienraum. Einige Darstellungen in den Rollen legen nahe, dass die Gläubigen auch in der Liturgie die Möglichkeit hatten, nahe an die Objekte heranzutreten (vgl. Abb. 1), wobei natürlich offenbleiben muss, inwiefern die Illuminatoren hier eine reale Situation illustrierten oder eine kirchliche Aussage ins Bild setzen wollten.

Die Ecclesia am Ambo

Dennoch verdienen die in den Miniaturen der Exultet-Rolle dargestellten Laien größere Aufmerksamkeit. In den Handschriften werden sie unterschiedlich in das liturgische Geschehen eingebunden. In der Rolle Montecassino 2, die zu Beginn des 12. Jahrhunderts in Sorrent gefertigt wurde, erscheinen Laien auf zwei gemauerten Architekturen.³¹ Die Szene folgt der Darstellung des Entzündens der Osterkerze, vermutlich kann man auch von einer Verschränkung der beiden Szenen ausgehen und die Laien damit als Teil der liturgischen Handlung verstehen. Sie wenden sich jedoch nicht dem Diakon auf der Kanzel zu, sondern einer weiblichen Person, die sich zwischen den beiden Architekturen befindet und als Maria oder Ecclesia identifiziert werden kann.³²

Die Frau wird mit Nimbus und in Orantenhaltung gezeigt, ihre Haare sind unter einem Tuch verborgen. Ihr sind keinerlei Attribute beigegeben, was eher darauf deutet, dass die Figur als Maria identifiziert werden kann, die hier als Vermittlerin für die Gläubigen auftritt. Die Architekturen – ein Turm und eine Stadt, die wiederum über zwei Türme und ein Tor verfügt – symbolisieren hier die städtische Gemeinde bzw. die Gesamtheit der lokalen Gläubigen. Ähnliche Darstellungen finden sich in den Rollen aus Gaeta (Gaeta 2 entstand wohl in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts und Gaeta 3 in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts).³³

In Gaeta 3 erscheint sogar der Ambo als gemauerter Turm: In der Szene der Weihe der Kerze ist er mittig positioniert, auf ihm steht ein Diakon mit der Exultet-Rolle in den Händen, die sich bereits über die gesamte Höhe des Ambo-Turms erstreckt (Abb. 6). Die Vertikalität der Darstellung wird noch betont durch die lange, schmale Osterkerze, die der Diakon mit seiner Rechten segnet. Zu beiden Seiten haben sich Kleriker und Laien, noch einmal unterschieden nach Ständen, in ebenfalls gemauerten Architekturen versammelt. Zinnen trennen die sozialen Gruppen voneinander und markieren die Mauern zudem als Stadtmauern, mit denen Vorstellungen städtischer Identität und ziviler Machtausübung assoziiert werden können.³⁴ Bereits in frühen *adventus*-Darstellungen symbolisierten Architekturdarstellungen die reale Inbesitznahme von Palästen und Städten durch neue Herrscher.³⁵ Stadtmauern stehen sinnbildlich für die gesamte Stadt und ihre Bevölkerung, was in der Definition der Stadt bei Isidor von Sevilla besonders deutlich wird: „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.“³⁶

Wie sehr die *civitas* mit Stadtmauern in Verbindung gebracht wurde, zeigt auch ein Paneel der Bronzetür, die das südliche Seitenportal der Kathedrale von Troia schmückt. Die Tür wurde 1127 von Bischof Wilhelm II. (1106–1141) in Auftrag gegeben, um die städtische Unabhängigkeit von den Normannen und die Zugehörigkeit Troias zum päpstlichen Stuhl zu bezeugen.³⁷ Ganz oben links findet sich auf einem Paneel der Bischof selbst – erkennbar durch die Mitra –, wie er seine Stiftung der Gemeinde darbringt. Letztere erscheint in Form einer runden Stadtmauer, in deren Mitte man noch den oberen Teil eines Hauses erkennt.



Abb. 6: Exultet 3, Gaeta, 12. Jh. (vor 1130), 27 cm breit, Museo Diocesano, Gaeta, Kerzenweihe

Über die Steine, die die Mauer bilden, zieht sich vertikal und silbertauschiert die Inschrift „Troiana Civitas“.

Eine weitere Analogie von Stadtmauer und Ambo findet sich in einer der Rollen aus Troia. Troia 3 entstand Ende des 12. Jahrhunderts unter einem Nachfolger von Bischof Wilhelm II.³⁸ Dem Exultet-Text sind hier mehrere christologische Szenen vorangestellt. Zuletzt erscheint der auferstandene Christus seinen Jüngern in einer Stadtarchitektur, die von großen, blauen Quadern gebildet wird. Der ungläubige Thomas befindet sich zur Rechten Christi und befühlt die Wunde. Dem folgt 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 (Abb. 7). Der Ambo ist ebenfalls aus blauen Steinquadern geformt, wie auch die Mauern über den Arkaden der Kirche. Die drei sich so stark ähnelnden Oberflächen evozieren eine Analogie von Stadt, Kirche und Ambo.³⁹ Die Jünger um Christus, die auf der Mauer erscheinen, werden damit in Bezug gesetzt zur christlichen Gemeinschaft Troias, die sich im Kirchenraum versammelt hat. Ebenso akzentuiert die Miniatur die besondere, gemeinschaftliche Funktion des Ambos als Vermittlungsort des Heiligen Wortes und der Lehre



Abb. 7: Exultet Troia 3,
2. Hälfte 12. Jh., Troia,
651 x 25 cm, Archivio
Capitolare, Troia, Christus
erscheint den Jüngern, der
Ungläubige Thomas und
das Verlesen des Exultet

Gottes, also seine Bedeutung für das Konzept der Ecclesia mit all ihren Bedeutungsebenen.

Der Ambo war *per definitionem* der Ort der oralen Verkündigung der christlichen Heilslehre. Möglicherweise stammt die Bezeichnung *ambo* von den Treppen zu beiden Seiten der erhöhten Plattform, von denen die eine dem Auf-, die andere dem Abstieg diente.⁴⁰ Der Ursprung der Kleinarchitektur ist vermutlich in den Kirchengestaltungen des Ostens zu suchen, von der Hagia Sophia ist ein trapezförmiger Ambo in justinianischer Zeit durch die Ekphrasis des Paulus Silentarius bekannt. Gerade bei ihm erfährt das Hinaufsteigen 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.“⁴¹

Paulus thematisiert hier sowohl das Sehen als auch das Hören, da in beiden Fällen die erhöhte Position der Kanzel ausschlaggebend war für die sinnliche Wahrnehmung der Liturgie.⁴² Auch bei Isidor findet sich etwas später genau dies als Charakteristikum der Kanzel: „*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.“ Der Ambo gilt als liturgischer Ort des Wortes und war der Evangelien-Lesung vorbehalten.⁴³ In Süditalien greifen einige der mittelalterlichen Ambonen und Kanzeln diese orale Konnotation auch ikonographisch auf. Auf den Kanzeln in Sessa Aurunca (13. Jahrhundert) und Salerno (Mitte 12. Jahrhundert) erscheinen in den Zwickeln, die den Kasten tragen, Propheten und Evangelisten mit Schriftrollen. Möglich ist hier eine Anspielung auf die in der Region weit verbreiteten Exultet-Rollen, doch muss kein direkter Bezug bestehen.⁴⁴ Gerade im Mittelalter assoziierte man Pergamentrollen offensichtlich mit dem Sprechen und Hören, weshalb sie vor allem in oralen Kontexten genutzt wurden.⁴⁵ Ein Beispiel hierfür sind etwa die kleinen Rotuli, die im Theater oder im geistlichen Spiel genutzt wurden.⁴⁶ In der christlichen Kunst symbolisiert die Rolle in der *traditio legis* etwa den Missionsauftrag Christi an Paulus und erscheint, wie an der Kanzel von Salerno, als Attribut der Propheten. In beiden Fällen sollte das Medium wohl weniger auf den darauf verzeichneten Text verweisen als vielmehr auf das davon verlesene Wort und den Akt des Sprechens.⁴⁷

Das Hören war und ist in der christlichen Messe zentral und wird durch die erhöhte Position des jeweiligen

Klerikers auf dem Ambo bzw. später der Kanzel gewährleistet. Auch dies wird in Isidors Definition des *pulpitum* offensichtlich: Das Hören und das Sehen *durch das Volk (in publico)*, also die Gläubigen, zu ermöglichen, war die intendierte Funktion dieser Kleinarchitekturen.⁴⁸ Dies konnotiert den Ambo in besonderer Weise als einen Ort, der die christliche Gemeinschaft in der Liturgie konstituierte.

Abschließend soll dieser Gedanke anhand eines Objektes vertieft werden: die in der kunsthistorischen Forschung bisher unterschiedlichst identifizierte weibliche Büste vom Ambo der Kathedrale in Ravello. Die Büste wurde erst im Laufe ihrer Objektgeschichte auf der Kanzel montiert, von diesem Augenblick an scheint sich ihre Bedeutung jedoch gewandelt zu haben.

Die Büste auf der Kanzel von Ravello

Seit 1973 wird die marmorne Büste im Dommuseum von Ravello aufbewahrt, bis dahin befand sie sich auf dem Ambo der Kathedrale Santa Maria Assunta e San Pantaleone derselben Stadt.⁴⁹ Sie zierte den Architrav des Treppenaufgangs zur Plattform der Kanzel und wandte sich mit dem Gesicht dementsprechend der Apsis zu – denen entgegen, die im Begriff waren, die Kanzel hinaufzusteigen (Abb. 8).

Mit einer Höhe von 47,5 Zentimeter ist die Büste leicht überlebensgroß, an einigen wenigen Stellen haben sich Reste einer farbigen Fassung erhalten.⁵⁰ Dargestellt ist eine gekrönte Frau, deren Haare zu zwei langen Zöpfen geflochten sind, die auf den Rücken fallen. Geschmückt sind ihre Ohren mit langen Pendilien, die ihr auf den Schultern aufliegen. Obwohl der Oberkörper nur ansatzweise erhalten ist, ist ihr kostbares, mit gemmenbesetzten Borten gesäumtes Gewand zu erkennen, das mittig von einer Reihe von Knöpfen zusammengehalten wird.⁵¹ Die Lippen sind leicht geöffnet, sodass ihre Zähne sichtbar werden. Ihre Krone wird durch florale Elemente, vermutlich Akanthusranken, gebildet.

Wen die Gekrönte darstellt und warum bzw. seit wann sie auf der Kanzel positioniert ist, konnte die Forschung trotz umfangreicher Auseinandersetzung mit diesen Fragen bisher nicht klären.⁵² Offensichtlich ist jedoch, dass sie nicht ursprünglich für den Architrav der Kanzel geschaffen wurde: Die Büste ist etwas breiter als dieser, außerdem fehlt es dem Architrav an Haltevorrichtungen für einen derartigen Aufsatz.⁵³ Zudem wurde die Büste offensichtlich für eine reine Vorderansicht geschaffen; ihre Rückseite ist nicht besonders



Abb. 8: Ravello, Museo del Duomo, Büste, um 1270

detailliert ausgearbeitet, was sich an den beiden Zöpfen deutlich zeigt.⁵⁴

Die Vorschläge zur Identifizierung der weiblichen Person sind zahlreich und schwanken zwischen der Idee, dass die Büste als Portrait zu verstehen sei oder allegorischen oder christlich-sakralen Charakter habe.⁵⁵ Die neuere Kunstgeschichte macht in der Frau meist eine Darstellung der Gattin des Stifters der Kanzel, Nicola Rufolo, aus. Für diese Identifizierung ausschlaggebend war vor allem der Aufstellungskontext der Skulptur auf der Kanzel, auch wenn die meisten Kunsthistoriker*innen darin übereinstimmen, dass die Skulptur nicht für die Kanzel entstand. Aber auch stilistische Ähnlichkeiten von Büste und Reliefs der Kanzel deuten auf einen Werkstattzusammenhang der marmornen Objekte.⁵⁶

Die Kanzel nennt in einer langen Widmungsinschrift ihren Stifter, den wohlhabenden Ravelleser Kaufmann Nicola Rufolo (gest. 1276), seine Frau und Nachkommen, sowie das Jahr der Stiftung 1272 und drückt die Devotion der Familie für Maria, neben dem Heiligen

Pantaleon Titularheilige der Kathedrale, aus. Auch die Stadt Ravello findet eigens Erwähnung: „Aus Liebe zur Jungfrau Maria hat dieses Werk Nicolaus Rufulus, der Mann der Sicligaita, und zu Ehren der Vaterstadt gestiftet.“⁵⁷ Nicolaus und Sigilgaita Rufolo werden nicht nur inschriftlich mit dem Ambo in Verbindung gebracht; ebenfalls am Eingang zum Aufgang sind sie womöglich in Seitenansicht portraitiert.⁵⁸ Beide erscheinen mit jugendlichem Antlitz, dessen weiß belassener Marmor sich deutlich vom mosaizierten Hintergrund abhebt – eine an Gemmen erinnernde Ästhetik, die sich so etwa auch auf der älteren Kanzel von Salerno findet. Vor beiden Gesichtern befinden sich mosaizierte Vögel, die möglicherweise die Seelen der beiden darstellen und die Stiftung damit in einen memorialen Kontext einordnen.⁵⁹

Auch wenn die Büste und die Reliefs der Stifter*innen derselben Bildhauerwerkstatt zugeschrieben werden können und beide um 1272 entstanden sind, bleibt weiterhin unklar, ob Sigilgaita tatsächlich zweimal portraitiert wurde.⁶⁰ Wenn ja, ist für die Büste zunächst die

Aufstellung in einem privaten Kontext anzunehmen. Erst zu einem späteren Zeitpunkt – etwa, als die Eigentümer der Rufolo in neue Hände übergangen – wäre sie an der Kanzel als einem mit der Familie Rufolo assoziierten Monument platziert worden.⁶¹

Rebecca Müller identifizierte die weibliche Büste in Ravello als Teil einer größeren Objektgruppe. Eine Büste aus Scala – ein Ravello nördlich direkt gegenüberliegender Ort –, die sich seit 1878 in Berlin befand, im Zweiten Weltkrieg jedoch zerstört wurde, sowie eine weitere im Metropolitan Museum in New York ähneln der Büste aus Ravello in vielerlei Hinsicht. Sie alle tragen florale Kronen, geflochtene Zöpfe (auch wenn diese auf den anderen beiden Büsten um den Kopf geführt werden) und besitzen sogar ähnliche Maße.⁶² Müller hält es daher für naheliegend, die drei Büsten als Tychen, also als Stadt-Allegorien, zu deuten.⁶³ Adolfo Venturi hingegen interpretierte die Büste als Ecclesia. Ausschlaggebend war für ihn auch die Ähnlichkeit mit Ecclesia-Darstellungen in Exultet-Rollen, vor allem in Vat. lat. 9820 und Gaeta 3. In letzterem Manuskript erscheint die Ecclesia stehend zwischen Christus, der ihr segnend die Rechte entgegenstreckt, und einer Gruppe von Klerikern und Laien. Die Gläubigen reichen den Klerikern Gaben zu Ehren der Kirche. Die Ecclesia selbst trägt eine perlenbesetzte Krone, große Hängeohrringe und kostbare Gewänder.⁶⁴ Die florale Krone erscheint oft als Attribut der Ecclesia, so u.a. am Bamberger Königportal oder an der Kathedrale von Straßburg.⁶⁵ Neben der Krone und dem kostbaren Schmuck lassen jedoch keine weiteren Attribute darauf schließen, dass es sich bei der Ravelleser Büste um eine Ecclesia handeln könnte.⁶⁶

An dieser Stelle interessiert jedoch weniger, wen die Figur ursprünglich darstellte, sondern vielmehr, mit wem man sie identifizierte, als sie auf der Kanzel Aufstellung fand – oder welche Identifikation ihr zu der Positionierung auf der Kanzel verhalf.

Die erste schriftliche Quelle zur Büste findet sich 1540/41 in einem notariellen Schriftstück von Bernardo Battimello, welches anlässlich eines besonderen Ereignisses die Büste betreffend in Ravello entstand. In diesem Jahr plante der spanische Vizekönig Don Pedro de Toledo offensichtlich, die Büste erst nach Neapel bringen und dann nach Spanien verschiffen zu lassen: „Recordo come nel dicto mese et anno, lo vecere spagnuolo [...] mando per la testa di marmora, che sta al lictorio de lo episcopato [...] E fo necessario mandarla in napole in sno potere, et havendosence mandato lo magnifico Sig. Jo. Frecza che era in napoli et ambrose flomano da cqua ad soa excellentia post multa, per

gratia dela gloriosa Vergine Maria et loro virtu dalla in pochi di retorno dicta testa; De la quale tucta questa Cita resto mal contenta quando se ne porto, et per lo retorno se ne fece festa et allegria, et la universita nei dispese de boni ducati“.⁶⁷

Zu dieser Zeit war die Skulptur bereits auf der Kanzel platziert (*al lictorio de lo episcopato*), ohne dass deutlich würde, wo genau. Die Ravelleser Bevölkerung schien über die Entfernung der Büste aus der Kathedrale und aus der Stadt so aufgebracht gewesen zu sein, dass sie bereits nach wenigen Tagen an ihren gewohnten Standort zurückkehrte. Ein vierzig Jahre später entstandenes Register von Giovan Battista Bolvito dokumentierte den Zwischenfall ebenfalls: „[...] nel celebrato per tutta Italia lettorile di questa ecclesia, fatto già per marmo de Nicola di Bartholomeo di Foggia, eccellentissimo artefice di tal opera, vi sono fra gl'altre figure una testa humana et un'aquila, che oltre la lor meravigliosa manifattura sono di un marmo di tanta stupenda biancheza et fineza che appena discernere si può dal vero alabastro: là onde invaghitosene il viceré don Pietro de Toledo, se ne fè venir qua in Napoli la testa, con intencione di pigliarsene anco l'Aquila, appresso; ma vinto poi dai continoi prieghi di quella università, che con intercessione anco del suo confessore non cessò de dimandarcela incessantemente, vi la fè con gran pena ritornare“.⁶⁸

Interessanterweise wird in keiner der beiden Quellen die Büste identifiziert, es ist die Rede von einer „testa di marmo“ und „una testa humana“. Womöglich ist dies ein Hinweis darauf, dass man im 16. Jahrhundert die ursprüngliche Bedeutung der Skulptur nicht mehr kannte. Dennoch muss sie für die lokale, städtische Bevölkerung – die in diesem Kontext mit der christlichen Gemeinde gleichgesetzt werden darf, da sich die Büste im Sakralraum der Kathedrale befand – einen derart großen Wert gehabt haben, dass sogar der Beichtvater des Vizekönigs im Sinne der Ravelleser zur Intervention angehalten wurde. Möglicherweise wurde die Büste in dieser Zeit als eine für den Volksglauben enorm wichtige Madonnenfigur identifiziert, auch wenn eine Marien-Assoziation sich erst 1860 in den *Reisenotizen* des deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Lübke schriftlich finden lässt.⁶⁹ Zur Identifikation mit Maria mochten zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert jedoch noch weitere Faktoren beigetragen haben: Zum einen konnte das Ko-Patrozinium der Kirche Einfluss auf die Deutung der Skulptur gehabt haben, zum anderen ihre Positionierung auf einer Kanzel, die ihre eigene Widmung an Maria auch inschriftlich festhält. Des Weiteren legen die beiden Quellen aus

dem 16. Jahrhundert, die die Bedeutung der Büste für die Ravelleser Bevölkerung dokumentieren, nahe, dass die Büste sich zu diesem Zeitpunkt nicht auf der Ostseite der Kanzel, also auf dem Architrav des Kanzelaufgangs, befunden haben konnte. Dort war sie nur einem sehr geringen Rezipientenkreis zugänglich und konnte unmöglich die kollektive Bedeutung entwickelt haben, die die Quellen nahelegen. Die Quellen selbst geben zur genauen Aufstellung keine Auskunft.⁷⁰ Womöglich befand sich die Büste also ursprünglich auf der Westseite der Kanzel, wo sie nicht nur viel sichtbarer, sondern zudem den Gläubigen auch viel zugänglicher war, da die Kanzel den Übergangsort zwischen Kleriker- und Laienraum markierte. Pace verweist zudem auf den so möglichen, engen Zusammenhang mit einem Tondo mit einer Mariendarstellung auf der Westseite der Kanzel, welches ebenfalls die Assoziation der Büste als Madonna unterstützt haben konnte.⁷¹

Die nachträgliche Identifikation als Maria ist nicht die einzig mögliche, wie in diesem Aufsatz offensichtlich wurde. Gerade als Gekrönte und reich Geschmückte weckt die Figur auch Assoziationen zur Ecclesia, die auch im 16. Jahrhundert noch verstanden wurden.⁷² Wie oben dargelegt wurde, argumentieren einige Kunsthistoriker*innen dafür, dass die Figur auch ursprünglich die Ecclesia darstellen sollte, eben aufgrund des Schmuckes und der Blattkrone, doch fehlen Vergleichsbeispiele, um diese These zu erhärten. Nichtsdestotrotz kann die Büste auch erst im Laufe der Jahrhunderte diese Zuschreibung erfahren haben, wobei ihre Positionierung auf der Kanzel ausschlaggebend gewesen sein musste. Es ist an dieser Stelle nicht nachweisbar, dass das gemeinschaftsstiftende Angebot von Amben und Kanzeln überall in Süditalien gleichermaßen genutzt wurde. Dass jedoch die Kanzel in Ravello auch lokal städtisch konnotiert war, zeigt die Stifterinschrift: Aus Liebe zur Jungfrau Maria und zu Ehren der Vaterstadt habe Nicolaus Rufulus diese gestiftet.⁷³

Fazit

Die Frage bleibt offen, ob erst eine Identifizierung als Madonna-Ecclesia-Tyche dazu führte, dass die weibliche Büste in Ravello auf die Kanzel versetzt wurde, oder ob die Positionierung auf der Kanzel in der Kathedrale Santa Maria Assunta e San Pantaleone dazu führte, dass die Skulptur von der lokalen Bevölkerung als Madonna-Ecclesia-Tyche interpretiert wurde.⁷⁴ In beiden Fällen ist es der Aufstellungsort der Büste, der die Zuschreibung unterstützt. Kanzeln waren und

sind Orte der Verkündigung, aber auch der Vermittlung christlicher Lehre. Durch ihre Positionierung im Raum am Übergang vom Laien- in den Klerikerbereich nehmen sie eine Zwischenstellung ein. Dass somit der Ambo auch als Objekt privater und kollektiver Devotion und Identifikation verstanden wurde, wie es spätestens im 16. Jahrhundert mit der Marmorbüste geschah, verwundert daher nicht.

Die Exultet-Rollen nutzten dieses Potenzial liturgisch. Ihr Gebrauch beziehungsweise gar ihre Inszenierung am Ambo führte den Gläubigen die ideale christliche Gemeinschaft vor Augen. Dies geschah nicht nur anhand der verschiedenen Darstellungen der Mater Ecclesia, der Gedanke lässt sich auch auf die Szenen der Bienenzucht und der weltlichen und geistlichen Herrscher übertragen.⁷⁵ Einige Exultet-Rollen verbinden den Gemeinschaftsgedanken auch bildlich mit dem Ort des Ambos, wenn letzterer architektonisch und turmartig gezeichnet wird. Ecclesia und Civitas nähern sich hier in ihren Bedeutungen an, der Ambo wird zum Identifikationsort der lokalen, christlichen Gemeinschaft. Der Gedanke kann auch auf die Aussage anderer Objekte und Medien übertragen werden, die mit dem Ambo in Beziehung standen. Die sakralen und weiblich konnotierten Personifikationen, Allegorien bzw. Figuren der Maria, Ecclesia und Civitas/Tyche konnten diesen Aspekt sogar noch verstärken, indem sie als individuelle und kollektive Mediatorinnen zwischen Irdischem und Himmlischem wirkten.

- 1 Grundlegend zu Exultet-Rollen: Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Ausst.Kat. Montecassino, Abbazia di Montecassino 1994, hg. v. Guglielmo Cavallo/Giulia Orofino/Oronzo Pecere, Rom 1994; Thomas Forrest Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, New York 1996.
- 2 Vgl. Anna Rosa Calderoni Masetti, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, *Exultet 2*, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 151; Antonia d'Aniello, Salerno, Museo Diocesano, *Exultet*, ebd., S. 393. Der Großteil der Rollen ist nur in fragmentarischem Zustand erhalten, es ist also sehr wahrscheinlich, dass die Rollen noch länger waren. Die Breite der Manuskripte war durch die Größe der Häute vorgegeben.
- 3 Diese erhaltene Rolle kopiert wahrscheinlich ein nicht mehr erhaltenes Vorgängerobjekt. Vgl. Hans Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, S. 178; Nino Maria Zchomelidse, *Drei mittelalterliche Schriftrollen aus Benevent. Bischöfliche Selbstdarstellung und liturgische Buchproduktion unter Landulf I. (957–982)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 9.
- 4 Die tatsächliche Sichtbarkeit für alle Gläubigen war allein schon durch den basilikalischen Grundriss der Kathedralen und die schlechten Lichtverhältnisse nicht gewährleistet. Demnächst erscheint zu diesen Fragestellungen meine Dissertation (Freie Universität Berlin, 2022): Judith Utz, *Exultet in Material und Raum. Süditalienische Exultet-Rollen als raumkonstituierende Medien (Das Mittelalter. Beihefte 23)* [im Druck].
- 5 Ernst H. Kantorowicz, *A Norman Finale of the Exultet and the Rite of Sarum*, in: *The Harvard Theological Review* 34.2 (1941), S. 129–143; Gerard Burian Ladner, *The Portraits of Emperors in Southern Italian „Exultet Rolls“ and the Liturgical Commemoration of the Emperor*, in: *Speculum* 17 (1942), S. 181–200.
- 6 Da spätere Rollen wie die in Salerno das Motiv aufgreifen, ist rekonstruierbar, dass es sich bei diesem zweiten Tier um ein Kalb handeln muss, vgl. d'Aniello 1994 (wie Anm. 2).
- 7 „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 amissae caliginem“, zitiert nach der Transkription von René-Jean Hesbert, *L'Antiphonale Missarum de l'ancien rit bénéventain*, in: *Ephemerides liturgicae* 61 (1947), S. 185 (nach dem *Missale antiquum VI. 33* aus Benevent, den Fragmenten von Farfa und Vat. lat. 10673), Übersetzung Heinrich Zweck, *Osterlobpreis und Taufe. Studien zu Struktur und Theologie des Exsultet und anderer Osterpraecationen unter besonderer Berücksichtigung der Taufmotive*, Frankfurt am Main 1986 (*Regensburger Studien zur Theologie* 32), S. 27.
- 8 Valentino Pace, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 103.
- 9 „Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgore“, zitiert nach der Transkription von Hesbert 1947 (wie Anm. 7), S. 185, Übersetzung Zweck 1986 (wie Anm. 7), S. 27.
- 10 Pace 1994 (wie Anm. 8), S. 104.
- 11 Gisbert Greshake, *Maria-Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg 2014, S. 144–152.
- 12 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 154f., Zitat S. 155, nach: Cyrill, *HOM. DIV. 4 (PG 77, 992)*.
- 13 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 440–446. Vgl. auch Wolfgang S. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964, S. 188: „Die wachsende Marienverehrung übertrug die Embleme der Ecclesia, den Mantel und die Krone, auf die neue Himmelskönigin [...]. Maria wird das allumfassende Symbol christlichen Glaubens, sie tritt das Erbe der Ecclesia an.“ Dies ist mit den Schriften des Honorius Augustodunensis der Fall, v.a. *Expos. in Cant.* (PL 172, 495–541). Vgl. W. Greisenegger, *Ecclesia*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom et al. 1968, Sp. 562.
- 14 Seiferth 1964 (wie Anm. 13), S. 179.
- 15 Klaus Gamber/Christa Schaffer, *Maria-Ecclesia. Die Gottesmutter im theologischen Verständnis und in den Bildern der frühen Kirche*, Regensburg 1987 (Beiheft zu den *Studia patristica et liturgica*), S. 18. Im Westen setzt die Verehrung der Maria als Gottesmutter vor allem im 7. Jahrhundert ein. So wird etwa in der Unterkirche von San Clemente in Rom (8. Jahrhundert) Maria als Königin (Krone, reiches Gewand) und thronend mit dem Christuskind auf ihrem Schoss dargestellt; Gamber/Schaffer 1987 (wie Anm. 15), S. 12, 24.
- 16 Vitaliano Tiberia, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauri e nuove ipotesi*, Todi 1996, S. 45–146. Vgl. auch Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009, S. 396. Zu den Torriti-Mosaiken in Santa Maria Maggiore dort S. 378–395.
- 17 Ambrosius, *Exp. ev. sec. Luc 2,7*, zitiert nach Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 156; vgl. auch Gamber/Schaffer 1987 (wie Anm. 15), S. 30; Achim Dittrich, *Mater Ecclesiae. Geschichte und Bedeutung eines umstrittenen Marientitels*, Würzburg 2009 (*Bonner dogmatische Studien* 44), S. 35–40.
- 18 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 137, 142.
- 19 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 143.
- 20 Konnotationen von Fruchtbarkeit und Geburt waren gerade in der Osternacht, in der nicht nur die Auferstehung Christi, sondern auch die Taufe gefeiert wurde, von immenser Bedeutung.
- 21 Zurückgehend auf Gal 4,22–31, vgl. W. Greisenegger, *Ecclesia*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom et al. 1968, Sp. 564. Gerade in Pisa überlagern sich die Symboliken und Bedeutungen auch mit denen der Caritas. Vgl. dazu Max Seidel, *Ubera Matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der Mittelalterlichen Kunst*, in: *Städel-Jahrbuch* 6 (1977), S. 41–98.
- 22 Bereits die der Ecclesia vorausgehenden Miniaturen stehen in apokalyptischem Zusammenhang. So erscheint hier das Lamm, das das Buch mit den sieben Siegeln trägt – hier dargestellt nicht als Kodex, sondern wohl in medialer Selbstreferenz als Rotulus. *Lucinia Speciale, 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*, Mailand 2008 (*I convegni di Parma* 10), S. 182–185.
- 23 Ikonographische Vorbilder hierfür in der byzantinischen Buchmalerei, so ähnelt eine der Ziegen, die die Tellus in Bari 1 umringen, in ihrer Körperhaltung stark einem Paarhufer, der im Chludow-Psalter (9. Jahrhundert) König David lauscht; Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Rom 1968 (1903), S. 236.
- 24 Gioacchino Tempesta et al., *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.
- 25 Auch hier manifestieren sich in der wiedererwachenden Natur Assoziationen zum christologischen Geschehen in der Osternacht.
- 26 Greisenegger 1968 (wie Anm. 21), Sp. 562.
- 27 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 419. Bei Augustinus dann wird die Kirche als Leib verstanden, dessen Haupt Christus sei; alle werden somit eins in Christus. Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 158–160, 430–439.

- 28 Vgl. hierzu die Paulusbriefe, Greisenegger 1968 (wie Anm. 21), Sp. 562.
- 29 Übers. Zweck 1986 (wie Anm. 7), S. 27.
- 30 Bissera Pentcheva, Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy, in: *Speculum* 95.2 (2020), S. 458–461.
- 31 Giulia Orofino, Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2, in: *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.Kat. Montecassino, Abbazia di Montecassino 1994, hg. v. Guglielmo Cavallo/Giulia Orofino/Oronzo Pecere, Rom 1994, S. 377–392.
- 32 Orofino meint, hier eine Maria zu erkennen, Orofino 1994 (wie Anm. 31), S. 381, während Tsuji für die Ecclesia argumentiert. Sahoko G. Tsuji, Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte, in: *Studia artium orientalis et occidentalis* 1 (1982), S. 24f.
- 33 Valentino Pace, Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2, und ders., Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 353–362 bzw. S. 363–376.
- 34 Vgl. mit ähnlichen Gedanken Nino Maria Zchomelidse, Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy, University Park 2014, S. 166f, wobei sie hier auf die Stadtdarstellungen im Hintergrund der Anastasis von Gaeta 1 verweist.
- 35 Lucinia Speciale, Immagini per la Storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale, Spoleto 2014 (Testi, studi, strumenti. Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 30), S. 17.
- 36 „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, *Etymologien* XV, II, 1–3; übers. von Lenelotte Möller (Hg.), *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, Wiesbaden 2008, S. 553.
- 37 Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1994, S. 48–52.
- 38 Francesco Magistrale, Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 429.
- 39 Die Stadtmauer mit Christus und den Jüngern steht eventuell auch für das Himmlische Jerusalem, und auch der Ambo könnte in diesem eschatologischen Zusammenhang gelesen werden.
- 40 Cosma Capomaccio, Monumentum resurrectionis. Ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella cattedrale di Sessa Aurunca (Caserta), Vatikanstadt 2002 (*Monumenta studia instrumenta liturgica* 22), S. 15f.
- 41 Paulus Silentarius, Ekphrasis, in: Prokop, *Bauten*, Bd. 5: Beschreibung der Hagia Sophia, hg. und übers. v. Otto Veh, München 1977, V. 209–212, S. 361f.
- 42 „Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspicit a populo possit, quo liberis auditor.“ Isidor von Sevilla, *Etymologien* XV, IV, 15, übers. nach Möller 2008 (wie Anm. 36), S. 562f.
- 43 Capomaccio 2002 (wie Anm. 40), S. 19–26, 55; vgl. auch Felix Heinzer, Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie, in: Stephan Müller/Lieselotte E. Saurmaja-Jeltsch/Peter Strohschneider (Hg.), *Codex und Raum*, Wiesbaden 2009 (*Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 21), S. 43. Im Unterschied dazu wird die Kanzel für die Predigt genutzt.
- 44 Aus Sessa Aurunca sind keine Exultet-Rollen bekannt und die Exultet-Rolle aus Salerno entstand erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts, während die beiden Kanzeln dort älter sind. Vgl. dazu Dorothy F. Glass, The Pulpits in the Cathedral at Salerno, in: Paolo Delogu/Paolo Peduto (Hg.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Salerno 2004, S. 213–237; dies., Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 215–226, dort auch zu den Rollendarstellungen auf den Amben.
- 45 Jedoch nicht ausschließlich. Nach Kössinger besteht kein zwingender Zusammenhang zwischen Form und Funktion der Rollen. Norbert Kössinger, *Schriftrollen. Untersuchungen zu den deutschsprachigen und mittelniederländischen Rotuli*, Wiesbaden 2020 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 148), S. 27f.
- 46 Die kleinen Rollen erlaubten es, immer nur den jeweiligen Text vor Augen zu haben. Erhalten haben sich die ephemeren Manuskripte nur sehr selten, jedoch finden sich etwa im Kodex Manesse einige Darstellungen von Minnesängern mit Rollen in den Händen. Nine Miedema, *Reiseliteratur und literarische Aufführungstexte in Form von Rotuli*, in: Étienne Doublier/Jochen Johrendt/Maria Pia Alberzoni (Hg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung*, Weimar/Köln/Wien 2020 (*Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 19), S. 26f.
- 47 „Es handelt sich nicht um pragmatische Schriftlichkeit, sondern um Texte, die durch rhetorische Stilmittel, Metrik und/oder Reim sprachlich markiert sind.“ Miedema 2020 (wie Anm. 46), S. 39.
- 48 „Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspicit a populo possit, quo liberis auditor.“ Isidor von Sevilla, *Etymologien* XV, IV, 15, übers. von Möller 2008 (wie Anm. 36), S. 562f.
- 49 Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, Berlin/München 2009 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Max Planck Institut 4,6), Kat. A547, S. 1348.
- 50 Rebecca Müller, Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), *Kopf-Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2007 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, I Mandorli 6), S. 37. Die Fassung ist minimal auf Iris und Lippen zu erkennen: Valentino Pace, *I ritratti di Sigilgaita*, in: Fabrizio Crivello/Laura Zamparo (Hg.), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni. Studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo, Il significato del ritratto pittorico nella società* (1973), Turin 2019 (*Prospettive storiche*), S. 136.
- 51 Vermutlich wurde der Oberkörper an den Schultern sowie im unteren Bereich abgearbeitet, Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 37.
- 52 Vgl. dazu schon Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 3: *L'arte romanica*, Mailand 1904, S. 678–684; Ronald W. Lightbown, *Portrait or Idealization. The Ravello Bust*, in: *Apollo* 127 (1988), S. 108–112, zur Forschungsliteratur vgl. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53, Anm. 41.
- 53 Vgl. dazu schon Bertaux 1968 (wie Anm. 23), S. 782. Der Architrav ist nur 17 cm tief, die Büste hingegen 19 cm. Valentino Pace, *The „Bust of Sigilgaita“ at Ravello. From Secular Portrait to Marian Image?*, in: Glyn Davies/Eleanor Townsend (Hg.), *A Reservoir of Ideas. Essays in Honour of Paul Williamson*, London 2017, S. 112, Anm. 34. Zchomelidse hingegen vertritt die Meinung, die Skulptur sei für die Kanzel entstanden; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 139; vgl. dazu auch Antonio Braca, *Sigilgaita Rufolo*, in:

- Giovanni Camelia/Giuseppe Cobalto (Hg.), *Fieri iussit pro redemptione. Mecenatismo, devozione e multiculturalità nel Medioevo amalfitano*, Amalfi 2009 (Biblioteca amalfitana 13), S. 375–380.
- 54 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 37. Gerade letztere wurde immer wieder als besonders „höckerig“ beschrieben, für Valentino Pace ist dies sogar ein Anhaltspunkt dafür, dass es sich bei der Marmorbüste um die Darstellung einer realen Person handelte; Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 112.
- 55 Vgl. für einen Überblick über die Deutungen der Büste in der Forschungsliteratur Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53, Anm. 41; Pace 2017 (wie Anm. 53).
- 56 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41. Es findet sich eine Künstlerinschrift auf dem Ambo: EGO MAGISTER NICOLAUS DE BARTHOLOME/O DE FOGIA MARMORAR/IUS HOC OPUS FECI – „Ich, der Magister Nicolaus, der Sohn des Bartholomeus aus Foggia, der Marmorkünstler, habe dieses Werk gefertigt.“ Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41, Anm. 20 und S. 62f., Übers. nach Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1349.
- 57 In der Inschrift heißt es weiter: „Matheus, Urso, Jacobus und auch Maurus sind aus ihrer Verbindung hervorgegangen; von erstgenanntem ist Laurentius gezeugt. Dieses Werk möge dir, ehrwürdige Jungfrau, wohlgefällig sein und bitte Deinen Sprößling, daß er ihnen entsprechend diesen Gaben himmlische Güter zuteilen möge. Nach Ablauf von tausend, zweimal hundert, zweimal dreißig und zweimal sechs vollen Jahren seit Christi Geburt.“ – VIRGINIS ISTUD OPUS / RUFULUS NICOLAUS AMORE / VIR SICLIGAYTE PATRIEQ(UE) / DICAVIT HONORE / EST MATHEUS AB HIIS URSO / JACOBUS QUOQ(UE) NATUS / MAURUS ET A PRIMO / LAURENTIUS EST GENERATUS / HOC TIBI SIT GRATUM PIA / VIRGO PRECAREQ(UE) NATUM / UT POST ISTA BONA DET / EIS CELESTIA DONA / LAPSIS MILLENIS BIS/CENTUM BISQ(UE) TRICENIS / XP(IST)I BISSENNIS ANNIS / AB ORIGINE PLENIS. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41, FN 20; Übers. nach Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1349.
- 58 Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1348; Pace 2019 (wie Anm. 50), S. 139.
- 59 Unter der Kanzel befindet sich noch heute ein kleiner Altar und darunter womöglich die Begräbnisstätte des Ehepaars Rufolo und seiner Nachkommen. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 64; Jill Caskey, *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean. Merchant Culture in the Region of Amalfi*, Cambridge 2004, S. 147. Ebenso geschah es bereits beim Ambo gegenüber, unter dem ebenfalls der Stifter, Bischof Konstantin Rogadeo, bestattet wurde. Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 140.
- 60 Der Begriff „Portrait“ ist hier natürlich mit Vorsicht zu genießen.
- 61 Trotz der Krone kann es sich jedoch auch um eine reale Person gehandelt haben. Vgl. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 57f.
- 62 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41–49. Es ist ein Gipsabguss von dieser Büste in Berlin erhalten.
- 63 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53–55. Caskey vertritt diese Meinung: Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 182f. Sie argumentiert, dass die Büste evtl. in einem seggio aufgestellt war.
- 64 Venturi 1904 (wie Anm. 52), S. 681–684. Zur Ähnlichkeit der Mater Ecclesia in einigen Exultet-Rollen mit der Büste in Ravello vgl. auch Valentino Pace, „Un marmo di tanta stupenda bianchezza e finezza“. La „Sigilgaita“ di Ravello, in: Bruno Figliuolo/Rosalba Di Megli/Antonella Ambrosio (Hg.), *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo, Battipaglia 2018*, S. 919f.; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 165.
- 65 Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 110, vgl. dazu auch Lightbown 1988 (wie Anm. 52), S. 111. Pace verweist auch auf die kleinen gekrönten Büsten an Kapitellen in Foggia und Termoli (jeweils außen an den Kathedralen), die Ecclesiae darstellen. Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 111, vgl. dazu auch Braca 2009 (wie Anm. 53), S. 378. Dennoch meint Pace, dass es sich vermutlich um keine Ecclesia-Darstellung handle, da sonst keine vergleichbaren, lebensgroßen Skulpturen bekannt sind.
- 66 Müller ist ebenfalls gegen die Ecclesia-Maria-Interpretation, da sich hier keinerlei Attribute finden lassen. Wie Pace nach ihr argumentiert sie, dass keine vollplastischen und lebensgroßen Ausführungen der Ecclesia erhalten sind, Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 54.
- 67 Matteo Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Bd. 2, Salerno 1881, S. 313, Anm. 1.
- 68 Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 108.
- 69 Zu dieser Zeit schon auf dem Architrav: „Der Eingang zur Kanzel hat ein Kleeblattportal, in den Zwickeln zwei anmutig lächelnde Frauenköpfe, darüber eine prächtige Frauenbüste mit Diadem und reichem Haarschmuck, lebendig und offen blickend, von tüchtiger Arbeit, ohne Zweifel die Madonna, aber in einer fast antiken Auffassung, die viel Verwandtschaft mit der Richtung Nicola Pisano's zeigt“; Wilhelm Lübke, *Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien*, in: *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5–8 (1860)*, S. 134–140, 160–173, 191–203, 222–232, Zitat S. 227. Vgl. dazu Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 108, 112; Pace 2018 (wie Anm. 64), S. 917. Es sollte nicht vernachlässigt werden, dass gerade ein ausländischer Reisender im Gespräch mit den Bewohnern vor Ort von der Devotion der Ravelleser erfahren konnte.
- 70 Braca 2009 (wie Anm. 53), S. 376.
- 71 Pace 2018 (wie Anm. 64), S. 921f.
- 72 In ihrer Diskussion für eine Identifizierung der Büste von Ravello als Tyche zieht Caskey zum Vergleich ein (mittelalterliches) Fresko in Amalfi heran, das eine gekrönte und reich gekleidete Frau auf einem Thron zeigte. Das Fresko befand sich im seggio von Amalfi, also dem Ort, an dem sich die politischen Eliten der Stadt zu Versammlungen trafen. Das heute nicht mehr erhaltene Fresko wurde im 16. Jahrhundert von G. B. Bovito als „antico simulacro di Amalfi“ beschrieben – ein Hinweis darauf, dass derartige Frauendarstellungen im 16. Jahrhundert als Stadt-Allegorie verstanden wurden. Die Personifizierung von Amalfi war jedoch ganzfigurig dargestellt und mit Attributen (einem Löwen und einem goldenen Apfel) versehen. Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 183.
- 73 Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 166; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 145.
- 74 Zchomelidse argumentiert in diesem Sinn auch, dass die Büste in Ravello von Anfang an als Ecclesia und Tyche gleichermaßen konnotiert gewesen sein könnte – eine Ecclesia Ravellensis, die auch mariologische Bezüge aufweist: Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 165f. Sie zieht an dieser Stelle auch die Verbindung zu den Ecclesia-Darstellungen in den Exultet-Rollen, argumentiert hier allerdings über Architekturdarstellungen in deren Hintergrund. Ebd. S. 166.
- 75 Gerade die Darstellungen der Bienenzucht, die den Textteil begleiten, der den Bienenstaat in Vergil'scher Tradition lobpreist, evozieren eine ideale Gemeinschaft. Vgl. dazu Judith Utz, *O admirande apium fervor! Zu Symbolik und Agency der Biene in der beneventanischen Osterliturgie*, in: *Medieval Animal Studies? Reflexionen, Imaginationen und Praxisformen von Mensch-Tier-Beziehungen im Mittelalter*, in: *Das Mittelalter 28.2 (2023)*, S. 448–466.