

## DAS UNSICHTBARE HÖREN DER DREIFACHE AUFERSTEHUNGSRUF IM *LIBER* *ORDINARIUS* DES FRAUENSTIFTES VON ESSEN

IRENE HOLZER  
Universität Hamburg

**Izvleček:** Razprava se posveča obredu visitatio sepulchri v essenski opatiji. Predstavlja pa tezo, da je imel v opatiji trikratni vstajenski vzklik s tem, ko se je pel vsakič višje, poseben reprezentativni prostor znotraj liturgije opatije, ki je bila sicer znana po mnogovrstni in simbolični uporabi sakralnih predmetov in pomensko bogatih liturgičnih gestah.

**Ključne besede:** essenska opatija, Liber ordinarius, visitatio sepulchri, veliki petek, liturgija Svetega Križa, vstajenski vzklik

**Abstract:** This paper examines the visitatio sepulchri ceremony of Essen Abbey. The article suggests that, by tonally rising three times, the resurrection call assumes an exceptional representational place within the liturgy of this abbey, which is well known for its plentiful and symbolic use of sacral objects and meaningful liturgical gestures.

**Keywords:** Essen Abbey, Liber ordinarius, visitatio sepulchri, Good Friday, liturgy of the Holy Cross, call of resurrection

### „Conventus cantabit et leget“

Das Stift Essen ist bekannt für seine reichhaltige und bedeutungsgeladene Liturgie, in welcher im Laufe des Mittelalters zahlreiche kunstvoll gearbeitete Sakralgegenstände sowie der mehrmals umgestaltete Kirchenraum als wandelbare Sinn- und Zeichenträger in die Rituale eingebunden wurden.<sup>1</sup> Um 850 als adeliges Frauenstift gegründet, lebten dort vorwiegend Damen aus einflussreichen und mächtigen Familien, welche das Stift sowie die umliegende Stadt samt Länderein regierten und ihre Herrschaft auch sukzessive ausbauten.<sup>2</sup> Eine Blütezeit erlebte das Stift insbesondere im Laufe des 10. Jahrhunderts, als gleich eine ganze Reihe von Äbtissinnen aus dem Geschlecht der Liudolfinger das Stift mit kostbaren Schätzen ausstattete und damit die Liturgie nachhaltig prägte: Zu dieser Zeit entstanden etwa die Goldene Madonna<sup>3</sup> mit Lilienkrone, vier Vortragekreuze, ein siebenarmiger Leuchter oder das Theophanu-Evangeliar<sup>4</sup>. Diese Schenkungstradition wurde

<sup>1</sup> Vgl. Bodarwé et al., *Herrschaft, Liturgie und Raum*; Berghaus et al., *Herrschaft, Bildung und Gebet*.

<sup>2</sup> Vgl. Küppers-Braun, *Macht in Frauenhand*.

<sup>3</sup> Vgl. Fehrenbach, *Die goldene Madonna im Essener Münster* (mit zahlreichen Abbildungen).

<sup>4</sup> Vgl. Ganz, „Von Innen nach Außen“, 94–99.

schließlich im Laufe der Stiftsgeschichte fortgesetzt und so verfügte das Damenkonvent bis zu seiner Säkularisierung im Jahre 1803 nicht nur über ein Karolingisches Evangeliar aus der Zeit der Stiftsgründung, sondern auch über ein Handreliquiar, eine Büste mit Reliquien des hl. Marsus und sogar ein Kreuznagelreliquiar.<sup>5</sup> Durch zahlreiche Umbauten wurden darüber hinaus das Münster sowie seine umliegenden Gebäude regelmäßig erneuert und um Emporen, Laufgänge und kleinere Zubauten erweitert.<sup>6</sup> Diverse Gänge innerhalb der Kirche wurden zudem für eine klare räumliche Trennung zwischen den Kanonissen und der angeschlossenen Priestergemeinschaft verwendet, welche sich im 13. Jahrhundert zu einem Kapitel zusammenschloss und für die Liturgie des Stiftes zuständig war. Dieser Konvent, dem im Mittelalter bis zu zwanzig Kanoniker sowie Scholaren angehörten, ermöglichte zwar erst die Umsetzung der gehaltvollen Riten, reichte jedoch in seiner politischen Relevanz nie an das Damenstift heran.<sup>7</sup>

Trotz der begründeten Annahme, dass die zahlreichen Sakralgegenstände von ihrer Entstehung an in der Liturgie des Stifts regelmäßig eingesetzt wurden, stammt das erste verlässliche Zeugnis über den Ablauf der einzelnen Zeremonien erst aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts: Der Essener *Liber ordinarius* gibt in beeindruckender Weise Einblick in den genauen Ablauf sämtlicher liturgischer Feiern und verweist dabei sehr konkret auf den Einsatz der oben genannten Gegenstände.<sup>8</sup> Weiterhin gibt dieses Ordinarium Auskunft über die einzelnen Orten sowie Positionen innerhalb der Kirche und umliegender Gebäude, welche in die Feierlichkeiten eingebunden wurden. Er beschreibt detailliert, welche Gesten die Ausführenden vollführen sollten und gibt darüber hinaus häufig nicht nur an, wann welche Gesänge vorgetragen werden mussten, sondern auch wie. Charakteristisch für dieses Dokument ist zudem, dass für jede Handlung das jeweilige liturgische Personal genau festgeschrieben ist und insbesondere auch die Abweichungen einer anzunehmenden Norm deutlich herausgearbeitet sind:

Et nota, quod canonici in hiis stationibus et processionibus nichil cantabunt, nec legent, nisi apud se ipsis [sic!] orare velint secrete, quia, quidque cantandum vel legendum fuerit, conventus cantabit et leget.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Pothmann, „Der Essener Kirchenschatz“, 135–153; vgl. Falk, *Der Essener Domschatz*. Daten zur Geschichte des Münsters, zahlreiche Abbildungen und kunsthistorische Erläuterungen zum Domschatz finden sich auch auf der Homepage im Artikel „Domschatzkammer Essen“.

<sup>6</sup> Vgl. Lange, „St. Cosmas und Damian zu Essen“, 43–57; vgl. Küppers, *Dom und Domschatz*, 10ff.

<sup>7</sup> Vgl. Schilp, „Der Kanonikerkonvent des (hochadligen) Damenstifts“, 180ff.; Schilp, „Frauen und Männer“, 91–112.

<sup>8</sup> Der Essener *Liber ordinarius* wird bis heute als Teil des Domschatzes zu Essen in der Domschatzkammer aufbewahrt (Hs. 19). Arens (*Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche*) enthält eine vollständige Textedition aus dem Jahr 1908; Becker (*Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber ordinarius*) enthält eine Edition aller Gesänge in Choralnotation; Beuckers (*Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften*) ist eine CD-Rom mit einem vollständigen Digitalisat der Handschrift beigelegt.

<sup>9</sup> Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, Teiledition, 349. – In eigener Übersetzung: „Und beachte, dass die Kanoniker während dieser Statios und den Prozessionen weder singen noch lesen, außer sie wollen für sich selbst im Stillen beten, denn, was auch immer zu singen und zu lesen vorliegen mag, wird von den Kanonissen gesungen und gelesen.“

Wie diese Anweisung aus der Statioprozession der Osternacht beispielhaft zeigt, hält der Essener *Liber ordinarius* nicht nur explizit fest, dass die Kanonissen prominent die Liturgie durch Singen und Lesen mitgestalteten, sondern auch wie sich die offenbar zum Schweigen verpflichteten Kanoniker in solchen Momenten verhalten sollten. Zwischen 1380 bis 1400 von zwei Kanonikern geschrieben,<sup>10</sup> spiegelt dieses Dokument eine subtil ausverhandelte liturgische Ordnung wider, welche innerhalb der gemeinsam vollzogenen Feierlichkeiten deutlich zwischen den liturgischen Aufgaben der Kanoniker einerseits und jener der Kanonissen andererseits differenziert.<sup>11</sup> Wohl nicht zufällig wurde die vorliegende Regulierung zu einer Zeit schriftlich festgehalten, als das Stift sich unter der Führung der Äbtissin Katharina von Nassau (reg. 1370 bis 1412) gegen eine Vereinnahmung durch das städtische Bürgertum wehrte, dabei jedoch die adeligen Vorrechte des Stiftes erfolgreich bewahrte und mit dem Scheidebrief von 1399 offiziell die Landesherrschaft der Essener Äbtissinnen besiegelte.

Diese gleichermaßen traditionelle wie neu erkämpfte soziale und politische Vormachtstellung des Frauenkonvents reicht schließlich hinein bis in die stiftseigene Liturgie. Unabhängig davon, wann die einzelnen Riten im Stift tatsächlich konzipiert wurden, zeugt der Essener *Liber ordinarius* von einem historischen Ausverhandlungsprozess,<sup>12</sup> der die Liturgie innerhalb des Stiftes neu reguliert und dabei den Zeichencharakter von Gegenständen, Orten, Klängen und Handlungen mit einer erstaunlich folgerichtigen Zielsetzung neu ordnet bzw. durch wirkungsmächtige Veränderungen einer rezipierten rituellen Ordnung den liturgischen Zeichenträgern permanent neue Bedeutung einschreibt. Besonders deutlich wird diese performative „Umkodierung“<sup>13</sup> einzelner liturgischer Zeichenträger durch den häufig *ex negativo* erläuterten Einsatz von sakralen Gegenständen, Kleidung und Gesängen, welche zwar zunächst beweisbar aus übernommenen Riten stammen, die jedoch innerhalb der Neuregulierung auch auf Bereiche, welche nicht aus der traditionellen Liturgie bekannt sind, übertragen werden. Dieses durchaus kreativ zu nennende Moment tritt in Essen insbesondere in der Feier der *Visitatio sepulchri* beispielhaft zu Tage. In dieser dramatisch angelegten Zeremonie wird am Ende der Matutin der Osternacht die biblische Erzählung um die Auffindung des leeren Grabes Christi durch die drei Marien (*Quem queritis*) nachgestellt. Darin wird üblicherweise mit dem demonstrativen Enthüllen eines Kreuzes, welches dem Grab entnommen wird, die leibhaftige Auferstehung Jesu gleichsam vor Augen geführt. In der Essener Version

<sup>10</sup> Der erste Satz des *Liber ordinarius* weist das Buch als „Ordinarius canonicorum ecclesie Assindensis de officiatione monasterii“ aus. Deshalb wird im Allgemeinen angenommen, dass „Adressaten und beabsichtige Nutzer des Buches die Essener Kanoniker waren“ (Falk, „Der Essener *Liber ordinarius*“, 25); vgl. auch: Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 3–9.

<sup>11</sup> Vgl. Bärsch, „Stiftsliturgie und städtische Religiosität“, 132–145.

<sup>12</sup> Bereits 1264 klagt die Äbtissin Bertha von Arnberg (reg. vor 1243 bis 1292) über die Unordnung der Liturgie und fordert eine Neuregulierung. Vermutlich entstand zu diesem Zeitpunkt bereits ein erstes Ordinarium, das später durch den *Liber ordinarius* ersetzt wurde. Tatsächlich verweist der *Liber ordinarius* mehrmals explizit auf eine vorhandene Tradition. (Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 19f.; Arens, „Die beiden Kapitel des Stiftes Essen“, 145f.; Bettecken, *Stift und Stadt Essen*, 153f.).

<sup>13</sup> Petersen, *Ritual und Theater*, passim.

fehlen jedoch dieser Akt des Vorzeigens des Kreuzes und damit der materielle Beweis für die Auferstehung. Gerade dieses Fehlen<sup>14</sup> des sichtbaren Zeichens möchte ich hier zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen machen, um zu zeigen, dass dem Essener *Liber ordinarius* eine subtil gestaltete, bedeutungsgeladene Liturgie eingeschrieben ist, welche es auf Basis ihrer performativen Logik ermöglicht, dass der Gesang, also der *Cantus* selbst zum eindeutigen Beweisträger einer unsichtbaren Wahrheit wird.

### Die Essener *Visitatio sepulchri* als konsekutive Erweiterung der Kreuzesliturgie

Die szenische Feier des Grabbesuchs durch die drei Marien wurde etwa seit dem 10. Jahrhundert sukzessive in die Osternachtsliturgie einzelner Kirchen aufgenommen.<sup>15</sup> Dabei setzten sich zwei verschiedene Ausformungen dieser Feier durch: Verbreitete sich der sogenannte Typ I vorwiegend im Kulturraum westlich des Rheins,<sup>16</sup> so ist die Typ II-*Visitatio* ausgehend vom süddeutschen Raum eher östlich des Rheins und vorwiegend im Umfeld der Augustiner Chorherren überliefert.<sup>17</sup> Obwohl Inhalt und sogar das Zeichenrepertoire in seiner theologischen Aussage seit der ersten Aufzeichnung einer *Visitatio* in den *Regularis concordia*<sup>18</sup> annähernd unverändert blieb, unterscheidet sich die etwas später entstandene Tradition der Typ II-*Visitatio* deutlich vom Typ I, indem der *Quem queritis*-Dialog textlich verändert sowie um einen Jüngerlauf erweitert wurde; zudem wurden die Melodien der Antiphonen vollständig neu komponiert.<sup>19</sup>

Obwohl das Stift Essen, insbesondere der Konvent der Kanonissen, politisch stark mit dem Kölner Erzbischof bzw. dem dortigen Domkapitel verbunden war und sich damit auch die liturgische Ordnung im Allgemeinen am Kölner Vorbild orientierte,<sup>20</sup> folgen Aufbau und Ablauf der *Visitatio* (LOO 564) im Essener *Liber ordinarius* dem sogenannten Typ II,<sup>21</sup> der in dieser Form in Köln jedoch nicht bekannt war.<sup>22</sup> Dabei wird der für diesen Typus charakteristische Kern von sieben Antiphonen (IIa bis IIg) durch einen gesprochenen Dialog (V42) sowie einen Auferstehungsruf (Add15) erweitert, bevor mit dem *Te Deum* die Matutin beendet wird.

<sup>14</sup> Vgl. Brooks, *The Sepulchre of Christ*, 68.

<sup>15</sup> Vgl. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*.

<sup>16</sup> Vgl. Rankin, *The Music of the Medieval Liturgical Drama*.

<sup>17</sup> Vgl. Batoff, „Re-envisioning the Visitatio Sepulchri“.

<sup>18</sup> Vgl. Symons, *Regularis concordia / The Monastic Agreement*.

<sup>19</sup> Vgl. Norton, „The Type II ‚Visitatio sepulchri‘“.

<sup>20</sup> Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 75–79.

<sup>21</sup> Von der Essener *Visitatio sepulchri* liegen mehrere Editionen vor: Weier, „Die Osterfeier im ‚Liber ordinarius‘“, 24–28 (Textedition mit Übersetzung); Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Bd. 3, 909–911 (Textedition); Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 350–353 (Textedition); Klöckner, „Elevatio crucis und Visitatio sepulchri“, 73–76 (Textedition mit Übersetzung); Evers et al., *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*, Bd. 1, 628–632, Bd. 2, 714–719 (Text- und Musikedition mit Beschreibung der Abläufe); Becker, *Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber Ordinarius*, 271–279 (Musikedition).

<sup>22</sup> Vgl. Evers et al., *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*.

**Tabelle 1**Ablauf der Essener *Visitatio sepulchri*

ID	Gesang	Dramatis personae	Ausführende	Aufbau	Ausführungsort	
Add1	<i>Maria Magdalena</i>	Erzähler	conventus		Kirchenraum	
Ila	<i>Quis resolvet</i>	Mariae	tres canonicae	<i>Quem queritis</i> -Dialog	am Grab	
Ilb	<i>Quem queritis</i>	Angeli	duo canonici		im Grab	
Ilc	<i>Jesum Nazarenum</i>	Mariae	tres canonicae		am Grab	
Ild	<i>Non est hic</i>	Angeli	duo canonici		im Grab	
V42	<i>Ubi est Ihesus?</i>	Mariae	tres canonicae	gesprochener Dialog	ins Grab hinein	Verkündigung I
V42	<i>Surrexit, non est hic!</i>	Angeli	duo canonici		im Grab	
Ile	<i>Ad monumentum</i>	Mariae	tres canonicae	Jüngerlauf	<b>Orgelbühne</b>	Verkündigung II
IIf	<i>Currebant duo</i>	Erzähler	clerici in statione		Kirchenraum	
Ilg	<i>Cernitis, o socii</i>	Angeli	duo canonici		im Grab	
Add15	<i>Christus dominus surrexit</i>	Apostoli	unus senior et alius iunior	Auferstehungsruf	<b>Orgelbühne</b>	Verkündigung II
Add15	<i>Deo gratias</i>	Conventus	conventus		Kirchenraum	
	[Christ ist erstanden]	[populus]	[populus]			

\* Die Text- und Melodie-Identifikationsnummern folgen der Edition von Evers et al., *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*.

Wie in der gesamten Essener Liturgie werden auch in der *Visitatio* die einzelnen Gesänge auf die Mitglieder beider Konvente gleichmäßig verteilt; den *Dramatis personae* dieses Reenactments entsprechend, übernehmen die Stiftsdamen die Rollen der Marien, die Kleriker jene der Engel sowie der Apostel. Wie unmittelbar die Lesung der einzelnen Figuren erfolgte, spiegeln die Angaben über die konkrete Zuteilung der Personen: drei Frauen stehen für die drei Marien, zwei Kanoniker für die Engel, die beiden Apostel Petrus und Johannes werden von einem älteren (*senior*) sowie einem jüngeren (*iunior*) Kanoniker übernommen. Die erzählenden Passagen werden schließlich auf die verbleibenden Chöre aufgeteilt: Der Chor der Kanoniker singt die den Jüngerlauf erläuternde Antiphon *Currebant duo* (IIf), der Frauenkonvent hingegen übernimmt die erzählende Einleitung, *Maria Magdalena* (Add1), sowie den abschließenden Dankesgesang, *Deo gratias* (Add15), als Antwort auf die Verkündigungsantiphon.

Geprägt ist die Ausführung der *Visitatio* schließlich von ihrer besonderen Aufstellung von Grab und Chören: Während sich die beiden Chöre der Kanoniker sowie der Kanonissen getrennt voneinander an der Nord- bzw. Südseite vor dem siebenarmigen Leuchter in der Kirche versammeln, erfolgt der eigentlich szenische Ablauf am bzw. im Heiligen Grab.<sup>23</sup> Dieses Grab ist seit Karfreitag in Form eines begehbaren Zeltes im hinteren Teil der Kirche auf der Westempore vor dem Michaelsaltar aufgerichtet: Alle die Auferstehung Christi beweisenden Handlungen finden demnach erhöht und im Verborgenen statt. Tatsächlich kennt der *Liber ordinarius* – vielleicht inspiriert durch diese besonderen

<sup>23</sup> Vgl. dazu grundlegend: Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 226–239.

räumlichen Gegebenheiten, bestimmt aber in konsequenter Durchführung der Verteilung der liturgischen Aufgaben an die beiden Konvente – gleich zwei Verkündigungsszenen: Im Gegensatz zur üblichen Darstellung der biblischen Geschichte, werden in Essen nicht nur die Apostel zu unmittelbaren Augenzeugen des leeren Grabes, sondern auch die drei Marien. Noch bevor die Apostel das Grab betreten, vergewissern sich die Frauen durch einen Blick in das Zelt sowie durch Nachfragen an die Engel, dass der Leichnam Jesu nicht mehr vorhanden ist. Danach steigen die Frauen auf die Orgelbühne und verkünden von oben die frohe Botschaft, welche sie gehört und gesehen haben. Durch das Einfügen des gesprochenen Dialogs (V42) zwischen den Marien und den Engeln, wird allen drei Stiftsdamen die Ehre zuteil, sich selbst von der Auferstehung Jesu zu überzeugen; und zwar jede einzeln und offensichtlich der lateinischen Sprache mächtig, denn wie die Kanonissen den Dialog genau gestalten, bleibt ihnen selbst überlassen:

Tunc quelibet Mariarum singulariter accedet ad tentorium respiciendo in tentorium una post aliam et dicendo ad angelos sic *Ubi est Ihesus?* vel similia verba. Angeli respondunt sic *Surrexit, non est hic!* vel etiam similia verba.

Quo facto Marie ascendentes pariter ad organa cantabunt hanc antiphonam.

Marie: *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Ihesus.*<sup>24</sup>

Spricht diese Szene zunächst generell für den bekannt guten Bildungsstatus der adeligen Damen,<sup>25</sup> so bildet sich auch hier nochmals die Vormachtstellung des Damenkonvents ab, indem die drei Kanonissen noch vor den Kanonikern in das Grab hineinblicken dürfen. Durch diese Umgestaltung des bekannten Grabbesuchs wird sogar die eigentliche Verkündigungsszene dramaturgisch antizipiert, denn wenn unmittelbar danach zwei Kleriker in den Rollen der beiden Jünger Petrus und Johannes ebenfalls zum Grab laufen, betreten sie dieses und die beiden Engel zeigen ihnen die Grabtücher. Nachdem sie diesen Beweis der Auferstehung gesehen haben, steigt einer der Apostel ebenfalls auf die Orgelbühne und verkündet nun seinerseits die Auferstehungsbotschaft.

Cum autem senior advenerit ad juniorem apud sepulchrum, tunc ambo intrabunt in tentorium, et senior intrabit prior, licet posterior advenerit. Tunc angeli tenentes et levantes aliquantulum pallam seu sudarium cantabunt hanc antiphonam.

Angeli: *Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium et corpus non est inventum.*

Tunc unus apostolorum ascendet ad organa et versus stationem clamabit sic. Apostolus: *Christus dominus resurrexit.*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Ibid., 351. – Die Übersetzung von Klöckner, „Elevatio crucis und Visitatio sepulchri“, 75: „Nun treten die drei Marien an das Grabeszelt heran, werfen eine nach der anderen einen Blick hinein und sagen einzeln zu den Engeln *Wo ist Jesus?* oder mit ähnlichen Worten. Die Engel antworten *Er ist auferstanden, er ist nicht hier* oder mit ähnlichen Worten. Nachdem dies geschehen ist, steigen die Marien gleichzeitig zur Orgelbühne empor und singen diese Antiphon. Marien: *Zum Grabe kamen wir klagend, dort haben wir einen Engel des Herrn sitzen gesehen, der uns sagte, dass Jesus auferstanden ist.*

<sup>25</sup> Vgl. Bodarwé, *Sanctimoniales litteratae*, passim.

<sup>26</sup> Bärsh, *Die Feier des Osterfestkreises*, 352. – Die Übersetzung von: Klöckner, „Elevatio crucis

Durch die offensichtliche dramaturgische Parallelführung dieser beiden Szenen, in denen sowohl die Frauen als auch die Männer von den Engeln über die Auferstehung in Kenntnis gesetzt werden,<sup>27</sup> dabei selbst das leere Grab sehen und anschließend die empfangene Botschaft von der Orgelbühne verkünden, wird die an sich nacherzählende Antiphon *Ad monumentum* (IIe), welche immer schon Teil der Typ II-Kernantiphonen war und in welcher die Auferstehung Jesu zunächst noch zurückhaltender in indirekter Rede wiedergegeben wird (*quia surrexit Iesus*, siehe Beispiel 1), in besonderer Weise herausgestellt. Diente diese Antiphon auch in anderen *Visitationes* immer schon als Auslöser für den Jüngerlauf, wird sie hier aufgrund ihres gleichermaßen erzählenden wie verkündenden Charakters vor allem durch den Ort, an dem sie gesungen wird (Orgelbühne), zum ersten Höhepunkt der *Visitatio*.

**Tabelle 2**

Parallelaufbau der beiden Verkündigungsszenen

Ablauf	Verkündigungsszene I (Kanonissen)		Verkündigungsszene II (Kanoniker)	
Information	<i>Non est hic</i>	aus dem Grab	<i>Ad monumentum</i>	von der Orgelbühne
Beweis	<i>Ubi est Ihesus?</i>	ins Grab hinein	<i>Cernitis, o socii</i>	im Grab
Verkündigung	<i>Ad monumentum</i>	auf der Orgelbühne	<i>Christus dominus resurrexit</i>	auf der Orgelbühne

Durch diese subtil zweiteilige Dramaturgie wird schließlich der eigentliche Verkündigungsruf am Ende der *Visitationes* noch wirkungsvoller herausgestellt. Neben den jeweils aufeinander bezogenen Texten, Gesten und Abläufen (siehe Tabelle 2), wird schließlich der Auferstehungsruf selbst als in sich und in Bezug auf die anderen Melodien gesteigerter Höhepunkt inszeniert.<sup>28</sup> Während jedoch die überlieferten Antiphonen der Typ II-*Visitatio* eine typisch hochmittelalterliche Melodik aufweisen, greift die Essener *Visitatio* keine der bekannten *Surrexit*-Antiphonen auf, sondern setzt vielmehr einen simplen rezitierten Ausruf.

---

und *Visitatio sepulchri*“, 75: „Wenn der Ältere zu dem Jüngeren an das Grab gekommen ist, treten beide in das Grabeszelt ein, der Ältere zuerst, obwohl er später gekommen ist. Dann halten die Engel ihnen ein wenig das Schweiß Tuch entgegen und singen diese Antiphon. Engel: *Schaut da, ihr Jünger, das Leine[n]- und Schweiß Tuch, der Leichnam ist nicht zu finden*. Dann steigt einer von den Aposteln zur Orgelbühne empor und ruft der Kommunität zugewandt aus: *Christus der Herr ist auferstanden*.“


<sup>27</sup> Die Essener *Visitatio* weicht innerhalb des Jüngerlaufs dramaturgisch stark von anderen Osterfeiern ab. Nicht nur, dass die beiden Apostel kein Kreuz aus dem Grab nehmen und dieses auch nicht von den Grabtüchern enthüllen, sondern auch die Antiphon *Cernitis, o socii* wird von den beiden Engeln gesungen. Diese Abweichungen waren bereits häufig Gegenstand von Diskussionen, welche vor allem die inhaltlichen Inkonsistenzen (die Engel bezeichnen hierbei die Apostel etwas befremdlich als „socii“) bemängelten. Durch die starke Parallelisierung der beiden Grabbesuche (Kanonissen – Kanoniker) wird meines Erachtens deutlich, dass für Essen der genaue Ablauf und die starke Gestik über einer buchstäblichen Umsetzung der Textaussage von Gesängen steht. (Vgl. die Diskussion zusammenfassend: Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 234f.)

<sup>28</sup> Die besondere Herausstellung der beiden Auferstehungsrufe wurde bereits in Evers et al., *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*, Bd. 2, 781 angemerkt.

**Beispiel 1**Antiphon *Ad monumentum* (Ile), Essener *Liber ordinarius*, p. 82

Marie

Ile



Ad mo - nu - men - tum ve - ni - mus tre - men - tes,  
an - ge - lum Do - mi - ni se - den - tem vi - di - mus  
et di - cen - tem, qui - a sur - re - xit le - sus.

**Beispiel 2**Auferstehungsruf *Christus Dominus resurrexit* (Add15), Essener *Liber ordinarius*, p. 83

Apostolus

Add 15



Chri - stus Do - mi - nus re - sur - re - xit.

Conventus respondebit

Add 15



De - o gra - ti - as.

Im unmittelbaren Vergleich der beiden dramaturgisch parallelisierten Verkündigungsrufe werden die unterschiedlich gewählten Gesangsformen besonders deutlich: Die Antiphon *Ad monumentum* (Ile) bildet ihre Melodie klar als schrittweise Umspielung der Strukturtöne des dorischen Modus aus. Sie beginnt und endet auf der Finalis d; nur die indirekt zitierte Verkündigung der Auferstehung Jesu wird durch den sprunghaften Aufstieg der Melodie vom d über die Quinte a zum c1 rhetorisch akzentuiert.

Der abschließende Auferstehungsruf ist – im unmittelbaren Anschluss auf die ebenfalls im ersten Modus stehende Antiphon *Cernitis, o socii* (IIg) – auf dem Rezitationston c1 beginnend notiert und kadenziiert in die Quinte f. Der Konvent beantwortet diesen Ruf ebenfalls auf dem Rezitationston, beschließt ihn jedoch mit einem Quartfall. Zur genauen Ausführung des Rufes gibt der *Liber ordinarius* jedoch noch einen zusätzlichen Hinweis:

Sic clamabit tribus vicibus, primo in gravibus, secundo altius et tertio bene alte, et conventus respondebit ei toties in simili tono.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Bärsh, *Die Feier des Osterfestkreises*, 352. – Die Übersetzung von Klöckner, „Elevatio crucis



Der Ruf wird demnach dreimal auf äußerst unterschiedlichen Tonhöhen (tief – höher – sehr hoch) wiederholt und wird durch diese musikalische Steigerung wirkungsvoll zum dramatischen Höhepunkt der gesamten Feier.<sup>30</sup>

Obwohl der Kernbestand der Typ II-*Visitatio* in Essen fast unverändert übernommen wird, erfährt die Beweisführung der Auferstehung durch ihre musikalische wie dramaturgische Ordnung einen grundlegend neuen Duktus: Nicht mehr das demonstrative Zeigen des Kreuzes und der Grabtücher stehen im Mittelpunkt, sondern die mehrfache Verkündigung des Heilsgeschehens.<sup>31</sup> Das Kreuz als Zeichenträger des Auferstandenen ist in dieser Anordnung aber auch gar nicht mehr nötig, da das bildhafte Zeichen durch ein akustisches erfolgreich substituiert wird, welches zudem von einer prominent erhöhten Position aus erklingt. Dennoch kann selbst innerhalb einer bedeutungsgeladenen Liturgie wie jener in Essen eine derartige Ersetzung des Kreuzes durch ein bloß musikalisches Zeichen nur dann überzeugend gelingen, wenn die Bedeutung der Musik mit der Bedeutung des Kreuzes als *Imago Christi*<sup>32</sup> im Sinne des auferstandenen transzendenten Leibes gleichgestellt werden kann. Dies geschieht in Essen ebenfalls mit Hilfe des oben erläuterten tonalen Steigerungseffekts, welchem bereits im Laufe der Karfreitagsliturgie sukzessive Bedeutung eingeschrieben wurde; ein Kodierungsprozess, der es nicht nur ermöglicht, dass das primär Unsichtbare (der auferstandene Leib Jesu) durch Gesang repräsentiert wird, sondern der darüber hinaus auch die *Visitatio* selbst in einer für das Mittelalter erstaunlich konsekutiven Handlungslogik mit der Kreuzesliturgie verbindet.

### Die musikalische Rahmung der Kreuzesliturgie im Essener *Liber Ordinarius*

Innerhalb der Kar- und Osterliturgie kann das Kreuz als zentraler Zeichenträger sowohl für den Tod wie auch die Auferstehung Christi stehen. Von der rituellen Enthüllung des Kreuzes, seiner Verehrung bis hin zu seiner symbolischen Grablegung und anschließenden Erhebung wird damit das Leben Jesu in zahlreichen liturgischen Feiern memoriert.

---

und *Visitatio sepulchri*“, 75: „So ruft er dreimal aus, das erste Mal mit tiefer Stimme, das zweite Mal höher und das dritte Mal sehr hoch, und der Konvent antwortet ihm ebenso oft in gleicher Tonlage.“

<sup>30</sup> Gerade die in Bezug auf die Tonhöhe ungenaue Angaben *gravibus – altius – bene alte* zeigen hier die deutliche Diskrepanz zwischen normativ notiertem Gesang und tatsächlicher praktischer Ausführung. Der Essener *Liber ordinarius* unterscheidet – wie im Mittelalter üblich – notationell nicht zwischen den Registern von Männer- bzw. Frauengesang. Dennoch tritt das Bewusstsein für eine wirkungsvoll eingesetzte tonale Steigerung im Auferstehungsruf deutlich zu Tage. Die angegebenen absoluten Tonhöhen in der kurzen beschreibenden Analyse beziehen sich dementsprechend auf die notierten Angaben, sind jedoch selbstverständlich innerhalb des mittelalterlich relativen Tonsystems zu verstehen.

<sup>31</sup> Der dreifache Auferstehungsruf auf unterschiedlichen Tonhöhen ist auch aus anderen *Visitationes* bekannt. Darin werden jedoch jeweils eine der bekannten *Surrexit*-Antiphonen gesungen und stets auch das Kreuz, oder zumindest das Schweiß Tuch, als Zeichen der Auferstehung vorgezeigt. Vgl. Evers et al., *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern*, passim.

<sup>32</sup> In der *Visitatio sepulchri* des Salzburger *Liber ordinarius* (A-Sn M II 6, f. 67r) wird das dort entnommene Kreuz noch explizit als „*Imago Domini*“ bezeichnet.

Die auffallend dramatisch gestaltete Kreuzesliturgie erstreckt sich dabei traditionell vom Beginn der Improperien sowie der *Adoratio crucis* am Karfreitag bis zur *Elevatio crucis* kurz vor der Matutin der Osternacht.<sup>33</sup> Während dieser Feiern werden dem Kreuz beständig neue Bedeutungen eingeschrieben: Steht es während der Improperien für den die Menschen anklagenden Sterbenden, so wird in der *Adoratio* der bereits Verstorbene verehrt und das Kreuz anschließend als Symbol für den Leichnam Jesu sogar zu Grabe getragen. Wenn es während der *Elevatio* schließlich dem Grab wieder entnommen wird, ist die Auferstehung Christi liturgisch vollzogen. Damit steht das Kreuz nicht mehr für den Leichnam, sondern für den transzendenten Leib des Auferstandenen. Erst durch diese rituelle Umkodierung<sup>34</sup> im Rahmen der *Elevatio* ist es möglich, dass das Kreuz, wenn es während der Feier der *Visitatio* (nochmals) dem Grab entnommen wird, im Sinne des *Imago Christi* als Beweis für die Auferstehung eingesetzt werden kann.

Praktisch bedeutete dies in den meisten Fällen, dass für die Darstellung des Grabbesuches das Schweiß Tuch sowie das Kreuz nochmals in das Grab zurückgelegt werden müssen,<sup>35</sup> um schließlich im Rahmen der *Visitatio* – wirkungsvoll – als Insignien der Auferstehung entnommen werden zu können. Der daraus entstehende Bruch zwischen ritueller (*Elevatio*) und inszenierter (*Visitatio*) Auferstehungsszene, wofür beispielsweise der Küster die sakralen Gegenstände zwischen den einzelnen liturgischen Feiern hin- und hertragen muss, wurde im Mittelalter jedoch zunächst ohnehin nie als Problem wahrgenommen, da ein folgerichtiger oder gar theatraler Ablauf der Liturgie weder intendiert war noch reflektiert wurde.<sup>36</sup>

Vor dieser Folie zeigt der Essener *Liber ordinarius* eine erstaunlich konsequente Einbettung der *Visitatio* in die Kreuzesliturgie: Am Karfreitag wird das Kreuz mit zahlreichen weiteren Sakralgegenständen zu Grabe getragen,<sup>37</sup> am Ende der Ostervigil wird das Grab unter Schweigen geöffnet, alle Gegenstände außer einer Palla und dem Schweiß Tuch werden entnommen und das Kreuz wird in einer sieben Stationen umfassenden Prozession im Zeichen des Totengedenkens<sup>38</sup> verwendet. Danach wird das Kreuz auf einem Altar aufgestellt und wohl für die gesamte weitere Liturgie dort belassen.<sup>39</sup> Das Kreuz selbst ist damit sowohl liturgisch wie symbolisch am intendierten Ziel angekommen. Und gerade indem die *Visitatio* später auf das Vorzeigen des Kreuzes verzichtet, führt sie mit dem markanten Auferstehungsruf nicht nur die Kreuzesliturgie seit Karfreitag zu einem Ende, sondern schließt auch eine weitere, auf einer Metaebene angelegte dramaturgische

<sup>33</sup> Vgl. dazu grundlegend Gschwend, *Die Depositio und Elevatio crucis*. Zur liturgiegeschichtlichen Einordnung einzelner Riten siehe Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 194–222; mit Fragen unterschiedlicher Arten der Repräsentation siehe auch Kobialka, *This is My Body*.

<sup>34</sup> Vgl. Petersen, *Ritual und Theater*.

<sup>35</sup> Vgl. Thümmel, „Das Heilige Grab“, 67–72.

<sup>36</sup> Vgl. Petersen, *Ritual und Theater*, 1–16.

<sup>37</sup> In Essen werden neben dem Kreuz auch die Eucharistie, das Evangeliar sowie Reliquien in das Grab gelegt. Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 146–152; Ganz, „Von Innen nach Außen“, 94–99.

<sup>38</sup> Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 208–219.

<sup>39</sup> Der Essener *Liber ordinarius* gibt zum weiteren Verbleib des Kreuzes keine genauen Angaben.

Struktur, die unmittelbar mit dem Zeichenträger Kreuz verknüpft ist und diese beginnt mit dem dreifachen Kniefall während der Improperien.

### 1) *Agyos, o theos: der dreifache Kniefall*

Die Kreuzesliturgie beginnt in Essen wie an vielen anderen Orten am Karfreitag unmittelbar nach den Lesungen der alttestamentlichen Prophezeiungen sowie der Passion. Zeichnet sich jener schriftfokussierte Teil der Liturgie zunächst vor allem durch seine rituelle Kargheit aus,<sup>40</sup> beginnt mit den Improperien als Vorbereitung auf die Kreuzverehrung eine umso eindrücklichere und vor allem symbolbetonte Dramatisierung der Leidensgeschichte Christi. Dazu stellen ein Priester, ein Diakon und ein Subdiakon zwei<sup>41</sup> Kreuze vor den Kilianaltar und beginnen – hinter dem Kreuz stehend – mit der aus dem Alten Testament zentonierten Anklage Jesu an das Volk. In drei Versen zeigt darin der bereits Sterbende auf, was er für sein Volk Gutes getan hat, das ihn nun zum Dank dafür gekreuzigt hat. Jeweils zwischen den Versen erklingt dreimal das *Trishagion*, das zunächst von drei Scholaren auf Griechisch gesungen und im Anschluss daran vom Frauenkonvent auf Latein wiederholt wird. Noch während der griechische und lateinische Lobpreis erklingen,<sup>42</sup> gehen die Kreuzträger in einer kurzen Prozession zuerst zur Evangeliumseite des Hochaltares, das zweite Mal zum Sacrarium und während des dritten *Trishagion*-Rufes ziehen sie zu den Stufen zwischen Altfried-Grab und Chorraum. Während dieser drei Prozessionen beugen sie jeweils dreimal ihre Knie.

Innerhalb dieser chiastischen Gegenüberstellung von Anklage und Lobpreis erklingen in dieser Zeremonie wiederholt die Gesänge des *Trishagions*, welche dramaturgisch mit der Geste der Kniebeuge unmittelbar verbunden werden. Während sich jedoch sowohl der Text wie auch die Melodien der drei Anklageverse jeweils verändern, wird den wiederkehrenden Gesängen des *Trishagions* zeichenhaft der demütige Kniefall vor dem Gekreuzigten eingeschrieben.<sup>43</sup> Diese äußerst eindrückliche Repetitionsstruktur, die damit sowohl körperlich, sinnlich wie symbolisch mit einer starken Demutsgeste verbunden ist, bereitet gleichzeitig die unmittelbar anschließende Zeremonie der Kreuzverehrung vor.

---

<sup>40</sup> Zu Beginn der Karfreitagliturgie beschreibt der *Liber ordinarius* vor allem *ex negativo*, wie die Liturgie des Tages auszuführen ist: Die Messdiener treten nur in Alben, ohne Weihrauch, ohne Kerzen an den Altar („sacerdos cum ministris procedet ad altare in albis sine casulis, sine thure, sine lumine“), das Evangelium soll nicht gezeigt werden („in oratione non osculetur ewangelium“), die Lesungen sollen ohne Bezeichnung und in einfachem Lektionston rezitiert werden („sine tytulo et secundum eundem tonum“). Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 335f.

<sup>41</sup> Während der Kreuzesliturgie werden zwei Kreuze gleichzeitig verwendet. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 120–132 erklärt dies durch die parallel verlaufenden Kreuzverehrungen der Kanonissen und Kanoniker.

<sup>42</sup> Die Gesänge des *Trishagions* sind ediert in Becker, *Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber Ordinarius*, 249–254.

<sup>43</sup> Das Demutsritual des *Trishagions* ist bereits im 9. Jahrhundert erstmals bezeugt. Spätestens seit dem 11. Jahrhundert wird dieser Huldigungsgesang mit der Kniebeuge als körperlichem Zeichen der Verehrung verbunden. Während an anderen Orten alle Teilnehmer der Zeremonie diese Verbeugung ausführen, wird sie in Essen offenbar nur durch die Kreuzträger vollzogen. Vgl. Bärsch, *Die Feier des Osterfestkreises*, 125.

Noch während des letzten Gesangs der Stiftsdamen beginnen die Vorbereitungen für diesen weiteren Abschnitt der Karfreitagliturgie.

**Tabelle 3**

Schematischer Ablauf der Improperien

	Ausführende	Gesang	Bewegungsablauf
Vers 1	subdiaconus	<i>Popule meus, quid feci tibi</i>	
	tres scolares	<i>Agyos, o theos</i>	Kilian-Altar → Evangeliumseite d. Hochaltars drei Kniebeugen
	conventus	<i>Sanctus deus</i>	
Vers 2	subdiaconus	<i>Quia eduxi te per desertum</i>	
	tres scolares	<i>Agyos, o theos</i>	Evangeliumseite d. Hochaltars → Sacrarium drei Kniebeugen
	conventus	<i>Sanctus deus</i>	
Vers 3	subdiaconus	<i>Quid ultra debui facere tibi</i>	
	tres scolares	<i>Agyos, o theos</i>	Sacrarium → Altfried-Grab/Chorraum drei Kniebeugen
	conventus	<i>Sanctus deus</i>	

## 2) *Ecce lignum crucis*: das dreifache Schauen

Für die *Adoratio crucis* wird das Kreuz auf den Stufen zwischen Altfried-Grab und Choreingang aufgestellt und sukzessive enthüllt. Dreimal erklingt die Aufforderung *Ecce lignum crucis* durch den Priester, welche durch den Chor des Frauenkonvents mit der Antwort *in quo salus mundi* beantwortet wird.<sup>44</sup> Im Unterschied zum Ablauf der Improperien erfolgt diesmal die liturgische Handlung jedoch jeweils bevor der Gesang erklingt: das Tuch, welches den *Corpus* am Kreuz verdeckt, wird etwas zurückgezogen und anschließend das Kreuz emporgehoben. Dies geschieht insgesamt drei Mal, bis das Kreuz vollständig enthüllt ist. Parallel dazu wird das Kreuz jedes Mal etwas höher gehalten sowie die Antiphon stets mit etwas erhöhter Stimme gesungen.

Innerhalb dieser tonal wie gestisch gesteigerten Aufforderung zur heilsverheißenden Schau des Kreuzes, das erst nach und nach den nun toten Körper Jesu zur Verehrung freigibt, treten erstmals dessen Materialität und die damit verbundene hohe Symbolkraft dieses Zeichens in den Vordergrund. Die sukzessive Enthüllung funktioniert dabei unmittelbar performative Umkodierung des Zeichenträgers, welcher nicht nur zum sichtbaren Beweis für den Tod Jesu, sondern gleichzeitig auch zum Heilsbringer für die gesamte Welt wird. Die feierliche Kreuzenthüllung selbst wird dabei in ihrem Ablauf zum dramaturgischen Kontrast des vorangehenden Schuldbekenntnisses: Lag der Augenmerk dort im beschämten Lobpreis Gottes, welcher mit einer vorwiegend körperlichen Demutsgeste verbunden wurde, so wird mit der dramatischen Steigerung innerhalb der *Adoratio crucis* während der dreifachen Wiederholung des Gesangs nicht nur ein stets neues Bild vor Augen geführt, sondern auch mit der je einen Ton höher angestimmten Melodie ein gesamthaft neues musikalisches Wiederholungsschema eingeführt, welches unmittelbar mit der liturgischen Schau des toten Körpers am zeichenhaft dafür stehenden Holz des Kreuzes verbunden wird.

<sup>44</sup> Die Antiphon ist ediert in Becker, *Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber Ordinarius*, 255–256.

**Tabelle 4**

Schematischer Ablauf der *Adoratio crucis*

Ausführende	Gesang	Handlungsablauf		
		Kreuz	Kreuz	Gesang
		discoopertis aliquantum crucibus	pectus levabunt	incipientes antiphonam
cruciferi	<i>Ecce lignum crucis</i>			
conventus	<i>in quo salus mundi</i>			
		denudabunt cruces magis	altius levando	incipient altiori voce
cruciferi	<i>Ecce lignum crucis</i>			
conventus	<i>in quo salus mundi</i>			
		denudabunt cruces totaliter	altius levando	voce altiore incipient
cruciferi	<i>Ecce lignum crucis</i>			
conventus	<i>in quo salus mundi</i>			

Welche Bedeutung diese Zeremonie der Kreuzesverehrung in Essen hatte, wird schließlich insbesondere daran deutlich, dass der *Liber ordinarius* noch eine zweite *Adoratio crucis* kennt. Nach der rituellen Grablegung des Kreuzes am Karfreitag, dessen Erhebung in der Osternacht sowie der unmittelbar im Anschluss stattfindenden Statio, wird nochmals eine feierliche Kreuzesverehrung eingefügt, welche im Ablauf jener am Karfreitag genau gleicht. Liturgisch gesehen ersetzt diese erneute Enthüllungszereemonie die rituelle Freilegung des Kreuzes als Zeichen des Auferstandenen, welche für gewöhnlich erst in der *Visitatio* von den beiden Aposteln vorgenommen wird. Darüber hinaus wird mit der Wiederholung dieser Zeremonie zusätzlich nochmals die Bedeutung des Kreuzes, diesmal allerdings als Zeichen für den Auferstandenen, mit dem gleichzeitigen tonalen Anstieg des Gesangs verschränkt.

### 3) *Christus dominus resurrexit*: Das dreifache Hören

Wenn schließlich im Anschluss an die Matutin der Osternacht in der *Visitatio* der Auferstehungsruf von der Orgelbühne erklingt, verweist dieser in seiner tonal gesteigerten dreifachen Wiederholungsform in responsorialer Abfolge formal wie auditiv eindeutig auf die oben angeführten Zeremonien.

Indem dieses bereits aus traditionellen Liturgieordnungen bekannte Repetitionsschema in die Verkündigungsszene übertragen wird, erzeugt der Essener *Liber ordinarius* eine übergreifende musikalische Rahmung, welche die *Visitatio* unmittelbar mit der Kreuzesliturgie verschränkt. Die oben dargestellten Zeremonien werden dabei sukzessive durch die je dreifache Wiederholungen aufeinander bezogen. Zugleich findet hierin eine rituelle Steigerung von einem zunächst stark körperlich geprägten Akt (Kniebeuge) über die symbolische Schau (Kreuzverehrung) zum alleinigen Hören des Auferstehungsrufes (*Visitatio*) statt. Gerade durch die klare Zuordnung einer musikalischen Struktur mit dem Kreuz als Zeichenträger für den Sterbenden, Verstorbenen und Wiederauferstandenen, wird es damit möglich, dass der Auferstehungsruf selbst zum Zeichenträger des transzendenten auferstandenen Leibes Jesu wird und damit das Kreuz als Handlungsträger substituiert.

**Tabelle 5**

## Schematischer Ablauf des Auferstehungsrufes

Ausführende	Gesang	Tonhöhe
apostolus	<i>Christus dominus resurrexit.</i>	gravibus
conventus	<i>Deo gratias.</i>	
apostolus	<i>Christus dominus resurrexit.</i>	altius
conventus	<i>Deo gratias.</i>	
apostolus	<i>Christus dominus resurrexit.</i>	bene alte
conventus	<i>Deo gratias.</i>	

In ihrem subtilen Aufbau sowie ihrer bruchlosen Einbindung in die Kar- und Osterliturgie verkörpert die Essener *Visitatio* einen sorgfältigen Regulierungsprozess der Stiftsliturgie. Der spätmittelalterliche *Liber ordinarius* gibt dabei jedoch nicht nur die liturgische Ordnung für die beiden Konvente vor, sondern führt die stiftseigene Liturgie mit ihren traditionell bedeutungsgeladenen Zeichenträgern erst zu ihrer vollen Gestalt. Die liturgisch sinnvoll arrangierte und dabei genau regulierte aktive Teilnahme der einzelnen Konventsmitglieder spielt hierin eine ebenso bedeutende Rolle wie die subtile Überarbeitung bekannter Zeremonien. Gerade im Hinblick auf die *Visitatio* könnte dieser Drang zur Verteilung der liturgischen Handlungen auch begründen, warum in einem Kulturraum, in dem mit dem Typ I bereits eine etablierte Form des Grabbesuches vorliegt, die Typ II-*Visitatio* übernommen wird: Der charakteristisch zweiteilige Aufbau dieses Typus ermöglicht es, mit wenigen Veränderungen den liturgischen Grabbesuch so zu rezipieren, dass sowohl die Stiftsdamen als auch die Kanoniker nicht nur das Grab besuchen, sondern auch die frohe Botschaft der Auferstehung verkünden können.

Mit seiner detaillierten Beschreibung der liturgischen Handlungen bildet der Essener *Liber ordinarius* ein außergewöhnliches Zeugnis für eine spätmittelalterliche Liturgiepraxis, in der traditionell übernommene rituelle Handlungen nicht nur durch die wirkungsmächtige Einbindung sakraler Gegenstände erweitert wird, sondern auch im Ablauf der Zeremonien einzelnen Gegenständen, Gesten und Klängen Bedeutungen eingeschrieben werden, welche sich schließlich sogar gegenseitig ersetzen können. Der *Cantus* wird darin offensichtlich sowohl als Text- wie auch als Klangträger verstanden und kann damit genauso wie andere liturgische Zeichenträger wirkungsvoll inszeniert werden.<sup>45</sup> Mit dieser Praxis einer Trennung von Inhalts- und bloßer Wahrnehmungsebene dient der *Cantus* nicht mehr nur als eine liturgische Abfolge von Gesängen, welche von Traditionen und neuen Ordnungen reguliert wird, vielmehr wird hier ein neues Verständnis von Musik erkennbar, welche aus sich selbst heraus sowohl struktur- wie ordnungsbildend wirkt.

Der Essener *Liber ordinarius* wird damit zum Ausdruck spätmittelalterlicher Ordnungskultur. Steht auch hier zwar noch der Topos einer Regulierung von untragbaren Zuständen im Hintergrund, so zeigt die Art und Weise seiner Neuordnung dennoch einen wesentlich moderneren Duktus als es von *Libri ordinarii* beispielsweise aus dem

<sup>45</sup> Die unterschiedlichen Eigenschaften von Musik als Text- wie Klangträger wurden dem Mittelalter spätestens mit der einsetzenden Aristoteles-Rezeption bekannt. Vgl. Holzer, „Bild – Körper – Klang“.

12. Jahrhundert bekannt ist. Die Sakralgegenstände, die bedeutungsgeladenen Orte in der Kirche, die liturgischen Gesten sowie die Klänge des *Cantus* werden hier selbst zu Trägern von rituellen Strukturen und Rahmungen, welche schließlich die besondere Bedeutung der Essener Liturgie formen.

## Quellen und Literatur

### QUELLEN

Essener *Liber ordinarius*, Domschatz Essen, Hs. 19.

Salzburger *Liber ordinarius*, Universitätsbibliothek Salzburg, Hs. M II 6.

### LITERATUR

Arens, Franz. „Die beiden Kapitel des Stiftes Essen“. In: *Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen* 14 (1894): 101–164.

———. *Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche: Mit Einleitung, Erläuterungen und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im 14. Jahrhundert*. Paderborn: Jungfermannsche Buchhandlung, 1908.

Bärsch, Jürgen. „Stiftsliturgie und städtische Religiösität im Mittelalter: Beziehungen und Abgrenzungen im Zeugnis des Liber ordinarius“. In: *Herrschaft, Liturgie und Raum: Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*, hrsg. von Katrinette Bodarwé und Thomas Schilp, 132–145. Essener Forschungen zum Frauenstift 1. Essen: Klartext, 2002.

———. *Die Feier des Osterfestkreises im Stift Essen nach dem Zeugnis des Liber Ordinarius (Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts): Ein Beitrag zur Liturgiegeschichte der deutschen Ortskirchen*. Quellen und Studien: Veröffentlichungen des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen 6. Münster: Aschendorff, 1997.

Batoff, Melanie. „Re-envisioning the Visitatio Sepulchri in Medieval Germany: The Intersection of Plainchant, Liturgy, Epic, and Reform“. Doktorarbeit, University of Michigan, 2013.

Becker, Wolfgang. *Die gregorianischen Gesänge des Essener Liber ordinarius: Transkription und vergleichende Untersuchungen zu den Gesängen aus den Handschriften Essen Hs. 19 und Düsseldorf Ms. C 47*. Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft 28. Hamburg: Kovač, 2014.

Berghaus, Günter, Thomas Schilp und Michael Schlagheck, Hrsg. *Herrschaft, Bildung und Gebet: Gründung und Anfänge des Frauenstifts Essen*. Essen: Klartext, 2000.

Bettecken, Winfried. *Stift und Stadt Essen: „Coenobium Astnide“ und Siedlungsentwicklung bis 1244*. Quellen und Studien: Veröffentlichungen des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen 2. Münster: Aschendorff, 1988.

Beuckers, Klaus Gereon, Hrsg. *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften: Forschungen zum „Liber ordinarius“*. Essener Forschungen zum Frauenstift 10. Essen: Klartext, 2012.

Bodarwé, Katrinette. *Sanctimoniales litteratae: Schriftlichkeit und Bildung in den ottonischen Frauenkommunitäten Gandersheim, Essen und Quedlinburg*. Quellen und

- Studien: Veröffentlichungen des Instituts für kirchengeschichtliche Forschung des Bistums Essen 10. Münster: Aschendorff, 2004.
- und Thomas Schilp, Hrsg. *Herrschaft, Liturgie und Raum: Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*. Essener Forschungen zum Frauenstift 1. Essen: Klartext, 2002.
- Brooks, Neil C. „The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy“. Doktorarbeit, University of Illinois, 1921.
- Crusius, Irene, Hrsg. *Studien zum Kanonissenstift*. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 167; Studien zur Germania sacra 24. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.
- Evers, Ute und Johannes Janota, Hrsg. *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern: Editionen und Kommentare*. 2 Bde. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Falk, Brigitta. „Der Essener *Liber ordinarius*: Das Buch und seine Geschichte“. In: *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften: Forschungen zum „Liber ordinarius“*, hrsg. von Klaus Gereon Beuckers, 25–33. Essener Forschungen zum Frauenstift 10. Essen: Klartext, 2012.
- , Hrsg. *Der Essener Domschatz*. Essen: Klartext, 2009.
- Fehrenbach, Frank. *Die goldene Madonna im Essener Münster: Der Körper der Königin*. KunstOrt Ruhrgebiet 4. Ostfilden: Edition Tertium, 1996.
- Ganz, David. „Von Innen nach Außen“. In: *Verborgene, unsichtbar, unlesbar: Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, hrsg. von Tobias Frese, Wilfried E. Keil und Kristina Krüger, 85–116. Materiale Textkulturen 2. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Gschwend, Kolumban. *Die Depositio und Elevatio crucis im Raum der alten Diözese Brixen: Ein Beitrag zur Geschichte der Grablegung am Karfreitag und der Auferstehungsfeier am Ostermorgen*. Sarnen: Louis Ehrli & Cie, 1965.
- Holzer, Irene. „Bild – Körper – Klang: Überlegungen zur Deutungsmacht visibilisierter Musik in mittelalterlichen ‘liturgischen Dramen‘“. In: *Bild und Klang I: Zu einer Grundfrage der Bild-Anthropologie*, hrsg. von Philipp Stoellger und Jens Wolff. Tübingen: Mohr Siebeck, [im Druck].
- Klößner, Stefan. „Elevatio crucis und Visitatio sepulchri: Das spätmittelalterliche Essener Osterspiel und eine Realisierung 2005“. *Beiträge zur Gregorianik* 39 (2005): 67–82.
- Kobialka, Michal. *This is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages*. 1. Auflage. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. <https://doi.org/10.3998/mpub.16103>.
- Küppers, Leonhard. *Essen: Dom und Domschatz*. Königstein: Langewiesche, 1975.
- Küppers-Braun, Ute. *Macht in Frauenhand: 1000 Jahre Herrschaft adeliger Frauen in Essen*. Essen: Klartext, 2002.
- Lange, Klaus. „St. Cosmas und Damian zu Essen: Ein Plädoyer für eine neue Sicht der älteren Baugeschichte“. In: *Herrschaft, Bildung und Gebet: Gründung und Anfänge des Frauenstifts Essen*, hrsg. von Günter Berghaus, Thomas Schilp und Michael Schlagheck, 43–57. Essen: Klartext, 2000.
- Lipphardt, Walther, Hrsg. *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*. Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama. Berlin: De Gruyter, 1975–1990.



- Norton, Michael Lee. „The Type II ‚Visitatio sepulchri‘: A Repertorial Study“. Doktorarbeit, The Ohio State University, Columbus, 1983.
- Petersen, Christoph. *Ritual und Theater: Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 125. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Pothmann, Alfred. „Der Essener Kirchenschatz“. In: *Herrschaft, Bildung und Gebet: Gründung und Anfänge des Frauenstifts Essen*, hrsg. von Günter Berghaus, Thomas Schilp und Michael Schlagheck, 135–153. Essen: Klartext, 2000.
- Rankin, Susan. *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*. 2 Bde. New York et al.: Garland, 1989.
- Schilp, Thomas. „Der Kanonikerkonvent des (hochadligen) Damenstifts St. Cosmas und Damian in Essen während des Mittelalters“. In: *Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland*, hrsg. von Irene Crusius, 169–231. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 114. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- . „Frauen und Männer: Kanoniker und Kanonikerkonvente am Frauenstift Essen“. In: *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften: Forschungen zum ‚Liber ordinarius‘*, hrsg. von Klaus Gereon Beuckers, 91–112. Essener Forschungen zum Frauenstift 10. Essen: Klartext, 2012.
- Symons, Thomas. *Regularis concordia Anglicae nationis monachorum santimonialumque: The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation*, ins Englische übersetzt und kommentiert von Thomas Symons. London: Nelson, 1953.
- Thümmel, Hans Georg. „Das Heilige Grab: Liturgie und Ikonographie im Wandel“. In: *Kunst – Kontext – Geschichte: Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Tatjana Bartsch, Hubert Faensen und Jörg Meiner, 67–83. Berlin: Lukas-Verlag, 2003.
- Weier, Joseph. „Die Osterfeier im ‚Liber Ordinarius‘ des Stiftes Essen“. *Das Münster am Hellweg* 31 (1978): 21–28.

#### WEBSEITE

- „Domschatzkammer Essen“. *Homepage der Essener Domschatzkammer*. Zugriff am 30. April 2018. <http://www.domschatz-essen.de>.

SLIŠATI NEVIDNO: *LIBER ORDINARIUS* ŽENSKE SAMOSTANSKE  
SKUPNOSTI IZ ESSNA IN TRIKRATNI VSTAJENJSKI VZKLIK

Povzetek

Opatija v Essnu je bila znana po svoji bogati in simbolike polni liturgiji. Iz nje se je ohranil tudi poznosrednjeveški *Liber ordinarius*, ki natanko določa, kako se sakralni predmeti, liturgične geste in koralno petje uporabljajo v številnih obredih in procesijah. Ker so bili v opatiji dragoceni sakralni predmeti, kakršna je npr. Zlata Madona, v rabi zelo pogosto, je zelo nenavadno, da v velikonočnem obredu *visitatio sepulchri* iz Essna kot simbol Kristusovega vstajenja ni uporabljen križ. Pričujoča razprava predstavlja hipotezo, da znotraj essenske velikonočne liturgije eksplicitno prikazovanje križa ni bilo nujno potrebno, saj ga kot simbol nadomešča trikratni vstajenjski vzklík ob koncu obreda: sliš(a)ni koralni spev tako nadomesti vizualni objekt križa. Tovrstna zamenjava v načinu reprezentacije je mogoča zaradi določene izvajalske strukture v povezavi s preprostim zvočnim signalom, ki se v okviru essenske liturgije pojavlja večkrat. Z nadaljnjim preučevanjem t. i. očitaj (*improperia*) in obreda čaščenja križa (*adoratio crucis*) iz liturgije velikega petka z vidika analize izvedbe razprava pokaže, kako je tipični potek obreda *visitatio sepulchri* tipa II spremenjen, da bi zadostil zahtevam obeh essenskih konventov (ženskega in moškega) in bil obenem čim bolj umeščen v simbolični ritual nasploh. Iz tega zraste obredu podrejena glasbena struktura, obenem pa se razvije tudi močna religiozna semantika. Tako vidni križ kakor nevidno koralno petje nazadnje lahko predstavljata transcendentalno telo Kristusa. Posledično trikratni vstajenjski vzklík lahko nadomesti vizualni objekt, poleg tega pa koralno petje samo na sebi označuje nevidni akt vstajenja.