

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Artikel: Liturgical bodies in motion - klangliche Gestik und visueller Gesang in
der mittelalterlichen Visitatio Sepulchri

Autor: Holzer, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858640>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Liturgical Bodies in Motion – Klangliche Gestik und visueller Gesang in der mittelalterlichen *Visitatio Sepulchri*

IRENE HOLZER

Die liturgische Feier der *Visitatio Sepulchri* erlebt im mitteleuropäischen Raum des 11. und 12. Jahrhunderts eine neue Blütezeit. Während (Vor-)Scholastiker wie Berengar von Tours, Albertus Magnus und Thomas von Aquin theologische und philosophische Probleme der *substantia* und ihrer unterschiedlichen Formen von Transformation im Hinblick auf die Konsekration der Hostie während der Messfeier diskutieren, wird der (unsichtbare) Leib Christi auch zum Kulminationspunkt innerhalb des liturgischen Re-enactments¹ der *Visitatio Sepulchri*. Darin wird die biblische Geschichte der drei Frauen am Grab Jesu szenisch dargestellt: Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Johannes, sowie Salome bringen wohlriechende Öle zum Grab, um Jesus zu salben. Sie treffen dort jedoch nur auf einen Engel, der ihnen verkündet, dass Jesus auferstanden sei.² Das gesamte liturgische Re-enactment thematisiert demnach die leibliche Auferstehung Christi, fokussiert auf den nicht vorhandenen Körper Jesu und damit auf eine materielle Leerstelle, die jedoch gerade durch ihre Leere als Beweis für die wahrhafte Auferstehung Christi wirkt. Damit ist die Feier der *Visitatio* chiastisch verschränkt mit der konkreten Materialisierung des Leibes Christi in Form der Hostie während der Messfeier.³

Diese philosophie- und theologiegeschichtlichen Fragestellungen nach Transformation, Wahrnehmung und Verkörperung bilden den kulturhistorischen sowie theoretischen Hintergrund des hier nur knapp

1 Vgl. Susan Rankin, «Liturgia drammatica e dramma liturgico», in: *Storia della musica europea*, hg. von Jean-Jaques Nattiez, Turin: Einaudi, 2004 (= Enciclopedia della musica, 4), S. 94–117.

2 Die konkrete Textzusammenstellung orientiert sich an Evangelienharmonien des 12. Jahrhunderts. Vgl. dazu Melanie L. Batoff, *Re-envisioning the Visitatio Sepulchri in Medieval Germany. The Intersection of Plainchant, Liturgy, Epic, and Reform*, Diss. University of Michigan, 2013.

3 Vgl. Michal Kobialka, *This is my Body. Representational Practices in the Early Middle Ages*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

vorgestellten Forschungsprojektes.⁴ Darin gehe ich der Frage nach, welche zusätzlichen semantischen Ebenen durch Verschränkung von körperlicher, sichtbarer Aktion mit den konkret überlieferten gesungenen (und damit hörbaren) Chorälen die szenische Darstellung der *Visitatio Sepulchri* eröffnet.

Den philologischen Ausgangspunkt dafür bildet die sogenannte Typ II-*Visitatio Sepulchri*, welche sich seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert im mitteleuropäischen Raum verbreitet hatte. Hier fokussiere ich mich insbesondere auf ihre konkrete Anordnung, wie sie im Salzburger *Liber Ordinarius* (A-Su M II 6) überliefert ist. Diese für die gesamte Salzburger Kirchenprovinz zentrale Handschrift ist eine der ältesten Überlieferungen dieses *Visitatio*-Typus, die sich aus einem Textkern von sieben Antiphonen definiert,⁵ der in allen Abschriften relativ stabil bestehen bleibt, während die ein- und ausleitenden Gesänge in den einzelnen Überlieferungen stark variieren. Wichtig ist diese frühe Handschrift vor allem deshalb, weil sie nicht nur die Anordnung der Gesänge enthält, sondern innerhalb der Rubriken auch die Zuteilung der biblischen Figuren an liturgische Personen vorgibt und darüber informiert, wie die überlieferte Szene auszuführen ist:⁶ Die Geistlichen verlassen in einer Prozession den Altarraum und versammeln sich im Kirchenraum um ein (nicht näher definiertes) aufgestelltes oder fiktives Grab; ausgewählte, mit Kapuzen und Stolen verkleidete Kleriker stellen dort den Dialog zwischen dem Engel und den Marien sowie den Jüngerlauf nach und ziehen nach dem Vorzeigen der Insignien der Auferstehung (Leinen und Kreuz), dem Beweis, dass Christus tatsächlich auferstanden ist, unter Lobgesängen in den Altarraum zurück.

Innerhalb der Grabesfeier kommen die Kleriker durch ihr Verlassen des Altarraumes in Bewegung, sämtliche verwendete liturgische Geräte (Weihrauch, Kerzen, Kreuz, Leinen), Gewänder (Stola, Kapuzen) und Personen (Priester, Diakon) werden dabei neu funktionalisiert und subtil umgedeutet. Dennoch wird keine strikte Trennung zwischen historischer Verkörperung und aktuellem liturgischem Personal gezogen. Vielmehr

4 Das hier vorgestellte Projekt ist Teil des Nationalen Forschungsschwerpunktes Bildkritik «eikones» an der Universität Basel. Weitere Informationen unter: <www.eikones.ch> (aufgerufen am 8. Juni 2017).

5 Vgl. Michael L. Norton, *The Typ II «Visitatio Sepulchri». A Repertorial Study*, Diss. The Ohio State University, 1983.

6 Eine vollständige Edition und Übersetzung der hier vorgestellten *Visitatio Sepulchri* aus dem Salzburger *Liber Ordinarius* ist abgedruckt in: Jürg Stenzl, «Musik in der Salzburger Geschichte des Mittelalters», in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. von Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet, 2005, S. 43–46.

oszilliert die gesamte Szene permanent zwischen historischer Erzählung und momentaner Aktualisierung.⁷

Kernantiphonen (Typ II) mit Rubriken	Modus	Übersetzung
<i>Ila Quis revolvet nobis ab [ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulcrum?]</i>	4	<i>Wer wälzt uns vom [Eingang den Stein, der – wie wir sehen – das Heilige Grab verschließt?]</i>
Angelus:		Der Engel:
<i>Iib Quem queritis, o tremule [mulieres, in hoc tumulo plorantes?]</i>	4	<i>Wen sucht ihr, o zitternde [Frauen, weinend an diesem Grab?]</i>
Mulieres:		Die Frauen:
<i>Iic Iesum Nazarenum [crucifixum querimus.]</i>	4	<i>Jesus von Nazareth, [den Gekreuzigten, suchen wir.]</i>
Angelus:		Der Engel:
<i>Iid Non est hic, quem queritis.</i>	4	<i>Er ist nicht hier, den ihr sucht.</i>
Et cum ceperit cantare angelus:		Und wenn der Engel zu singen begonnen hat:
<i>IId sed cito euntes [nunciate discipulis et Petro, quia surrexit Iesus.]</i>	4	<i>Aber geht schnell [und meldet den Jüngern und Petrus, dass Jesus auferstanden ist.]</i>
mulieres thurificant sepulcrum. Et festinanter redeunt. Et versus chorum stantes cantant mulieres:		sollen die Frauen das Grab beweihräuchern. Und eilig kehren sie zurück. Und zum Chor gewandt stehen die Frauen und singen:
<i>Iie Ad monumentum venimus gementes [angelum domini sedentem vidimus ac dicentam, quia surrexit Iesus.]</i>	1	<i>Zum Grabe sind wir klagend gekommen [und haben den Engel des Herrn dort sitzen gesehen, und er sagte, dass Jesus auferstanden ist.]</i>
Tunc chorus imponat Antiphonam:		Dann soll der Chor die Antiphon beginnen:
<i>IIf Currebant duo simul [et ille alias discipulus precucurrit citius Petro et venit prior ad monumentum.]</i>	1	<i>Sie liefen beide dorthin, [aber weil der andere Jünger schneller war als Petrus, kam er früher zum Grab.]</i>
Et cantores quasi Petrus et Ioannes currant precucurrateque Ioannes sequente Petro. Et ita veniunt ad monumentum. Et auferant lintheamina et sudarium, quibus involuta erat imago Domini. Et vertentes se ad chorum ostendendo ea cantant:		Und die Sänger, gleichsam Petrus und Johannes, sollen laufen. Johannes soll voraus laufen und Petrus soll folgen. Und so kommen sie zum Grab und sollen die Linnen und das Schweißtuch aufheben, in denen das Bildnis des Herrn gehüllt war. Und zum Chor sich wendend sollen sie diese ihm zeigen und singen:
<i>Iig Cernitis, o socii, ecce lintheamina [et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.]</i>	1	<i>Sehet o ihr Getreuen, sehet das Linnen [und das Schweißtuch; der Leichnam ist nicht gefunden im Grabe.]</i>

Tab. 1: Auszug aus der *Visitatio Sepulchri* des Salzburger *Liber Ordinarius* (A-Su M II 6) mit Kennzeichnung der Modusstruktur; Übersetzung von Gerhard Petersmann (vgl. Stenzl, «Musik in der Salzburger Geschichte des Mittelalters», S. 43–46).

7 Eine genaue Analyse der *Visitatio Sepulchri* bestätigt, dass in solchen und ähnlichen Feiern keine strikte Trennung zwischen Ritual und Theater zu vollziehen ist, sie vielmehr subtil zwischen beiden Kategorien oszillieren. Dass dieser Fakt bereits im gesamten Mittelalter bekannt war, zeigt die Studie von Donnalee Dox, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

Darüber hinaus formen die sieben neu kompilierten Antiphonen, die den charakteristischen Kern des Typ II bilden, in ihrer modalen Struktur ein klares musikalisches Konzept:⁸ Die ersten vier Antiphonen (IIa bis IId) stehen im 4. Modus, die letzten drei (IIe bis IIg) im ersten Modus. Dieses auf den ersten Blick simple Ordnungssystem ist jedoch nicht nur charakteristisch für sämtliche Überlieferung dieser *Visitatio*, sondern auch aus performance-analytischer Sicht bedeutungstragend: So wird der bereits aus den *Regularis Concordia*⁹ bekannte *Quem queritis*-Dialog nicht nur textlich neu gestaltet, um die Eingangsfrage «*Quis resolvet*» ergänzt und um die drei Antiphonen des Jüngerlaufs erweitert, sondern auch durch die klare modale Struktur in zwei hörbar differenzierte Abschnitte gegliedert. Obwohl die einzelnen Gesänge in ihrem melodischen Aufbau grundsätzlich einander sehr ähnlich klingen und sie sich darin auch nicht von den anderen Antiphonen der gesungenen Liturgie unterscheiden, wird hier die modale Ordnungsstruktur zum Marker einer hörbaren Differenz; eine Differenz, die wiederum in ihrer Verschränkung mit liturgisch-theatraler, sichtbarer *actio* eine zusätzliche semantische Ebene öffnet, die den präsentischen Vollzug dieser liturgischen Feier hörbar in eine historische Erzählung (IIa bis IId) und einen aktuellen Lobpreis (IIe bis IIg) gliedert und dabei die figurative,¹⁰ (transzendenten) Verschränkung von Raum und Zeit subtil ordnet. Damit kommt der Musik hier die Funktion einer ‹Meta-Ordnung› zu, die dabei jedoch keiner modernen Logik einer strikten Trennung von Geschichte/Zeitlichkeit und Rollen/Personifikationen folgt, sondern vielmehr auf die permanente Präsenz der (Heils-)Geschichte im Hier und Jetzt verweist und darin gleichzeitig auf die eschatologische Erfüllung der Offenbarung vorausweist.

8 Der Salzburger *Liber Ordinarius* enthält lediglich die Incipits der einzelnen Gesänge in adiastematischen Neumen. Die modale Struktur wurde durch die geographisch und zeitlich nächste Quelle, ein Antiphonar aus dem Benediktinerinnenstift Nonnberg in Salzburg (A-Sn Cod. 28 C 15 [olim 26 E 1b], f. 162v–163v, um 1320) rekonstruiert. Die Rekonstruktion entspricht dabei der typisch stabilen Überlieferung. (Vgl. Norton, *The Typ II «Visitatio Sepulchri»*). Eine Musik- und Textedition findet sich in: *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern. Editionen und Kommentare*, hg. und erarb. von Ute Evers und Johannes Janota, Bd. 1: Editionen, Berlin/Boston: De Gruyter, 2013, S. 789–792.

9 Vgl. *Regularis concordia Anglice nationis monachorum santimonialumque. The monastic agreement of the monks and nuns of the English nation*, Transl. from the Latin with introd. and notes by Thomas Symon, London: Nelson, 1953.

10 Vgl. Erich Auerbach, «Figura», in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, München/Bern: Francke, 1967, S. 55–92.

Liturgical Bodies in Motion. Sonic gestures and visual song in the mediaeval *Visitatio Sepulchri*

The “liturgical drama” experienced a heyday in the high-mediaeval period. While (pre-)scholastic philosophers such as Berengar of Tours, Albertus Magnus and Thomas Aquinas debated theological and philosophical issues surrounding *substantia*, incarnation and transubstantiation, the Body of Christ also became a culmination point within the *Visitatio Sepulchri*. In this liturgical re-enactment, gestures, movement patterns and ritual robes from the liturgy of the mass were taken on and linked with songs both existing and newly composed. With the aid of these performative means, the *Visitatio* depicted the impossible, namely the resurrection of Christ. In order to depict this *mysterium fidei*, the *Visitatio* employed various (historical) concepts of the body and of embodiment that were closely bound up with the material and symbolic concepts of the consecration of the Host during the celebration of the mass.

Mit seiner Kulturrede von 1937 legte Adolf Hitler kaum missverständlich einen offiziellen Standpunkt fest, wenn es um die Frage ging, wie im nationalsozialistischen Deutschland mit kanonischen Musikwerken umzugehen sei, die angeblich hergehender Auffassungen problematisch erscheinen könnten. Die Rede ist weder das erste noch das letzte Dokument einer nationalsozialistischen Kulturpolitik, die nicht so recht mit gängigen Vorstellungen einer politischen Vereinheitlichung der Kunst unter dem Nationalsozialismus zusammenpassen will.¹

¹ Eine Untersuchung deszenenbezogenen Chorstands liegt meinem Beitrag zur Jahrestagung 2015 der GM zugrunde, v. a. um später einmal mit Kopfschütteln und gelassen zu werden? Ganz ähnlich verarbeitet in der reich bearbeitung von Hermann Burmeister Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – „kritikwissenschaftliche Tiefdimensionen im Dialog“, hg. von Wolfgang Ambrosius und Wolfgang Kirchmann <http://www.schott-campus.com/gfm/jahrestagung-2015-1.html>, Mainz: Schott, 2016.

Einsert nach: Robert Mieschelkunst, Bach Interpretation – Hochkulturschlager? Perspektivenwechsel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs, *Monatsschrift Mainz*, 2011, S. 417. Mit leicht abweichendem Vorwort erweitert Peter Radde, Aufführung von Werken mit zeitlichem Wert, in: *Archiv für Mittelalter und Neuzeit der Sachsenakademie* 4 (1937), Nr. 15 vom 1. Oktober 1937, S. 19 f., dokumentiert bei Karin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe und Monika Schneider, Zur Rezeption Georg Friedrich Händels gegenwärtiger Aufführungen, *Studien zu Händel* (Berlin: Orpheus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 166 f.). Dieses Werk ist lizenziert.

