

Zur Musikpflege am Altar Mária Pócs (Maria Pötsch) in St. Stephan in Wien*

Thomas HOCHRADNER – Géza Michael VÖRÖSMARTY
Wien – Salzburg

I. Barocke Frömmigkeit

Beständigkeit und Unantastbarkeit der gesellschaftlichen Ordnung bildeten im Zeitalter des Barock den umfassenden Rahmen aller Lebensbedingungen. Jedes Individuum füllte einen ihm zugewiesenen Platz aus, den zu verlassen einem Bruch mit der konventionellen Organisation gleichkam. Die kompakte und zugleich differenzierte soziale Schichtung wurde dadurch abgesichert, daß sämtliche Straten, also auch die Regenten als deren oberste weltliche Instanz, Gott als dem höchsten Ordner aller Dinge unterstellt und verpflichtet waren. Insofern

umgibt barocker Ordnungswille den Fürsten mit sakraler Atmosphäre. Das Zeremonial um ihn baut sich ablösende Gebärden und Vorgänge auf als Gleichnisse für die Harmonie einer Welt, die um einen gottgegebenen Kern geordnet ist. Die zeremonialen Formen erfassen den ganzen Tagesablauf des Herrschers. Die Hofordnung ist der innerste, der heiligste Kreis in dem nach Ständen aufgebauten Volke, in dessen Gesellschaftsordnung nach dem Vorbilde der fürstlichen Umgebung Ehrfurcht, Maß und Schönheit – gleich wie im Kosmos – herrschen sollen.¹

Zwischen Erde und Himmel, zwischen dem Niederen, Menschlichen, und dem Höchsten, Göttlichen, besteht ein direkter Zusammenhang. Das höfische Zeremoniell, die Entfaltung von Kunst, die tiefgreifende Religiosität des Barock sind weder autonome Lebensäußerungen, noch bauen sie eine Scheinwelt auf. Sie geben als unmittelbarer Ausdruck der Lebenswirklichkeit Zeugnis von einer umfassenden Gläubigkeit im Rahmen einer vorgege-

*Bei allen, die uns im Rahmen der Vorarbeiten zu dieser Studie unterstützten, insbesondere den Helferinnen und Helfern im Diözesenarchiv Wien (DAW), im Wiener Stadt- und Landesarchiv, in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), möchten wir uns herzlich bedanken (Th. H.-G.-M. V.).

¹ Laurentius Freiberger, *Religiöse Deutung des Barocks*, Regensburg 1949, S. 10f.

benen sozialen Ordnung. Überall auf dem europäischen Festland, in katholischen wie evangelischen Territorien, bestimmen diese Voraussetzungen das gesellschaftliche System. Konfessionelle Unterschiede innerhalb der Frömmigkeit bestehen demnach nicht in der grundsätzlichen Auffassung – man vergleiche die Bewegung des Pietismus in reformierten Gegenden –, sondern im Ideal ihrer Verwirklichung. Hier hatte sich in den katholischen Gebieten im Zuge der gegenreformatorischen Maßnahmen nach dem Tridentinischen Konzil eine intensive und bewußt nach außen getragene Form der Anbetung verbreitet, die sich neben einer regen sakralen Bautätigkeit in einer Vielzahl religiös motivierter öffentlicher Anlässe äußerte: Prozessionen, Wallfahrten, Votivmessen, geistlichen Spielen u.v.m.

Daß nach dem Tridentinum die amtskirchliche Entscheidungsgewalt in vielen Bereichen nach und nach wieder in die Zuständigkeit von Diözesen übergang², förderte umso mehr ein mannigfaltiges und regional geprägtes Frömmigkeitsleben. So erst wird verständlich, daß sich „Pietas“ zu einer zentralen Herrschertugend der habsburgischen Regenten entwickeln konnte.³ Der Kaiser, von Gottes Gnaden zur Herrschaft berufen, hatte sich dementsprechend als Garant des Christentums zu verhalten. Diese Stellung hob ihn über alle Reichsfürsten, ja über alle übrigen Regenten Europas heraus und wies dem Haus Habsburg im Kampf gegen die islamischen Türken eine Schlüsselposition zu. Als dieser Krieg nach den von Prinz Eugen von Savoyen gewonnenen Schlachten mit der Rückeroberung Ungarns ein für Österreich unerwartet glückliches Ende nahm, konnte sich auf der Grundlage der „Pietas Austriaca“ ein neues imperiales Selbstbewußtsein entfalten, welches in prunkvoller künstlerischer Apotheose seinen Ausdruck fand. Diese Ära als Zeit des „Reichsstils“ zu bezeichnen, wie es der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr unternommen hat⁴, stellt den politischen Anspruch heraus, welchen das Haus Habsburg infolge seiner wiedererstarkten Position erhob. Berücksichtigt man indes, daß die Aktivitäten vor allem dazu dienten, den

² Leopold M. Kantner, *Liturgische Gesetzgebung und liturgisches Gewohnheitsrecht in der Barockzeit*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, hg. v. Jiří Sehnal, (Brno 1994), S. 241–247: 241.

³ Siehe Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock (Österreich-Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde o. Zl.)*, Wien²1982.

⁴ Hans Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)*, in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik*, München 1938, S. 126–140; ebenso in: Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Wien und München 1960, S. 140–156; für den Bereich der Musik vgl. dazu Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik I)*, München und Salzburg 1977.

Aufschwung der dynastischen Bedeutung zu untermauern, läßt sich präziser noch von „Imperialstil“ sprechen.

Die Musikpflege im Wiener Stephansdom, wo sich das Gnadenbild aus Pócs (*Abbildung 1*) seit 1697 befindet, stand gewiß, wie auch sonst in der Kaiserstadt, im Zeichen dieses „Imperialstils“, einem nach der Art und dem Rang des jeweiligen Kirchenfestes abgestuften Stilschema innerhalb des „stylus ecclesiasticus“, das in den Fastenzeiten Advent und Septuagesima bei gelegentlichen Ausnahmen (z.B. am dritten und vierten Sonntag im Advent sowie am Gründonnerstag) den Gebrauch des „stylus a cappella“ mit eventueller Begleitung der Orgel vorschrieb, sonst aber im „stylus mediocris“ bzw. „mixtus“ die Verwendung von Instrumenten vorsah, zu denen an den kirchlichen Hochfesten im „stylus solennis“ noch Trompeten und Pauken traten.⁵ Für die Musikpflege am Stephansdom läßt sich die Relevanz dieses Stilschemas allerdings nur mittelbar kontrollieren, über jene musikalischen Darbietungen, welche zu besonderen Anlässen die kaiserliche Hofmusikkapelle ausführte und welche deshalb in archivalischen Quellen dokumentiert sind.⁶ Der historische Notenbestand des Stephansdomes, der kürzlich wiederaufgefunden wurde, umfaßt durchwegs Bestände, die erst nach Mitte des 18. Jahrhunderts datieren.⁷

Nach einer These von Norbert Elias haben sich die Mitglieder der höfischen Gesellschaft das auf den Regenten zugeschnittene Regulativ schließlich als Selbstzwang auferlegt, um sich auf diese Weise sozial zu legitimieren.⁸ Demnach ist das Zeremoniell stets konkret an die Person des Herrschers gebunden und jede Veränderung, die von diesem selbst ausgeht, besitzt folglich eine außergewöhnliche Durchschlagskraft. Als nach dem Tod Karls VI. (1740) das traditionelle Zeremoniell während des Österreichischen Erbfolgekrieges abrupt an Bedeutung verlor, schwand auch der enge Bezug zur Pietas, zur öffentlichen Frömmigkeitsausübung des Herrscherhauses.⁹ Zwar hat Franz I. Stephan nach seiner Wahl zum röm.-dt. Kaiser das

⁵ Unterscheidung nach den „Rubriche generali“, einem 1727 vom Notenwart der Wiener Hofmusikkapelle, Kilian Reinhardt, angelegten Zeremonienbuch (vgl. Riedel, wie Anmerkung 4, S. 17–20).

⁶ Diese sind: das Ordnungsbuch 1715 mit Aufzeichnungen über die Gottesdienstordnung unter Karl VI., die Zeremonialprotokolle, die „Rubriche generali“ Kilian Reinhardts sowie Inventare und Notenmaterialien aus dem Bestand der kaiserlichen Hofmusikkapelle [vgl. Riedel, wie Anm. 4, S. 14–23; zum Einsatz der Hofmusikkapelle an St. Stephan s. ebenda, Anhang: Kalendarium nach der Gottesdienstordnung am Wiener Hof unter Kaiser Karl VI. (1711–40) mit Nachweisen über die Aufführungen kirchenmusikalischer Werke, S. (229–309)].

⁷ Freundliche Mitteilung von ao. Univ.-Prof. Dr. Leopold M. Kantner (Wien).

⁸ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (*Soziologische Texte* 54), Neuwied und Berlin³ 1977.

⁹ Siehe Elisabeth Kovács, *Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 32 (1979), S. 109–142.



Abbildung 1: Ikone Mária Pócs (Wien, St. Stephan).

Die einfache (bäuerliche) Darstellung byzantinischen Ursprungs („Hodegetria“) zeigt Maria mit dem Jesuskind auf dem linken Arm. Das Gemälde (Temperafarbe auf Eichenholz) wurde auf zwei Tafeln gemalt, die durch Keile zusammengehalten werden. Ein deutlich erkennbarer Spalt verläuft senkrecht durch das linke Auge Marias.

Zeremoniell zunächst wieder aufgenommen, doch erfolgte seit 1752 eine zunehmende Reduzierung der öffentlich praktizierten Religiosität, wohl zugleich mit einer inneren Distanzierung des Regentenpaares von seinen repräsentativen Aufgaben. An die Stelle der zeremonialen Koppelung von Gottesdienst und Hofhaltung trat mehr und mehr der Versuch, die Kirche mit ihrer hierarchischen Struktur in die Gesetzlichkeit des Staates zu integrieren.

Eben dieses Zusammenwirken, freilich ohne vom Staat gemaßregelt zu werden, galt auch der beginnenden kirchlichen Aufklärung als Ideal. Darin gewannen Gedanken des Jansenismus, der in Wien schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts Einfluß genommen hatte, in den sechziger Jahren stark an Bedeutung.¹⁰ Sie richteten sich gegen die extrovertierte, manierierte Ausdruckshaltung der barocken Frömmigkeit, gegen eine überladene sakrale Kunst und gegen eine aufwendige Heiligenverehrung und strebten danach, die Heilige Schrift in das Zentrum des religiösen Lebens zu rücken. Als diese Ideen in den habsburgischen Ländern schließlich tatkräftig umgesetzt wurden, machten sich indes die Regenten selbst, namentlich Joseph II., zum Rückhalt der Bewegung und nahmen den kirchlichen Kreisen das Heft aus der Hand.

Hatte sich eine erste punktuelle Maßnahme, das 1753 ausgegebene Verbot von Trompeten und Pauken in der Kirchenmusik, nur im engeren Einflußbereich des Kaiserhofes durchgesetzt und war 1767 auch offiziell teilweise aufgehoben worden (bei Te Deum und vergleichbaren feierlichen Anlässen war das Spielen der beiden Instrumente wieder zugelassen)¹¹, griff die 1783 publizierte Gottesdienstordnung für Wien weit nachhaltiger in kirchenmusikalische Belange ein.¹² Nur an Kirchen, in denen ein regelmäßiges Chorgebet stattfand, wurde das Abhalten einer täglichen Messe mit musikalischem Anteil, und zwar lediglich Vokalmusik und Orgelbegleitung, er-

¹⁰ Siehe Gerda Mraz, Die Kaiserinnen aus dem Welfenhaus und ihr Einfluß auf das geistig-kulturelle Leben in Wien, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hg. v. Arnfried Edler und Friedrich Wilhelm Riedel (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), Laaber (1996), S. (75)–91; Peter Hersche, Erzbischof Migazzi und die Anfänge der jansenistischen Bewegung in Wien, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 24 (1971), S. (280)–309; ders., War Maria Theresia eine Jansenistin?, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 15 (1971), S. 14–25; ders., Der Spätjansenismus in Österreich (*Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs* 7), Wien 1977.

¹¹ Otto Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte I/2), Eisenstadt 1971, S. 7–79: 71; A. Peter Brown, The trumpet overture and sinfonia in Vienna (1715–1822): rise, decline and reformulation, in: *Music in the eighteenth-century Austria*, hg. v. David Wyn Jones, Cambridge (1996), S. 13–69: 30ff.

¹² Näheres siehe Hans Hollerweger, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (*Studien zur Pastoralliturgie* 1), Regensburg (1976).

laubt, an Pfarrkirchen nur der landessprachliche „Normalgesang“, wie er den verbindlich „neu eingeführten“ Gesangbüchern¹³ zu entnehmen war. An Sonn- und Feiertagen war in allen Kirchen eine orchesterbegleitete Messe gestattet, während Vespere – bis dahin mit großem musikalischen Aufwand gestaltet – prinzipiell nur mehr choraliter gehalten werden durften.¹⁴ Mit diesen Vorgaben ging eine reiche gottesdienstliche Musikpflege, wie sie insbesondere an den Kloster- und Wallfahrtskirchen geübt wurde, zur Neige. Infolge der zahlreich gestifteten Votivmessen hatte es dort täglich zumindest ein Amt gegeben, das mit Figuralmusik (also Chor und Orchester) umrahmt worden war.¹⁵

Die josephinistischen Maßnahmen zielten insgesamt darauf ab, die Kosten für jeden „unnützen“ Aufwand zu senken und die finanziellen Ressourcen statt dessen fürsorglichen Vorhaben zufließen zu lassen, wie etwa auch das Vermögen aufgehobener Klöster konfisziert und einem sogenannten „Religionsfonds“ zugeführt wurde, der für Bildungswesen und Armenpflege zur Verfügung stand. Frömmigkeit und Heiligenverehrung wurden jedoch von einem derartig äußerlichen Vorgehen weniger beschränkt als durch die ideellen Ziele, welche das kirchliche Reformdenken der Aufklärung erstrebte. Zahl und Intensität der Anbetung sanken und nicht zufällig wurde das Kapellmeisteramt am Altar Mária Pócs im Wiener Stephansdom 1783, im Jahr der Veröffentlichung der neuen Gottesdienstordnung, aufgegeben. Die Zurückdrängung eines die Andacht störenden ästhetischen Kunsterlebnisses und mangelhafter, dem Anlaß nicht adäquater künstlerischer Darbietungen führte zu einer Neugestaltung des kirchenmusikalischen Repertoires¹⁶, worin nun einfache, erbauliche Melodien bevorzugt wurden. Dazu waren weder ein Kapellmeister noch eine Musikkapelle vonnöten; ein Organist allein genügte.

¹³ Z.B. das 1774 von Michael Denis herausgebrachte Gesangbuch der Wiener Diözese und das zwei Jahre später aufgelegte „Katholische Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k., k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert“.

¹⁴ Vgl. dazu Reinhard G. Pauly, The Reform of Church Music under Joseph II, in: *The Musical Quarterly* 43 (1957), S. 372–382.

¹⁵ Friedrich Wilhelm Riedel, Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts, in: *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 10), München und Salzburg 1989, S. 107–117: 108.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Riedel, Liturgie und Kirchenmusik, in: *Joseph Haydn und seine Zeit*, [Ausstellungskatalog] Eisenstadt 1982, S. 121–133: 123.

II. Das Gnadenbild Mária Pócs¹⁷

Es heißt, daß sich ein ungarischer Bauer namens Cigri um das Jahr 1676 auf einer hölzernen Tafel vom Maler Stefan Pap habe ein Marienbildnis malen lassen. Da ihm das Bild dann aber zu teuer war, erstand es ein gewisser Lorenz Hurta um 6 Gulden und übergab es der griechisch-orthodoxen Pfarrkirche zu Pócs (Pötsch), einem Dorf in der Diözese Eger (Erlau). Während der andauernden Kämpfe gegen das türkische Heer diente diese Kirche nicht nur als Gotteshaus, sondern auch als Aufbewahrungsort verschiedener Gerätschaften. Am 4. November 1796 entdeckte der Bauer Michael Cöry, daß aus den Augen des Bildnisses Tränen flossen. Dieses Weinen dauerte drei Tage an, setzte dann vorübergehend aus, bis zum 8. Dezember (Mariä Empfängnis) aber mehrmals wieder ein. Katholiken, Evangelische und auch Mohammedaner sollen sich eingefunden haben, um das Wunder zu bestaunen und nach Möglichkeit eine Träne aufzufangen. General Graf von Corbelli veranlaßte schließlich eine Untersuchung, bei welcher das Bild abgenommen wurde, um sicherzustellen, daß nicht etwa eine Flüssigkeitsquelle die Augen des Gnadenbildes speise. Dabei konnte keine Erklärung für das Tränenwunder gefunden werden. Wenig später wurden etliche Zeugen, darunter Militärs und Seelsorger, auf Veranlassung des Bischofs von Eger, Georg Fenessy, vom dortigen Domprobst und einem Domherrn angehört, welche nach eingehender Prüfung die Glaubwürdigkeit der Aussagen feststellten und damit das Wunder von Pócs offiziell bestätigten (*Abbildungen 2a, 2b*).

Nun überzeugte sich der kaiserliche Oberproviantkommissarius Philipp Ruprecht von der wundersamen Erscheinung und auf Wunsch der Kaiserin Eleonora, Gemahlin Leopolds I., wurde die Übertragung des Gnadenbildes nach Wien veranlaßt. Der Abt des Klosters Tapolcz, Emmerich Graf Csaky, brachte die Ikone 1697 nach Wien, wo sie zunächst in der Favorita, der kaiserlichen Sommerresidenz (dem heutigen Theresianum) aufgestellt und am 7. Juli in die Augustiner-Hofkirche übertragen wurde. Dort zierte Kaiserin Eleonora selbst das Gnadenbild mit einem kostbaren Geschmeide, einer diamantenen Rose, weshalb der Beiname „Rosa mystica“ entstand. Danach befand sich das Bildnis 14 Tage lang zur Anbetung in St. Stephan,

¹⁷ Die Geschichte des Gnadenbildes im folgenden wesentlich nach Joseph Ogesser, *Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien*, Wien 1779; Richard Donin, *Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte (Beiträge zur Geschichte, Kultur und Kunstgeschichte der Stadt Wien 3)*, Wien 1846; Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes zu Wien*, Baden b. Wien 1934; Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*, Bd. 1: Wien, Wien (1955), S. 89. Ergänzende Daten und eine knappe kunsthistorische Besprechung nach Rudolf Bachleitner, Das Bild der ungarischen Madonna im Stephansdom zu Wien, in: *Wiener Geschichtsblätter* 13–16 (1958–1961), S. 353–357.



*Abbildung 2a: Kirche von Máriaipócs,
hier hat sich das Tränenwunder der Ikone ereignet*



Abbildung 2b: Kopie des Gnadenbildes in der Kirche von Máriapócs.
Quelle: *Katolikus templomok Magyarországon*. Budapest 1991, Tafel 52/135, 52/136,

ehe es in die Favorita zurückgebracht wurde. „Weil aber alle christlichen Gemeinden ein inbrünstiges Verlangen äußerten, dieses Gnadenbild in ihren Kirchen verehren zu können“ – wie es in einer frühen Beschreibung heißt – stellte man anschließend die Ikone in verschiedenen Wiener Kirchen vorübergehend aus, bis sie am 1. Dezember 1697 endgültig nach St. Stephan übertragen und dort zunächst auf dem Hochaltar aufgestellt wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt waren 33 große Prozessionen, 103 Hochämter und 126 Predigten zu bzw. vor dem Gnadenbild gehalten worden¹⁸ (*Abbildung 3*).

Vor dem Gnadenbild am Hochaltar wurde täglich mehrmals zwischen 5 und 12 Uhr, im Sommer bereits ab 4 Uhr die heilige Messe gelesen, um 11 Uhr ein Hochamt zelebriert. Um 5 Uhr nachmittags fand eine Lauretanische Litanei statt, dreimal täglich (um 9 Uhr, halb 12 Uhr und nach der Litanei) wurde ein Rosenkranz gebetet. Zum Gedenken des Tränenwunders (4. November) und der Übertragung der Ikone nach Wien (am Sonntag nach Mariä Heimsuchung, 2. Juli) gab es jeweils über drei Tage sich erstreckende Andachten. Gleich anderen verfügte der Handelsmann Michael Kurz 1707 testamentarisch eine Stiftung, wonach alle Sonn- und Feiertage der Gottesdienst bei dem Gnadenbild mit groß besetzter Musik „unter Trompeten= und Pauckenschalle“ gehalten werden sollte¹⁹ (*Abbildung 4*). Die Musikpflege vor dem Gnadenbild entsprach also einem permanenten „stylus solennis“ und war ganz und gar mit den Agenden der Musikkapelle an St. Stephan verknüpft. Johann Joseph Fux, seit 1698 als „Hofcomponist“ Kaiser Leopolds I. tätig, wurde 1705 als Vizekapellmeister aufgenommen und eigens mit dem Kapellmeisteramt am Altar Mária Pócs betraut, womit der bisherige Kapellmeister Johann Michael Zächer entlastet war. Die aus den zusätzlichen musikalischen Aufführungen entstehenden Kosten übernahm der Magistrat der Stadt Wien.

In außergewöhnlicher Zahl erschienen kleine Druckschriften (Panegyrica) zu Ehren des Gnadenbildes Mária Pócs und in den frühen Beschreibungen des Domes St. Stephan wird der Ikone breiter Raum gewidmet. Mit Titel, teils auch mit Signaturen nachweisbar sind folgende Publikationen:

¹⁸ Daten über die Gottesdienste beim Gnadenbild für die Jahre 1699 bis 1701 enthält die Druckschrift „Heylsamer Gnaden=Brunn in den wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch in St. Stephan Dom=Kirchen zu Wienn (...)“, Wien 1703, S. 48–55. Im Jahr 1699 wurden nach dem 1. April 117 von Bischöfen, Prälaten und Pröbsten gelesene heilige Messen, 34.625 weitere heilige Messen, 63.000 Kommunikanten und 1.100 Rosenkränze gezählt.

¹⁹ Constantin Schneider, Kirchenmusik im St. Stephansdom zu Wien, in: *Musica divina* 21 (1933), S. 67–77: 75.



Abbildung 3: Darstellung des Gnadenbildes bei Christoph Zeunegg, Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunnen in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch (...), Wien 1739

Ich habe die Ehre zu sein, Sie zu informieren, dass ich die
 Kopie des Testaments des Handelsmanns Michael Kurz (Wien, Stadt- und Landesarchiv)
 erhalten habe. Das Dokument ist ein handschriftliches Testament, das
 am 1. März 1808 in Wien verfasst wurde. Es enthält die letzten
 Willen des Testators, einschließlich der Verteilung seines Vermögens
 auf seine Kinder und Ehefrau. Das Dokument ist in deutscher
 Sprache verfasst und ist ein wichtiges historisches Dokument für
 die Geschichte der Familie Kurz und der Stadt Wien.
 Ich hoffe, diese Informationen sind für Sie hilfreich. Bitte
 kontaktieren Sie mich, falls Sie weitere Informationen benötigen.
 Mit freundlichen Grüßen,
 Thomas Hochradner

Abbildung 4: Auszug aus dem Testament des Handelsmanns Michael Kurz (Wien, Stadt- und Landesarchiv)

- Wahrhaftige Beschreibung des blutweinenden Marienbildes in Ungarn zu Pócs, Wien 1797 (genannt bei Bachleitner [wie Anm. 17], S. 355; Exemplar nicht nachweisbar)
- Heylsamer Gnaden=Brunn in den wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch in St. Stephan Dom=Kirchen zu Wienn (...), Wien 1703 (ÖNB 293.299-A bzw. MF. 3573).
- Lob-, Preis-, Dank- und Lehrdiskurs von diesem wunderthätigen Bilde gehalten in der Kirche bei Mariastiegen 1697 (vermutlich eine hs. abgefaßte Predigt, erwähnt bei J. Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien [s. u.], S. 299, Fußnote, mit der Angabe „Stadtarchiv“²⁰; lt. Auskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs und der Wiener Stadt- und Landesbibliothek ist in deren Beständen weder eine hs. noch eine gedruckte Schrift mit diesem Titel erhalten).
- Gratulation so bei Vermählung in St. Stephan zwischen eines Theils der Mutter Gottes von Pötsch: andern Theils aber dem Fürsten Ferdinand (...), Regensburg 1706 (ÖNB 1051-B).
- Friedrich Tilmez, Memorabilia de Templo, ac turri ad S. Stephanum (...), Wien 1721 (ÖNB 235.806-A; DAW; Handbibliothek, W I/1).
- Friedrich Tilmez, Denkwürdigkeiten von der (...) St. Stephans Dom=Kirchen, Wien 1722 (ÖNB 235.804-A). [Deutsche Übersetzung der zuvor genannten Schrift.]
- Christoph Zeunegg, Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch (...), Wien 1739 (ÖNB 78.J.25 bzw. MF. 2726).
- Joseph Csehre, Gründliche und ausführliche Beschreibung Der Wunderthätigen Bildnuß der weinenden Mutter Gottes von Pötsch, Wien 1746 (Wien, Stadt- und Landesbibliothek A 19.404).
- Fünffzig-Jähriges Jubelfest des wunderthätigen Gnaden-Bilds Mariae v. Pötsch (...), Wien 1747 (ÖNB 74.632-B bzw. MF. 2760).
- Joseph Csehre, Gründliche und ausführliche Beschreibung des wunderthätigen Bildniß der weinenden Mutter Gottes von Pötsch, Wien 1772 (ÖNB 220.139-A bzw. MF. 2762).
- Joseph Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779 (ÖNB 235.167-B und 7.J.49; Wiener Stadt- und Landesbibliothek A 16.379; DAW, Handbibliothek, W I/2a und W I/2b).
- Joseph Ogesser, Anhang zur Beschreibung der Metropolitankirche zu Wien von verschiedenen merkwürdigen Urkunden aus dem Archive der hiesigen Dom-Probstey und Kustodie, Wien nicht vor 1779 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek A 65.229; DAW, Handbibliothek, W I/2b).
- Gründlicher Bericht über die im Jahre 1696 geflossenen Thränen des Bildes der seligsten Jungfrau und Mutter Gottes Maria von Pötsch, das seit dem folgenden Jahre 1697 bey St. Stephan in Wien verehret wird, Wien 1796 (ÖNB 240.898-A).

²⁰ Die entsprechende Anmerkung lautet: „*Stadtarchiv. Lob = Preis = Dank = und Lehrdiskurs von diesem wunderthätigen Bilde gehalten in der Kirche bei Mariastiegen 1697. Gedruckte Beschreibung von 1703.*“ Mit der „Kirche bei Mariastiegen“ ist Maria am Gestade gemeint, eine der Kirchen, in denen 1697 das Gnadenbild ausgestellt war, ehe es endgültig in den Stephansdom übertragen wurde. Die weiters erwähnte „*Gedruckte Beschreibung von 1703*“ dürfte die Druckschrift „Heylsamer Gnaden=Brunn in den wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch in St. Stephan Dom=Kirchen zu Wienn (...)“ sein.

Franz Gaheis, Innere Merkwürdigkeiten der St. Stephanskirche in Wien, Wien² 1797 (ÖNB 452.060-A).

Beschreibung des wundertätigen Gnadenbilds Maria Pötsch, welches in der Domkirche bei St. Stephan in Wien seit dem Jahre 1697 öffentlich am Hochaltar ausgestellt ist, Wien 1839 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek A 7.464).

Franz Ziška, Die Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1843 (ÖNB 757.362-B). Ältere und neuere Beschreibung der Kirche zu St. Stephan in Wien, Wien o. J. (ÖNB 155.432-B).

Wie sehr sich im Lauf des 19. Jahrhunderts das Frömmigkeitsbild gewandelt hatte, verdeutlicht gerade auch die Geschichte des Gnadenbildes *Mária Pócs*.²¹ Die strenge und herbe Aura der Ikone auf dem Hochaltar²² entsprach nicht der populären, lieblich-innigen und direkten Präsenz der anzubetenden Maria. Vermutlich kam Leopold Kupelwieser dem Auftrag nach, das Gnadenbild im Zeitgeschmack als Gemälde zu kopieren, welches im Seitenschiff des Domes aufgestellt wurde. 1903 führte schließlich ein Diebstahl von Votivgaben und der goldenen Kronen für Maria und das Jesuskind beim originalen Bildnis dazu, daß es fürderhin nur mehr an den Hochfesten über dem Hochaltar gezeigt wurde. Dort überstand es unmittelbar nach Ostern 1945 nahezu unbeschadet den dreitägigen Dombrand und den Einsturz des Chorgewölbes. Die Kopie des Gnadenbildes wurde nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg am 13. Oktober 1946 in feierlicher Prozession in die Kirche Am Hof übertragen, dort aber nach nur wenigen Tagen mitsamt dem 40 kg schweren ornamentierten Silberrahmen gestohlen. Weder das Gemälde noch die kostbaren Pretiosen konnten jemals wieder aufgefunden werden. Die originale Ikone dagegen befindet sich seit dem 8. Dezember 1948, gesäumt von einem eher schlichten Silberrahmen und umgeben mit einem barocken Strahlenkranz, unter einem spätgotischen Baldachin in der südwestlichen Ecke des Langhauses im rechten Seitenschiff des Stephansdomes.

III. Zur Musikpflege am Altar *Mária Pócs*

Jene vier Kriterien, die der Religionshistoriker Hartmut Lehmann als Grundlage der Religiosität in der frühen Neuzeit formuliert, sind durch die Geschichte der Verehrung des Gnadenbildes *Mária Pócs* dokumentiert: (1) Kirche und Religion als Teil von Herrschaft, indem sich die Regentenfamilie

²¹ Im folgenden nach Bachleitner (wie Anmerkung 17), S. 357.

²² Gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren die aus der Barockzeit stammenden 38 [!] Rahmen des Gnadenbildes durch einen einzigen ersetzt worden. Siehe Gugitz (wie Anmerkung 17), S. 89.

Erneuert= und vermehrter
Gnaden-Brunn
In dem
Wunderthätigen Bild
der weinenden
Mutter Gottes
von Pötsch,
welches
In original in der Wienerischen
METROPOLITAN-Kirchen
verehret wird.
Das ist:
Ursprüngliches Herkommen
dieses Gnaden-Bilds,
Dessen übernatürlicher Weis aus denen
Augen abgeflossene Zähre zu Pötsch
in Hungarn;
Ankunft desselben nach Wienn, Einholung und
ständige Verehrung allda; wie auch bey selben bis im
Jahr 1739. erhaltene Gnaden.
Mit Genehmigung Hoher Gestl. Obrigkeit.
Wienn, gedruckt bey Joh. Ignaz Heppinger, Univ. Buchdr.

Abbildung 5: Titelblatt aus Christoph Zeunegg, Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch (...), Wien 1739

selbst an die Spitze der Anbetung stellte; (2) Religion und Religiosität als Teil von bürgerlichem, bäuerlichem und teilweise auch fürstlichem Alltag, indem die Verehrung alle Gesellschaftsschichten umfaßte; (3) die Relativierung der Ansprüche des Christentums vor allem in Teilen der gebildeten Oberschicht, eine Toleranz, welche in einzelnen Druckschriften durchaus anklingt; (4) die Verteidigung des Christentums und Versuche zur Rechristianisierung, durch die Verbindung zum Krieg gegen die Türken unmittelbar gegeben.²³

Die allgemeine Religiosität erschöpfte sich damals keineswegs in der Pietas Mariana, sondern umfaßte etwa auch die Verehrung des Heiligen Kreuzes (z.B. in Bruderschaften und durch den Sternkreuzorden, einen von Kaiserin Eleonora gegründeten adeligen Damenorden), die Anbetung des Leibes Christi (besonders in Sakraments- und Fronleichnamsprozessionen) und die Herz-Jesu-Verehrung.²⁴ Frömmigkeit war – abgesehen vom öffentlichen Wirken der Kaiserin – eine Angelegenheit der Männer. Bruderschaften, Abordnungen der Stände, Militär, Geistlichkeit prägten das Erscheinungsbild von Prozessionen, männliche Stimmen die Kirchenmusik. Erst ausgangs des 18. Jahrhunderts polten sich die Geschlechtsrollen innerhalb der Frömmigkeit um, was mit einem ideellen Wertwandel und dem Aufschwung der Familie in der bürgerlich geprägten Gesellschaftsordnung im Zusammenhang steht. Die Frau galt nicht nur als Nabel der Familie, sie wurde auch in den Mittelpunkt eines Konzeptes der Religionsausübung gestellt.²⁵ Das Verbot des Mitwirkens von Frauen in der Kirchenmusik („mulier tacet in ecclesiam“) gerät plötzlich zu einem Problem und wirkt unzeitgemäß bzw. restaurativ.

Diese Voraussetzungen müssen berücksichtigt werden, will man die archivalischen Nachrichten und Drucke, die ohnedies für die Musikpflege am Altar Mária Pócs nur indirekt Auskunft geben, sinnvoll einordnen und bewerten. Dies ist umso schwieriger, als jegliches hs. Notenmaterial verlorengegangen ist. Deutlich wird indes die Verbindung dieser Musikpflege zum Imperialstil des Kaiserhauses. Zu den beiden höchsten Festlichkeiten vor dem Gnadenbild, den Festen des Tränenwunders und der Übertragung der

²³ Hartmut Lehmann, Zur Bedeutung von Religion und Religiosität im Barockzeitalter, in: *Religion und Religiosität in der Neuzeit. Historische Beiträge*, hg. v. Manfred Jakobowski-Tiessen und Otto Ulbricht, Göttingen (1996), S. (9)–27: 19.

²⁴ Coreth (wie Anmerkung 3); dies., *Liebe ohne Maß. Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung in Österreich im 18. Jahrhundert* (Cor ad cor. Schriften im Dienst der Herz-Jesu-Verehrung 4), (Maria Roggendorf) 1994.

²⁵ Vgl. dazu Rudolf Schlögl, *Glaube und Religion in der Säkularisierung. Die katholische Stadt – Köln, Aachen, Münster – 1900–1840* (Ancien Régime. Aufklärung und Revolution 28), München 1995.

Ikone in die Domkirche der Residenzstadt, musizierte die kaiserliche Hofmusikkapelle anlässlich eines Stationsgottesdienstes in St. Stephan, der in Anwesenheit des Kaisers stattfand. Der 4. November als kaiserlicher Namenstag wurde dabei in der Regel umgangen und ein Tag in seiner Nähe gewählt, wobei dann die Kirchenmusik ohne Beteiligung von Trompeten und Pauken ausgeführt wurde. Mitglieder der Hofmusikkapelle trugen auch die Gesänge zur Prozession vor, welche am Sonntag nach dem 2. Juli, dem Fest der Übertragung des Gnadenbildes, zu St. Stephan führte.²⁶

Die benötigten kirchenmusikalischen Werke entnahm der Kapellmeister der Hofmusikkapelle jeweils dem eigenen Fundus. Daß sich die Musikpflege am Altar *Mária Pócs* auch an anderen Tagen nicht vom zeitüblichen Musikstil unterschied, belegt Johann Joseph Fux' „Missa Lachrymantis Virginis“ (E 12)²⁷, die Rudolf Flotzinger überzeugend mit der Tätigkeit Fux' als Erster Kapellmeister am Altar *Mária Pócs* seit 1705 in Verbindung bringt.²⁸ Vermutlich entstand die Messe nicht für einen Stationsgottesdienst, sondern für den sonstigen Gebrauch im Stephansdom. Dies deckte sich mit ihrer Überlieferung in den Musikarchiven des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg²⁹ und des Augustiner-Eremitenklosters Altbrunn in Brunn; genannt wird die Messe ferner im Inventar der Kirche St. Peter in Wien, während sie im Archiv der kaiserlichen Hofmusikkapelle nicht enthalten ist. Es handelt sich hierbei um eine Messe im „stylus mixtus“, komponiert also ohne Trompeten und Pauken. Dies widerspricht zwar der genannten Verfügung des Handelsfaktors Kurz aus dem Jahre 1707, deren generelle Gültigkeit aber ohnedies – wie bei zahlreichen Bestimmungen aus dieser Zeit – stark zu bezweifeln ist. Der Titel der Messe („Missa Lachrymantis Virginis“) nimmt auch Bezug auf eine Reliquie im Besitz des Domkapitels zu St. Stephan, ein Tüchlein, mit dem 1696 die Tränen des Gnadenbildes abgewischt wurden.³⁰

²⁶ Riedel (wie Anmerkung 4), S. 28, 45, 207, 286f., 301. In den Zug waren sowohl die Kaiserliche Hof- und Feldtrompeterei als auch die Hofmusik integriert. Eine Beschreibung der Prozession findet sich in der Druckschrift „Fünfzig-Jähriges Jubelfest des wunderthätigen Gnaden-Bilds Mariae v. Pötsch (...)“, Wien 1747.

²⁷ Hellmut Federhofer, Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), S. 113–154: 123; Hellmut Federhofer / Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 111–140, 253f.: 127.

²⁸ Rudolf Flotzinger, Der Stand der biographischen Fux-Forschung 1991. Fragen – Antworten – Möglichkeiten, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hg. v. Arnfried Edler und Friedrich Wilhelm Riedel (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), Laaber (1996), S. (93)–110: 102.

²⁹ Daher die Ausgabe von Vinzenz Goller als „Klosterneuburger Messe“ (*Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich I*, Leipzig und Wien 1913,²1914,³1954).

³⁰ Reliquieninventar des Stephansdomes, verfaßt 1903/04 von Hermann Zschokke, fol. 85f.

Bei außergewöhnlicher Bedrohung wurde Maria „offiziell“ über das Gnadenbild angerufen. 1713, als wiederum eine Pestepidemie in Wien ausgebrochen war, gelobte Kaiser Karl VI. nach einer Prozession mit der Ikone Mária Pócs und den Reliquien des Heiligen Karl Borromäus von der Augustiner-Hofkirche zum Stephansdom während des Hochamtes feierlich den Bau eines Gotteshauses zu Ehren seines Namenspatrons, sobald diese Gefahr gebannt sei – die Karlskirche, deren Grundstein 1716 gelegt, die aber erst 1737 durch Fürsterzbischof Graf Kollonitsch eingeweiht wurde.³¹

Nun trifft es aber nicht zu, daß die Musikpflege im Zeichen des Imperialstiles ausnahmslos lateinisch textierte Kirchenmusik zugelassen³² und die lange Reihe prominenter Kapellmeister am Altar Mária Pócs [Johann Joseph Fux 1705 bis 1712, Georg Reutter d. Ä. 1712 bis 1727/28 (seit 1715 zugleich mit der Stelle des Ersten Kapellmeisters), Johann Georg Reinhardt 1727/28 bis 1742, Ferdinand Schmidt 1743 bis 1756, Georg (von) Reutter d. J. 1756 bis 1772, Leopold Hofmann 1772 bis 1783] dafür garantiert habe. Für Fux läßt sich im Gegenteil sogar nachweisen, daß er einige deutsch textierte geistliche Lieder geschaffen hat. Das Notenmaterial dieser Stücke ist aber, vielleicht wegen der Spuren eines häufigen Gebrauchs, vielleicht aufgrund eines Wandels im musikalischen Geschmack, nicht aufbewahrt worden. Auskunft darüber geben gelegentlich erhaltene Musikinventare, im Fall von Fux' deutschsprachigen Kirchenwerken jene der Kirche St. Moritz in Ingolstadt³³ (angeführt ist das Begräbnislied „O peín, ó rueth“), der Hofmusikkapelle in Schwarzburg – Rudolstadt³⁴ (die deutsche Arie „O irriges Schaaf, erweg dein thun“), der Sammlung des Domkapellmeisters an St. Veit, Christoph Karl Gayer, aus Prag³⁵ (Aria „O Jesu du mein Vergnügen“)

³¹ Riedel (wie Anmerkung 4), S. 51.

³² Vgl. dazu auch Leopold Schmidt, *Das Volkslied im alten Wien* (Bellaria-Bücherei 11), Wien 1947, S. 34.

³³ Inventarium. / Waß bey St. Moritzen Pfarr alhier / an Kürchen ornat. Und anders / Verhanden. / beschriben den 12 9vber Anno 1710, fol. 32r: Volgt. / Hierauf die beschreibung waß bey dem Hochlöbl: gottshaus unnd Pfarrkir= / chen St. Moritz: von gedrucksten, unnd / geschribnen unterschiedlichen Musicalien nach / lauts beylag verhanden Wie Volgt. / (...) / Anno. 1710. Ingolstadt, Stadtarchiv, A V/51. Zu diesem und den folgenden Inventaren siehe Thomas Hochradner, Zwei Aufstellungen aus dem Fux-Projekt: (1) Inventare – Verzeichnisse – Kataloge mit Angaben zu Werken von Johann Joseph Fux, (2) Aufführungen von Werken des Johann Joseph Fux / Einspielungen auf Tonträgern, in: *Arbeitsberichte – Mitteilungen der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen 7* (1996), S. 143–197.

³⁴ Consignation / derer Musicalien, / welche bey Hofe in der / Capell=Stube verwahrlich / gewesen, / solche aber allesamt ao. 1735 / von Feuer verzehrt worden sind [1714–1720]. Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv, Schloßarchiv A V 11, Nr. 1.

³⁵ Musicalium Gayerianorum omnium [1737/38]. Brno (Brünn), Bestand Propstei Hradište (Pölnberg). Das Inventar wurde nach dem Ankauf der von Gayer nachgelassenen Notenhandschriften durch den Orden der Kreuzherren mit dem roten Stern in Prag angelegt, umfaßt aber auch ältere, bereits im Kloster vorhandene Musikalien.



Abbildung 6: Darstellung des Gnadenbildes bei Joseph Ogesser,
Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779.
Die Ikone wird von einem Strahlenkranz umgeben.

und das sogenannte Millner-Inventar aus Budapest³⁶, das Katalin Kim-Szacsvai in einer im Auftrag des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vorgelegten Studie näher beschreibt³⁷ (Ariae „Frolokhe mein gmirthe“ und „O christliches Herz“). Alle diese Kompositionen kombinieren als volkssprachliche Ableger des typisch barocken konzertierenden Stils solistische Singstimmen und solistisch geführte Instrumentalstimmen und stehen somit der musikalischen Volksfrömmigkeit fern, wie sie sich zu dieser Zeit in Flugblattgedrucken im gesamten deutschsprachigen Raum verbreitete.

III.1 Nachrichten zur Musikpflege aus archivalischen Quellen (im Sinne einer Materialsammlung und Sichtung)

Nachstehende Ausführungen beruhen auf einer Auswertung der Rechnungsbücher im Kirchenmeisteramt St. Stephan in Wien.³⁸ Da von den für die gegenständliche Betrachtung relevanten Büchern einige Jahrgänge verschollen sind³⁹, ist die Sichtung nicht vollständig. Diverse Zuwendungen und „Erblass“ finden, sofern sie nicht explizit die Musik betreffen⁴⁰, ebenfalls keine Berücksichtigung.

Das erste zur Verfügung stehende Buch stammt aus 1709. Exemplarisch für alle ist der Außentitel am Buchdeckel, der auf fol. 3r als Innentitel gleichlautend angeführt ist. Im Lauf der Jahrzehnte ändern sich nur die Namen und es werden andere Zeitperioden⁴¹ in der Buchhaltung festgehalten.

„Mein / Leopold Friderich Pfeiffer – deß Aussern Raths – und deß / Hohen Thumb = Stiffts bey / St. Stephan allhier verordne = / ten Kirchenmeisters gefuehrte / Kirchen Ambts = Raitung / vom ersten Januario biß letzten / Decembris 1709.“

Bei den Rubriken über den Empfang (S. 3) steht auf fol. 34:

„Empfang von dem wainenden hungarischen Gnaden = bildet unser lieben Frauen“

„Empfang des eingangenen Ouffergelds / von dem Hungarischen Gnaden / bild unser lieben Frauen beym / Hochen Altar und beeden – Sammel Bäckseln, auß Kasten / beym grossen (S) altern, und waß sonst Extra verehrt worden.“

³⁶ *Catalogus rerum Musicalium* (1711). Budapest, Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, F 31.

³⁷ Katalin Kim-Szacsvai, Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/2–4 (1998), S. (283)–366: 285, insbesondere Fußnote 5.

³⁸ DAW (Diözesanarchiv Wien), Kirchenmeisteramtsrechnungen 1709 – 1784.

³⁹ Siehe Tabelle „*Außgab auf die Music und Trompeter*“.

⁴⁰ Wie z.B. die Kurz'sche Stiftung; vgl. Anmerkung 43.

⁴¹ Siehe Tabelle.

(Empfangs-) „No: 61 Von ersten January biß letzte Xrb.1709 das opffergeld auß dem Opfferkasten bey dem großen Altar Empfang mit 241 G 13 X“.

Es folgt eine Auflistung verschiedener Stellen mit Opferkästen und Büchsen. Des weiteren langten von verschiedenen Personen im Laufe des Jahres Opfer und „Erbläß“ ein. Das ergab die „Suma: 2187 G 28 X 1“.

Soviel zu den Einnahmen, die in der Folge nicht näher betrachtet werden. Genauer ausgewertet werden hingegen die Ausgaben.

„Rubricksen über die Außgaben“ (fol. 79, tatsächlich fol. 78)

„Außgab auf das Hungarische Gnadenbild unser lieben Frauen

(fol. 78) Rubriggen über die Ausgaben deß Hun = garischen Gnadenbildts unser lieben Frauen.

Ausgab auf die Herrn Curaten, Leviten und Rosenkranzbetter

Ausgab auf die Music und Trompeter⁴²

Ausgab auf die Kürchenbediente

Ausgab auf die Handl und Handwerksleuts

Extra Ausgab

(fol. 80) Ausgab auf die Music und Trompeter“

Bevor ich anhand einer Auflistung auf nähere Details zur Finanzierung bzw. Besoldung der Musiker der Kapelle am „wunderthätigen Gnadenbild von Maria Pötsch“ eingehe, ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die Methodik der Aufzeichnungen in den Rechnungsbüchern des Kirchenmeisteramtes zu geben.

Darin wird die Kapelle beim Gnadenbild der „wainenden“ Mária von Pócs als eigenständige Kapelle geführt, diese ist aber nahezu ident mit der Kirchenmusik und deren Kapellmeister an St. Stephan. Die Musik am Gnadenbild ist allerdings in der Besetzung kleiner. Die Trompeter werden extra angeführt und waren wie die „Kurzischen Musici“⁴³ nicht Mitglieder der üblichen Kirchenmusik. Sie gehörten (in der Regel) zur kaiserlichen Hof- und Feldtrompeterei. In den ersten drei Jahren, in welchen die testamentarisch verfügte „Kurzische Stiftung“ nachweislich für Ausgaben zur Musik zum Tragen kommt⁴⁴, sind andere Trompeter beschäftigt. Später werden sie wie auch die „Kurzischen“, die aus dem Stiftungsfonds bezahlt werden, namentlich genannt. Bekommen sie anfangs Pauschalsummen („ihr jährlich Gehalt“), wird später genauer abgerechnet.⁴⁵

⁴² Hervorhebung vom Verfasser.

⁴³ Musiker, die über das vom Handelsmann Michael Kurz nachgelassene Vermögen bezahlt wurden.

⁴⁴ Siehe Anmerkung 65, „Raths Anordnung“.

⁴⁵ Siehe Tabelle, „für gehaltene Trompeten und Paucken“ beim Hochamt zu Ostern, Pfingsten, Jahresgedächtnis, Andachten etc.

Der Gehalt bzw. die Aufwendungen für die Kapellmeister und die Musik differieren ebenfalls. Manche Kapellmeister wie Reutter oder Schmidt bekommen für Kopien und neu komponierte Musik ein Extra-Honorar, Leopold Hofmann für 2 Altisten, die er „beistellt“.

Waren anfangs die einzelnen Sparten der Buchhaltung mit „*Music*“ oder „*kaysler[iche] Tromp[eter]*“ titulierte, so treten die Sänger und Instrumentalisten in den letzten zwölf Jahren der Aufzeichnungen aus der Anonymität heraus und werden namentlich mit ihrer Profession genannt.

Exemplarisch sei hier der Eintrag aus dem Jahre 1783 angeführt:

NO:	GU X
682–685	Dem Leopold Hofmann sein jährl. Gnadenbild Besoldung von 1 te Jänner bis letzten Xbris (1)783 ut Quittungen No:682.683.684 et 685 à 75 G zusamm 300
686–689	Ihm Mathias Mittlmayer Organisten sein jährl Gnadenbilds Besoldung laut Quittungen No:685.687.688 et 689 à 50 G zusamm 200
690	Erstbesagtem Mittlmayer wegen Schlagung des Lichts an Frauentägen sein Gebühr ut No: 690 6
691	Dem Ferdinand Schalfaß 1 te Paßisten sein jährl. Gnadenbilds Besoldung laut No:691 68
692	Dem Tobias Gsur 2 te Paßisten seine jährl Gnadenbilds Besoldung ut Nr: 692 68
693	Dem Zirill Haberda 3 te Paßisten sein jährl. Gnadenbilds Besoldung ut No: 693 68
694–697	Dem Johann Höller 4 ten Paßisten seine jährl. Gnadenbilds Besoldung ut quittungen No:694.695.696 et 697 à 17 G zusamm 68
698	Dem Leopold Panschab 2 ten Tenoristen seine jährl: Gnadenbilds Besoldung ut quittung No:698 68
700–703	Dem Lorenz Grasl 4 te Tenoristen seine jährl. Gnadenbildt Besoldung ut Quittungen No:700.701.702. et 703. à 17 G zusamm 68
704	Dem Anton Pacher 1 te Altisten seine jährl. Gnadenbildt Besoldung laut Quittung No:704 82
705	Besagtem Pacher seine 2 te Gnadenbildt Besoldung ut No:705 68
706–709	Dem Leopold Hofmann Kapellmeister für 2 Altisten die jährl: Gnadenbildt Besoldung ut Quittungen No:706.707.708. et, 709 à 34 G: zusammen 136
710–713	Dem Michael Aßmann Subcantor seine jährl: Besoldung laut Quittungen No:710.711.712. et 713. à 8 G: zusammen 32
714	Dem Leopold Ferdinand Christian 1 te Poßaunisten seine Besoldung von 1 te Jänner bis letzten März (1)783 ut No:714 17
715	Dem Wenzl Krist 2 ten Poßaunisten seine jährl. Besoldung ut No:715 60

716–719	Dem Joseph Hofmann 4 te Poßaunisten seine jährl. Gnadenbild Besoldung ut Quittungen Nro: 716.717.718. et 719 á 17 G zusammen	68
720–723	Dem Klemens Messerer 5 te Poßaunisten seine jährl: Gnadenbild Besoldung ut Quittungen Nro: 720.721.722. et 723. á 10 G: zusammen	40
724–727	Dem Jakob Peyer fagotisten seine jährl. Gnadenbild Besoldung ut Quittungen No: 724.725.726. et 727. á 17 G: zusammen	68
728–731	Dem Franz Weiner 2 te Fagotisten seine jährl: Gnadenbild Besoldung ut Quittungen Nro: 728.729.730. et 731 á 17 G. zusammen	68
732–735	Dem Joseph Grindbacher 1 te Kornetisten seine Gnadenbild Besoldung ut Quittungen Nro 732.733.734. et 735. á 17 G: zusammen	68
736–739	Dem Jakob Nürscher 2 te Kornetisten seine jährl: Besoldung ut Quittungen Nro: 736.737.738. et 739. á 13 G: 30 x zusammen	54
740–743	Dem Joseph Kammermayr 1 te Violinisten seine jährl. Besoldung ut Nro: 740.741.742. et 743 á 17 G: zusammen	68
744–747	Dem Leopold Grebner 2 te Violinisten seine jährl. Besoldung ut Quittungen Nro: 744.745.746. et 747. á 12 G 30 x zusammen	50
748–751	Dem Anton Hofmann 1 te Violinisten seine jährl. Besoldung ut Quittungen Nro: 748.749.750. et 751. á 13 G: 30 xr: zusammen	54
752–755	Dem Nickolaus Reinhardt 2 ten Violinisten sein jährl: Besoldung ut Quittungen Nro: 752.753.754. et 755. á 38 G: 30 x: zusammen	154
756–759	Dem Otto Ponheimer 5 te Violinisten seine 1 te Gnadenbild Besoldung laut Quittungen No: 756.757.758. et 759 á 25 G: zusammen	10
760–763	Demselben seine 2 te Gnadenbild Besoldung ut Nro: 760.761.762. et 763. á 13 G: 30 x zusammen	54
764–767	Dem Anton Borghi 6 te Violinisten seine jährl Besoldung ut Quittungen Nro: 764.765.766. et 767. á 30 G: zusammen	120
768–771	Dem Friderich Mechtl 8 te Violinisten seine jährl Besoldung ut Quittungen Nro: 768.769.770. et 771. á 25 G: zusammen	120
772–775	Dem Peter Neuhold K.K.Hoftrumpeter für 2 Klarin die jährl. Besoldung laut quartald Quittungen Nro: 772.773.774, et 775. á 36 G 48 x zusammen	147,12
776	Demselben für die Trompeten und Paucken am Osonntag ut Nro: 776	7.–
777	Demselben für Trompeten und Paucken am Pfindstsonntag ut Nro: 777	7.–
778	Besagtem Neuhold für die Trompeten und Paucken an dem Gedächtnistag an welchem das Gnadenbild anher gebracht worden laut Quittung Nro: 778	7.–
779	Demselben für sie Trompeten und Paucken bei der [...]. einmal begangenen Andacht des weinenden Gnadenbild ut Nro: 779	7.–
<hr/> <i>Suma Auf die Musick von Gnadenbild</i>		2618 G: 12 X

III.2 Geistliche Lieder zum Gnadenbild *Mária Pócs*

Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand ein spezielles Liedrepertoire zur Verehrung des Gnadenbildes *Mária Pócs*⁹⁴, das von der seit etwa der Mitte des Jahrhunderts im Zeichen der Aufklärung ausgetragenen Diskussion um überladene Texte und unpassend-melismenreiche Melodien barocker geistlicher Lieder stark beeinflusst wurde. Christoph Zeunepps 1739 in Wien veröffentlichter „Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch“ enthält unter dem Titel „Marianische Lob= und Bitt=Gesänger, oder Reim=Gebett“ zwanzig Lieder zum Gnadenbild⁹⁵ (vgl. die Tabelle im Anschluß), die als Prozessions- und Wallfahrtslieder oder auch innerhalb der Litanei gesungen werden konnten.⁹⁶ Für die teils vielstrophigen Lieder ist – mit nur einer Ausnahme (Nr. 20) – auch die Melodie (der „Ton“) angegeben, entweder durch die (dann stets einstimmige) Wiedergabe der Noten oder durch einen Verweis auf ein geläufiges Kirchenlied mit eben derselben Melodie.

Bei den Liedtexten dürfte es sich unter gelegentlicher Anlehnung an verbreitete Marienlieder [*O Maria voll der Gnaden* (8)⁹⁷ und vielleicht auch *Maria, Maria, O Himmels=Königin!* (20)⁹⁸] durchwegs um Neudichtungen

⁹⁴ Zu gleicher Zeit fanden auch Mirakellieder in Flugblattdrucken weite Verbreitung, deren Erzählmuster sich allerdings mit dem Bittstellungsformular der Lieder zum Gnadenbild *Mária Pócs* nicht decken. Vgl. Leopold Schmidt, Barocke Legendenlieder aus Österreich, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 22 (1973), S. (1)–8: 5.

⁹⁵ Christoph Zeunepp, *Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch*, Wien 1739, Anhang: *Marianische Lob= und Bitt=Gesänger, oder Reim=Gebett*, S. 133–172.

⁹⁶ Das Lied *O komme[t] Wiener (Christen) Groß und Klein* (13) soll offenkundig insbesondere im Rahmen von Prozessionen und Wallfahrten gesungen werden. – Das Lied *O Maria sey gegrüßet* (10), als „Bitt=Gesang“ 1739 in Zeunepps „Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch“ sowie in der 1746 und 1772 aufgelegten „Gründlichen und ausführlichen Beschreibung Der wunderthätigen Bildnuß der weinenden Mutter Gottes von Pötsch“ enthalten, war als Abschluß des Rosenkranzgebets gedacht.

⁹⁷ Das bei Zeunepp sowohl textlich als auch musikalisch deutlich von der bei Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. 3, Freiburg i. Br. 1891, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 227 (Nr. 118) veröffentlichten Fassung *O Maria voller Gnaden* nach dem Regensburger Gesangbuch von 1718 („Deo Gratias, Oder Höchst=schuldigste Dancksagung Gegen der Allerheil. Dreyfaltigkeit, Weilen dieselbe in dem Marianischen Hauß zu Aufhausen das alltägliche Abend=Oratorium [...] durch verfllossene 50 Jahr so gnädigst erhalten [...]“; ebenda, S. 50) abweicht.

⁹⁸ Hier deutet der Umstand, daß innerhalb des Bestandes einzig zu diesem Lied die Angabe einer Melodie (sei es durch den Abdruck von Noten, sei es durch einen Verweis zu einer geläufigen Melodie) unterbleibt, darauf hin, daß das Lied allgemein bekannt war. Allerdings könnte man auch im Rahmen der Drucklegung aus Platzgründen auf die Wiedergabe von Noten bzw. einen entsprechenden Hinweis verzichtet haben (die bedruckten 172 Seiten im Oktavformat bilden eine für die Herstellung der Broschüre günstige, durch 4 – also in das größere Folioformat – teilbare Zahl, während die Hinzufügung einer weiteren Seite [173] für den Zuschnitt des Papiers und das Legen der Seiten produktionstechnische Schwierigkeiten aufgeworfen hätte). Daß die Angabe der Melodie schlichtweg vergessen wurde, ist angesichts der sonst für diese Publikation mühegewalteten Sorgfalt nicht wahrscheinlich.

– wahrscheinlich aus der Feder von Christoph Zeunegg, dem Autor der Druckschrift – handeln, die außerhalb ihres Bestimmungsrahmens keine allzu große Resonanz gefunden haben. Da die bei Zeunegg veröffentlichten Liedtexte gezielt für die Verwendung am Altar Mária Pócs konzipiert waren, blieb ihr Vortrag auf die Verehrung des Gnadenbildes beschränkt.

Das Liedgut kam aufgrund des barocken Dekors der Texte im Zuge der von der Aufklärung angeleiteten ideellen Umwälzung offenbar rasch wieder außer Gebrauch. Ein einziger dieser Texte läßt sich später noch nachweisen: *O Maria sey gegrüßet* (10), das in der 1746 und 1772 aufgelegten „Gründlichen und ausführlichen Beschreibung Der wunderthätigen Bildnuß der weinenden Mutter Gottes von Pötsch“ mit derselben Überschrift („Bitt=Gesang“) und derselben Melodie-Angabe („Im Thon: *O Maria voll der Gnaden*“) wie 1739 bei Zeunegg wiederum aufscheint⁹⁹ und damit im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts „das“ Lied zum Gnadenbild Mária Pócs schlechthin geworden ist. Auch Michael Denis übernimmt 1774 dieses Lied in sein Gesangbuch „Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbisthums“.¹⁰⁰ Ein Textvergleich zwischen dem „Lob= und Bitt=Gesang“ *O Maria wir dich preisen* (14) und dem „Bitt=Gesang“ *O Maria sey gegrüßet* (10) – zwei Lieder, die sich inhaltlich weitgehend decken – verdeutlicht, warum gerade dieser „Bitt=Gesang“ über längere Zeit zu den in Wien gebräuchlichen Kirchenliedern zählte: Im Gegensatz zu den übrigen Texten herrscht nicht eine metaphernreiche und überschwengliche Sprache vor, sondern Schlichtheit und konkrete Bezeichnung der Anliegen charakterisieren den Text.

(14) Lob= und Bitt=Gesang.
Im Thon: Wie St. Josephs=Lied.

- 1 O Maria wir dich preisen, dir all Ehr und Lob erweisen,
weil du uns mit Freud erfüllt,
da du bist von Pötsch ankommen, und dein Wohnsitz hast genommen,
da in deinem Gnaden=Bild.
- 2 Dich zu loben, dich zu ehren, deine Lob=Sprüch zu vermehren,
O Maria! singen wir.
Mit dem Engel sey gegrüßet, deine Seel voll Gnaden fliesset;
dann der HErr GOTT ist mit dir.

⁹⁹ Joseph Csehre, *Gründliche und ausführliche Beschreibung der wunderthätigen Bildnuß der weinenden Mutter Gottes von Pötsch*, Wien 1746, S. 32–34, neu aufgelegt Wien 1772, ohne Seitenzahlen (nun mit der orthographisch modernisierten Überschrift „Bittgesang“ und der Angabe „Im Ton: *O Maria voll der Gnaden*“).

¹⁰⁰ Ohne Melodien, Wien 1774, S. 42. Nachweis nach Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. 3, Freiburg i. Br. 1891, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 88f. (Nr. 272).

- 3 O Maria! du vor allen, hast dem Allerhöchsten g' fallen,
der dich hat gebenedeyt:
Alle Weiber müssen weichen, keine kan sich dir vergleichen,
übertrifst sie alle weit.
- 4 Deine Seel ist voll der Gnaden, ohne Mackel, ohne Schaden,
ohne Sünd empfangen bist;
dann die Eva kunt nicht schaden, weilen GOtt mit seinen Gnaden,
der Natur vorkommen ist.
- 5 Als von Himmel auf die Erden, GOtt wolt kommen, und wolt werden,
da uns armen Menschen gleich,
wolt er dich zur Mutter haben, und darum durch seine Gaaben,
macht er dich gantz Gnaden=reich.
- 6 GOtt hat dir zwar in dem Leben, reichlich mitgetheilt und geben,
grosse Gad und grosse Macht.
Doch nachdem er dich jetzt oben, in den Himmel hat erhoben,
wirst noch höher jetzt geacht.
- 7 Weilen du von GOtt alldorten, allen vorgestellt bist worden,
als ein Himmels=Königin,
die im Himmel und auf Erden, allzeit wird erkennet werden,
als ein Frau und Herrscherin.
- 8 Dich wir loben, dich wir preisen, und dir alle Ehr erweisen,
mit dem Hertz, mit Mund und Sinn,
deine Gnaden zu geniessen, fallen wir dir da zu Füßen:
sey gegrüst, O Königin.
- 9 Siehe an uns elend Arme, und dich über und erbarme,
Mutter der Barmhertzigkeit,
unser Hoffnung und Vertrauen, wir auf deine Fürbitt bauen,
unser Lebens Süßigkeit.
- 10 Wir als böß und arme Sünder, Adams und der Evae Kinder,
seufzend, traurend allzumal,
Zäher ohne Zahl vergiessen, unsre Sünden abzubüssen,
da in diesem Zäher=Thal.
- 11 Auf dein Bitten doch wir hoffen, daß uns dannoch stehe offen,
GOtt des HErrn Gnaden=Thron:
daß das Ubel dann sich ende, deine Augen zu uns wende,
für uns bitte deinen Sohn.
- 12 O Maria! daß dien Sohne, uns verzeyhe und verschone,
uns erhalt durch deine Bitt,
sonders wann es kommt zum Sterben, daß wir ewig nit verderben,
hilff uns, und verlaß uns nit.
- 13 O Maria! deine Güte, uns bewahre und behüte,
du sey unser Schutz und Schild:
wann das Elend wird vergehen, daß wir deine Leibs=Frucht sehen!
Jungfrau gütig, süß und mild.

(10)¹⁰¹ Bitt=Gesang.
Im Thon: Wie Num. 8.

1	O Maria sey gegrüßet, da in deinem Gnaden=Bild, deine Seel voll Gnaden flisset: bist ganz gnädig, und ganz mild. * O Mutter mild, dein Gnaden=Bild, sey unser Zuflucht, Schutz und Schild.	1772: Gnadenbild; flisset; Gnadenbild
2	Zäher hat das Bild vergossen, wies durch Zeugnuß ist bekannt: die aus beeden Augen gflossen, an dem Orth, das Pötsch genannt. * O Mutter mild [...]	1772: Zeugniß 1746: beyden
3	Weilen wir dann jetzt geniessen dieses kostbar Wunder=Bild, deine Gnad auf uns laß fließen, O Maria Muter mild. * O Mutter mild [...]	1772: denn; Wunderbild 1746: Mutter, 1772: o
4	Sonders wann der Höchste zeigt, daß er wegen unsrer Sünd, uns zu straffen sey geneiget, eh er uns die Straff ankünd. * O Mutter mild [...]	1772: wenn 1746: Straf; 1772: Sünd
5	Unter deinen Schutz wir fliehen, bitt, daß GOtt uns gnädig sey, dann umsonst wir uns bemühen, wann uns GOtt nicht stehet bey. * O Mutter mild [...]	1772: denn; wenn
6	Dann wir müssen zwar bekennen, daß wir straffens würdig seyn, und darum uns Sünder nennen; doch daß GOtt nicht schlag darein. * O Mutter mild [...]	1772: Denn; straffenswürdig
7	Wann zu fürchten, daß die Erden, uns versag das täglich Brod, und daß wir gesetzt werden, in die größte Hungers=Noth. * O Mutter mild [...]	1772: Hungersnoth
8	Bitt, daß GOtt erbarm sich unser, uns bewahr vor solcher Noth, daß uns geb der Vatter unser, unser liebes täglichs Brod. * O Mutter mild [...]	1772: Vater
9	Wann die Pest sich wolt ansetzen, wie es mehrmal gschehen ist: daß sie uns nicht mög verletzen, weil du voller Güte bist. * O Mutter mild [...]	1772: Wenn; wollt; mehrmahl geschehen
10	O Maria! sey gebetten, O du schöner Himmels=Stern: durch dein Bitt uns wollst erretten, daß das Ubel bleibe fern. * O Mutter mild [...]	1772: gebethen; o; Himmelsstern; erreten; Uebel
11	Daß die Pest zu unsren Zeiten, sich bey uns nicht melde an, dann dieselbe auszureuten, deine Fürbitt helffen kan. * O Mutter mild [...]	1746: helfen 1772: denn; helfen kann
12	Auch daß Fried im Land verbleibe, daß wir leben in der Ruh: und daß GOtt den Krieg vertreibe, deine Fürbitt hilff darzu. * O Mutter mild [...]	1746: hilf
13	Bitt, daß die sich Christen nennen, all in Christo einig seyn, und was sie mit Wort bekennen, in der That mit stimmen ein. * O Mutter mild [...]	
14	Bring auch durch dein Bitt zuwegen, daß dem Haus von Oesterreich, GOtt vom Himmel geb den Seegen, und daß er von uns nicht weich. * O Mutter mild [...]	1772: Segen
15	Endlich Mutter voll der Gnaden, wann es kommt zur Sterbens=Zeit, wende ab, was uns kunt schaden: hilff uns zu der Seeligkeit. * O Mutter mild [...]	1772: wenn; Sterbenszeit 1746: hülf 1772: hilf; Seligkeit

¹⁰¹ In der rechten Spalte spätere Änderungen in der Rechtschreibung des Textes. Änderungen, die 1746 vorgenommen wurden, erscheinen auch 1772. Die beiden einzigen inhaltlichen Veränderungen (in den Strophen 4 bzw. 16) sind durch Fettdruck hervorgehoben.

- 16 Deine Augen zu uns neige, bitte, daß uns GOtt verschon:
uns nach diesem Elend zeige, JESum deinen lieben Sohn.
* O Mutter mild [...]
- 1746: **deinem**

Von den Melodien, auf welche die Texte zu singen waren, wurde nur ein kleinerer Teil neu geschaffen (zu sechs Liedern); ob der damalige Kapellmeister am Altar Mária Pócs, Johann Georg Reinhardt, mit der Angelegenheit befaßt wurde, läßt sich nicht feststellen. Mehrheitlich (in 14 Fällen) griff man jedenfalls auf allgemein bekannte Kirchenliedweisen zurück.¹⁰² Das Lied *Herr ich lieb dich* (Melodie für Nr. 1) z. B., das im 18. Jahrhundert wiederholt als „Ton“ angegeben wird, ist erstmals für 1722 nachgewiesen, mit Noten erscheint es 1759 im Düsseldorfer Gesangbuch „Geistliche Übungen bey der Heil. Mission“ (B III/204 [2]).

Für die übrigen Melodievorlagen lauten die frühesten greifbaren Belege:¹⁰³

Der Heiligsten Dreyfaltigkeit mein Leben (18, 19): Wien vor 1737 (B IV/281); erscheint in „Gott=Lob Singendes Jahr“, Wien 1737, als „Ton“ des mit Melodie abgedruckten Liedes *Sanct Peter, und Sanct Paulum*.

Ihr Geschöpf kommt allzusamm (4, 13, 17): vor 1739 nicht nachzuweisen; eventuell eine spätere Variante mit dem Textbeginn *Ihr Geschöpfe, kommt heran* im Trierer Gesangbuch von 1847 (B IV/148 [2]); dieselbe Melodie ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch auf das Lied *Kommet, lobet ohne End* gesungen worden (B IV/148 [1]).

St. Josephs=Lied (14): vermutlich gemeint: *Joseph Davids Sohn geboren*: Amsterdam 1671 (B I/93);

enthalten im Amsterdamer Gesangbuch „Nord-Stern, Führer auff dem Weg zur Seeligkeit“, später im Münsteraner Gesangbuch „Münsterisch Gesangbuch Auff alle Fest vnd Zeiten des gantzen Jahrs“ 1677 (B I/93), im Kölner Gesangbuch „Himmlisch Palm=Gärtlein zur beständigen Andacht (...)“ von Wilhelm Nacatenus, (1677) 1691 (B III, S. 35), danach in einigen Würzburger Gesangbüchern (B III/140).

O du Mutter voll der Gnaden (2): Wien vor 1698 (B III, S. 37); erscheint in „Zellerischer Lerchen=Flug, Oder Vier Geistliche Lieder (...)“, Wien 1698, als „Ton“ des ohne Melodie abgedruckten Liedes *Mund solst schweigen! s'Hertz will singen*, also innerhalb eines Flugblattdruckes mit Liedern für die populäre Wallfahrt nach Mariazell (Steiermark).

¹⁰² Da das 18. Jahrhundert innerhalb des Projektes „Das deutsche Kirchenlied“ noch nicht erfaßt worden ist, gilt es auf die älteren Publikationen von Wilhelm Bäumker (B), Joseph Kehrein (K) und Philipp Wackernagel (W) (vollständige Literaturangaben im Anschluß an die Tabelle, S. 173) zurückzugreifen. Es steht daher zu erwarten, daß die nachstehenden Ausführungen infolge neuer Forschungsergebnisse demnächst in Details zu revidieren sind.

¹⁰³ Für *Maria, Maria, O Himmels=Königin!* (20) fehlt jede Angabe; vgl. Anmerkung 98.

O heiliger Johann von Nepomuk (11): vor 1739 nicht nachzuweisen; der Text des Liedes wird 1800 in einem Flugblatt „Fünf schöne neue Geistl. Lieder“ abgedruckt (B III, S. 115).

O Königin! gnädigste Frau (3): Köln 1623 (B I/370 [VI]); enthalten im Kölner Gesangbuch „Außerlesene, Catholische, Geistliche Kirchengesäng (...)“ von P. v. Brachel; das Lied hielt sich im Repertoire (B II/ Anhang 22; B III, S. 26).

O schwere Gottes Hand (7): Innsbruck 1640 (B I/362); gedruckt als „Klagelied der armen betriebten und betrangten lieben Seelen in dem Fegfewr (...)“, erscheint im folgenden Jahr, 1641, in Luzern innerhalb des Flugblattdruckes „Klag- und Frewd Lieder (...)“ (W V/1583; B I/375); später ein weit verbreitetes Lied (s. B II/357).

O unüberwindlicher Held St. Michael (16): Köln 1623 (B II/96); enthalten im Kölner Gesangbuch „Außerlesene, Catholische, Geistliche Kirchengesäng (...)“ von P. v. Brachel; das Lied hielt sich im Repertoire (B I/435; B IV/120; B IV/187).

O Vatter unser, der du bist (12): Graz 1602 (B I, S. 160); enthalten im „Catholisch Gesang Buch, Darinnen vil schöne, newe, und zuvor noch nie in Druck gesehen, Christliche, andächtige Gesänger (...)“ von Nicolaus Beuttner als Nr. 25; Variante eines bereits zuvor bekannten Liedes *Vatter unser der du bist* (B II/181).

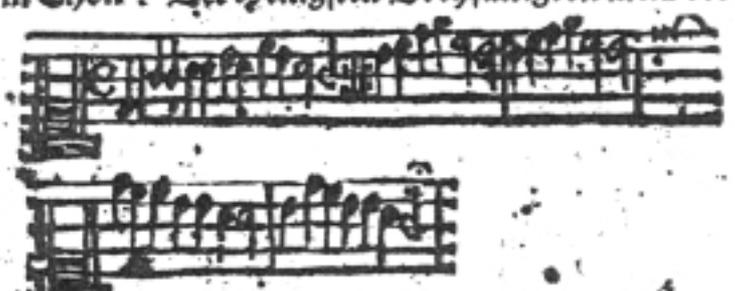
Das Lied *O Maria dich zu grüßen* (6) ließ sich nicht nachweisen. Vielleicht war es schon 1739, als Zeuneggs „Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch“ aufgelegt wurde, nicht mehr geläufig. Es bildete jedenfalls die Melodievorlage zu einer volkssprachlichen Nachdichtung des Gebetes an die Mutter Gottes um Beistand gegen die Pest, *Stella coeli extirpavit*, welches im deutschsprachigen Raum während des 17. und 18. Jahrhunderts auch als Einschub in die sog. „Franziskanermesse“ erscheint. (In diesem Zusammenhang überrascht, daß keine der überlieferten Melodien dieses Hymnus gewählt wurde.¹⁰⁴) Immerhin würde sich die Beigabe der Melodie bei gleichzeitigem Verweis auf einen „Ton“ in diesem Fall daraus erklären, daß die Melodievorlage unter den Gläubigen nicht mehr vertraut war. Zwei vergleichbare Fälle geben dagegen diesbezüglich ein Rätsel auf, handelt es sich doch zum einen um ein gerade zu dieser Zeit in Wien überliefertes [*Der Heiligsten Dreyfaltigkeit mein Leben* (18, 19)], zum anderen um ein weit verbreitetes Kirchenlied [*O unüberwindlicher Held St. Michael* (16)].

¹⁰⁴ Friederike Grasemann, Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966), S. (72)–124: 76–80.

18.

Lob- und Bitt- Gesang.

Im Thon: Der Heiligsten Dreifaltigkeit mein Leben.



1. Als Pötscher Gnaden-Bild laßt uns verehren, von dem ein großes Wunderwerck wir hören, das vor vielen gesehen, was zu Pötsch geschehen. Ist ein Orth in Ungerland, das zuvor war unbekannt.

Nr 281.

Sanct Peter, und Sanct Paulum laßt uns ehren.

Von dem H. Apostlen Petro und Paulo.

Im Thon: Der Heil. Dreifaltigkeit mein.

Weit-Und Singendes Jahr, Wien 1737 Nr 52.



| Sanct Pe- ter, und Sanct Paulum laßt uns eh- ren: | | Schmettet denn zu-
| daß G'trand durch ihre Für-bitte wol er- hö- ren: | | Singt in G't-tes
| san- men: | heiliger Pe- ter bit für uns: heiliger Pau- le bit für uns.
| Rah- men. |

Die erste Zeile der Melodie ist die des Geusenliedes „Wilhelmus von Nassauen“ aus dem J. 1607; vgl. Erk und Wöhme, Viederhort II. Bb (1898) Nr 294 c.

Abbildung 7: Der heiligsten Dreifaltigkeit mein Leben,

1. Fassung nach Christoph Zeunegg, Erneuert= und vermehrter Gnaden-Brunn in dem wunderthätigen Bild der weinenden Mutter Gottes von Pötsch, Wien 1739, S. 164 (Nr. 18),
2. Fassung nach Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. 4, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Joseph Gotzen, Freiburg i. Br. 1911, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 637 (Nr. 281).

Wie auch viele andere kirchenmusikalische Traditionen verebbte die Musikpflege am Gnadenbild *Mária Pócs* im Wiener Stephansdom infolge der restriktiven kirchenmusikalischen Maßnahmen, die zur Zeit der Regierung Maria Theresias und Josephs II. und auf deren nachdrückliches Betreiben hin gesetzt wurden. Die 1783 ausgegebene Gottesdienstordnung für Wien erlaubte an allen Kirchen, in denen regelmäßig Chorgebet gehalten wurde (damit auch an St. Stephan), nicht mehr als das Abhalten einer einzigen täglichen Messe mit Vokalmusik und Orgelbegleitung sowie an Sonn- und Feiertagen einer orchesterbegleiteten Messe, was einen immensen Schwund an musikalischen Aufführungen bewirkte.¹⁰⁵ Eines Kapellmeisters eigens für das Gnadenbild *Mária Pócs* bedurfte es daher nicht länger: Leopold Hofmann wurde 1783 aus dem Amt entlassen (er blieb aber Erster Kapellmeister an St. Stephan). Gleichermäßen ging das bestehende Liedgut verschütt, soweit die Texte nicht jenen erbaulichen und modesten Eindruck erweckten, der damals in den Augen der Geistlichkeit die innere Bereitschaft für ein Leben im Glauben vorantrieb. Unter dem Druck kirchenpolitischer Vorgaben und im Sog mentalitätsgeschichtlicher Entwicklungen, welche das Frömmigkeitswesen auf eine neuartige, vom höfischen Zeremoniell gelöste Grundlage stellten, war die spätbarocke kirchenmusikalische Tradition nach und nach aufgegeben worden.

¹⁰⁵ Thomas Hochradner, Abschnitt „Volksnähe und Simplifikation“, in: *Messe und Motette*, hg. v. Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber (1998) (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), S. 223–233, besonders S. 228.

Alphabetisches Register (Texte und Melodien)

- Als die gantze Welt verderbet* (6)
Beym Pötscher Gnaden=Bild (11)
Christen kommt, Mariam ehret (2)
Das Pötscher Gnadenbild laßt uns verehren (18)
 im Ton: *Der Heiligsten Dreyfaltigkeit mein Leben* (18, 19)
Dich Maria wir verehren (15)
 im Ton: *Herr ich lieb dich* (1)
 im Ton: *Ihr Geschöpf kommt allzusamm* (4, 13, 17)
Kommt, lasset uns Mariam da (12)
Laßt uns Mariam mit dem Engel grüßen (19)
Maria, Maria, O Himmels=Königin! (20)
Maria Mutter mild (7)
Maria sey von uns begrüßt (3)
 im Ton: *O du Mutter voll der Gnaden* (2)
O Gott Vater dich erbarme (5)
 im Ton: *O heiliger Johann von Nepomuk* (11)
 im Ton: *O Königin! gnädigste Frau* (3)
O komme[t] Wiener (Christen) Groß und Klein (13)
O Maria dich wir preisen (14)
 im Ton: *O Maria dich zu grüßen* (6)
O Maria sey gegrüset (10)
O Maria sey gegrüst (17)
O Maria sey begrüßt (1)
O Maria voll der Gnaden (8, 10, 15)
 im Ton: *O schwere Gottes Hand* (7)
 im Ton: *O unüberwindlicher Held St. Michael* (16)
 im Ton: *O Vatter unser, der du bist* (12)
Salve Mutter süß und mild (4)
 im Ton: *wie St. Josephs=Lied* (14)
Wans End ist gut, ist alles gut (9)
Zu dir da unser Zuflucht ist (16)