universität wien

MASTERARBEIT / MASTER´S THESIS

Titel der Masterarbeit / Titel of Master´s Thesis

Die Karwoche am Wiener Hof von Karl VI. bis Joseph II.
Liturgie. Zeremoniell. Musik.

Verfasst von / submitted by

Rudolf Maximilian Aigmüller, BA

Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment oft he requirements fot the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears in the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaften
Betreut von / Supervisor:	Mag.[a] Dr.[in] Elisabeth Hilscher

Danksagung

„Freude an der Arbeit lässt das Werk trefflich geraten.“

Aristoteles

Diese Freude war durch die äußeren Umstände nicht immer gegeben. Wegen diverser Covid-Verordnungen standen geschlossene Bibliotheken und Archive an der Tagesordnung. Umso schöner ist es, wenn man sich in solchen Zeiten auf verlässliche Wegbegleiter*innen stützen kann.

Ein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Elisabeth Hilscher von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit meinem ersten Semester war es mir durch ihre Lehrveranstaltungen möglich, mein Studium der Musikwissenschaften mit meiner Leidenschaft, der österreichischen Geschichte, zu verbinden. Durch ihr Seminar wurde erst das Thema meiner Bachelorarbeit gefunden, welche wiederum als Grundlage für diese Arbeit dient. In erster Linie will ich ihr an dieser Stelle aber für die hervorragende Unterstützung und die große Hilfsbereitschaft bei der Entstehung dieser Arbeit danken.

Ebenso herzlich bedanke ich mich bei Pater Franz Tree aus dem Orden der Salvatorianer. Ohne seine Unterstützung wäre eine Aufschlüsselung der komplexen liturgischen Abläufe nicht in dieser Form möglich gewesen. Weiters möchte ich mich beim Team der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) bedanken, dass ich die zahlreichen Musikalien in so kurzer Zeit begutachten durfte. Ebenfalls möchte ich mich bei meiner Schwester Gloria Woboril für das Korrekturlesen bedanken.

Besonders möchte ich mich bei meinen Eltern Regina und Rudolf bedanken. Nicht nur für das hervorragende Entschlüsseln von besonders schwieriger Kurrentschriften, sondern für die unglaubliche Geduld und vor allem für das mir entgegengebrachte Vertrauen. Ohne ihre bedingungslose Unterstützung wären die letzten Jahre des Studiums nicht möglich gewesen.

Am Schluss gilt ein besonderer Dank der Familie Habsburg, ohne deren Existenz diese Arbeit nicht in dieser Form möglich gewesen wäre.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Zusammenspiel Zeremoniell, Liturgie, Musik

Abbildung 2: Calendarium und Hofdiarium mit der Karwoche, 1745

Abbildung 3: Altarraum in St. Stephan, Papstbesuch 1782

Abbildung 4: Schema der Augustinerkirche 1755

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: Liste der aufgeführten Fastenoratorien

Tabelle 2: Liturgischer Ablauf der Pumpermetten

Tabelle 3: Liturgischer Ablauf der Gottesdienste

Tabelle 4: Aufgeführte Musikalien aus der ÖNB

Abkürzungsverzeichnis:

FF: Forschungsfrage

HHStA: Haus- Hof- und Staatsarchiv

OMeA: Obersthofmeisteramt

ÖNB: Österreichische Nationalbibliothek

WD: Wienerisches Diarium

ZA-Prot.: Zeremonialprotokoll

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 8

I. Teil: Erläuterungen und Quellen 12

2. Begriffe und Institutionen 12

2.1. Hof, Hofgesellschaft und Zeremoniell 12

2.2. Zugangsrecht 18

2.3. „Öffentlichkeit“ 19

2.4. Hofcurriculum 20

2.5. Wichtige Institutionen am Hof 22

2.5.1. Die obersten Hofämter, die geheimen Räte und Kämmerer 22

2.5.2. Der venezianische Botschafter und der päpstliche Nuntius 24

2.5.3. Kaiserliche Witwen 26

2.5.4. Der Untertan 27

2.5.5. Wichtige Örtlichkeiten am Hof und in der Stadt 28

2.6. Die Trias Zeremoniell, Liturgie, Musik 31

2.6.1. Von *Gala-Tagen, Toison-Ämtern und sonstigen Andachten* 33

2.6.2. Von *Toison-*, Pontifikal-, und gewöhnlichen Gottesdiensten 37

2.6.3. Vom *solennen-*, *mediocren-* und *in contrapuncto*-Stil 41

3. Quellen 44

3.1. Schriftliche Quellen das Zeremoniell betreffend 44

3.1.1. *Hof- und Ehrenkalender* 45

3.1.2. Zeremonialprotokolle 48

3.1.3. *Wienerisches Diarium* 49

3.1.4. Weitere Quellen das Zeremoniell betreffend 50

3.2. Schriftliche Quellen die Musik betreffend 52

3.2.1. Die *Rubriche Generali* von Kilian Reinhardt – Mus.Hs.2503 52

3.2.2. *Repertorium* von Andreas Ziss – Inv.I/Hofmusikkapelle/15 54

3.3. Musikalische Quellen 54

3.3.1. *Libro Vecchio* Mus.Hs.19427 55

3.3.2. *Libro Nuovo* Mus.Hs 15942/15943 56

3.3.3. Untersuchte Musikalien in der Österreichischen Nationalbibliothek 57

II. Teil: Die Bedeutung des Glaubens für die Habsburger und die Bedeutung der Habsburger für den Glauben 60

4. Die *Pietas Austriaca* 62

5. Barockkatholizismus unter Karl VI. 71

5.1. Herrschaftliche Inszenierung unter Karl VI. 74

5.2. Musik als Mittel der Macht – Exkurs Hofmusikkapelle I 78

5.3. Religiöse Praxis am Hofe unter Karl VI. 83

5.4. Zusammenfassung 86

6. Glaube und Reformen unter Maria Theresia und Joseph II. 88

6.1. Religiöse Praxis am Hofe Maria Theresias 91

6.2. Vor den Reformen – Eine Bestandsaufnahme 96

6.3. Der Weg zum Staatskirchentum – Reformen vor 1780 101

6.4. Und sie verändert sich doch – die Karwoche unter Maria Theresia und Joseph II. 108

6.5. Staatskirchentum unter Joseph II. – Reformen nach 1780 110

6.6. Pius sieht nach dem Rechten – Papstbesuch 1782 114

6.7. Eine neue Gottesdienstordnung 122

6.8. Musik als liturgisches Vehikel – Exkurs Hofmusikkapelle II 125

6.9. Zusammenfassung 132

III. Teil: Quellenbezogene Untersuchungen zur Musik der Karwoche 135

7. Eine Einführung in die Liturgie der Karwoche 135

8. Die Musik der Karwoche 137

9. Die Karwoche 140

9.1. Domenica in Palmis 140

9.1.1. Palmweihe, Prozession und Messe bei den Augustinern 142

9.1.2. Vesper bei den Kapuzinern 146

9.2. Feria 2. Majoris Hebdomadae ... 149
9.3. Feria 3. Majoris Hebdomadae ... 150
9.3.1. Passionsamt in Hernals ... 152
9.3.2. *Sepolcro* ... 153
9.4. Feria 4. Majoris Hebdomadae ... 155
9.5. Feria 5. In Coeni Domini ... 158
9.5.1. Matutin & Laudes ... 159
9.5.2. Ad Missam lecta ... 165
9.5.3. Ad Missam in Coena Domini ... 166
9.5.4. Ad Mandatum ... 171
9.6. Feria 6. In Parasceve ... 174
9.6.1. Der Wortgottesdienst ... 174
9.6.2. Adoratio Crucis ... 176
9.6.3. Prozession und die Missa Praesanctificatorum ... 177
9.7. Sabbato Sancto ... 180
9.7.1. Die Ostervigil ... 183
9.7.2. Ad Missam ... 185
9.7.3. Mysterien und Auferstehung ... 187
9.8. Dominica Resurrectionis ... 190
9.8.1. Ad Missam ... 190
9.8.2. Öffentliche Tafel und Toison-Vesper ... 192

10. Conclusio ... 194

11. Quellenverzeichnis und Appendix ... 199

11.1. Primärquellen ... 199
11.2. Literaturverzeichnis ... 202
11.3. Anhänge ... 212

1. Einleitung

Der **Forschungsgegenstand** dieser Arbeit ist die Karwoche am Wiener Hof im 18. Jahrhundert. Aufgrund seiner theologischen und zeremoniellen Bedeutung wird der Ostersonntag, als erster Tag der Osterzeit, auch behandelt. Was im Titel der vorliegenden Arbeit bereits in Schlagworten erwähnt ist, fasst es grob zusammen. Im **ersten Teil** dieser Arbeit wird das enge Zusammenspiel von Zeremoniell und Liturgie beleuchtet. Dieses hat wiederum Auswirkungen auf die Musik. Um die Wechselwirkung dieser Trias deutlich zu machen, wird im ersten Teil das Zeremoniell, die Liturgie und die Musik im Zusammenhang mit dem Wiener Hof betrachtet. Im **zweiten Teil** wird der historische Kontext beleuchtet und welche gesellschaftlichen oder politischen Entwicklungen dazu führten, dass sich die Karwoche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert veränderte. Ein besonderes Augenmerkt liegt dabei auf der sogenannten *Pietas Austriaca*, der Frömmigkeit der Habsburger. Was der zweite Teil dieser Arbeit beschreibt, ist eine Entwicklung weg von den barocken, sinnlichen paraliturgischen Ausformungen des Glaubens, hin zu einer „wahren Andacht", als deren Grundlage der sogenannte tridentinische Ritus dient. Der **dritte Teil** bildet das Herzstück dieser Arbeit. Anhand von zahlreihen Quellen wurde die Karwoche des 18. Jahrhunderts in Bezug auf Zeremoniell, Liturgie und Musik in großen Teilen rekonstruiert und auf gewisse Faktoren überprüft. Im Zentrum der Analyse steht die Rekonstruktion des musikalischen Charakters der Karwoche. Wichtig für die Charakterisierung der Musik sind die Einteilungen von Johann Joseph Fux und Kilian Reinhardt, die in Bezug auf die Kirchenmusik unterscheiden, ob ein bestehender Choral gesungen wurde, oder ob eine (mehrstimmige) Figuralmusik herangezogen wurde und fernen, ob diese Stücke a-cappella oder mit Instrumentalbegleitung aufgeführt wurden.

Forschungsfragen, die sich anhand dieses Forschungsgegenstandes ergeben lauten wie folgt:

- FF1: Durch welche paraliturgischen Elemente zeichnet sich die Karwoche am Wiener Hof aus?
- FF2a: Lässt ein historischer Längsschnitt der analysierten Karwochen eine Veränderung in Zeremoniell und Liturgie erkennen?

- FF2b: Hat dabei der Regierungsstil einzelner Monarchen Einfluss auf die Entwicklung der Karwoche?
- FF3a: Welche Musik erklang in der Karwoche?
- FF3b: Wurde, wie im restlichen Kirchenjahr, mehrstimmige Figuralmusik herangezogen oder wurde der wehklagende Charakter der Karwoche durch das Singen des einfachen Chorales unterstrichen?
- FF3c: Wurde die Musik a-cappella oder mit Instrumenten interpretiert?
- FF4: Lässt sich anhand eines historischen Längsschnitts eine Veränderung des musikalischen Charakters feststellen?

Der **Untersuchungszeitraum** wurde so gewählt, dass ein guter Eindruck von den gravierenden Veränderungen im 18. Jahrhunderts gewonnen werden kann. In dieser Zeit wurden zwei Repertorien verfasst, die tiefe Einblicke in die Musik der Karwoche geben. Auch wenn für die zweite Hälfte des Jahrhunderts keine solchen detaillierten Aufzeichnungen zur Verfügung stehen, so kann in dieser Untersuchung anhand der Karwoche exemplarisch doch die gesellschaftliche und politische Veränderung in dieser Zeit abgebildet werden.

Methodisch lässt sich diese Arbeit grob in drei Teile gliedern. Teil I. und Teil II., also die Erläuterung von Begriffen und die Erklärung des historischen Kontexts stützen sich auf vorhandene Literatur. In vielen Bereichen wurde mit bewährten Standardwerken gearbeitet: Im Bereich der *Pietas Austriaca* bilden die Werke von Anna Coreth nach wie vor die Basisliteratur.[1] Elisabeth Kovács schuf mit ihrem Werk über das kirchliche Zeremoniell einen bedeutenden Beitrag in der Längsschnittforschung des 18. Jahrhunderts.[2] Weitere Standardwerke bilden Hans Hollerwegers Werk über die Reformen des Gottesdienstes in der Zeit des *Josephinismus*[3] und Karl Vocelkas Band über die

[1] Coreth, Anna: Pietas Austriaca. Wesen und Bedeutung habsburgischer Frömmigkeit in der Barockzeit, Wien: Ferdinand Berger 1954 (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 7); Coreth, Anna: *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik Wien 1959 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).
[2] Kovács, Elisabeth: „Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft“ in: Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchives (Hrsg.), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32*, Wien: Ferdinand Berger und Söhne 1979, S. 109–142.
[3] Hollerweger, Hans. *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Friedrich Pustet, 1976 (Studien zur Pastoralliturgie 1).

Geschichte Österreichs.[4] Ergänzt wurden diese Werke von zahlreichen weiteren Aufsätzen und neuerer Literatur, wie der pointiert verfassten Biographie Maria Theresias von Barbara Stollberg-Rilinger.[5] Eine weitere großartige Hilfestellung in Bezug auf die Liturgie war John Harpers Buch über die Formen und Entstehungen der Westlichen Liturgie vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert.[6] Das wohl bedeutendste Buch für diese Arbeit stellt aber trotz allem Friedrich W. Riedels *Kirchenmusik am Hofe Karls VI*.[7] dar. Dieses Werk diente in vielerlei Hinsicht als Inspiration und Unterstützung.

Von den ersten beiden Teilen unterscheidet sich der dritte, insofern als er sich weitestgehend auf Primärquellen stützt. In dieser Arbeit, die es zum Ziel hat, Liturgie, Zeremoniell und Musik der Karwoche über einen längeren Zeitraum zu untersuchen, weben sich folgende Quellen zu einem Netz an Informationen zusammen: Zur Rekonstruierung der Liturgie bieten das *Missale Romanum* von 1570 den Unterbau. Ergänzt wird dieses, für Informationen den Wiener Hof betreffend, vom *Ordnungsbuch* von 1715 sowie von den Berichten aus *Hof- und Ehrenkalender,* dem *Wienerischen Diarium* und den sogenannten Zeremonialprotokollen. Diese geben neben Information zur Liturgie primär Auskunft über stattgefundenes Zeremoniell.

Die Suche nach Musikalien beschränkte sich auf die Sammlung der ÖNB. Die Musikalien der HMK stellen seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Basis der Musiksammlung dar; auch nach dem ersten Weltkrieg wurden wieder große Teile an Musikalien von der Hofmusikkapelle in die Musiksammlung der ÖNB überstellt, wo sie als geschlossene Sammlung archiviert wurden. Daher sind für diese Arbeit besonders relevante Musikalien oft schon an ihrer HK-Signatur (Hofkapellenarchiv) zu erkennen. Aufgrund des Onlinesuchportals der ÖNB konnte sehr gezielt nach Werken der Hofkapellmeister oder nach Schlagwörtern gesucht werden. Diese Methode erwies sich als so erfolgreich, dass genug Material zusammengetragen werden konnte, weshalb von der Durchsicht anderer

[4] Vocelka, Karl: *Österreichische Geschichte. 1699–1815 – Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien: Ueberreuter 2001.
[5] Stollberg-Rilinger, Barbara: *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2017.
[6] Harper, John: *The Forms and Orders of Western Liturgy. From the tenth to the eighteenth Century*, Oxford: Clarendon Press 2001 (Clarendon paperbacks).
[7] Riedel, Friedrich W.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1).

Archive, wie dem der Musikfreunde, abgesehen wurde. Schlagworte waren beispielsweise die lateinischen Namen der Wochentage der Karwoche, wie *Dominica in Palmis, Coena Domini* oder *In Parasceve*. Was ebenfalls sehr gut funktionierte waren die *Incipits* der Gesänge des Propriums. Im Gegensatz zu den unveränderlichen Teilen des Ordinariums oder *Ordo missae* wie Kyrie, Gloria usw., wechseln die Gesänge des Propriums im Laufe des Kirchenjahres, weshalb man diese Texte oft eindeutig einem genauen Gottesdienst im Jahreskreis zuordnen kann. Am Dienstag der Karwoche erklang beispielsweise der Introitus *Nos autem gloriari* oder das Offertorium *Custodi me, Domine*. Weitere *Incipits*, die eindeutig der Karwoche zugeordnet werden können, sind beispielsweise Antiphonen, Responsorien oder Hymnen, die bei Prozessionen oder der Matutin gesungen wurden. Beispiele hierfür wären die Antiphon *Hosanna filio David* bei der Palmweihe am Palmsonntag, der Hymnus *Pange lingua* bei der Übertragung des Allerheiligsten am Gründonnerstag oder der Hymnus *Vexilla regis* bei der Grabtragung am Karfreitag. Viele der so eruierten Musikalien wiesen Aufführungsdaten auf dem Umschlag auf, was eine eindeutige Zuordnung ermöglichte. Andere Werke konnten mittels Titel und Komponisten wenigstens einem möglichen Aufführungszeitraum zugeordnet werden. Alles in allem wurden so etwa 300 Signaturen der ÖNB katalogisiert. Der daraus entstandene Katalog befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

I. Teil: Erläuterungen und Quellen

2. Begriffe und Institutionen

Das folgende Kapitel der vorliegenden Forschungsarbeit dient als Orientierungshilfe.[8] Es sollen grundlegende für das Verständnis der Karwoche essenzielle Informationen gegeben werden. Am Anfang dieses einleitenden Teils werden Begriffe definiert, die sich durch die Arbeit ziehen. Anschließend soll allgemein auf höfische und kirchliche Feiern am Hof eingegangen werde und auf die Musik, die den Charakter solcher Feste hervorhob.

2.1. Hof, Hofgesellschaft und Zeremoniell

Die in der Überschrift erwähnten Begriffe wurden in der neuesten Forschung zahlreich diskutiert und werden hier nur mit dem Notwendigsten beschrieben.[9] Die nun folgenden, der Literatur entnommenen Ausführungen dienen dazu, den Wiener Hof in seiner Komplexität verständlicher zu machen.

Der **Hof**, so schreibt Andreas Pečar, sei eine Figuration, also ein „gesellschaftliches Beziehungsgeflecht, in dem die Individuen durch eine spezifische Art der ‚Interdependenz' aneinander gebunden sind."[10] Man kann den frühneuzeitlichen Hof als etwas geographisch Verortbares sehen; dazu gehören die Schlossanlagen und die diversen Residenzen. Auf der anderen Seite definiert sich der Hof über die Menschen, aus denen er bestand. Spricht man also vom „Hof", so können sowohl die politischen Amtsträger gemeint sein, aus denen sich einzelne Gremien zusammensetzten, als auch das Dienst- und Verwaltungspersonal. In diesem Zusammenhang spricht die Wissenschaft auch vom **Hofstaat**. Der Begriff Hofstaat verdeutlicht die Selbstorganisation und Abgeschlossenheit des Hofes als Personalverband.

[8] Vergleichbar mit den altertümlich Beschreibungen von Höfen, damit sich Nicht-Ortskundige zurechtfinden. Vgl. Stieve, Gottfried: *Europäisches Hof-Ceremoniel: In welchem Nachricht gegeben wird, was es für eine Beschaffenheit habe m. d. Praerogativa u. d. aus selbiger fließenden Ceremoniel, welches zwischen Käyser- und Königl. Majestäten, […] beobachtet wird*, Leipzig: Gleditsch 1723.

[9] Vgl. Pečar, Andreas: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst), S. 1–15; Seitschek, Franz-Stefan: *„Einige caeremonialpuncten bet(reffend)". Kommunizierende Gefäße: Zeremonialprotokoll und Wienerischen Diarium als Quelle für den Wiener Hof (18. Jh.)*, Diplomarbeit Universität Wien 2011a, S. 9–21.

[10] Pečar 2003, S. 2.

1765 erreichte dieser unter Karl VI. mit 2260 Mitgliedern seinen höchsten Personalstand.[11] Diese Personengruppe ist aber zu unterscheiden von der Hofgesellschaft.

Die **Hofgesellschaft** bildete eine exklusive Gruppe an Adligen, die sich längerfristig am Hof aufhielten. Diese hatten in streng geregelten Hierarchien Zugang zu den kaiserlichen Räumen und waren dadurch berechtigt, an Veranstaltungen, wie beispielsweise öffentlichen Gottesdiensten, teilzunehmen. Diese Personengruppe setzte sich wiederum aus Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern des **Hofstaates** zusammen. Weiters dazu Marina Beck:

> „Der Hofstaat gliedert sich in zwei Gruppen, die oftmals in Personalunion agierten und prinzipiell nicht voneinander geschieden waren. Zu der ersten Gruppe zählten die Personen, die mit der persönlichen Betreuung des Fürsten und seiner Familie betraut waren. Die zweite Gruppe agierte in den Staatsorganen, wie etwa dem Hofrat oder dem Geheimen Rat. Nicht-Mitglieder des Hofstaates, aber dennoch Teil der Hofgesellschaft, waren Botschafter und Gesandte oder am Hof verweilende Adelige und ihr Gefolge.“[12]

Im Zentrum des Hofstaates stand die Person des Herrschers, wie die Sonne im Sonnensystem. Der Begriff „Sonnenkönig“ erklärt sich nicht nur durch Apotheose, sondern auch als Zentrum einer zentralen Verwaltung. Erasmus von Rotterdam schreibt dazu: „Was Gott für das Weltall, was die Sonne für die Erde, was das Auge für den Körper, das muß der Fürst für den Staat sein.“[13] Neben dem Hofstaat des amtierenden Kaisers gab es auch weitere für kaiserliche Witwen und Thronfolger. Der Hofstaat wurde eingerichtet, wenn

---

[11] Vgl. Mader-Kratky, Anna: „Höfische Lebenswelt“, in: Lorenz, Hellmut / Dies. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016a (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 312.

[12] Beck, Marina: *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2017 (Kunstwissenschaftliche Studien 189), S. 107.

[13] Desiderius, Erasmus: *Fürstenerziehung. Die Erziehung eines christlichen Fürsten*, Paderborn: Schöningh 1968 (Sammlung Schöningh zur Geschichte und Gegenwart), zit. n.: Stern, Friederike: *Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740)*, Diplomarbeit Universität Wien 1986, S. 12, zit. n.: Hilscher, Elisabeth: „Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlage und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock“, in: Masarykova univerzita (Hrsg.), *Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, Brünn: 1994 (Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis 29), S. 26.

der künftige Potentat circa sechs Jahre alt war und wurde mit dem Tod des Herrschers zumindest de jure aufgelöst.[14]

Die Interaktion der Individuen am Hof bewegte sich in der vorgegebenen Norm des **Zeremoniells**. Dabei handelt es sich nicht um einen genau festgehaltenen verbindlichen Verhaltenskodex, sondern um ein nach und nach entstandenes Ordnungssystem.[15] Allgemein regelte es den Zugang zum Kaiserhof sowie den Rang aller Teilnehmer und deren Interaktion untereinander. In besonderer Weise regelte das Zeremoniell die Interaktion zwischen Mitgliedern der Hofgesellschaft mit dem Monarchen.[16] Dabei sind, wie anhand der Karwoche deutlich zu erkennen war, drei Ebenen von Bedeutung: der Raum, die handelnden Personen und das Publikum.[17] Werner Paravicini versteht hier den Raum als „organisierte Abstände".[18] Die handelnden Personen sind meist die kaiserliche Familie und höchste Adelige, wobei sich das Publikum aus der übrigen Hofgesellschaft zusammensetzt. Stefan Seitschek schreibt dazu:

> „Die Akteure kommunizieren durch ein System von Zeichen. […] Andere Elemente wären etwa Gesten oder die Kleidung, mittels welcher sich die Hofgesellschaft auch nach außen abgrenzen konnte. […] Vor allem bildete der durch das Zeremoniell vorgegebene Rahmen eine Norm, die erst durch die Akzeptanz der Akteure ihre Wirkung entfalten konnte, und der sich deshalb nicht einmal der Kaiser entziehen konnte."[19]

Das Zeremoniell regelte also nicht nur das Verhalten gegenüber dem Monarchen. Es bildete vielmehr die Daseinsberechtigung eines jeden Mitglieds der Hofgesellschaft.[20] Für den

---

[14] Vgl. Fritz, Elisabeth Th.: „Musik und Hofmusikkapellen im Zeremoniell der Habsburger-Höfe des frühen 18. Jahrhunderts", in: Thomas Hochradner / Susanne Janes (Hrsg.), *Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14. – 16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft"*, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 2f.

[15] Vgl. Beck 2017, S. 34ff.

[16] Vgl. Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas: „Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof. Eine Skizze", in: Dies. (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck Wien [u.a.]: Studien 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 9.

[17] Vgl. Seitschek, Stefan: „Hofleben", in: Ders. (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des "letzten" Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs. [5. Oktober - 23. Dezember 2011]*, Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2011c, S. 59.

[18] Paravacini, Werner: „Zeremoniell und Raum", in: Ders. (Hrsg.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Historischen Institut der Universität Potsdam. Potsdam, 25. bis 27. September 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Residenzenforschung 6), S. 14.

[19] Vgl. Seitschek 2011c, S. 60.

[20] Was besonders nach 1848 anachronistische Züge annahm, als der Adel seine Vorrechte außerhalb des Hofes weitestgehend eingebüßt hatte.

Kaiser war es ein Mittel zur Selbstdarstellung. So drückte er seine Stellung neben Apotheose – was besonders in den Hofkünsten eine wichtige Rolle einnahm – auch durch zeremonielle Tabuisierung (Ansprech- bzw. Berührungsverbot, Zugangsbeschränkungen usw.) aus.[21] Das Zeremoniell separierte den Herrscher und seine Familie von den Untertanen und sicherte zugleich vorherrschende Hierarchien.

Im Gegensatz zum französischen Hof in Versailles blieb der „Alltag" der kaiserlichen Familie vom strengen Zeremoniell oft verschont, da sich dieser meist abgeschottet in den kaiserlichen Appartements vollzog. Der Tagesablauf des Kaisers war also nur sehr bedingt Teil des Hoflebens. Das Zeremoniell, welches sich auf Basis der bereits benannten Quellen gut nachzeichnen lässt, nennt Pečar daher *Staatszeremoniell*, da es nicht den höfischen Alltag, sondern diplomatische Interaktionen und Ähnliches regelt.[22] Neben dem Leben der kaiserlichen Familie ordnete das Zeremoniell auch die hierarchische Rangfolge aller Hofteilnehmer*innen. Die Mitglieder der Hofgesellschaft hatten durch das Zeremoniell die Möglichkeit, sich zu inszenieren und konnten somit ihre Zugehörigkeit zur kaiserlichen Hofgesellschaft demonstrieren.[23] Es bestimmte die Rangunterschiede zwischen allen, an der Interaktion beteiligten Personen und machte diese durch Unterscheidungskriterien sichtbar. Diese Hierarchien wurden bei zahlreichen Anlässen am Hof ständig reproduziert.[24] Insbesondere bei bestimmten Anlässen oder an besonderen Orten in Nähe des Kaisers war die Hierarchie des Ranges der Akteure*innen eindeutig abzulesen. Je näher man dem Kaiser räumlich kommen konnte, desto höher war der Rang. Daher spiegelte sich die Hierarchie in den zahlreichen Prozessionen und Einzügen wider.[25] Elisabeth Kovács

[21] Pečar 2003, S. 151–158; Fritz 2008, S. 3.
[22] Vgl. Pečar 2003, S. 152.
[23] Vgl. Ibid., S. 170.
[24] Augenscheinliches Beispiel hierfür bildet in dieser Arbeit die öffentliche Kommunion am Gründonnerstag, an der die Mitglieder der Hofgesellschaft nacheinander aufgerufen wurden.
[25] Pečar 2003, S. 249f; In diesem Zusammenhang dienen die Ordensritter zum Goldenen Vlies als gutes Beispiel. Diese bewegten sich an den Toison-Ämtern am Ostersonntag in nächster Nähe zum Kaiser, was ihren hohen zeremoniellen Rang widerspiegelt. Das *Wienerische Diarium* beschreibt beispielsweise die Fronleichnamsprozession 1742 wie folgt: „[…] zu welchem Umgang nebst denen Herren Ritteren des Goldenen Vlieses/ so dem alten Gebrauch nach gleich vor/ neben/ und hinter dem Baldachin/ (dabey höchst-gedacht Ihre Königl. Hoheit von denen zwey ätestesten derenselben anwesenden Herren Ritteren beederseits begleitet wurden) zu gehen pflegen/ auch die Herren Geheime Rähte/ Kämmerer/ Cavaliers/ dan die Löbl. Universität/ Stadt-Raht/ und andere Instantzen/ samt der gantzen Cleresy mit ihren Kreutzen/ und denen Burgerl. Zünften mit ihren kostbaren Fahnen/ ingleichen denen Spitälern/ und vielem Volk sich eingefunden/ […]" *Wienerisches Diarium* Nr. 42, 26. Mai 1742.

fasst die Ebenen des Zeremoniells „als Identifikationsobjekt, als öffentliches Theaterstück und als Kommunikationsmittel“[26] zusammen.

Das Zeremoniell der Habsburgerhöfe im Barock, das sogenannte *Spanische Hofzeremoniell*, ist das Ergebnis einer langen Entwicklung und hat zahlreiche Wurzeln. Auf der einen Seite die liturgische: war doch der Kaiser gesalbt und legitimiert, seine Herrschaft also durch Gottes Gnaden gegeben. Auf der anderen Seite stehen die Einflüsse der vielen Höfe der Habsburgerdynastie seit dem 16. Jahrhundert.[27] Das sehr weit entwickelte Zeremoniell des Burgundischen Hofes[28] sowie altkastilische Ordnungen wurden von Ferdinand II. und Isabella von Kastilien am Hofe aufgenommen und kulminierten in der Regierung von Kaiser Karl I. (V.).[29] Weiters finden sich Einflüsse des Wiener (Prager) Hofs selbst, welcher wiederum ältere Traditionen mit der böhmischen und ungarischen Krone übernommen hat. Das „spanische“ am Zeremoniell der Habsburger setzte sich endgültig mit dem Amtsantritt Leopolds I. durch, waren doch seine Mutter wie auch seine erste Frau aus Spanien. Das *Spanische Hofzeremoniell* wurde am Hof bis Karl VI. (III. von Spanien) eher pragmatisch gehandhabt. Karl VI., dessen neurotische Beziehung zu seinem verlorenen spanischen Erbe in der Literatur zahlreich belegt ist, fordert ein genaues Befolgen des Zeremoniells.[30] Diese strenge und umständliche Etikette, wie das dreimalige tiefe Verbeugen vor dem Monarchen, sorgte nicht zuletzt bei Gesandten für Verwunderung.[31]

Nicht nur der Zugang zur Hofburg, sondern auch die Kleidung spiegelte die Zugehörigkeit zum Hofe wider. 1715 verabschiedete Karl VI. eine Mantelkleiderordnung, die das schwarze Mantelkleid vorschrieb. Man trug in der Regel schwarze Kleidung und einen schwarzen halblangen Mantel darüber. [32] Die Farbe Schwarz galt als Ausdruck der Würde

[26] Kovács, Elisabeth: „Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft“ in: Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchives (Hrsg.), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32*, Wien: Ferdinand Berger und Söhne 1979, S. 117.
[27] Vgl. Seitschek 2011a, S. 272.
[28] Der enge Kontakt zwischen den Höfen entstand durch die Ehe Maximilians I. mit Maria von Burgund.
[29] Kovács 1979, S. 117.
[30] Vocelka 2001, S. 153; Huss, Frank: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II*, Gernsbach: Katz, 2008, S. 60ff.
[31] Vgl. Huss 2008, S. 214.
[32] Vgl. Ibid., S. 20.

des Monarchen.[33] Die besagte Ordnung schrieb vor, dass das Tragen des Hofkleides, sofern nicht anders angeordnet, bei Betreten der Ratsstube verpflichtend sei. Wie so oft war auch diese Norm von Zeit und Ort abhängig. Die *Campagne-Kleider* trug der gesamte Hofstaat üblicherweise in den Sommerresidenzen. An der sogenannten *kleinen toison* trug man schwarze *Gala*, die sich vom normalen Mantelkleid wenig unterschied. War *Gala* angeordnet, trug man das übliche Mantelkleid, wobei dieses mit roten und grünen Ärmeln und Strümpfen geschmückt war. Höhepunkt der Kleiderordnung war die *goldene Gala*, wobei das Mantelkleid mit zahlreichen goldenen Elementen verziert war.[34] Durch die einheitliche Tracht konnte aber keine hierarchische Rangordnung, sondern nur die prinzipielle Zugehörigkeit zur Hofgesellschaft demonstriert werden.[35]

Das Zeremoniell ist wie vieles trotz aller Normen ein Kind seiner Zeit. Die öffentliche Darstellung der herrschaftlichen Präsentation folgte einer alten Tradition und dennoch konnte der Herrscher nach seinem Willen gewisse Änderungen am Zeremoniell vornehmen. Ebenfalls reagierte es auf politische oder gesellschaftliche Ereignisse, sowie auf Veränderungen innerhalb der Dynastie. Wurden die Gepflogenheiten am Hof von den Augen des Obersthofmeisters streng überwacht, so musste der Monarch dennoch zu jedem Entwurf sein *Placet* geben. Über die Veränderungen lassen sich daher Rückschlüsse auf politische Ereignisse oder persönliche Befindlichkeiten des Herrschers ziehen. Ein Beispiel hierfür wäre das strenge *Spanische Hofzeremoniell* und die damit verbundene Kleiderordnung unter der Regierungszeit von Karl VI. und Maria Theresia. Die Abschaffung des Mantelkleides durch Joseph II. 1766 betrifft in erster Linie die Kleiderordnung am Hof und gibt doch zahlreiche Aufschlüsse über persönliche Beweggründe eines Herrschers und seine Einstellung zum *ancien régime*.

Anhand der Hofmusiker lassen sich beide Sphären des Zeremoniells gut greifen: Zum einen trugen sie zur panegyrischen Verehrung des Herrschers bei und förderten die nach außen gerichtete Darstellung fürstlicher Macht. Zum anderen „hatten sich die Hofmusiker als ‚Beamte' des Hofes auch innerhalb desselben in einem durch Zeremoniell und vorgegebene

[33] Schwarzes Tuch galt als besonders schwer und aufwändig herzustellen, daher war die Farbe für Vertreter hoher Ämter und Würden vorgesehen. Dazu gehörten beispielsweise Geheime Räte, Kämmerer und Mitglieder weiterer wichtiger Gremien, wie dem Klerus oder auch dem Universitätsbereich.
[34] Vgl. Huss 2008, S. 20.
[35] Vgl. Pečar 2003, S. 168f.

strenge Hierarchien, ritualisierte Verhaltensweisen und Normen geprägten Raum zu bewegen.“[36]

2.2. Zugangsrecht

Auf den gerade erwähnten Raum, oder auf die von Paravicinis so genannten „organisierten Abstände“, soll hier kurz eingegangen werden. Das wohl sichtbarste und deshalb für so viele Personen erstrebenswerte Privileg, ist das Zugangsrecht, welches in der Kammerordnung geregelt wurde. Die Anzahl der einzelnen Türschwellen, die man überschreiten durfte, dienten dabei als Maßeinheit des Ranges am Kaiserhof. Das Zugangsrecht ermöglichte die Nähe zum Kaiser und war deshalb für den Aufstieg in der Rangordnung unerlässlich. Jeder Adelige, der an der höfischen Interaktion teilnehmen wollte, brauchte solch einen Zugang. Durch den neu erbauten Leopoldinischen Trakt der Hofburg entstand eine 150 Meter lange Raumflucht. Der erforderliche zeremonielle Rang hatte umso höher zu sein, je näher man den Privatgemächern des Kaisers kam. Die Hierarchie der Räumlichkeiten korrespondierte also mit der Hierarchie der darin befindlichen Personen. Die Kammerordnung von 1715, die im Wesentlichen auf jene Josephs I. zurückgeht, sieht eine besonders strikte Durchführung vor und gestaltet sich für die fünf Zimmer vor den Gemächern des Kaisers wie folgt: Über die *große Treppe* im Schweizerhof kam man über die *Trabantenstube* in die *Ritterstube*. Hier fanden alle zeremoniellen Ereignisse statt, welche für die gesamte Hofgesellschaft zugänglich sein sollten, wie die Fußwaschung des Kaisers am Gründonnerstag, da die gesamte Hofgesellschaft Zutritt hatte. Danach folgte die *kleine Ante Camera*, bis wohin die niedrigen Hofchargen (z.B. Hofkapellmeister), kaiserliche Edelknaben, Musikanten, sowie Kavaliere von Botschaftern und Kardinälen eintreten durften. Auf die kleine, folgte die *große Ante Camera,* in welche noch Grafen, Freiherren und Ritter Zutritt hatten, sowie fürstliche Residenten, der hohe Klerus und hohe Offiziere. Der letzte öffentliche Raum war die *Ratsstube*. Diese lag direkt vor den Privatgemächern. Je näher man also der *Ratsstube* kam, desto kleiner wurde der Personenkreis, der Zutritt zu den Räumen hatte.

Wie bereits beim Zeremoniell erwähnt, ist auch die Kammerordnung ein Kind ihrer Zeit. Ohne genauer darauf einzugehen, kann gesagt werden, dass der Regierungsantritt Maria

[36] Fritz 2008, S. 2.

Theresias auch in diesem Bereich viele Änderungen brachte. Erstmals seit 1621 residierte kein Kaiser mehr in Wien. Die Herrscherin der Erblande und spätere Königin von Ungarn und Böhmen bezog die Herrschaftsgemächer auf der Herrenseite des Leopoldinischen Traktes, Franz Stephan die Damenseite. Auch 1745 stieß das Wiener Zeremoniell an seine Grenzen. Erstmals waren die Königswürden von Böhmen und Ungarn sowie die Herrschaft über die Erblande und die Kaiserwürde des Heiligen Römischen Reiches nicht in Personalunion vereint. Die repräsentativen Räume im Paradeappartement beherbergten nun zwei unterschiedliche Souveräne, was eine neue Kammerordnung verlangte.[37]

2.3. „Öffentlichkeit“

Die erwähnte Öffentlichkeit blieb, bei zahlreichen im *Hof- und Ehrenkalender* eingetragenen Ereignissen, auf wenige Teilnehmer*innen der Hofgesellschaft beschränkt. Der Begriff „öffentlich“ ist also nicht wie im heutigen Sprachgebrauch zu verstehen. Nahmen der Kaiser und seine Familien öffentlich an Veranstaltungen teil, so hieß das unter entsprechender Einhaltung des vorgeschriebenen Zeremoniells und unter Teilnahme der Hofgesellschaft. In diesem Zusammenhang bildet eine Teilnahme *all´ incognito* das Gegenteil. Auf diese Teilnahme, in der man zwar an Veranstaltungen teilnahm, aber nicht an geltendes Zeremoniell gebunden waren, stößt man in den Quellen beispielsweise häufig bei Franz Stephan, dessen zeremonielle Stellung bis zu seiner Kaiserkrönung kompliziert war, oder bei Maria Theresia, die öffentliche Auftritte mit zunehmendem Alter im Gegensatz zu ihrem Vater mied. Spätestens aber nach dem Tod ihres Gattens 1765 zog sich Maria Theresia gänzlich in den Witwenstand zurück und überließ ihrem Sohn „die Bühne“.

Öffentliche Veranstaltungen waren also nicht für alle Personen, sondern nur für eine qualifizierte Elite zugänglich. Wer Zugang erhält, hängt vom Zeremoniell und dem damit verbundenen Zugangsrecht ab. Im Fall der öffentlichen Tafeln in der Rats- oder in der Ritterstube bedeutet das, dass nur Personen mit dem Zugangsrecht in eben jene

[37] Vgl. Mader-Kratky, Anna: „Das Zeremoniell unter Maria Theresia und Franz I. Stephan“, in: Lorenz, Hellmut / Dies. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016b (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 325–331; vgl. Beck 2017, S. 107–111; vgl. Braun, Bettina: „Am Hof in Wien: zur baulichen und zeremoniellen Repräsentation einer komplizierten Konstellation“, in: Dies. (Hrsg.), *Eine Kaiserin und zwei Kaiser. Maria Theresia und ihre Mitregenten Franz Stephan und Joseph II.*, Bielefeld: transcript 2018, S. 185–204.

Räumlichkeiten daran teilnehmen konnten.[38] An vier Tagen im Jahr, dem Oster- und Pfingstsonntag, dem Andreasfest und am 25. Dezember, tafelten der Kaiser und die Kaiserin meistens unter musikalischer Begleitung in der Ratsstube oder der großen Ante Camera. Sollte die Tafel einem noch öffentlicheren Charakter entsprechen, wie es am Ostersonntag der Fall war, stand die Festtafel auf einem Podest in der Ritterstube unter einem Baldachin. Um möglichst vielen Personen Platz zu schaffen, wurde für die Tafelmusik oft temporär eine Tribüne errichtet. Für gewöhnlich speiste der Kaiser aber alleine in der Ritterstube, zu der nur die höchsten Hof-Ämter Zutritt hatten.[39]

Ähnlich verhielt es sich mit den öffentlichen Gottesdiensten und Andachten. Zahlreiche Gottesdienste fanden, vor allem in der Karwoche, in der Hofkapelle statt, waren also lediglich für die höfische Öffentlichkeit zugänglich. Den zahlreichen *Stationsgottesdiensten* in den Kirchen und Klöstern der Stadt kann ein wesentlich höheres Maß an Öffentlichkeit zugeschrieben werden. Als wirklich öffentlich zugänglich, auch aus unserem heutigen Verständnis, lassen sich die feierlichen Prozessionen und Gedenkveranstaltungen, an denen der Kaiser und die höfische Adelsgesellschaft teilnahmen, bezeichnen.[40] Beispiele aus der Karwoche sind hier die Prozession am Dienstag der Karwoche nach Hernals (vgl. Kapitel 9.3. *Feria 3*) und der Einzug nach St. Stephan am Ostersonntag (vgl. Kapitel 9.8. *Dominica Resurrectionis*). Der Grad der Öffentlichkeit wird also besonders durch den Raum der Abhaltung bestimmt.

2.4. Hofcurriculum

Gemeinsam mit dem Zeremoniell ordnete das Hofcurriculum den Jahresablauf. Es gab jährlich wiederkehrende Feste (sämtliche liturgische Feste und den damit verbundenen Karneval, die Oratorien und *Sepolcri* in der Fastenzeit sowie Geburts- und Namenstage,

[38] Vgl. Seitschek 2011a, S. 164–167.
[39] Als kleine Ergänzung und zum Vergegenwärtigen der Wechselwirkung aus weltlichen und geistlichen Sphären sei erwähnt, dass die Agape, also das gemeinsame Speisen, die einfachste und ursprünglichste Form einer profanen Feier im Zusammenhang mit einer liturgischen darstellt. „Als ureigenstes menschliches Bedürfnis und in der christlichen Tradition verankert als Erinnerung an das neutestamentarische Abendmahl, bildet die gemeinsame Tafel über Jahrhunderte den Mittelpunkt weltlicher Feierlichkeiten." Lindner, Andreas: „Zur Intention musikalischer Inszenierung. Die Determination weltlicher Festkonzeption im Umfeld höfisch-geistlicher Institutionen", in: Eybl, Martin / Jena, Stefan / Vejvar, Andreas (Hrsg.), *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Studien zur Musikwissenschaften 56), S. 128.
[40] Vgl. Pečar 2003, S. 180.

oder Ordensfeste) und einmalige Feste wie Hochzeiten, Besuche anderer Potentaten, oder Todesfälle. All diese Feste wurden von der Hofmusikkapelle begleitet, denn schließlich hatten Repräsentation und Prachtentfaltung staatstragende Funktion, das Zeigen von Macht und Stärke war Teil des europäischen Kräftemessens um die *Universalherrschaft* (vgl. Kapitel 4.2. *Musik als Mittel der Macht*).

Des Weiteren wechselte der Hof im Normalfall mehrmals im Jahr seinen Sitz. Den Winter verbrachte der Hof in der Hofburg. Im Anschluss an die Osterfeierlichkeiten wechselte jener von Karl VI. nach Schloss Laxenburg, später unter Maria Theresia nach dessen Fertigstellung nach Schloss Schönbrunn. Den Sommer verbrachte Karl VI. in der *Favorita*, dem heutigen Theresianum. In den Residenzen außerhalb Wiens kam es oft zu Freilichtaufführungen. Auf dem großen Teich der *Favorita* fanden Wasserspiele statt, die die Bühnenarchitektenfamilie Burnacini drei Generationen lang mit aufwändigsten barocken Spielereinen ausgestattet haben. Lodovico Burnacini war es auch, der für die erste Hochzeit Leopolds I. ein Theater errichtete, das aber, weil direkt auf der Stadtmauer errichtet, aus Gründen der Brandgefahr 1683 abgetragen wurde.[41] Pflegte man in der Burg das strenge *Spanische Hofzeremoniell*, so war hingegen, wie erwähnt, in den Sommerschlössern das etwas lockere *Teutsche*- oder *Campagne-Zeremoniell* üblich.

Die Höhepunkte im Jahrescurriculum waren die großen Festopern (zu den Geburtstagen und Namenstagen der Kaiserin und des Kaisers sowie zu anderen hohen dynastischen Festtagen). Die höfische Oper war ein Gemeinschaftsprodukt aller am Hofe versammelten Künste und hatte sich in inhaltlicher dem Willen des Herrscherhauses unterzuordnen.[42] Sie bediente sich meist mythologischer Stoffe (vor allem aus der griechischen bzw. römischen Antike) und unterstrich damit die habsburgischen Herrschertugenden (vgl. Kapitel 4.2. *Musik als Mittel der Macht*)

[41] Vgl. Seifert, Herbert: „Barock“, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011a (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 177ff.
[42] Vgl. Hilscher 1994, S. 30.

2.5. Wichtige Institutionen am Hof

Im Weiteren sollen in einem kurzen *Who-is-Who* die wichtigsten Personen und Orte vorgestellt werden, welche in den Quellen zur Karwoche immer wieder erwähnt werden. Spricht Kovács im Zusammenhang mit dem Zeremoniell von „Regieanweisungen“[43], so führt sie die Metapher des Theaters weiter:

> „Als Hauptdarsteller sind der Kaiser und seine Familie zu nennen, als Mitspielende die Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies (die Damen des Sternkreuzordens), die Träger der vier obersten Hofämter, die geheimen Räte und Kämmerer, Nuntien, Gesandte, Botschafter, Magistrat der Stadt Wien und Vertreter der Universität.“[44]

Die in dem zu untersuchenden Zeitraum Regierenden werden in den folgenden Kapiteln immer situationsbezogen einzeln diskutiert und daher an dieser Stelle nicht erklärt. Auf die Rolle der Ritter vom Goldene Vlies wird im Zusammenhang mit den *Toison-Festen* noch genauer eingegangen.

2.5.1. Die obersten Hofämter, die geheimen Räte und Kämmerer

Prinzipiell hatte sich seit dem 16. Jahrhundert am Wiener Hof eine Ämterstruktur etabliert, die vier oberste Hofchargen voraussetzte. Jedem Hofstaat standen diese vier Ämter vor. Mit dem Obersthofmeister, Oberstkämmerer, Obersthofmarschall und Oberststallmeister waren die alltäglichen Routinen von Tisch, Bett, Jagd, Stall und Kirche am Hof abgedeckt.[45] Die obersten Hofämter und ihre Stäbe wurden seit 1715 jährlich im *Hof- und Ehrenkalender* abgedruckt. Die vier Ämter waren nicht nur die vier höchsten Beamten am Hofe waren, sondern auch die höchsten Würdenträger. Sie versahen diverse Ehrendienste, hatten Zutritt zu den Gemächern des Kaisers und bildeten bei zeremoniellen Auftritten die unmittelbare Begleitung des Monarchen.[46] Werden drei Hofchargen hier nicht näher

[43] Kovács 1979, S. 115.
[44] Ibid., S. 117.
[45] Vgl. Pangerl, Irmgard: „Der Wiener Hof – die Hofstaaten der kaiserlichen Familie und die obersten Hofämter“, in: Seitschek 2011b, S. 80ff; Unter Karl VI. entstanden die Ämter des Oberstjägermeisters und des Oberstfalkenmeisters.
[46] Žolger, Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*, Wien / Leipzig: Franz Deuticke 1917 (Wiener Staatswissenschaftliche Studien 14), S. 53ff.

beleuchtet, da sie in diesem Kontext nicht von Interesse sind, soll doch auf ein Amt kurz eingegangen werden.

Der Obersthofmeister war der erste Beamte im „Staat“, denn er hatte sich um den kaiserlichen Hof und den Haushalt zu kümmern. Bekleidet wurde diese Position nur vom höchsten Adel der österreichischen Erblande, weshalb man bei einem Spaziergang in der Wiener Innenstadt schnell auf ihre Namen stößt.[47] Die Aufgaben des Obersthofmeisters lassen sich, nach Irmgard Pangerl, in fünf Bereiche gliedern. Erstens war er für Küche, Tafel und Keller zuständig – sorgte also für das leibliche Wohl der kaiserlichen Familie.[48] In dieser Funktion unterstand ihm der Oberstküchenmeister, der Oberstkellermeister, der Oberststabelmeister sowie der Oberstsilbermeister.[49]

Der Oberststabelmeister war für das akkurate Servieren der Speisen an der Tafel zuständig. Als solchem unterstanden ihm zwei weitere Hofämter: die Mundschenken und Truchsesse. Diese finden in den Zeremonialprotokollen eben dann Erwähnung, wenn der Kaiser tafelte. Die Ämter können als Überbleibsel einer mittelalterlichen Hofhaltung betrachtet werden und wurde meist von landständischen Adel bekleidet.[50]

Weiters musste sich der Obersthofmeister um die Instandhaltung der Räume in den kaiserlichen Residenzen kümmern. In dieser Funktion unterstand ihm der Stab an Lichtkämmerer, Tapezierer, das Hofbauamt sowie Architekten, Ingenieure und Handwerker. Drittens achtete er auf das körperliche und seelische Wohl der Hofgesellschaft. Dazu unterstanden ihm Ärzte, Apotheker, kirchliche Personal und für den Schutz des Kaisers und seiner Familie deren Leibgarde.[51] Viertens war er für die Unterhaltung am Hofe zuständig. In dieser Arbeit besonders relevant, denn so unterstand ihm auch die Hofmusikkapelle. Weiters ist das Obersthofmeisteramt für diese Arbeit

[47] Liechtenstein, Trautson, Khevenhüller-Metsch oder Schwarzenberg sind nur wenige Namen.

[48] Pangerl, Irmgard: „Der Wiener Hof – die Hofstaaten der kaiserlichen Familie und die obersten Hofämter“, in: Seitschek 2011b, S. 81.
[49] Vgl. Ibid.
[50] Žolger 1917, S. 144f.
[51] Vgl. Pangerl, Irmgard: „Der Wiener Hof – die Hofstaaten der kaiserlichen Familie und die obersten Hofämter“, in: Seitschek 2011b, S. 82.

wesentlich, da es mit der Führung der Zeremonialprotokolle (*Protocollum Aulicum in Ceremonialibus*) betraut war.

Zwei Hofehrenämter, die in den Quellen zahlreich Erwähnung finden bilden die Kämmerer und Geheimen Räte. Beides waren Ämter, die Ende des 17. Jahrhunderts ihren eigentlichen Aufgabenbereich einbüßten und zunehmend zu symbolischen Ehrenämtern wurden, um den Adel fester an den Hof zu binden.[52] Diese Ämter beinhalteten eine besondere Rangpositionen innerhalb der kaiserlichen Hofgesellschaft, ermöglichten die Teilnahme an Veranstaltungen, wie öffentlichen Gottesdiensten und ebenso den Zutritt zum Kaiser. Wenn man am Hof weiter aufsteigen wollte, waren diese Ehrenämter eine elementare Voraussetzung.[53]

2.5.2. Der venezianische Botschafter und der päpstliche Nuntius

Neben der kaiserlichen Familie und den obersten Hofämtern finden besonders die zwei wichtigsten Botschafter in Wien zahlreiche Erwähnung in Zusammenhang mit der Karwoche. Der Abgesandte des Papstes, der päpstliche Nuntius, erscheint in den meisten Erwähnungen als Begleiter der Majestäten und nahm an den wichtigsten Kirchenfesten des Hofes teil.[54] Die Nuntiatur befand sich am Platz am Hof. Als Geistlicher nahm er als Diplomat gleichzeitig eine aktive Rolle in der Hofliturgie ein und bildete lange Zeit die höchste kirchliche Instanz in Wien.[55] Diese Sonderstellung als höchster geistlicher Würdenträger verlor der Nuntius 1722, als Wien Erzbistum wurde. Von da an musste er bei kirchlichen Feiern dem amtierenden Fürsterzbischof (oft im Rang eines Kardinals) den Vortritt lassen. Diese Entwicklung wurde von der Anwesenheit des Fürstenerzbischof von Kalocsa und Gran, Leopold Karl von Kollonitsch seit dem späten 17. Jahrhundert vorbereitet. Das war aber nicht die einzige Reibungsfläche, die man mit dem päpstlichem Gesandten hatte. Die Spannungen traten notorisch auf, wenn es um die zeremonielle

[52] Vgl. Pečar 2003, S. 26.
[53] Vgl. Ibid., S. 25ff.
[54] Vgl. Seitschek 2011a, S. 227ff; Auf Grund heikler protokollarischer Fragen haben bis heute viele Staaten (Deutschland, die Schweiz und Österreich) den Apostolischen Nuntius zum Doyen bestimmt. Er ist daher bis heute der ranghöchste Diplomat im Diplomatischen Corps.
[55] Vgl. Garms-Cornides, Elisabeth: „‚Per sostenere il decoro'. Beobachtungen zum Zeremoniell des päpstlichen Nuntius in Wien im Spannungsfeld von Diplomatie und Liturgie.", in: Kauz, Ralph / Rota, Giorgio / Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.), *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009 (Archiv für österreichische Geschichte 141), S. 97–131.

Stellung ging. Besonders augenscheinlich wurde dieses Problem zwischen den Jahren 1740 bis 1745. In dieser Zeit war Franz Stephan von Lothringen ein gewöhnlicher Herzog. Der päpstliche Nuntius Camillo Paolucci achtete mit großer Wachsamkeit darauf, nicht mit dem Herzog an einem Tisch zu sitzen, oder nicht hinter dem Erzbischof von Wien zurückzustehen.[56] Ihm war es ebenso wie seinem venezianischen Kollegen nicht möglich, einem Großherzog der Toskana die königliche Ehre zu erweisen. Aufgrund dessen entschied man sich am Hof häufig dafür, Franz Stephan nicht, oder nur *incognito*, an öffentlichen Anlässen teilnehmen zu lassen. Nach den Turbulenzen des Österreichischen Erbfolgekrieges, in welchem der Papst bisweilen Partei für die Wittelsbacher ergriff, und der Kaiserkrönung Franz Stephans 1745 glätteten sich die Wogen zwischen Wien und Rom wieder. Der neue Nuntius Fabrizio Serbelloni, der 1746 an den Hof kam, konnte seinen Platz wieder festigen und seine Präsenz an liturgischen Feiern sogar vermehren. Auch die *Toison-Gottesdienste* wurde, nach der Ernennung von Franz Stephan zum Großmeister, nach dem Intermezzo von 1740–1745 wieder vom päpstlichen Nuntius gehalten.[57]

Die zahlreichen Nennungen in den hier untersuchten Quellen bestätigen insgesamt die wichtige Rolle, die der Nuntius am Hof und für die liturgischen Feiern des Hofes hatte. In der Karwoche nahm er unter anderem die Palmweihe vor und erteilte die öffentliche Kommunion am Gründonnerstag.

Als Begleiter zu solchen Anlässen findet auch der venezianische Botschafter zahlreiche Nennungen im *Wienerischen Diarium* und den Zeremonialprotokollen. Die Republik Venedig war die einzige, die unter Karl VI. durchgehend mit einem Botschafter in Wien vertreten war.[58] Seine Bedeutung lässt sich dadurch unterstreichen, dass das *Wienerische Diarium* und die Zeremonialprotokolle den venezianischen Abgesandten sehr häufig in der engsten Entourage des Kaisers erwähnen. Sofern der päpstliche Abgesandte nicht der Verübung seiner kirchlichen Pflichten nachging, fällt auf, dass er dabei immer im Zusammenhang mit seinem venezianischen Kollegen genannt wird. Beide wohnten allen

[56] Vgl. Garms-Cornides, Elisabeth: „Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Bösel, Richard / Klingenstein, Grete / Koller, Alexander (Hrsg.), *Kaiserhof – Papsthof. 16.–18. Jahrhundert*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom, Abteilung 1, Abhandlungen 12), S. 141f.
[57] Ibid.
[58] Seitschek 2011a, S. 231.

wichtigen liturgischen Gottesdiensten, Andachten und Prozessionen der Karwoche bei und erschienen auch gemeinsam bei der Fußwaschung des Kaisers und zur Glückwunsch-Überbringung und öffentlichen Tafel am Ostersonntag.

2.5.3. Kaiserliche Witwen

Wird, wie anfangs erwähnt, die Musik an den Witwenhöfen nicht behandelt, so sollen die nächsten Zeilen doch einen kurzen Überblick über das Witwendasein speziell in der Karwoche geben. Neben dem kaiserlichen Paar nahmen die Witwen die wichtigste Rolle am Hofe ein.[59] Im Gegensatz zur amtierenden Kaiserin unterhielten sie einen beachtlichen Hofstaat und bewegte sich, wie an der Karwoche sichtbar wird, völlig autonom. Ihr Witwendasein war geprägt von der habsburgischen Frömmigkeit, wozu in erster Linie die Gedächtnispflege für ihren verstorbenen Gatten gehörte.[60]

Die Habsburger Pietas, lässt sich aber auf die Kaiserwitwen nur begrenzt anwenden, da diese an anderen Höfen, mit anderen religiösen Praktiken aufwuchsen. Besonders zu erwähnen ist hierbei die Gemahlin Karls VI., Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, die erst kurz vor ihrer Abreise zum Wiener Hof zum katholischen Glauben konvertierte. Die aktive Berichterstattung über ihre „Amtsvorgängerinnen" soll hier kurz als Beispiel für das öffentliche Interesse an den kaiserlichen Witwen dienen.

Nach dem überraschenden Tod Josephs I. 1711 weilte dessen Bruder und Nachfolger Karl noch in Spanien. Als Regentin wurde nicht die Witwe Josephs, Wilhelmine Amalia (von Braunschweig-Lüneburg), sondern deren Schwiegermutter, die Witwe Leopolds I., Eleonore Magdalena (von Pfalz-Neuburg) eingesetzt. Dies schlug sich ganz deutlich in der Berichterstattung nieder, erkennt man doch deutlich, dass die Berichterstattung über Eleonora die über Amalia überwiegt. So kommt Amalia in den Karwochen zwischen 1712 und 1720 auf 19 Erwähnungen, Eleonora indes auf 29. Hierbei fällt auf, dass Eleonora die

[59] Vgl. Seitschek, 2011a, S. 203–218; Zur Rolle der Witwenhöfe vgl. Pölzl, Michael: *Die Kaiserwitwen in Konkurrenz zur regierenden Kaiserin am Wiener Hof (1637–1750)*, Dissertation Universität Wien 2017.
[60] Pölzl, Michael: „Der Witwenstand von fünf Kaiserinnen am Wiener Hof (1637–1750)", in: Fazekas, István / Scheutz, Martin / Szabó, Csaba / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen*, Wien: Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013 (Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien 7), S. 64.

meisten Andachten im, durch Joseph II. später aufgehobenen, Kloster St. Clara feierte.[61] Aus dem *Wienerischen Diarium* geht hervor, dass, während das kaiserliche Paar die meisten Gottesdienste und sonstige Feiern der Karwoche in der größeren Augustinerkirche feierte, Wilhelmine Amalia die Hofkapelle für ihre öffentlichen Andachten nutzte. Anhand von Amalia erkennt man auch, wie stark das Kirchenjahr und andere Festlichkeiten das fromme Leben, das der Witwenstand forderte, beeinflusste. Dies wurde im Sinne der Habsburgischen Frömmigkeit medienwirksam inszeniert.[62] Das *Wienerische Diarium* berichtet von zahlreichen Kirchgängen, Wallfahrten und Prozessionen, die von Amalia begleitet wurden.[63]

Obwohl Wilhelmine Amalia seit 1722 in dem von ihr gestifteten Salesianerinnen-Kloster am Rennweg zurückgezogen lebte, musste sie dieses häufig verlassen, um aktiv am Hofgeschehen teilzunehmen.[64] So nahm sie die ihr zugeteilte Rolle auch in der Karwoche wahr und zog sich nach Ostern, wie man im *Wienerischen Diarium* von 1726 liest, wieder ins Kloster am Rennweg zurück.[65]

Wegen dreier Kaiserinnen am Hof, sah sich Karl VI. 1713 veranlasst, eine Damenordnung zu erlassen. Minutiös wurde jedes Detail des ersten Zusammentreffens der drei Kaiserinnen 1713 geplant.[66] Die einfachste Lösung, Rangstreitigkeiten zu vermeiden, war das altbewährte Mittel, sich aus dem Weg zu gehen. Dies erforderte besonders in der geballten Karwoche eine genaue Planung, um Termin- und Ortskollisionen[67] zu vermeiden.[68]

2.5.4. Der Untertan

Zuletzt gilt es noch die Rolle der zusehenden Bevölkerung zu klären. Waren sie als Zuschauer die Adressaten des Zeremoniells? Die Untertanen, welche bei öffentlichen

[61] Zu St. Clara vgl. Riedel 1977, S. 41.
[62] Vgl. Seitschek, Stefan: „Religiöse Praxis am Wiener Hof: Das Beispiel der medialen Berichterstattung“, in: Fazekas, István / Scheutz, Martin / Szabó, Csaba / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen*, Wien: Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013 (Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien 7), S. 84ff.
[63] Vgl. Pölzl 2013, S. 66.
[64] Vgl. Ibid., 62.
[65] WD, 1726 Nr. 33 (24. April).
[66] Vgl. Pölzl 2013, S. 63.
[67] Man denke an die bis zu vier Fußwaschungen am Gründonnerstag.
[68] Vgl. Pölzl 2013, S. 66.

Ausfahrten und Prozessionen im Spalier auf Straßen und Plätzen standen und sich in Kirchen drängten, waren aber nicht reiner Zuseher, sondern spielten in diesem Theaterstück als Statisten mit. Die Erwähnung von Menschenmassen im *Wienerischen Diarium* sollte innerhalb der europäischen Fürstengesellschaft den Beweis erbringen, dass das Zeremoniell eingehalten wurde und öffentlichkeitswirksam vollzogen wurde.[69] Ähnlich verhielt es sich, wenn Untertanen von Statisten zu vermeintlichen Protagonisten wurden, wie dies bei der Fußwaschung am Gründonnerstag der Fall war. Doch stehen hier wieder nicht die Armen im Rampenlicht, denn das *Wienerische Diarium* schenkt viel eher der Demut und dem innigen Gebet des Kaisers seine Aufmerksamkeit.

2.5.5. Wichtige Örtlichkeiten am Hof und in der Stadt

Neben den Hauptrollen nennt Kovács auch die Bühnen des Zeremoniells:

> „Schauplätze dieser Theaterstücke waren die kaiserliche Burg mit ihren Sälen und Kapellen in Wien, in Prag, Ofen-Pest und Preßburg oder den Hauptstädten der Erblande, die kaiserlichen Lustschlösser mit den umliegenden Kirchen, Klöstern und Stiften, die Wiener Domkirche, die beiden Hofkirchen St. Augustin und St. Michael sowie die verschiedenen Klöster und Wallfahrtsorte in und außerhalb der Stadt.“[70]

Gefeiert wurden die Zeremonien der Karwoche je nach gewünschter Beteiligung der Öffentlichkeit. Da die Beteiligung der kaiserlichen Familie und der Hofgesellschaft unabdingbar bei wichtigen Gottesdiensten war, waren auch die Sakralräume um die Wiener Hofburg zentrale Orte des (liturgischen) Habsburger Zeremoniells.

Zuvor soll aber kurz auf die Wiener Burg eingegangen werden. Erstmals wurde sie im 13. Jahrhundert unter König Rudolf I. urkundlich erwähnt. Ohne genauer auf die Baugeschichte einzugehen,[71] kann bis zum behelfsmäßigen Anbau der Parlamentsbüros im Jahr 2017 ein Trend deutlich hervorgehoben werden: Die Hofburg ist im Laufe der

[69] Vgl. Pečar 2003, S. 244–249.
[70] Kovács 1979, S. 118.
[71] Vgl. Schwarz, Mario / Buchinger, Günther / Mitchell, Paul / Schön, Doris (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2015 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 1); vgl. Karner, Herbert / Grün, Sybille / Jeitler, Markus Friedrich / Kurdiovsky. Richard (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2).

Jahrhunderte organisch gewachsen. Nach und nach wurden neue Trakte hinzugefügt, ohne die alten zu schleifen – was heute für die Besucher*innen eine Reise durch zahllose architektonische Stile ermöglicht. Dies hatte auch zur Folge, dass die Hofburg im europäischen Vergleich, nicht gerade imperialen Glanz versprühte. Zweckmäßigkeit war seit jeher das Gebot der Stunde. Zeitgenossen brachte der Gebäudekomplex immer wieder zum Spotten. Der in Wien lebende Franzose Casimir Freschot verstand nicht, wie Leopold I. nach seinem Sieg über die Türken in einem so armseligen Gebäude hausen konnte – schon ein einziges Fenster des Mailänder Palastes würde die ganze Fassade der Hofburg in den Schatten stellen.[72] Die vieldiskutierte Geldarmut der Habsburger kann wohl nicht als Ausrede dafür herhalten, denn viele barocken Fürsten tappten mit dem Bau eines Prunkpalastes in eine enorme Schuldenfalle. Frank Huss sieht in dem Fehlen eines barocken Prunkgebäudes eine Prioritätensetzung zu Gunsten der Musik. In dieser Hinsicht waren die Habsburger im Barock gemeinsam mit dem Dresdner Hof (der sich wiederum keineswegs dadurch von einer intensiven Bautätigkeit abhalten ließ) absolute Spitzenreiter.[73]

Die Residenzen barocker Herrscher waren sowohl Regierungs- als auch Wohnsitz. Sie beherbergten Tanzsäle für die Hofgesellschaft ebenso, wie Sitzungssäle für diverse politische Gremien. Weiters waren sie gleichermaßen Wohnraum für Adel und Bedienstete. Während Versailles so um 1744 10.000 Menschen beherbergte, waren es in Wien um 1765 2260.[74] Wie bereits erwähnt, befanden sich die herrschaftlichen Räume im Leopoldinischen Trakt. Leopold I. hatte diesen Trakt nie selbst bewohnt. Sein Sohn Joseph I. bezog anlässlich seiner Hochzeit 1699 mit Amalia Wilhelmine das Piano nobile.[75] Seine Nachfolger*innen bis Leopold II. bewohnten diese Räume ebenfalls.[76]

Die wichtigsten Schauplätze stellen in dieser Arbeit die Sakralräume rund um die Hofburg dar. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die meisten Gottesdienste der Karwoche, einer Zeitspanne, in der der Hof so öffentlich wie kaum zu einer anderen Zeit im Jahr agierte, in der sogenannten großen Hofkirche St. Augustin gefeiert. Die

[72] Vgl. Huss 2008, S. 181.
[73] Vgl. Ibid., S. 182.
[74] Ibid.; vgl. Mader-Kratky 2016a, S. 312.
[75] Ibid., S. 320.
[76] Vgl. Ibid., S. 312.

Augustinerkirche wurde 1370 fertiggestellt und geht zurück auf König Friedrich den Schönen, der die Beschuhten Augustiner an diesem Platz ansiedelte. Ursprünglich baulich von der alten Burg getrennt, verbindet seit dem 16. Jahrhundert der Augustinergang die Kirche mit den kaiserlichen Appartements der alten Burg.[77] Die Augustinerkirche beherbergt aufgrund ihrer Größe im Gottesdienstreigen der Karwoche, besonders jene Feiern, die mit einer Prozession verbunden waren: Palmweihe am Palmsonntag, Übertragung des Allerheiligsten am Gründonnerstag, Grabtragung am Karfreitag, Auferstehung am Karsamstag, weiters die sogenannten Pumpermetten am Vorabend zu den Tagen des *Triduum sacrum*.[78] Der Augustinerkirche kam unter allen Wiener Kirchen eine klare Sonderstellung zu. Während die kleinere Hofburgkapelle bei großen Kirchenfesten eben kaum genug Platz für den Hof bot, wurden große Feste in der Augustinerkirche gefeiert; in einem Buch zur Hofkirche aus dem Jahre 1888 heißt es dazu:

> „Man wird den Augustiner Barfüssern stets nachrühmen, dass sie den Gottesdienst in einer Herrlichkeit geübt und in einer Mannigfaltigkeit gepflegt haben, die ihn zu einem Abbilde des ununterbrochenen Dienstes der himmlischen Heerschaaren machten. Diese herrliche Kirche, diese schönen Altäre, diese Pracht der Ceremonien – es war etwas Grosses und Erhabenes um die Hofkirche; in ihr gieng der Gottesdienst nie aus. Den grössten Glanz verlieh dem Gotteshaus St. Augustin die Eigenschaft, die eigentliche Hofkirche zu sein, indem der a.h. Hof deselbst regelmäßig an folgenden Festen Gottesdienst feierte. […] die ganzen Officien der hl. Charwoche: die Palmweihe, die Passionen, die Pumpermetten, die Anbetung des hl. Kreuzes am Charfreitag und die Auferstehung werden in Gegenwart der Majestäten abgehalten, die am Gründonnerstag öffentlich die hl. Communion empfangen und auch den s.g. Mysterien beizuwohnen pflegten.“[79]

Kleinere, der Volksfrömmigkeit zuzurechnende Passionsandachten, das Absingen des *Sepolcri* am Dienstag oder des *Stabat Mater* am Karfreitag sowie die *Toison-Vesper* wurden in der Hof(burg)kapelle abgehalten. Erstmals urkundlich erwähnt wurde die Kapelle in den 1290er Jahren: Sie erhielt die heutige Bauform unter der Herrschaft von Albrecht V., dem späteren König Albrecht II. und wurde 1449 unter Friedrich III. neu geweiht.[80] Nachdem sie 1639 barockisiert worden war, wurden bereits unter Maria Theresia

[77] Vgl. Mader-Kratky, Anna: „Die Augustinerkirche“, in: Lorenz, Hellmut / Dies. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016c (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 424–442.
[78] Vgl. Riedel 1977, S. 38–41.
[79] Wolfsgruber, Cölestin: *Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien*, Augsburg: Literarisches Institut Dr. Max Huttler 1888, S. 45.
[80] Vgl. Mader-Kratky 2016c, S. 428–434.

barocke Elemente entfernt, bevor sie 1802 vollständig regotisiert wurde.[81] In den Quellen findet man häufig die Bezeichnungen *Hof(f)kapelle* bzw. *alte* oder *grosse Hofkapelle*. Unter der großen Pfarrreform von 1783 wird sie zur (Hof-)Pfarrkirche erhoben und fortan auch so genannt.

Sofern die Kaiserinnen nicht ihren Gemahl bei offiziellen Anlässen begleiteten, hielten sie parallel zu den Gottesdiensten des Kaisers, welche in den verschiedenen Kirchen Wiens stattfanden, die Andachten in ihren Kammerkapellen,[82] wobei diese schon wesentlich seltener Erwähnung im *Wienerischen Diarium* finden.[83] Die Kammerkapellen lassen sich in der Geschichte der Hofburg erst ab dem 18. Jahrhundert lokalisieren. Wird auch auf die einzelnen Kapellen nicht näher eingegangen, weil sie nicht Teil des Untersuchungsgegenstands sind, kann jedoch kurz erwähnt werden, dass die Anzahl der Kapellen einzigartig war, so schreibt Manuel Weinberger:

> „Der Umstand, dass in einer Residenz zusätzlich zur Hofkirche und zur Hofkapelle noch zahlreiche weitere, von den Mitgliedern des Herrscherhauses rein privat genutzte Kapellen zur Verfügung standen, dürfte im Vergleich zu den Residenzen anderer Herrscherhäuser nahezu singulär sein und stellt ein besonderes Merkmal habsburgischer Frömmigkeit dar.“[84]

2.6. Die Trias Zeremoniell, Liturgie, Musik

Der Untertitel der vorliegenden Arbeit wurde sehr bewusst gewählt. Bereits in der Einleitung wurde kurz angeschnitten, dass eine Beobachtung der Musik allein an einem barocken Fürstenhof nicht sinnvoll wäre – zu stark ist die Wechselwirkung zwischen höfischem und kirchlichem Zeremoniell. Weltliche Feste wie Krönungen, Belehnungen oder Erbhuldigungen hatten einen sowohl sakralen wie auch profanen Charakter, ebenso wie Taufen und Vermählungen. Für diese gleichzeitig kirchlichen und dynastischen Feierlichkeiten prägte Elisabeth Kovacs 1979 den Begriff „kirchliches Zeremoniell“.[85] Das Zusammenspiel von Zeremoniell und Hofcurriculum sowie liturgischem Jahrescurriculum

[81] Vgl. Riedel 1977, S. 33–34.
[82] Vgl. Ibid., S. 33–36.
[83] Dabei ist zu erwähnen, dass sich die Situation mit Maria Theresia und Franz Stephan eklatant ändert.
[84] Weinberger, Manuel: „Habsburgische Frömmigkeit“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 424f.
[85] Vgl. Kovács 1979.

gibt jedem Tag des Jahres einen gewissen Stellenwert und beeinflusst so die liturgische Musik. Im folgenden Kapitel soll also kurz angeführt werden, wie weltliche und liturgische Feiern am Hof begangen und wie zweitere musikalisch gestaltet wurden. Andreas Lindner schreibt in seinem Text zur Intention musikalischer Inszenierung:

> „Diese [die Feier] unterliegt den Vorgaben der liturgischen Festtagsordnung: kanonische Regulative und Kalendarien bestimmten etwa Zeitpunkt, Ablauf und Stellenwert des Festgeschehens. Als Manifestation des religiösen Festgedankens ist die liturgische Feier Ausgangspunkt und Vorbild für alle weltlichen Festakte, […] Die dabei aufgeführten Werk sind durchsetzt von Huldigungen und Anrufungen, beschwören biblische Allegorien oder bedienen sich spezifischer Instrumentierungen. […] Die liturgische Feier ist in der Regel immer von einem weltlichen Festakt begleitet.“[86]

In diesem Zitat erkennt man sehr schön die Wechselwirkung: keine weltliche Feier ohne liturgischer und umgekehrt. Die Feierlichkeiten sollten dabei in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen: Je aufwendiger die Gestaltung des Gottesdienstes, desto prachtvoller die Inszenierung des weltlichen Geschehens. Dennoch lässt sich eine zeitliche Veränderung erkennen: War im 16. Jahrhundert der geistliche Teil an Feiertagen bedeutender, so erlebten profane Elemente im Zuge eines ökonomischen Aufschwungs im 17. Jahrhundert eine politische und gesellschaftliche Aufwertung. Diese Entwicklung hat zu einer Stilisierung des Zeremoniells geführt, die unter Karl VI. am Wiener Hof seinen Höhepunkt erlebte. Der Akt barocker höfisch-dynastischer Selbstdarstellung überstieg bei weitem den liturgischen Festakt.[87]

[86] Lindner 2010, S. 127f.
[87] Lindner 2010, S. 128.

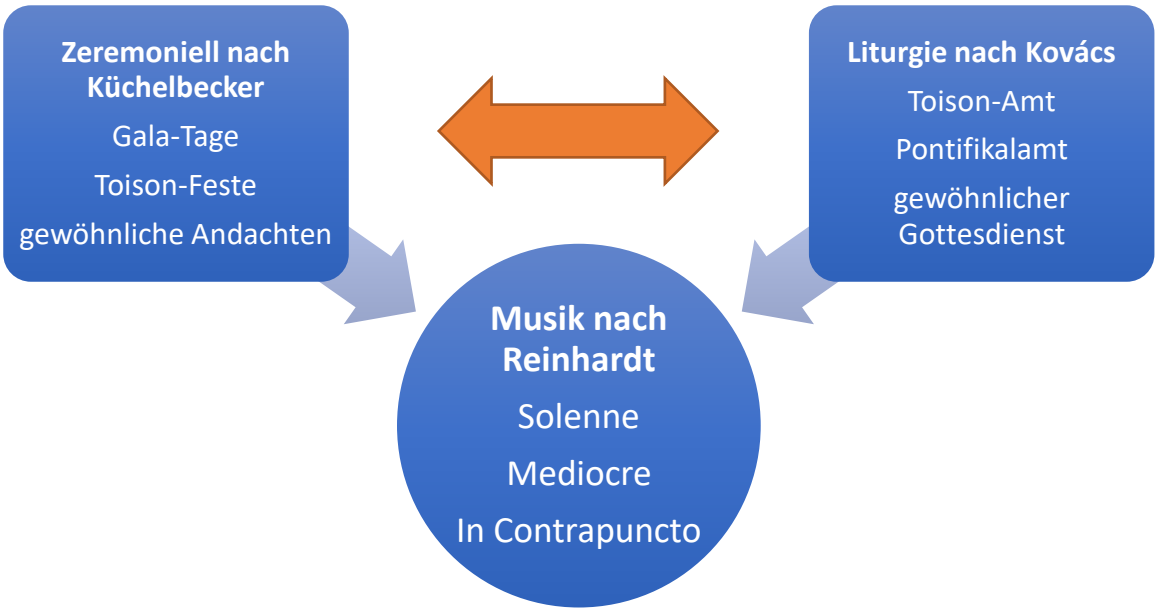


Abbildung 1: Zusammenspiel Zeremoniell, Liturgie, Musik

Die Graphik soll diesen komplexen Sachverhalt – der auch hier nur in aller Kürze behandelt wird – nicht fälschlicherweise vereinfachen. So wurde nicht jeder *Gala-Tag* mit einem Pontifikalamt begangen, jedoch wurden beispielsweise *Toison-Feste* immer pontifikal gefeiert. Musikalisch wurde dieses Zeremoniell je nach Charakter im *solennen*, *mediocren* oder im *contrapunktischen* Stil begleitet. Höfisches, kirchliches Zeremoniell, wie auch die Musik dazu, glich in seiner Dreiteilung und Komplexität einem griechischen Drama: ein Zusammenspiel von Zeit, Ort und Handlung.

2.6.1. Von *Gala-Tagen, Toison-Ämtern und sonstigen Andachten*

Weltliche *Solennitäten*, also Feste und Andachten des Jahreszyklus am Hof, die die Staatsräson betreffen,[88] teilte der Gesandte Johann Basilius Küchelbecker in seinen *Nachrichten über den kaiserlichen Hof* von 1732 in drei Klassen: ordentliche *Gala-Tage*,

[88] Denen gegenüber stehen die „Divertissements“, die in erster Linie der höfischen Unterhaltung dienen. Vgl. Hilscher, Elisabeth: „Von Karl VI. zu Maria Theresia. Zur höfischen Idee von Feiern und Festen zwischen Hochbarock und Aufklärung“ in: Eybl, Martin / Jena, Stefan / Vejvar, Andreas (Hrsg.), *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Studien zur Musikwissenschaften 56), S. 142ff.

Toison-Feste und *gewöhnliche Andachten*.[89] Je nach Anlass und Rang des Tages wurde auf ein genaues Zeremoniell zurückgegriffen, bzw. seltener von der Hofkonferenz ein passendes Zeremoniell entworfen.[90] Die genaue Einbettung eines jeden Tages im Jahreskreis in ein strenges Zeremoniell war auch für Besucher von anderen Höfen außergewöhnlich. So schreibt Küchelbecker: „Es ist der kaiserliche Hof in allen Stücken über die massen ordentlich eingerichtet, und fast jede Stunde des Tages zu bestimmten Verrichtungen bestimmet.“[91]

Zum einen hatten die *Gala-Tage* den höchsten Rang unter den repräsentativen Feiertagen. Solche waren, wie oben genannt, Geburts- und Namenstage von Mitgliedern der kaiserlichen Familie. Im Mittelpunkt stand die Familie, die an jenen Tagen gehuldigt und geehrt wurde. Die Ausgestaltung der *Gala-Tage* konnte unterschiedliche Ausformungen haben. Allen war gemein, dass sie mit einem Gottesdienst am Morgen begannen. An wichtigeren *Gala-Tagen*, also an solchen, die direkt das Kaiserpaar betrafen, folgte noch eine theatralische Darbietung, wobei die opulenteste die Oper darstellte. Solche Festopern wie Antonio Cestis Oper *Il pomo d´oro* oder Fux´ *Costanza e fortezza* waren aufwendig und besonders kostspielig und bildeten daher den Höhepunkt innerhalb der Festfolge der *Gala-Tage*, da man die Oper als wichtigste musikalische Gattung nur für das Herrscherpaar reservierte (vgl. Kapitel 4.2. *Musik als Mittel der Macht*).[92]

Nach den *Gala-Tagen* waren die Feste des Ordens vom Goldenen Vlies, sogenannten *Toison-Feste*, von hohem solennem Charakter und folgten einem *Toison-Zeremoniell*, welches sich vor allem in der Gottesdienstordnung niederschlug, was wiederum die Kirchenmusik entscheidend mitgestaltete.[93] *Toison-Feste* wurzeln in der burgundischen Tradition, wurde der Orden doch am 10. Jänner 1429 zur Vermählung zwischen Herzog Philipp dem Guten von Burgund und Isabella von Portugal gegründet. Der Orden verfolgte den Zweck, die Kirche zu verherrlichen sowie den Adel stärker an die Person des Fürsten zu binden. Nach dem Tod von Karl dem Kühnen gelangte, wie das Reich Burgund, die

[89] Küchelbecker, Johann Basilius: *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kaeyserl. Hofe: Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien […]*, Hannover: Johann Jacob Förster 1732, S. 220f.; vgl. Hilscher, Elisabeth: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz / Wien / Köln: Styria 2000, S. 153ff.
[90] Vgl. Pečar 2003, S. 200ff.
[91] Küchelbecker 1732, S. 219.
[92] Vgl. Pečar 2003, S. 171f.
[93] Vgl. Riedel 1977, S. 12.

Würde des Ordenssouverän an seinen Schwiegersohn Maximilian I. Nach dem Tod von Karl V. spaltete sich, ähnlich wie die Herrschaft über die Habsburger Länder, auch die Führung des Ordens, von dem es von nun an eine spanische und eine österreichische gab. Hochfest des Ordens war das Fest des hl. Andreas am 30. November, welcher auch Schutzpatron des Ordens war. Dieses Fest wurde mit zwei Vespern und einem Pontifikalamt in der Augustinerkirche begangen, zu welchem die Mitglieder mit vollem Ornat zu erscheinen hatten.[94] Ein Höhepunkt am St. Andreastag war der Ritt des Kaisers und der *Toison-Ritter* von der Hofburg zum Hochamt im St. Stephansdom, wie ihn auch Karl VI. nach seiner Ankunft in Wien 1712 beging. Indem er sich an diesem öffentlichkeitswirksamen Tag feierlich als Souverän des Ordens präsentierte, demonstrierte er somit auch alle Ansprüche auf das burgundische und spanische Erbe für das Hause Habsburg. Der bourbonische König Spaniens, Philipp V., sah sich selbst als Oberhaupt des Ordens, woraufhin von der Konkurrenz im spanischen Erbfolgekrieg der St. Andreastag mit größtmöglichem Aufwand betrieben wurde, um den eigenen Anspruch auf das spanische Erbe unter Beweis zu stellen.[95]

Weitere *Toison-Gottesdienste*, an denen der Kaiser mit den Vliesrittern teilnahmen, fanden sich besonders an den wichtigsten Feiertagen wie Weihnachten, Beschneidung Christi, Epiphanie, Dreifaltigkeitsfest, Fronleichnam, Pfingsten, Christi Himmelfahrt und eben Ostern (vgl. Kapitel 9.8. *Domenica Resurrectionis*) sowie an Marienfesten.[96] An diesen Feiertagen, die spätestens im Mittelalter in den Kirchenkalender aufgenommen wurden, kamen die Vliesritter an den Hof und machten dem Kaiser ihre Aufwartung. Die wichtige Rolle des Kaisers als Ordenssouverän wird in vielerlei Hinsicht klar ersichtlich, wie beispielsweise aus den *Hof- und Ehrenkalendern*, dass die *Toison-Feste* nur abgehalten wurden, wenn Karl VI. auch anwesend war.[97] Bei öffentlichen Prozessionen und Kirchgängen trat der Kaiser meist in der Ordenstracht auf, was den wichtigen Stellenwert dieses Ordens belegt.[98] Des Weiteren ist die Bedeutung des höchsten Ordens aus dem Hofkalenders ersichtlich, werden doch neben *Gala-Tagen* und *Gewöhnlichen Andachten*

[94] Vgl. Ibid., S. 26.
[95] Vgl. Pečar, 2003, S. 174.
[96] Vgl. Seitschek 2013, S. 87.
[97] Vgl. Kubiska, Irene: *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karls VI. (1711-1740)*, Diplomarbeit Universität Wien 2009, S. 23.
[98] Vgl. Seitschek 2013, S. 87.

und Solennitäten nur die *Toison-Feste* in einer eigenen Rubrik genannt, was wohl dazu führt, dass Küchelbecker die Feiertage in eben diese drei Kategorien einteilt.[99] Aus der Stellung des Ordens ergibt sich auch eine besondere Stellungen für die Ordensritter, vor allem in ihrer Beziehung zum Kaiser. Die Ritter trugen wie der Kaiser Ordenskleidung, was sie rein optisch gleichsetzt, sie aber von anderen Teilnehmern eines Festes deutlich hervorhob. Die Stellung des Ordens spiegelte sich auch in dessen prominenter Rolle bei Prozessionen, dem Einzug in St. Stephan, wie auch bei der Sitzordnung in der Kirche wider. So waren die Ritter immer in nächster Nähe zum Kaiser. Mussten also Botschafter im Chor gegenüber, Geheime Räte und Kammerherren sogar außerhalb des Chores sitzen, befanden sich die Ordensritter ebenso wie der Kaiser an der Nord- oder Evangelienseite. Besonders das gemeinsame öffentliche Mahl mit dem Kaiser, welches anderen Mitgliedern des Hofstaates nicht zuteilwurde, hob die Stellung der Ritter vom Goldenen Vlies hervor.[100] Seine Exklusivität erlangte der Orden nicht zuletzt aufgrund seiner Mitglieder. So wurde die Würde nur einem eingeschränkten Kreis an Familien zuteil sowie Mitgliedern des Geheimen Rates, Souveränen, deren Erben und anderen höchsten Würdenträgern.[101]

Am größten ist die Zahl der Feste, Prozessionen und Gottesdienste, die unter die Kategorie *Gewöhnliche Andachten und Solennitäten* fallen. Diese *Andachten* wurden in den zahlreichen Kirchen Wiens abgehalten und von der kaiserlichen Familie regelmäßig besucht. Dazu gehörten unter anderem die Reliquienverehrung, die Wallfahrten nach Mariazell und Klosterneuburg, Muttergottes-, Apostel,- und Heiligenfeste, sowie die Andachten der Karwoche.[102] Insgesamt kommt man auf die eindrucksvolle Bilanz von mehr als 150 Festveranstaltungen pro Jahr am Wiener Hof.[103] Doch muss man mit der bloßen Anzahl an Festivitäten vorsichtig sein, ist doch mit der Quantität wenig über die Qualität gesagt. Die Mehrheit der *Solennitäten* vollzog sich am Kaiserhof in einem überschaubaren Rahmen. Insbesondere die zahlreichen Andachten und Gottesdienste hatten wenig mit rauschenden Festgelagen zu tun.[104]

[99] Vgl. Küchelbecker 1732, S. 219f.
[100] Vgl. Pečar 2003, S. 174.
[101] Vgl. Seitschek 2013, S. 81.
[102] Vgl. Kovács 1979, S. 125.
[103] Pečar 2003, S. 180.
[104] Zu „Solennitäten“ am Wiener Hof vgl. Pečar 2003, S. 170–180.

2.6.2. Von *Toison*-, Pontifikal-, und gewöhnlichen Gottesdiensten

Wenn man ad hoc an das Barock denkt, kommt einem wohl eine seltsame Melange aus üppigen Festivitäten, lasterhaften Ausschweifungen und beinahe bigott anmutender Religiosität in den Sinn. Die barocke Kultur war eine Mischung aus weltlichem Glanz und religiöser Inbrunst. Seit der Verunsicherung durch die konfessionellen Konflikte im 16. Jahrhundert und den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges (gerade letzterer wird als Ursache für Zeremoniell, höfisches Benehmen und Umgangsformen genannt, da man ganze Generationen wieder „zivilisieren" musste) sah der Mensch seine Existenz als etwas Unsicheres. Dem gegenüber stand ein neues Lebensgefühl, das von Lebensfreude und Sinnenlust dominiert wurde – „Carpe diem" ist nur ein Schlagwort aus dieser Zeit. Diese Epoche war überall in Europa unterschiedlich ausgeprägt und in ihrer Entfaltung und Akzentuierung stark abhängig von der Person des Herrschers – denkt man beispielsweise an den Versailler Hof, kommen einem wohl zuerst rauschende Feste in den Sinn. Der Kaiserhof in Wien kam hingegen französischen Zeitgenossen beinahe bigott vor. Französische Diplomaten waren schockiert und dachten sich eher in einem Kloster, denn in einem kaiserlichen Schloss. Diese Aussage kann sicherlich auch auf die vieldiskutierte habsburgische Frömmigkeit zurückgeführt werden, mit der sich ein späteres Kapitel noch genauer befassen wird (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*).

Ähnlich wie die weltlichen Feierlichkeiten kann man auch die Gottesdienste am Hof in drei Gruppen unterteilen: Je nach Bedeutung des Festes feierte man am Hof *Toison-Ämter*, Pontifikalämter, die am Hof in hierarchischer Abstufung von Bischöfen oder Äbten gehalten wurden, sowie *Ordinari* – also *gewöhnliche* – *Gottesdienste*, die von den Hofkaplänen gehalten wurden.[105] *Toison-Ämter* wurden, wie bereits erwähnt unter Beisein des Kaisers und der in Wien anwesenden Ordensritter abgehalten. Als *Toison-Gottesdienste* wurden hohe Herren-, Marien-, und Apostelfeste gehalten. Neben den Festen wie Ostern, Pfingsten, Dreifaltigkeitsfest und Fronleichnam wurden auch Heiligenfeste wie St. Stephan oder die Geburt des Johannes des Täufers gefeiert.[106] Das wichtigste Fest des Ordens war,

[105] Kovács 1979, S. 118.
[106] Vgl. Schmal, Kerstin: *Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag für Wissenschaft 2001 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 7), S. 146.

wie bereits erwähnt, das jährlich am 30. November begangene Andreasfest.[107] Dass das Zeremoniell auch vom Hofcurriculum und vom Aufenthaltsorts des Hofes abhängig war, zeigt, dass beispielsweise Feiertage im Sommer, während der Hof in Laxenburg, der *Favorita* oder Schönbrunn weilte, nicht mit den Rittern des Ordens vom Goldenen Vlies begangen wurden.

Toison-Gottesdienste wurden immer pontifikal, also mit einem infulierten Bischof, Abt oder Probst begangen, was auch von Bedeutung für die dafür komponierte Musik war. Eine Vesper mit den Ordensrittern dauerte zwischen eineinhalb und eindreiviertel Stunden und die Gottesdienste ungefähr eineinhalb Stunden, was der Länge von drei stillen Messen entsprach.[108] Weitere Pontifikal-Gottesdienste feierte man an allen höheren Festen wie am Palmsonntag, Karfreitag, St. Leopold, an diversen Bruderschafts-Festen, Hochzeiten oder Taufen.

War im vorangegangenen Kapitel von weltlichen *Solennitäten* die Rede, so muss auf die damit verbundenen liturgischen Gottesdienste und deren musikalische Struktur noch eingegangen werden. Für die liturgischen (römischen) Gottesdienste, die in dieser Arbeit im Gegensatz zu den Andachtsformen stehen, welche sich aus der Volksfrömmigkeit entwickelt haben, galten die Beschlüsse des Konzils von Trient als verbindlich.[109] Kerstin Schmal schreibt dazu:

> „Durch sie wurde die Einheitlichkeit des ‚lateinischen Ritus' wiederhergestellt. Die am Ende des Konzils von Papst Pius IV. (1559–1565) eingesetzt und von Pius V. (1566–1572) bestätigte Kommission für die Redaktion der liturgischen Bücher gab 1568 das erneuerte ‚Brevarium Romanum' heraus. 1570 folgte das ‚Missale Romanum', 1596 das ‚Pontificale Romanum' […] Missale, Brevier und Pontificale wurden für die katholische Kirche verbildlich."[110]

[107] Vgl. Stacher-Gfall, Anna Katharina: „Das Andreasfest des Ordens vom Goldenen Vlies im Spiegel der Zeremonialprotokolle des Wiener Hofes der 1712 bis 1800", in: Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Der Wiener Hof Im Spiegel Der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 309–336.
[108] Riedel 1977, S. 62.
[109] Vgl. Haunerland, Winfried: „Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Liturgiereform", in: Bärsch, Jürgen / Kranemann, Benedikt (Hrsg.), *Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte*, Münster: Aschendorff 2018 (Geschichte der Liturgie 1), S. 481–514.
[110] Schmal 2001, S. 122.

Im Zentrum der Messe stand der Opfercharakter, der durch eine einheitliche (lateinische) Sprache und einheitliches (durch strenge Rubrizistik vorgeschriebene) Zeremoniell hervorgehoben wurde. Gläubige und der Klerus begingen den Gottesdienst weitgehend getrennt voneinander. Die Akklamationen wurden während des Gottesdienstes vom Chor übernommen, was für die Gläubigen häufig der einzige Berührungspunkt zur Liturgie war, weshalb die Kirchenmusik im Konzil neu geregelt wurde und an Bedeutung in der Liturgie gewann.[111] Die Messen und Vespern am Hof wurden musikalisch begleitet, sofern sie öffentlich in der Hofburgkapelle und nicht privat in den Kammerkapellen praktiziert wurden. Hochamt wurde sowohl unter Karl VI., als auch unter Maria Theresia jeden Sonntag und Donnerstag (Corpus-Christi-Messe) gehalten. Hinzu kamen Hochämter am Mittwoch und Freitag in der Fastenzeit, an gewissen Tagen im Advent sowie an allen unter Teilnahme des Hofstaates begangenen Feiertagen.[112]

Vesper wurde vom Hof an jedem Sonntag, an Samstagen mit *duplex-Rang*[113] und an besonderen Feiertagen gehalten. An höheren Feiertagen wurde die erste Vesper am Vorabend, die zweite Vesper nach dem Hochamt oder am Nachmittag des Feiertages gesungen. Weitere „musikalische" Gottesdienste waren diverse Prozessionen, Toten-Offizien und weitere Stundengebete.

Um kurz auf den häufig in den Quellen erscheinenden Begriff *stille Messe* (missa lecta) einzugehen, sei erwähnt, dass dies die Grundform der Heiligen Messe bis zum Zweiten Vatikanum darstellte. Gläubige wurden nicht in die Messe miteinbezogen und schwiegen oder beteten den Rosenkranz. Die Messe wurde vom Zelebranten vollständige gelesen – unabhängig davon, ob der Chor die gleichen Texte gesungen hat oder nicht.[114] Johann Trummer schreibt in zutreffender Weise:

> „Da also für den gültigen Vollzug allein der Zelebrant maßgeblich war, wurde die Kirchenmusik trotz aller Wertschätzung nicht als wesentlicher Bestandteil der Liturgie verstanden. […] Während im feierlichen Gottesdienst die Musik im Allgemeinen eine wichtige (wenn auch nicht wesentliche) Rolle spielte […], wurde die (meist an der

[111] Vgl. Ibid., S. 123.
[112] Riedel 1977, S. 61.
[113] Der Begriff „duplex" bezeichnet einen hohen liturgischen Feiertag, wie zum Beispiel den Ostersonntag.
[114] Diese Tatsache änderte sich erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil.

> Westempore aufgeführte) Musik zur (!) ‚stillen Messe' weitgehend als eine Parallelveranstaltung zum Geschehen am Altar verstanden."[115]

Um Trummer in einem Punkt zu ergänzen, sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass eine Messe ohne Musik zwar liturgisch möglich, aber aus zeremonieller Hinsicht am Hof völlig undenkbar gewesen wäre. Der Umfang der benötigten Musik wurde also stets mit der Anzahl der parallel an Seitenaltären gelesenen Messen berechnet.

Um hier die Brücke weiter zur Musik zu schlagen, erwähnte bereits Anfang des 17. Jahrhunderts der Organist Costanzo Antegnati, dass das Orgelspiel den Zelebranten nicht aufhalten dürfe.[116] Dieses Spannungsfeld zwischen Altar und Orgel besteht zum Teil bis heute. In dieser Arbeit wird diese Thematik im Zusammenhang mit der päpstlichen Enzyklika *Annus qui* nochmals aufgegriffen (vgl. Kapitel 5.8. *Musik als Vehikel*)

Besonders in der Karwoche fanden sich, neben den *Toison-Ämtern* am Ostersonntag und den Pontifikalämtern am Palmsonntag oder am Gründonnerstag, zahlreiche weitere gewöhnliche Andachten, wie Prozessionen, Besuche an Heiligen Gräbern oder gesungenen *Miserere* oder *Stabat Mater*. In der Literatur findet sich diesbezüglich oft der Sammelbegriff *Paraliturgie*.[117] Diese ist für diese Arbeit von großer Bedeutung, da man besonders an ihr die Veränderungen im Laufe des 18. Jahrhunderts erkennen kann. Der Begriff fasst eben solche Feiern zusammen, die neben der von Rom vorgegebenen Liturgie existierten. Diese volkstümlichen Gottesdienst-Formen mussten vom regionalen Bischof legitimiert werden. In den Regionen der habsburgische Ländern diente die Zeit der Gegenreformation als Brandbeschleuniger für solche Entwicklungen der Volksfrömmigkeit. Diese Frömmigkeit lässt sich auf die *Pietas Austriaca* zurückführen und wird im gleichnamigen Kapitel genauer beschrieben (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*). Unter Ferdinand II. wurden Betonungen und Hervorhebungen typisch katholischer Andachtsformen gefördert, die sich von protestantischen Frömmigkeitsformen abgrenzten.

---

[115] Trummer, Johann: „Zur Ideologie und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik", in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009*, Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 24.

[116] Antegnati, Costanzo: *L´arte organica, Brescia 1608*, zit.n. Trummer 2014.

[117] Praßl, Franz Karl: „Aufgeklärter Kirchengesang: ‚Die Auswirkungen der Gottesdienstreform bei Maria Theresia (1740–1780) und Joseph II. (1780–1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied'" in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009,* Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 101.

Diese Auswüchse, wurden im Barockkatholizismus unter Leopold I. noch stark gefördert, unter Karl VI. beibehalten, unter Maria Theresia bereits da und dort unterbunden und unter Joseph II. endgültig verboten. Was hier wieder ins Auge fällt, ist die Wechselwirkung zwischen Glaubensausübung und der Familie der Habsburger.

2.6.3. Vom *solennen*-, *mediocren*- und *in contrapuncto*-Stil

Musik war tief im höfischen Leben des Spätbarocks verwurzelt und wesentlicher Bestandteil des Zeremoniells. Wie dieses, war auch die Kirchenmusik in Stil und Technik jedem Anlass angepasst. Erklungene Musik und Zeremoniell waren am barocken Hof eng miteinander verzahnt. Johann Joseph Fux hatte so ein komplexes musikalisches Konstrukt am Wiener Hof geschaffen, in dem jeder erklungene Text, jeder Stil und jeder Besetzungstyp, abhängig vom Ort, einem genauen Zeremoniell zuzuordnen war.[118] Schrieb ein Komponist im 18. Jahrhundert eine a-cappella-Messe für einen katholischen Gottesdienst, so lässt dies nicht auf dessen konservative Haltung oder eine Wiederentdeckung der *Alten Musik* schließen. Gewisse Zeiten im Kirchenjahr, wie der Advent oder die Fastenzeit – ganz besonders aber die Karwoche – ‚forderten diesen Stil.

In den Jahrzehnten nach dem Konzil von Trient bildeten die Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina und anderer (vor allem venezianische) Komponisten der Vokalpolyphonie die kirchenmusikalische Norm. Im 17. Jahrhundert kam es jedoch zum Ausbau liturgischer Rubriken und des kirchlichen Zeremoniells sowie zu einer Weiterentwicklung des musikalischen Stils.[119] Essenziell ist, dass ein musikalischer Stil weiterhin auch mit dem Rang des kirchlichen Feiertages assoziiert wurde. Dies hatte, wie oben erwähnt, nicht zuletzt mit der Länge der Kompositionen zu tun, die sich an der Komplexität gewisser liturgischen Feierlichkeiten orientierte.

Im frühen 18. Jahrhundert entstanden daher theoretische Werke, die eine differenzierte Stilunterscheidung ermöglichten und eine Zuordnung bestimmter Stilarten zu bestimmten Gegebenheiten des Anlasses, der Zeit und des Ortes ermöglichten. Diesen Werken ist

[118] Vgl. Riedel 1977, S. 13.
[119] Seifert, Herbert: „1619–1705: ‚Die kaiserlichen Hofkapellen'. Italienisches Barock in Wien" in: Antonicek, Susanne / Brosche, Günter (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Hans Schneider 1998. S. 43–82.

gemein, dass der Autor voraussetzt, dass die Bandbreite kompositorischer Stile, Schreibweisen und Techniken gründlich beherrscht wird. Allen voran die motettische Setzweise des vokalpolyphonen Stils der Renaissance. Als uneingeschränktes Vorbild und Namensgeber dieses Stiles galt Palestrina. Werke im *Stile alla Palestrina* waren nicht nur Studienobjekte, sondern hielten sich bis ins 18. Jahrhundert in der kirchenmusikalischen Praxis. In seinem Traktat *Gradus ad Parnassum* erläutert Fux diese Kompositionslehre anhand eines fiktiven Gesprächs zwischen Palestrina (Aloysius) und seinem Schüler Joseph. Der *Gradus* behielt seine Gültigkeit bis ins 19. Jahrhundert, und doch vermittelte er schon zur Zeit seiner Veröffentlichung 1725 einen retrospektiven Musikstil. Jedoch war Innovation nicht Fux´ Intention, sondern die Vermittlung kompositorisch handwerklichen Rüstzeugs in unterschiedlichen Stilen und wann diese Kompositionsarten zum Einsatz kamen.[120] Der Hofkapellmeister erklärt, dass der Kirchenmusikstil, der sogenannte *Stylus Ecclesiasticus* aus zwei Arten besteht; er schreibt:

> „Ferner sind nach Beschaffenheit der verschiedenen Feste, auch verschiedene Gattungen des Kirchenstyls. Denn ein anderer Styl ist bey den Missen; ein anderer bey den Motteten, ein anderer bey den Psalmen; ein anderer bey den Lobgesängen u.s.f. Alle diese Gattungen können unter zwey Arten des Styls gebracht werden: nemlich unter den Styl a Capella [Stylum à Capella], oder des vollen Chors, und unter den vermischten Styl [Stylum mixtum]. “[121]

Fux unterscheidet weiters, ob bei Anlässen *coralmente* oder *figuralis*, also ein- bzw. mehrstimmiges, musiziert werden soll.[122]. *Coralmente* oder im weiteren *choraliter* bedeutet, wie der Name bereits sagt, dass im Gottesdienst keine neue Komposition herangezogen wurde, sondern, dass auf einen Choral zurückgegriffen wurde. Figuralis oder im Weiteren *figural* bedeutet das Gegenteil, dass also kein Choral gesungen wurden,

---

[120] Gratl, Franz: „Retrospektive und Innovation in der katholischen Kirchenmusik des süddeutschen-österreichischen Raums im 18. Jahrhundert“, in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009,* Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 149f.

[121] Fux, Joseph Johann: *Gradus ad Parnassum. Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition,* übersetzt von Lorenz Christoph Mizler von Kolof, 8. Nachdruck, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2017, S. 182; „Porro pro varietate textus variae quoque Styli Ecclesiasticus methodi sunt: alia enim in Missis componendis teneda est: alia in Mottetis: alia in Psalmis: alia in Hymnis, & c. Omnes hae methodi ad duo Stylis genera referri possunt: ad Stylum à Capella, sive pleni Chori, & ad Stylum mixtum“ Fux, Joseph Johann: *Gradus ad Parnassum*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 (Johann Joseph Fux Sämtliche Werke), S. 243.

[122] Riedel 1977, S. 68.

sondern, dass eine mehrstimmige Komposition herangezogen wurde. Eine „benutzerfreundlichere“ Beschreibung, die sich an Fux Einteilung orientiert, kommt von Kilian Reinhardt, in seinen *Rubriche generali*, auf die später noch ausführlich eingegangen wird (vgl. Kapitel 3.2.1. *Rubriche generali)*. Ähnlich wie dieses Kapitel orientiert sich Reinhardt bei seiner Stileinteilung am Rang des Feiertags und dem Zeremoniell.

Den musikalisch einfachsten Rang besetzt der *stilo in contrapuncto*, oder bei Fux der a cappella-Stil *punctus contra punctus*. Im 18. Jahrhundert wird dieser Stil, der sich an der Vokalmusik Palestrinas orientierte, in der Advent- und Fastenzeit sowie für bestimmte Offizien und Prozessionen vorgeschrieben. Dadurch, dass dieser Stil für die Musik der Karwoche gilt, wird später nochmal genauer darauf eingegangen (vgl. Kapitel 7. *Musik der Karwoche*).

- Zu den sogenannten gewöhnlichen Andachten sowie an Sonntagen ohne besonderen Rang erklang der *stilo mediocre*, was bei Fux dem *stilus mixtus* entspricht. Kompositionen dieser Art bewegen sich zwischen a-cappella-Messen des *stilo in contrapuncto* und den *solennen* Messen. *Ordinari Musik*, wie sie auch genannt wurde, durfte beim Hochamt die Länge von zwei stillen Messen und bei der Vesper die Länge von einer dreiviertel Stunde nicht überschreiten. Die Besetzung beschränkte sich auf eine „normale“, bestehend aus vier Vokalsolisten, -ripieni, zwei obligaten Violinen (gelegentlich auch Viola), vier Ripienbläsern (Zink, zwei Posaunen, Fagott) und Bassfundament.[123]
- An liturgischen Festen von höchstem Rang, sprich Pontifikal- und *Toison-Ämtern* erklang *solenne* Musik. Charakteristisch dabei war die Verwendung von Pauken und Trompeten bzw. die größere kompositorische Ausdehnung und Besetzung. [124]

Weltlichen Feste waren immer mit liturgischen Feiern verbunden, wobei es im höfisch-katholischen Barock, wie erwähnt, zu einer Verschmelzung von kirchlichem und fürstlichem Zeremoniell kam. Das bezeichnendste Beispiel für dieses Zusammenspiel aus Zeremoniell, Liturgie und Musik ist vielleicht jenes des *Te Deums*. Riedel bezeichnet es als „politischstes Musikstück“, da es im höfischen Kotext in der Regel nur zu besonderen

[123] Vgl. Riedel 1977, S.146ff.
[124] Vgl. Ibid., S. 68.

Anlässen weltlicher Natur gesungen wurde, wie Krönungen, Erbhuldigungen, Siegesfeiern, Taufen oder Hochzeiten.[125]

3. Quellen

Es lässt sich sagen, dass die Quellenlage für diese Arbeit sehr ergiebig ist. Das Zeremoniell betreffend gibt es zahlreiche Quellen, die innerhalb des Hofes oder zumindest in enger Verbindung mit dem Hof entstanden sind. Ebenfalls „nah am Geschehen" fußen die Quellen, die Auskunft über die Musik der Karwoche geben. Die Autoren der beiden Repertorien Kilian Reinhardt und Andreas Ziss, arbeiteten beide für die Hofmusikkapelle. Auch diverse andere Quellen stammen „aus erster Hand" und geben unverfälscht die Abläufe der Karwoche, aus unterschiedlichen Perspektiven, wider.

3.1. Schriftliche Quellen das Zeremoniell betreffend

Die erste Schicht an untersuchten Quellen bilden verschriftliche Zeugnisse, die Aufschluss über die Abläufe am Hofe in den Tagen der Karwoche geben. Hierbei können zwei unterschiedliche Kategorien unterschieden werden:

Die *Hof- und Ehrenkalender* sowie das *Wienerische Diarium* waren dafür verantwortlich, dass Hofereignisse (vor allem, wenn sie außerhalb des abgeschlossenen Hofbereichs stattfanden) und deren Zeremoniell öffentlich angekündigt und über dessen tadellose Umsetzung berichtet wurde. Kam beispielsweise ein Gesandter nach Wien, konnte er im Kalender lesen, dass an einem gewissen Tag *Gala-Kleidung* zu tragen war, und er konnte gegebenenfalls mittels *Wienerischen Diariums* seinem Souverän belegen, dass er ihn würdig vertreten habe. Diese beiden Quellen informieren also Dritte über geplante und bereits stattgefundene Ereignisse.

Dem gegenüber steht die zweite Art von verschriftlichten Quellen. In den Dokumenten, die im Haus-, Hof- und Staatsarchiv unter dem Sammelbegriff *Ältere Zeremonialakten* zusammengefasst werden, finden sich hofinterne Akten, die häufig über die Planung von Ereignissen wie Krönungen, Neubesetzungen und Entlassungen von Ämtern oder

[125] Vgl. Ibid., S. 200.

Begräbnisse informieren, sowie Unmengen an internen Korrespondenzen zu diversen Themen. Eine weitere interne Quelle bilden die *Zeremonialprotokolle*, die stattgefundenes Zeremoniell zu wichtigen Ereignissen am Hof festhielt. Warum stattgefundenes Zeremoniell so peinlich genau festgehalten wurde, ist schnell erklärt: Das Zeremoniell funktionierte nach dem Prinzip eines Fall- und Anlassrechtes, also aufgrund von Präzedenzfällen. Wenn also ein Protokollfehler gemacht wurde, konnte dieser theoretisch „ad graecas calendas" (bzw. in der katholischen Vorstellung der Habsburger bis zum Jüngsten Gericht) als Präzedenzfall herangezogen werden, was unbedingt vermieden werden sollte. Daher musste alles genau protokolliert und rückversichert werden.

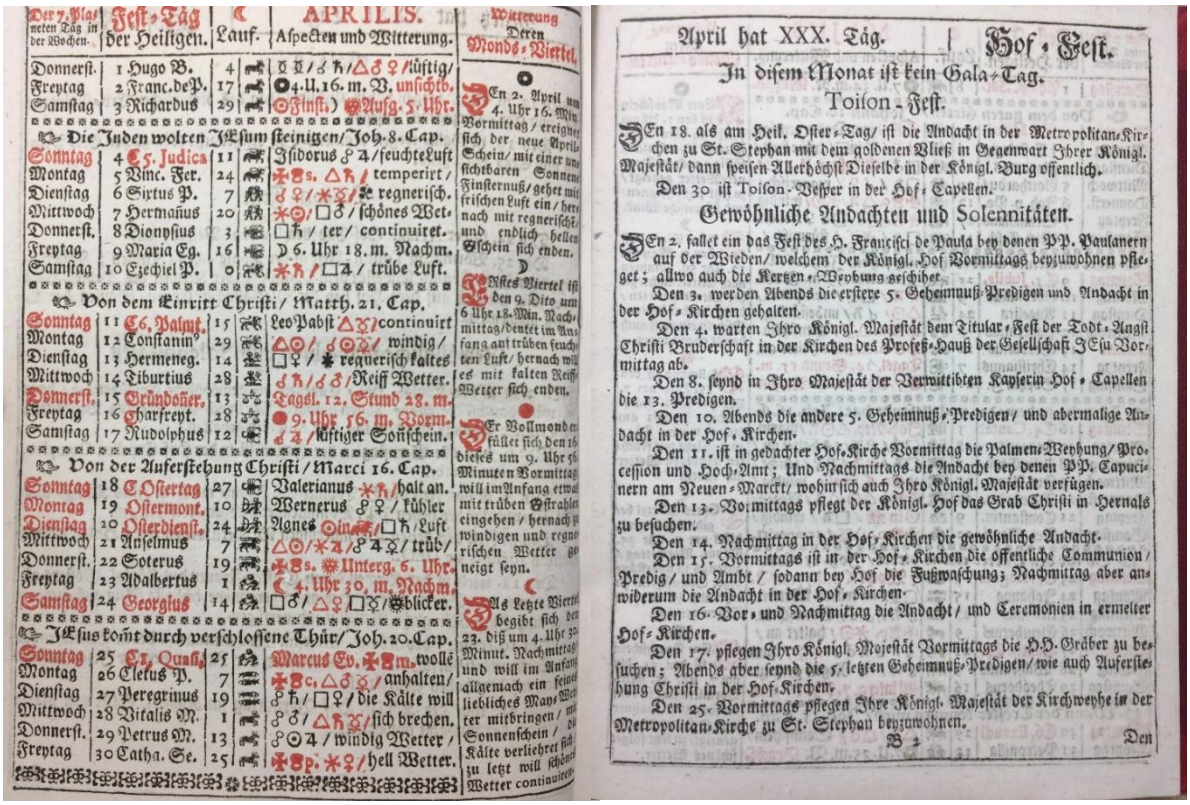
Gemeinsam bilden diese Quellen theoretisch zu einem Ereignis die Ankündigung, Planung, das Zeremoniell selbst und die nach außen gerichtete Kommunikation ab; theoretisch deshalb, da bei zyklisch stattfindenden Ereignissen, wie der Karwoche, teilweise (für den Zeitgenossen) selbstverständliche Informationen ausgespart wurden. Werden gleichbleibende Information also manchmal verschwiegen, so geben diese Quellen häufig Hinweise auf Veränderung, weshalb sie sich gut für eine Längsschnittuntersuchung eignen. Im Jahr 1725, das Seitschek in seiner Diplomarbeit genau untersucht,[126] kommt jener in diesen drei Quellen auf 1280 Ereignisse, die den Hof betreffen. Nur 1127 werden davon im *Wienerischen Diarium* besprochen. Die Differenz erklärt Seitschek damit, dass in den Hofkalendern auch Ereignisse angekündigt wurden, die später auf Grund von Krankheit oder der Abwesenheit des Kaisers nicht stattgefunden haben. Von diesen 1280 wurden aber lediglich 347 in den Zeremonialprotokollen festgehalten.[127] Dies liegt, wie erwähnt, nicht zuletzt daran, dass es nicht die Bestimmung der Protokolle war, Alltägliches, sondern nur Präzedenz- und Sonderfälle abzubilden, auf welche später zurückgegriffen werden konnte.

3.1.1. *Hof- und Ehrenkalender*[128]

Die erste Schicht – die Ankündigung – bilden die *Hof- und Ehrenkalender*. Sie sind sozusagen das Grundgerüst dieser Arbeit. Diese kleinen, dem heutigen A5-Format entsprechenden Büchlein, welche seit 1713 regelmäßig einmal jährlich erschienen, sind im

[126] Vgl. Seitschek 2011a.
[127] Seitschek 2013, S. 74.
[128] Zu den *Hof- und Ehrenkalender* vgl. Kubiska 2009.

Großen und Ganzen in vier Teile geteilt.[129] An erster Stelle kommt die Familiengeschichte der Habsburger, Informationen über den Kaiser und seine Amtszeit und besonders denkwürdige Ereignisse der Stadt Wien. Dieser Teil dient in erster Linie der Repräsentation. Nach dieser Beschreibung, die meist nur ein oder zwei Doppelseiten umfasst, kommt das eigentliche *Calendarium*, also der für diese Arbeit relevante Teil. Jeden Monat, wobei für die Monate die alten germanischen, oder jene aus dem Agrarbereich kommenden Namen verwendet (werden, z.B. Hornung für Februar oder Brachmonat für Juni) kommt eine Doppelseite zu. Auf der Verso-Seite findet sich das *Calendarium* und auf der Recto-Seite das *Hofdiarium*.[130] Das *Calendarium* ist in vier



April hat XXX. Täg. | Hof-Fest.

In disem Monat ist kein Gala-Tag.

Toison-Fest.

Den 18. als am Heil. Oster-Tag/ ist die Andacht in der Metropolitan-Kirchen zu St. Stephan mit dem goldenen Vließ in Gegenwart Ihrer Königl. Majestät/ dann speisen Allerhöchst Dieselbe in der Königl. Burg offentlich.

Den 30 ist Toison-Vesper in der Hof-Capellen.

Gewöhnliche Andachten und Solennitäten.

Den 2. fallet ein das Fest des H. Francisci de Paula bey denen PP. Paulanern auf der Wieden/ welchem der Königl. Hof Vormittags beyzuwohnen pfleget; allwo auch die Kertzen-Weyhung geschihet.

Den 3. werden Abends die erstere 5. Geheimnuß-Predigen und Andacht in der Hof-Kirchen gehalten.

Den 4. warten Ihro Königl. Majestät dem Titular-Fest der Todt-Angst Christi Bruderschaft in der Kirchen des Profeß-Hauß der Gesellschaft JEsu Vormittag ab.

Den 8. seynd in Ihro Majestät der Verwittibten Kayserin Hof-Capellen die 13. Predigen.

Den 10. Abends die andere 5. Geheimnuß-Predigen/ und abermalige Andacht in der Hof-Kirchen.

Den 11. ist in gedachter Hof-Kirche Vormittag die Palmen-Weyhung/ Procession und Hoch-Amt; Und Nachmittags die Andacht bey denen PP. Capucinern am Neuen-Marckt/ wohin sich auch Ihro Königl. Majestät verfügen.

Den 13. Vormittags pflegt der Königl. Hof das Grab Christi in Hernals zu besuchen.

Den 14. Nachmittag in der Hof-Kirchen die gewöhnliche Andacht.

Den 15. Vormittags ist in der Hof-Kirchen die öffentliche Communion/ Predig/ und Ambt/ sodann bey Hof die Fußwaschung; Nachmittag aber anwiderum die Andacht in der Hof-Kirchen.

Den 16. Vor- und Nachmittag die Andacht/ und Ceremonien in ermelter Hof-Kirchen.

Den 17. pflegen Ihro Königl. Majestät Vormittags die HH. Gräber zu besuchen; Abends aber seynd die 5. letzten Geheimnuß-Predigen/ wie auch Auferstehung Christi in der Hof-Kirchen.

Den 25. Vormittags pflegen Ihre Königl. Majestät der Kirchweyhe in der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan beyzuwohnen.

B 2 Den

Abbildung 2: Calendarium und Hofdiarium mit der Karwoche, 1745

Spalten geteilt, wobei man ganz links den Wochentag ablesen kann. Sonn-, Fest- und *Gala*-Tage werden hierbei rot markiert. In der zweiten Spalte, neben den Tagen, steht der jeweilige Feiertag bzw. der Heilige, der an diesem Tag Namenstag feiert. In der dritten Spalte findet man die Zeichen des Tierkreises. Die letzte Spalte war sehr stark durch den

[129] Ibid., S. 8.
[130] Vgl. Kubiska 2009, S. 12.

Bauernkalender beeinflusst. Neben Informationen zum genauen Wetter zu jedem Tag,[131] finden sich Zeichen zur Mondphase und andere Symbole, die Informationen[132] zu Aktionen geben, die an diesem Tag angebracht wären, wie zum Beispiel Nägel schneiden, Holz hacken oder zur Ader zu lassen. Das *Hofdiarium* auf der Recto-Seite listet die einzelnen Familien- oder kirchlichen Feste, die der Hof öffentlich begeht. Die diarienähnlich Auflistung macht es dem Benützer und dem Forscher einfach, die Aktionen an den jeweiligen Tagen nachzuvollziehen. Auf das *Prognosticon* und das *Hofstaatsverzeichnis* muss an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden, liegt doch die Diplomarbeit von Irene Kubiska zu diesem Thema vor.[133]

Mit dem *Hofdiarium* offenbart der Hofkalender auch schon sein Zielpublikum. Der Hofkalender orientierte sich hierbei keineswegs nach außen, sondern in erster Linie nach innen. Der Hofkalender informiert die Hofgesellschaft über die Strukturen und Ereignisse am Hof. Neben dem Hofadel diente der Kalender auch Botschaftern und Gesandten, um ihnen bei der Orientierung am Hof und den Gepflogenheiten behilflich zu sein. Er diente also auch bei der Vorabklärung zeremonieller Fragen.

Dies führt zur nächsten entscheidenden Funktion des *Hof- und Ehrenkalenders*. Er diente der Repräsentation und, wenn man so will, als Visitenkarte des Hofes. Hier kam dem *Hofdiarium* eine besondere Rolle zu. Es stechen sofort die unzähligen *Gala-Tage*, *Toison-Ämter* und *Sonstige Andachten und Solennitäten* ins Auge, die wieder besonders die Pietas unterstreichen. Anhand des *Hofdiariums* erkennt man auch, dass die Ballung der Hofereignisse um Ostern eklatant war.[134] Insofern ist es wichtig zu erwähnen, dass in den Hofkalendern ab einschließlich 1780 kein *Hofdiarium* mehr wiedergegeben wurde.

Weiters sind die handschriftlichen Notizen in den *Hof- und Ehrenkalendern* zu erwähnen, die sich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv befinden. Diese Notizen beinhalten oft Informationen über Abweichungen vom *Hofdiarium*, Krankheitsfälle oder präzise zeremonielle Abläufe, wie zum Beispiel, dass der Kaiser oder die Kaiserin am Ostersonntag

[131] Man bedenke, dass der Kalender etwa im November des Vorjahres gedruckt wurde.
[132] Basis war - damals wie heute - der sogenannte 100jährige (Bauern)Kalender.
[133] Vgl. Kubiska 2009.
[134] Vgl. Ibid., S. 21–22.

1718 nach St. Stephan kommen, oder dass die Prozession 1727 nach Hernals auf Grund von Regen ausfällt.

3.1.2. Zeremonialprotokolle

Die Zeremonialprotokolle (eigentlich *Protocollum Aulicum in Ceremonialibus*)[135] werden deshalb hier als Quelle explizit genannt, da sie über den gesamten Untersuchungszeitraum einen guten Einblick über die Abhaltung der Karwoche bieten. Im Zusammenhang mit diesen Protokollen kann man durchaus vom „Gedächtnis des Hofes" sprechen. Sie verändern sich in Form und Formulierung kaum über das Jahrhundert und schildern Ereignisse in einer Tiefe, die das *Wienerische Diarium* nicht erreicht (von den Hofkalendern ganz zu schweigen). Die Zeremonialprotokolle bestehen aus insgesamt 141 Bände, die zwischen den Jahren 1652 und 1918 das stattgefundene Zeremoniell protokollieren. Warum dies nach einer gewissen Konsolidierung des höfischen Lebens nach dem Dreißigjährigen Krieg notwendig war, wurde bereits erwähnt (vgl. Kapitel 2.6.2. *Von Gottesdiensten*). Stattgehabtes Zeremoniell diente immer auch als Präzedenzfall. Wurde beispielsweise Zeremoniell bei gewissen Botschaftern oder anderen Potentaten angewendet, wurde dieses in den Zeremonialprotokollen festgehalten. Bei einem ähnlichen Anlass in der Zukunft, konnte man in den Protokollen einsehen, wie mit der Situation seinerzeit umgegangen wurde. Es ist für den „modernen Menschen" schwer vorzustellen, wie wichtig selbst die kleinsten Details des Zeremoniells waren. Ein zeremonieller Fauxpas konnte auf dem barocken Parkett verheerende Folgen haben. Jede Bewegung sollte von angemessener Würde durchdrungen sein. Für Spontanität oder Individualität war kein Platz. Dass die Protokolle überhaupt schriftlich festgehalten wurden, hat auch damit zu tun, dass Mitte des 17. Jahrhunderts in einem knappen Abstand viele hohe Hoffunktionäre verstarben und ein enormer zeremonieller Wissensverlust drohte.[136] Zu Anfang wurden die Zeremonialprotokolle eher unregelmäßig geführt und hielten vor allem große Feierlichkeiten, wie Taufen, Hochzeiten, Turniere oder Tafeln fest.

Was im Laufe der Jahrhunderte gleich blieb, ist, dass die Protokolle chronologisch geführt wurden, was die Suche nach einem Ereignis wie der Karwoche erheblich erleichtert. Die

[135] Als *Zeremonialprotokolle* werden sie erst ab dem Jahr 1825 bezeichnet. Jedoch werden sie in der gesamten vorliegenden Arbeit so bezeichnet, da sie auch im Haus-, Hof,- und Staatsarchiv so archiviert sind.
[136] Vgl. Seitschek 2011a, S. 42.

Protokolle wurden halbbrüchig geschrieben. Oben in der Mitte einer jeder Seite steht das Jahr und der Monat. Daneben auf den Recto-Seiten die Seitenzahl. Auf der linken Spalte des Bruches stehen Überschriften, beispielsweise „Öffentlicher Kirchgang zu den P.P. Augustinern, und Palm-Weihung der Hof-Kirchen“. In der rechte Spalte steht der lateinische Wochentag mit dem Datum und darunter eine genaue Beschreibung, wie das Ereignis abgehalten wurde. Im Bezug auf die Karwoche, die sich (soviel sei vorweggenommen) bis 1765 kaum veränderte, geben die Zeremonialprotokolle eher knappe Information – Formulierungen wie „wie letztes Jahr stattgefunden“ oder „wie gewöhnlich“ finden sich häufig. Doch erkennt man, dass die Formulierungen nach 1740, nach der langen Regierungszeit Karls VI., wieder deutlich ausführlicher wurden. Der Verlust der Kaiserkrone und eine Königin von Böhmen und Ungarn sorgten wahrlich für zahlreiche Präzedenzfälle. Ein Werkstattbericht im Zuge der Arbeit an dem Band *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)* zeigt, dass für das Jahr 1740 257 Folien beschrieben wurden, wobei 366 Ereignisse festgehalten wurden. Das Jahr 1741 umfasst 419 Folien und beschreibt 634 Ereignisse.[137] Kaum aufschlussreich sind die Zeremonialprotokolle in Hinsicht auf abgehaltene Musik. Selten werden Titel genannt, noch seltener Komponisten.

3.1.3. *Wienerisches Diarium*

Johann Baptist Schönewetter gründete 1703 das *Wienerische Diarium*, welches zweimal wöchentlich erschien. Anfangs wurden die Ausgaben über die Jahre hinweg durchnummeriert, sodass man bei der Karwoche 1721 bei der Ausgabe 1847 angekommen war. Im Laufe der Jahre fällt auch auf, dass sich der Aufbau der Zeitung verändert. Bis 1722 begann sie mit den Informationen über Wien, darauf folgten Ereignisse aus anderen Städten sowie diverse Anhänge. Mit der Übernahme durch Johann Peter van Ghelen (1721) wurden die Jahre einzeln durchnummeriert und die Informationen aus den Städten Europas

[137] Atzmannstorfer, Johanna / Adam, Christian / Körbl, Hansdieter [u.a.]: „Much of the same? Das Leben am Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)“, in: Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Der Wiener Hof Im Spiegel Der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 243.

rutschen vor jene aus Wien. 1780 wurde das *Diarium* umbenannt in *Wiener Zeitung* und ab 1812 offizielle Zeitung der Regierung.[138]

Informationen, welche meistens aus dem *Wienerischen Diarium* hervorgehen, sind die genauen Teilnehmer bei Anlässen und ihre Titel – man achtete also immer besonders darauf, die vom Zeremoniell vorgegebene Hierarchie einzuhalten. Aufgrund der zwei Erscheinungstage Mittwoch und Samstag, benötigt man für die Karwoche immer drei Exemplare pro Jahr, also für Palmsonntag, Montag und Dienstag die Mittwochsausgabe, für Mittwoch, Gründonnerstag und Karfreitag die Samstagsausgabe und für Karsamstag und Ostersonntag wieder die Mittwochsausgabe. Was besonders bei einer Längsschnitt-Studie positiv auffällt, sind Wortlaut und die Struktur, die bis in die 1760er sehr ähnlich bleiben, was die Untersuchung einzelner Ereignisse und die Einordnung in ein Schema vereinfacht.

Zu den Nachrichten der Stadt Wien ist zu sagen, dass diese im Laufe des 18. Jahrhunderts eine starke Wandlung erleben. Besteht doch zu Beginn des Jahrhunderts der Wien-Teil hauptsächlich aus den öffentlichen Auftritten des Kaisers und seiner Familie, so zeigt sich im *Wienerischen Diarium* die nach Innen gewandte Wendung der Kaiserfamilie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, denn die Berichte über die kaiserliche Familie werden ständig kürzer. Das *Wienerische Diarium* bietet die größte Dichte an Informationen, bildet jedoch die Ereignisse nicht so genau ab wie die Zeremonialprotokolle. Seitschek vermutet aufgrund der oft exakt gleichen Formulierung in Diarium und Protokollen, dass es eine enge Verbindung zwischen Hof und Zeitung gab.[139]

3.1.4. Weitere Quellen das Zeremoniell betreffend

***Ordnungsbuch* von 1715**

Neben der Kleiderordnung und der Kammerordnung entstammt auch folgendes Dokument dem Jahre 1715. In der Gottesdienstordnung fixierte Karl VI. die im Jahr am Hof zu begehenden liturgischen Feiern. Im *Ordnungs-Buch / Wie Ihre Röm: Kais: und / Königl:*

[138] Vgl. Seitschek 2011a, S. 55–66.
[139] Vgl. Ibid., S. 43.

Majestät Ihre Kirchen / Andachten in Wien feyerten / de Anno 1715[140] sind dem Kalenderjahr entsprechend von Jänner bis Dezember die Feiern eingetragen, die vom Hof 1715 begangen wurden. Erwähnt werden der Anlass des Gottesdienstes sowie Zeit, Ort und das Gefolge des Kaisers, ferner Einzelheiten, die das Zeremoniell betreffen, wie Kleider- oder Sitzordnung. Die insgesamt 80 Blätter sind in Halbleder gebunden und mit Marmorpapier bezogen.

Die Tagebücher des Obersthofmeisters Johann Joseph Khevenhüller-Metsch

Der Staatsmann Johann Joseph (seit 1763 Fürst) Khevenhüller-Metsch begann seine Laufbahn am Hof mit dem Regierungsantritt Maria Theresias 1740. Diese steht exemplarisch für einen höfischen Aufstieg junger Männer aus höchsten Familien. 1742 wurde er Obersthofmarschall, 1745 war er Wahlgesandter Böhmens bei der Kaiserwahl Franz I., 1765 wurde er zweiter Obersthofmeister, bevor er ab 1770 das Obersthofmeisteramt, also den höchsten Beamtenposten am Hof, bekleidete. Seine Tagebucheinträge geben dementsprechend tiefe Einblicke in den höfischen Alltag und die Auftritte der kaiserlichen Familie. Als enger Vertrauter begleitete Khevenhüller-Metsch Maria Theresia fast über ihre gesamte Regierungszeit. Seine Tagebücher decken die Jahre 1742 bis 1776 ab und stellen eine wichtige Quelle für die historische Forschung dar.[141]

Generell bringt er mit seinen Tagebüchern schon Generationen von Historiker*innen zum Schmunzeln, da er auf die Einhaltung des höfischen Zeremoniells größten Wert legt. Eine Nicht-Einhaltung bzw. eine Änderung des straffen Zeremoniells kam – in seinen Augen – einem Sakrileg gleich. Bei Maria Theresias oft spontanem, eher laissez-fairem Umgang mit dem Zeremoniell tat er seinen Unmut über „unsere so sehr ruinierte Etiquette“[142] mehrfach kund und befürchtete gar einen „gänzlichen Zerfall“[143] der alten Ordnung. Um einen Vorgeschmack auf die, im Folgenden beschriebenen, Veränderungen im Regierungsstil des 18. Jahrhundert zu geben, soll ein weiteres Khevenhüller-Zitat ins Feld geführt werden. Sah er eine „ruinierte Etiquette“ bei Maria Theresia, so malte er bei Joseph II. gar den

[140] HHStA, Ältere Zeremonialakten 26.
[141] Dankenswerterweise editiert und in mehreren Bänden publiziert.
[142] Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1745–1749)*, Wien: Adolf Holzhausen 1908. S. 369.
[143] Ibid.

Teufel an die Wand. „Dieser unglückliche Neuerungsgeist, […] scheinet bei dermahliger Regierung vollends herrschen zu wollen; […] wenn es so fortgeht, wir von einiger Etiquette oder Ordnung am Hof gar wenig mehr wissen werden."[144]

3.2. Schriftliche Quellen die Musik betreffend

Unter dieser Rubrik sind die Repertorien von Kilian Reinhardt und Andreas Ziss zu nennen. Beide Werke beinhalten in unterschiedlich detaillierter Form Informationen über die Kirchenmusik am Wiener Hof sowie deren Verwendung in Liturgie und Zeremoniell.

3.2.1. Die *Rubriche Generali* von Kilian Reinhardt – Mus.Hs.2503

Die *Rubriche Generali* (am ehesten übersetzbar mit „Hauptverzeichnis") ähnelt in vielerlei Hinsicht bereits erwähnten Quellen. Sie bilden die kirchenmusikalischen Ereignisse am Wiener Hof chronologisch innerhalb eines Jahres ab. Gleich der Gottesdienstordnung von 1715 beginnt auch Reinhardt nicht mit dem Kirchenjahr und der Vesper zum ersten Adventsonntag, sondern mit dem Kalenderjahr am 1. Jänner. Reinhardt erwähnt jeden Hofgottesdienst, dessen Anlass und den liturgischen Rang. Weiter erwähnt er, wo der Gottesdienst stattfanden und wie lange er dauert. Die Quelle kann für diese Arbeit nicht hoch genug geschätzt werden. Eine Rekonstruktion der Hofmusik unter Karl VI. wäre ohne die *Rubriche Generali* nicht in dieser genauen Form vorstellbar. Das Werk stammt aus dem Jahr 1727 und trägt den barock-ausschweifenden Titel:

> „*Rubriche Generali Per Le Funzioni Ecclesiastiche Musicali Di Tutto L'Anno : Con Un'Appendice in Fine Dell'Essenziali Ad Uso, E Servizio Dell'Augustma. Austriaca, Ed Imp.le Capella. Nell'interrotto Corso Di 50. Anni Raccolte, E Con Profonda Umiltà Presentate Alla Sacra Ces.a, E Reale Catt.ca Maestà Di Carlo Sesto. Imperatore De Romani Sempre Augusto. Da Kilian Reinharth Maestro de Concerti Musicali di dett´ Augma Capella. In Vienna d´Austria l´Anno MDCCXXVII*"[145]

Man erfährt also aus dem Titel, dass der Autor seine Informationen aus 50 Jahren Berufserfahrung zusammengetragen hat. Das Verzeichnis ist stattliche 116 Blätter dick und

[144] Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1764–1767)*, Wien: Adolf Holzhausen 1917. S. 161.
[145] Reinhard, Kilian: *Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno*, Wien 1729, AT-OeNB / Mus.Hs.2503.

gibt in überaus genauer Form jede kirchliche Feier wieder, also sehr detailreich stattgefundenes kirchliches Zeremoniell und dessen Musik. Reinhardt erwähnt beispielsweise, wann welche Bücher aufzulegen und ob bzw. welche beispielsweise, wann welche Bücher aufzulegen und ob und welche Instrumente zu öffentlichen Gottesdiensten außerhalb der Hofburg mitzunehmen sind. Um Musikalien eindeutig identifizieren zu können, notiert Reinhardt nicht selten die Notenicipits. Das Werk ist in italienischer Sprache verfasst und in leicht lesbarer Lateinschrift geschrieben. Ähnlich wie in anderen bereits besprochenen Quellen geht es Reinhardt um eine Sicherung des praktizierten kirchlichen Zeremoniells (immerhin war Reinhardt zu diesem Zeitpunkt knappe 75 Jahre alt). Reinhardt bezieht sich häufig auf Chorbücher, aus denen Choräle oder figural zu singende Stücke gesungen werden sollen. Spricht er vom *Libraccio* oder vom *Libro nuovo,* so sind die beiden von Georg Moser ingrossierten Chorbücher Mus.Hs.15942/15943[146] gemeint. Spricht er vom *Libro vecchio,* ist das Chorbuch Mus.Hs.19426 oder Mus.Hs-19427 gemeint – die letzteren sind inhaltlich ident. Auf die Chorbücher wird weiter unten noch ausführlich eingegangen. Eine häufige Formulierung, die man in den Rubriche liest, ist „sù le Carte".[147] Reinhardt meint damit, dass Stücke nicht aus dem Chorbuch zu singen sind, sondern dass eigens dafür Stimmen ausgeteilt werden. Häufig findet man diese Formulierung bei Prozessionen oder den Figuralvertonungen des Propriums.

Der Autor, Kilian Reinhardt, wird von Köchel in seinem Werk über die kaiserliche Hofmusikkapelle als Konzertmeister bzw. *Concertdispensator* bezeichnet.[148] Anders als die heutige Bedeutung des Wortes war Reinhardt ab 1683 Kopist und Orchesterdiener. Er kümmerte sich um die organisatorischen Belange der Hofmusikkapelle und wurde daher bei der (vermeintlichen) Neuordnung der Hofmusikkapelle 1712 von Karl VI., der gerade aus Spanien anreiste, um ein Gutachten gebeten. Kilian Reinhardt ist der „Stammvater" der Reinhardt-Dynastie. Seine beiden Söhne Joseph Franz und Karl Mathias waren für die Hofmusikkapelle tätig. Sein Neffen Johann Georg wurde von ihm erzogen und 1701 in die

[146] Moser, Georg: *Officium für die Karwoche,* o. O.: Manuskript o. J. 2 Bde, AT-OeNB / Mus.Hs. 15942/15943.
[147] Reinhardt Rubriche, 27v, 30v, 31r, 31v, 33r.
[148] Köchel, Ludwig von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien Von 1543 bis 1867. Nach Urkundlichen Forschungen*, Wien: Beck, 1869, S. 75.

Hofmusikkapelle aufgenommen. Einige der Kompositionen von Johann Georg Reinhardt wurden auch in der Karwoche aufgeführt.

3.2.2. *Repertorium* von Andreas Ziss – Inv.I/Hofmusikkapelle/15

Das *Repertorium der von der Hofmusikkapelle ausgeführten Kirchenmusik*[149] entstand 1745 durch Andreas Johann Ziss und umfasst 60 Blätter. Über den Autoren weiß man wenig, im Gegensatz zu Kilian Reinhardt. Laut eigenen Angaben, die er im *Repertorium* niederschreibt, war er kaiserlicher „Concert-dispensator und Musicalischer Camer Copist“,[150] bekleidete also die gleiche Stelle wie zuvor Reinhardt. Ziss geht ähnlich wie Reinhardt vor: Er zeichnet chronologisch nach dem Kalenderjahr die Gottesdienste auf, die am Hof stattgefunden haben. Dies tut er für das Jahr 1745, wobei Ergänzungen bis ins Jahre 1756 reichen. Zahlreiche Streichungen, Radierungen, Ausbesserungen und Ergänzungen zeugen vom starken Gebrauch des Buches. Nennungen von Komponisten oder der Besetzung fehlen weitgehend. Generell fällt auf, das Ziss´ Beschreibung weniger Details enthält als jene von Reinhardt. Dennoch geben seine Beschreibungen zahlreiche Aufschlüsse, da seine Beschreibungen andere Schwerpunkte setzen. Ziss erwähnt sehr genau, wann im Gottesdienst bestimmte Noten ausgeteilt werden müssen, bzw. wann welches Buch aufgeschlagen werden musste. Ebenfalls häufig finden die Georg Moser-Chorbücher Einzug in Ziss´ Beschreibungen. Er spricht dann von „dem Buch“, wobei er festhält ob *Pars Prima* oder *Pars Secunda* aufgelegt werden sollte. Das ältere „Kugelmann-Chorbuch“ erwähnt Ziss nicht mehr. Während Reinhardt sein Werk auf Italienisch verfasst und die dazu übliche Lateinschrift benutzt, verwendet Ziss die deutsche Sprache und schreibt Kurrent. Generell ist das Werk von Ziss wesentlich schlichter gestaltet. Es gleicht in Formulierung und Gestalt mehr einem Gebrauchsgegenstand, der Hofmusikern als Orientierungshilfe über die jährlich stattzufindende Kirchenmusik dienen sollte.

3.3. Musikalische Quellen

Geben die Repertorien von Reinhardt und Ziss zwar Auskunft über Musik, so beinhalten sie kaum welche. Die folgenden Quellen indes geben ihren Inhalt nicht mittels Buchstaben,

[149] Titel fingiert.
[150] Ziss, Andreas Johann: *Repertorium der von der Hofmusikkapelle ausgeführten Kirchenmusik*, AT-OeNB / Inv.I/Hofmusikkapelle/15, 1r.

sondern mittels Noten preis. Ganz wesentliche Quellen bilden die bereits mehrfach erwähnte Chorbüchern aus denen sowohl choraliter als auch figural gesungen wurde. Hier von herausragender Bedeutung sind die „Zwillings-Codices“ Mus.Hs.15942/15943, von Georg Moser ingrossiert. Aus diesen, unter der Regierungszeit Ferdinand III. entstandenen Chorbücher, wurde auch unter Maria Theresia noch musiziert. Allein die Menge der Musik (die beiden Bände zur Karwoche umfassen gute 500 Blätter) geben Aufschluss über die Bedeutung der a-cappella-Musik in der Karwoche.

3.3.1. *Libro Vecchio* Mus.Hs.19427

Diese Quelle liegt in den Beständen der ÖNB unter dem fingierten Titel: „Sammlung liturgischer Vokalwerke. teilweise als Gregorianischer Choral, teilweise figural zu singen“.[151] Es handelt sich dabei um ein Chorbuch (etwa 60 x 40 cm), welches vom Grazer Kapellnotisten Georg Kugelmann bereits 1601 ingrossiert wurde und daher den Grundstein der weiter unten besprochenen Chorbücher darstellt. Es ist recht einfach gestaltet und weist starke Gebrauchsspuren auf, ist an den Ecken stark abgegriffen und zahlreiche Eintragungen zeugen von einem starken Gebrauch. Von den zwei Schnallen, die solche Chorbücher für gewöhnlich verschlossen halten, existieren nur noch Lederriemen auf dem Ledereinband. Ebenfalls festzustellen sind Tintenfraß und Wasserschäden. In Graz wurde das Chorbuch anfänglich von der erzherzoglichen Hofmusik des späteren Kaisers Ferdinand II. verwendet. Zum Inhalt des Chorbuchs ist zu sagen, dass es Choräle und bis zu fünfstimmige figurale Stücke für die Karwoche enthält. Kuglmann verwendete rote Tinte für Überschriften, Minuskeln und die Versalien der Psalmen und schwarze Tinte für die Notenlinien, die Noten und den Text. Choräle notiert er in schwarzer, mehrstimmige Stücke in weißer Mensuralnotation.

Den „kleinen Bruder“ zu dieser Quelle stellt das Chorbuch Mus.Hs.19426 von 1630 dar.[152] Wer diesen großformatigen Kodex ingrossiert hat, ist nicht klar. Es ist eine Kopie des oben beschriebenen Chorbuchs und weist nur kleine Unterschiede auf. Die beiden Eisenschnallen sind noch vorhanden und auf dem Ledereinband ist deutlich der

[151] Kuglmann, Georg: *Sammlung liturgischer Vokalwerke: teilweise als Gregorianischer Choral, teilweise Figural zu singen*, o.O.: Manuskript 1601, AT-OeNB / Mus.Hs.19427.
[152] *Sammlung liturgischer Vokalwerke. teilweise als Gregorianischer Choral, teilweise figural zu singen*, o. O.: Manuskript 1630, AT-OeNB / Mus.Hs.19426.

Doppeladler zu erkennen. Das Inhaltsverzeichnis listet die Gesänge zur Karwoche auf. Auch die Handhabung der Tintenfarben ist gleich wie im Mus.Hs.19427.

Welcher dieser beiden Codices im 18. Jahrhundert noch zum Einsatz kam, ist nicht geklärt, was aber für diese Arbeit letztlich unerheblich ist. Warum diese Quellen überhaupt besprochen werden, liegt daran, dass Reinhardt in seinem *Rubriche* darauf Bezug nimmt. In dem Abschnitt, der die Karwoche beschreibt, listet er zweimal Werke auf, die aus dem *Libro vecchio* zu singen sind.[153] Reinhardt verweist dabei auf ein *Quia visitavit* von Palestrina, das jeweils zu den Laudes an den Tagen des *Triduum sacrum* gesungen wird. Ebenfalls auf dieses Stück im *Libro vecchio* auf Seite 212 wird im Chorbuch verwiesen, das im 18. Jahrhundert im Einsatz war. Die als nächstes besprochenen Codices Mus.Hs.16942/43 verweisen ebenfalls an dieser liturgischen Stelle auf das Stück im *Libro vecchio*.[154]

Auch ein zweites Mal erwähnt Reinhardt in seinem *Rubriche*, dass aus dem *Libro vecchio* zu singen ist[155] – zur Messe am Karfreitag auf ein *Vexilla regis* auf Seite 82, wohl von Palestrina. Ziss erwähnt dieses Chorbuch 1745 nicht mehr.

3.3.2. *Libro Nuovo* Mus.Hs 15942/15943

Diese beiden aufwendig gestalteten Chorbücher stammen von der Hand des Kapellnotisten Georg Moser. Circa im Jahr 1654 verstorben, diente er erst dem Salzburger Fürsterzbischof Paris Graf Lodron und später Kaiser Ferdinand III. Die Codices müssen in seinen letzten Lebensjahren entstanden sein, in denen er vermehrt für Ferdinand arbeitete. Was ebenfalls auf diese Entstehungsphase hindeutet, ist das Entstehungsdatum eines verwandten Codex von Moser: Der Codex Mus.Hs.15952[156] ist wunderbar ingrossiert und in Form und Gestalt gleich gehalten wie die „Geschwister“ Mus.Hs.15942/15943. Dieser Codex enthält die Gesänge für den Ostersonntag, eine Widmung an den Kaiser und das Widmungsjahr 1651. Gemeinsam mit seinem Sohn Johann Christoph galt Georg Moser als Meister seiner

[153] Reinhardt *Rubriche*, 30r, 32r, 34v.
[154] Moser, Georg: *Officium für die Karwoche*, Band 1, Mus.Hs.15942, 235v, Band 2, Mus.Hs.15943, 96v, 213r.
[155] Reinhardt *Rubriche*, 33v.
[156] Moser, Georg: *Graduale Perannum Pro Contrapuncto Capellae Caesareae […]*, o.O.: Manuskript 1651, AT-OeNB / Mus.Hs.15952.

Zunft.[157] Die beiden Chorbücher umfassen zusammen die liturgischen Gesänge der Karwoche – also vom Palmsonntag bis zur Vesper am Karsamstag. *Pars Prima* umfasst 242 Blätter und endet mit der Laudes zum Gründonnerstag. *Pars Secunda* beginnt dementsprechend mit der Messe am Gründonnerstag und umfasst 270 Blätter. Beide Bücher messen circa 60 x 43 x 6,5 cm. Neben den Chorälen beinhalten die Bücher auch bis zu sechsstimmige polyphone Stücke, die a-cappella aus dem Buch zu singen waren. Beide Bände sind in Leder eingebunden, wobei auf dem Einband ein Porträt von Ferdinand III. zu erkennen ist. Ohne Widmung oder Inhaltsverzeichnis beginnt der erste Band direkt mit der Antiphon *Osanna filio David*. Für Choral werden schwarze Quadratnoten auf fünf rote Notenlinien verwendet. Figural zu singenden Stücke notiert Moser in Mensuralnotation auf schwarzen Notenlinien. Ebenfalls in roter Tinte wurden Überschriften und Majuskeln ingrossiert. Neben der außerordentlich schönen Arbeit von Georg Moser fällt auch auf, dass die Codices sehr gut erhalten sind. Man erkennt aufgrund der Abnutzungen, dass einige Teile von Gottesdiensten seltener gesungen wurden als andere. Die Teile des Ordinariums am Gründonnerstag sind beinahe unberührt, während sich bei den Laudes auch des *Triduum sacrum* zahlreiche Eintragungen finden. Hier wird die These aufgestellt, dass die Handschrift der Bleistifteintragungen in den Codices jene von Kilian Reinhardt ist. Das Schriftbild ist ident und zahlreiche Anmerkungen aus dem *Rubriche* findet man im beinahe gleichen Wortlaut in den Chorbüchern.[158] Sollte die Hand jedoch nicht zu Reinhardt gehören, so kann wenigstens gesagt werden, dass sich Reinhardt an diesen Notizen orientierte.

3.3.3. Untersuchte Musikalien in der Österreichischen Nationalbibliothek

Dank der Suchfunktionen des Onlineportals der ÖNB wurden mehr als 300 Musikalien zur Musik für die Karwoche aus der HMK ausfindig gemacht und in einen Katalog aufgenommen. Wie bereits erwähnt, wurde die Suche nach Musikalien auf die Bestände der Musiksammlung der ÖNB beschränkt, da der Großteil der Bestände der

[157] Vgl. Riedel 1977, S. 73.
[158] Reinhardt schreibt in den *Rubriche* zur Antiphon am Beginn der Vesper am Gründonnerstag: „Il Sacerdote dice tutta L'Antifona Calicem Salu=taris accipiam &c: E La Musica inco=mincia à recitare il Salmo Credidi." Mus.Hs.2503, 31r; im *Chorbuch Pars Secunda* ist zu lesen: „Il Sacerdote dice tutta L´Antifona e Li Musici incomincia subito il Salmo Credidi" Mus.Hs.15943, 30v.

Hofmusikkapelle sukzessive ab den 1820er Jahren (unter Moritz Graf Dietrichstein)[159] in jene der ÖNB eingegliedert wurden. Unter den Musikalien finden sich Einzelstimmen, Stimmbücher und Partituren.

Die Überlieferung der Werke in **Einzelstimmen** bildet die weitaus größte und relevanteste Schicht an Quellen. Die Stimmgarnituren aus dem 18. Jahrhundert sind meistens in einem Bogen festeren Papiers eingeschlagen. Auf diesen Bogen wurde der Titel, darunter die Besetzung und wiederum darunter der Komponist genannt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet man auf diesen Bögen auch sehr häufig Aufführungsdaten. Während der Ausgliederung der Hofmusikkapelle[160] wurden solche Aufführungsdaten selten eingetragen. Erst ab den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts finden sich diese wieder vermehrt. Diese Einzelstimmen lösten gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch beim vokalen Musizieren das Singen aus dem Chorbuch mehr und mehr ab, weshalb häufig „su le carte", also aus Einzelstimmen gesungen wurde.[161]

Eine weitere Form der Quellen bilden die **Stimmbücher**. Diese umfassen mehrere Stücke oder Choräle, jedoch für nur eine Stimme. In den Beständen der ÖNB finden sich zahlreiche Stimmbücher, die für die Gesänge der Matutin und Laudes, also für die sogenannten *Pumpermetten*, benutzt wurden. In den teilweise in Karton gebundenen kleinen Büchern befinden sich dann sowohl Choräle für beispielsweise Antiphonen als auch figural zu singende Stücke, wie für die Responsorien. Anders als Einzelstimmen und Partituren weisen Stimmbücher immer einen hohen Grad an Gebrauchsspuren auf. Davon zeugen viele Striche, Notizen, teilweise zugenähten Seiten usw. Häufig ist bei Psalmen neben dem Text nur der Modus angegeben, was für die Kunstfertigkeit und die Routine der Hofmusiker spricht.

Den kleinsten und unbedeutendsten Teil bilden die **Partituren**. Diese geben in den seltensten Fällen Informationen über ein genaues Aufführungsdatum. Die, für diese Arbeit analysierten Partituren waren häufig spätere Abschriften. Partituren, wie man sie heute kennt, in denen alle Stimmen untereinander geschrieben waren, waren damals für den

[159] Unter ihm wurden die Bestände der Hofmusikkapelle, die nicht mehr gebraucht wurden, in die Hofbibliothek gebracht, wo sie die Basis der heutigen Musiksammlung bilden; seither wurden immer wieder Musikalien der Kapelle eingebracht.
[160] Vgl. Kapitel 6.8. *Exkurs Hofmusikkapelle II*.
[161] Vgl. Riedel 1977, S. 22.

praktischen Gebrauch nicht üblich. Die Musiker musizierten aus den Einzelstimmen und der Dirigent aus einer sogenannten *Maestro da Cappella-*, kurz M.D.C.-Stimme. Diese glich im Wesentlichen der Orgelstimme. Riedel führt an, dass es bei a-cappella-Stücken häufig für den Kapellmeister eine Partitur mit allen (häufig vier) Stimmen gab, die bei der Überstellung in andere Archive, wie das der Musiksammlung, aus den originalen Umschlägen mit den Einzelstimmen gegeben wurden und separat aufgestellt wurden.[162]

[162] Vgl. Riedel 1977, S. 21.

II. Teil: Die Bedeutung des Glaubens für die Habsburger und die Bedeutung der Habsburger für den Glauben

Im folgenden Kapitel darf den Lesenden ein Gefühl für die Epoche vermittelt werden. Die Überschrift lässt richtig vermuten, dass es primär um das Wechselspiel von Habsburger-Herrschaft und katholischer Glaubensausübung geht. Das Kapitel wird den Untersuchungszeitraum chronologisch beleuchten, wobei in zwei Exkursen auf die Rolle der Hofmusikkapelle eingegangen wird.

Bei der **zeitlichen Periodisierung** wird Bezug genommen auf Karl Vocelkas sogenanntes „langes 18. Jahrhundert".[163] Dieses wird vom Sieg über die Osmanen bei Karlowitz 1699 und vom Beginn der Auseinandersetzungen um das spanische Erbe zu Beginn und vom Sieg über Napoleon 1815 am Ende begrenzt. Vocelka betont auch, dass dieses „lange 18. Jahrhundert" keinesfalls einheitlich war, weshalb er die Epoche in drei Perioden unterteilt: Die erste geprägt von den „Althabsburgern", das Zeitalter des Barocks, geprägt von Frömmigkeit und Repräsentationsbedürfnis – Karl VI. verkörpert dieses barocke Herrschaftsverständnis archetypisch. Die zweite Periode bezeichnet er als den „aufgeklärten Absolutismus", wobei dieser Begriff von Vocelka vorsichtig benutzt und an anderer Stelle diskutiert wird.[164] Diese zweite Periode reicht vom Regierungsantritt Maria Theresias bis zum Tod ihrer („Kaiser"-) Söhne 1792. Eine dritte Periode ist geprägt durch die Auseinandersetzungen mit Frankreich und reicht bis 1815. Die ersten beiden Perioden (1699–1792) bilden den historischen Untersuchungszeitraum für die Arbeit.

Die Wiege dieser Epoche liegt in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Nach Verwüstung und Verrohrung des Menschen und der Sitten, die der Dreißigjährigen Krieg zur Folge hatte, gab es enormen Aufholbedarf in zahlreichen Belangen, auf welche im folgenden Kapitel eingegangen wird. Es kam zu einer Ordnung von Sitten und Höflichkeit, was sich im Erstarken des Hofzeremoniells widerspiegelt. Der katholische Glaube konnte sich endlich

[163] Vocelka 2001, S. 14ff.
[164] Vgl. Ibid., S. 19.

ungehindert entfaltet, was zu einer seit dem Mittelalter unerreichten Frömmigkeit in der Bevölkerung führte. An den Höfen kam es zu einer Entwicklung von Pracht und Glanz, die zur Staatsräson beitrugen, was die Künste, wie Malerei, Architektur oder Musik ungemein förderte. Diese umfassende „Barockisierung" begann mit der Regierungszeit Ferdinands III. bzw. mit dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs und erreichte unter Karl VI. den absoluten Höhepunkt am Wiener Hof.[165] Zusätzlich dazu kamen mit den Friedenverträgen von Karlowitz (1699) und Passarowitz (1719) ein Sieg über die Osmanen und 1713 ein endgültiger Sieg über die Pest. Prinz Eugen von Savoyen, der an den ersten beiden großen Anteil hatte, legte mit dem Bau des Schlosses Belvedere auch architektonisch Zeugnis für diese Hochblüte des Spätbarocks ab. Nachdem sich der Geist der Aufklärung[166] am Wiener Hof durchsetzte, der sich von Frankreich aus kommend im Gedankengut hoher Höflinge, wie Kaunitz aber auch Franz Stephan, festsetzte, kam es in all diesen Belangen zu einer Umorientierung und Prioritätenverlagerung.[167] Das Zeremoniell wurde gelockert, kirchliche Feiertage gekürzt und Hofkünstler entlassen. Unter Joseph II. kommen bürgerliche Werte an den Hof, wie Sparsamkeit, Bildung und Leistung. Diese kurz zusammen gefassten Entwicklungen, sollen im folgenden Kapitel genauer beleuchtet werden, um die Veränderungen in der Karwoche nachvollziehen zu können.

[165] Hierzu sei ergänzt, dass eine musikalische Entwicklung weg vom polyphonen Satz, der in der Renaissance der Niederlande seine Hochblüte fand, bereits etwa 30 Jahre früher zu verorten ist. Der *stilo antico* wird vom *stilo nuovo* oder *Seconda pratica* bereits Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts abgelöst. Die Vermischung des spät-franko-flämischen Stils mit dem mehrstimmigen venezianischen Stil führt zu einer monodischen Form, die zu mehr Textverständlichkeit führte. Als wichtiger Vertreter dieser Entwicklung kann Claudio Monteverdi genannt werden.

[166] Ähnlich wie der Begriff des Absolutismus soll auch bei der Aufklärung auf eine allzu genaue Begriffsschärfung verzichtet werden. Die Aufklärung wird in dieser Arbeit als Epochenbegriff verstanden, der sich von der Geistesströmung ableitet. Die Aufklärung löst die Epoche des Absolutismus ab. Dies geschieht im Habsburgerreich spätestens mit dem Durchsetzen der späten jansenistischen Strömungen um 1750. Wichtig ist zu verstehen, dass es sich bei der Aufklärung zu Beginn um keine allumgreifende Idee, sondern um eine geistige Strömung in den Oberschichten handelte, die erst nach und nach ihren Weg in die Gesellschaft fand. Vgl. Vocelka 2001, S. 18f.

[167] Zu einer ersten Begegnung zwischen Wien und der Aufklärung kam es bereits unter der Regierungszeit von Joseph I., der dem Reformwillen seines späteren Namensvetters um wenig nachstand – allein sein früher Tod ließen es nicht zu tiefgreifenden Reformen kommen.

4. Die *Pietas Austriaca*

Die „Habsburgische Frömmigkeit“ oder *Pietas Austriaca* wurde bereits mehrmals erwähnt und soll an dieser Stelle ausführlicher diskutiert werden. Spätestens seit Anna Coreths Abhandlung[168] wird dieses Thema in der Wissenschaft umfassend diskutiert. Es handelt sich dabei um eine höchst komplexe und multifunktionale Frömmigkeitsform, die das *Erzhaus* praktizierte und ihren Untertanen kommunizierte.

Für den Beobachtungszeitraum dieser Arbeit kann einleitend gesagt werden, dass das österreichische Hochbarock, wie es unter Karl VI. praktiziert wurde, auch eine Blütezeit der habsburgischen *Pietas* in jeder Hinsicht war. Politische, wie gesellschaftliche Entwicklungen brachten erst unter Maria Theresia und später vor allem unter Joseph II. Veränderungen in der Frömmigkeit des *Erzhauses* und der Bevölkerung. Der Begriff *Pietas Austriaca* bezieht sich nicht auf Österreich als geopolitischen Begriff, sondern auf die *Casa d´Austria*. Er meint, dass dem Haus Österreich, ähnlich wie den *Blues Brothers* im legendären Film von John Landis, eine Mission von Gott zuteilwurde.

Den Anstoß für die Akzentuierung habsburgischer Frömmigkeit zu einer habsburgischen Herrschertugend lieferte die von Ferdinand II. endgültig und nun mit unerbittlicher Energie vorwärtsgetriebenen Gegenreformation, die von seinen Nachfolgern in der Habsburgermonarchie weiter verfolgt wurde; die *Pietas* war also von dynastischem Charakter. Unter Ferdinand II. entwickelte sich die *Casa d´Austria* zum Bollwerk der katholische Erneuerung im deutschsprachigen Raum. Nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) veranlasste der Kaiser eine Rekatholisierung. Je nach Region schritt diese unterschiedlich schnell voran. Die habsburgischen Länder wurde überschwemmt von unzähligen Kirchen, Heiligenstatuen, Kapellen, Säulen, Kalvarienbergen und ähnlichem. In der Literatur stößt man oft auf den Begriff *Sakrallandschaft*, die den Grundstein für einen Katholizismus legt, der in den Habsburger-Ländern zum Teil bis heute nachklingt.[169] Seit dem 17. Jahrhundert stiegen kirchliche Feiertage und abgehaltene Gottesdienste und Andachten stetig an. Aber auch das Klosterwesen wird zugunsten einer katholischen *Sakrallandschaft* von den Habsburgern gefördert. Neben den in Österreich etablierten und

[168] Coreth 1959.
[169] Kovács 1979, S. 118; Weinberger 2016, S. 425.

teilweise sehr aktiven sogenannten alten Orden, wie den Benediktiner, den Kapuzinern oder den Augustinern, war es vor allem die erst 1540 anerkannte *Gesellschaft Jesu*, die die Sache der katholischen Erneuerung vorantrieb. Der Landesfürst als katholischer Schirmherr besuchte unzählige Andachten und Stiftungsfeste einzelner Kirchengemeinden und begab sich auf zahlreiche Wallfahrten, wie jene zum Grab des Heiligen Leopolds nach Klosterneuburg, oder auch nach Mariazell und zu anderen Marienheiligtümern.[170] Nach den langwierigen Verhandlungen zum Augsburger Religionsfrieden von 1555 regierten auch die Habsburger-Herrscher nach der Formel *Cuius regio, eius religio.* Der katholische Glauben wurde also als „Staatsreligion" in den Erblanden verankert und die Bevölkerung zur Frömmigkeit erzogen.

Dieses Kapitel versucht zu verdeutlichen, dass – wie aus der Überschrift hervorgehen soll – die Beziehung zwischen den Mitgliedern der Habsburger-Dynastie und dem Glauben eine intensive sowie komplizierte Wechselwirkung hervorgerufen hat. Dies wird bereits in den einleitenden Worten bei Coreth deutlich:

> „Die erhöhte Bedeutung dieses Begriffes beruht auf der Überzeugung, dass dem Hause Österreich von Gott her eine bestimmte Mission für Reich und Kirche zuteil geworden ist, um der religiösen Verdienste seiner Vorfahren, oder noch besser gesagt, seines großen Vorfahren Rudolf von Habsburg willen. Die gleiche Haltung war nun ein heiliges verpflichtendes Erbe, auf dessen treue Erfüllung und neue Belebung sich das Schicksal des Hauses gründete. Es kann hier gezeigt werden, wie eine solche spirituelle Unterbauung der habsburgischen Herrschaft im 17. Jahrhundert in offiziell gültiger und politischer bedeutsamer Weise in unmittelbarer Beziehung zur großen katholischen Restauration jener Zeit geschah."[171]

Ferdinand II., der im bayerischen Ingolstadt jesuitisch-katholisch erzogen wurde, – seines Zeichens der glühendste aller Gegenreformatoren der Habsburger – schlug die konfessionell geprägte Rebellion gegen die Herrschaft der Habsburger in Böhmen blutig nieder, was den Dreißigjährigen Krieg auslösen sollte. Nicht erst ab diesem Zeitpunkt, aber

[170] Die Verehrung des Hl. Leopolds ist wie vieles an der *Pietas Austriaca* nicht nur reines Frömmigkeitsempfinden, sondern auch politisches Kalkül. Einem heiligen Landespatron nachzufolgen war auch ein Zeichen göttlich legitimierter Kontinuität.

[171] Coreth 1959, S. 6.; In diesem Zusammenhang muss ergänzt werden, dass sich wegen der sogenannten Habsburgischen *Pietas* nicht einfach ein „bigotter Sturz" über die gesamte Familie stellen lässt. Inwiefern diese Frömmigkeit auch ein Mittel zur Machtverfestigung war oder auf gewisse Familienmitglieder gar nicht zutraf, muss an anderer Stelle diskutiert werden, da es für die hier vorliegende Untersuchung unerheblich ist. Auf jeden Fall bleibt die *Pietas Austriaca* (und weit stärker als beispielsweise die *Pietas Bavarica*) Element der Dynastiepropaganda bis auf jeden Fall 1918, in Teilen bis heute (man denke an die Bestrebungen zur Seligsprechung Kaiser Karls und Gruppierungen wie die Kaiser Karl-Gebetsliga).

ab hier verstärkt, wurde protestantische Glaubensausübung mit strafbarem politischem Ungehorsam gleichgesetzt. Zum einen hatte die Politik Ferdinands II. eine nie dagewesene Förderung von Volksfrömmigkeit zur Folge, zum anderen muss aber erwähnt werden, dass es in der nicht-katholischen Bevölkerung zu Unterdrückung, (Zwangs-)Bekehrung oder Deportation bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam.

Diesen, seinen, Einsatz im Dienste des wahren Glaubens wollte Ferdinand auch bei künftigen Herrschern finden. Der von ihm angeregte Fürstenspiegel *Princeps in compendio* diente als Lehrbuch, welches potenziellen Monarchen in die theoretischen und praktischen Prinzipien des Regierens einführen soll.[172] Darin wird auch die Beziehung zu Gott deutlich, der den Monarchen nicht nur erwählt habe, sondern ihn auch leite, sofern er um Gottes Beistand ersuchte. Die *Pietas* wird durch Ferdinand II. zur zentralen Herrschertugend.[173] Im ersten Punkt des *compendium* wird auf das Gottesgnadentum hingewiesen: „Per me reges regnant et legum conditores iusta decretunt.“[174] Einmal durch Gottes Gnaden zur Macht gekommen, muss der Fürst indes alles tun, um sich vor den Augen Gottes als würdig zu erweisen. Des Weiteren steht geschrieben, dass der Herrscher für den Schutz der katholischen Kirche, deren Kult und die Ehre Gottes Sorge zu tragen habe und daher den Gottesdienst fördern solle. Der Herrscher ist auch für die Frömmigkeit seiner Untertanen verantwortlich und habe diese stets zu fördern. Dazu müsse er mit den Seelsorgern in Kontakt stehen und gegebenenfalls Missstände abschaffen. Von dem im Tridentinum eingeführten Recht, dass der Landesfürst in weite Bereiche der Kirche, wie auch deren Rechtsprechung (iura circa sacra) eingreifen konnte, sollten dem *compendium* nach in vollem Umfang Gebrauch gemacht werden. Demnach war der Fürst dazu verpflichtet, ordnend in den Aktionsradius der Kirche einzugreifen, wenn für das Seelenheil der Untertanen nicht gesorgt werden konnte.[175]

Und auch hier ist die Wechselwirkung deutlich sichtbar: Der Kaiser durch Gottes Gnaden hat als Schirmherr des Glaubens für den Schutz des katholisches Glaubens Sorge zu tragen. Die Abwendung von Häresie, durch die Abhaltung des Gottesdienstes, soll die Untertanen

[172] Vgl. Coreth 1954, S. 91ff.
[173] Deutlich sichtbar im Wahlspruch Ferdinand III.: *Pietate et iustitia*.
[174] Bibel, Spr. 8, 15, zit. n. Coreth 1954, S. 91.
[175] Man erkennt, dass hier das „Staatskirchentum“ wurzelt, welches unter Maria Theresia seine erste Ausformung annahm. Vgl. Kapitel 6.3. *Der Weg zum Staatskirchentum*.

zum wahren Glauben führen.[176] Seit dem konfessionellen Zeitalter war die katholische Religion auch eine Religion der Herrschaft – ganz besonders bei den Habsburgern. Zum einen waren sie auf Grund ihres Glaubens durch Gott zum Regieren bestimmt. Zum anderen nutzten sie als Fürsten der Gegenreformation den Glauben auch zur Disziplinierung der Untertanen. Von der Kirchenkanzel wurden die Untertanen zum Gehorsam gegenüber der gotterwählten Dynastie eingeschworen.[177] Eine fromme Bevölkerung bedeutete gehorsame Untertanen. Die daraus resultierende enge Verbindung zwischen Staat und Kirche wurde weder als Last noch als Gefahr empfunden, war sie doch das einzige Mittel, um die Ausbreitung der Reformation einzudämmen.

Spiegelt diese Betrachtung der *Pietas Austriaca* eher die Rolle der Habsburger als Erneuerer des wahren (also katholischen) Glaubens wider, so tut dies das erwähnte Gottesgnadentum in umgekehrter Art. Wer zum Herrscher berufen war, musste über besondere Tugenden verfügen. Zu diesem Tugendkodex gehörten nicht nur Idealeigenschaften, sondern auch „Idealahnen". Am Anfang dieser dynastischen Tugendnachfolge stand Rudolf I.[178] Wurde der Herrscher in den polytheistischen Religionen unter den Göttern platziert, so wurde er in den monotheistischen Religionen zumindest zwischen Menschen und Gott angesiedelt, was durch eine einem sakramentalen Akt nachempfundene Krönungszeremonie inklusive Salbung verdeutlicht wurde.

Heinz Dopsch konkretisiert:

> „Im Christentum galt die Herrschaft, die dem König von Gott übertragen wurde, als Nachahmung des göttlichen Vorbildes (*imitatio Christi*) und er selbst wurde als Nachahmer Christi (*christomimetes*) und als Stellvertreter Gottes auf Erden (*vicarius Christi*) angesehen."[179]

In Nachahmung von Karl den Großen versuchten auch spätere Könige und Kaiser des Abendlandes ihre Stellung durch eine besondere Nähe zu Gott nachzuweisen. Dabei half es auch, einen Heiligen in seiner Familie zu wissen: von Burgund (Sigismund †523) bis

[176] Vgl. Coreth 1954, S.10f.
[177] Dies geschah überall im Reich. Auf das weite Thema des Missbrauchs der Religion als Sozialdisziplinierung kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.
[178] Vgl. Hilscher 2000, S. 90.
[179] Dopsch, Heinz: „Gesalbter des Herrn – von Gott gekrönt. Zur Sakralität christlicher Herrscher", in: Schidinger, Heinrich / Sedmak, Clemens (Hrsg.), *Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer*, Darmstadt: WBG 2010 (Topologien des Menschlichen 7), S. 189.

nach Frankreich (Ludwig dem Heiligen von Frankreich †1270) forcierten die Herrscherfamilien die Heiligsprechung eines ihrer Familienmitglieder.[180] Ausschlaggebend war dabei nur die Sanktionierung durch den Papst, weshalb besonders im Hochmittelalter häufig von weltlicher Seite Druck auf diesen ausgeübt wurde.[181]

Ein solch frommes, wenn auch nicht heiliges Familienmitglied war in der Habsburgerfamilie auch schnell gefunden. Rudolf I., der 1273 als erster Habsburger König des Heiliges Römischen Reiches wurde, wurde von späteren Kaisern als Archetyp des frommen Herrschers, der den christlichen Glauben in besonderer Weise lebte, verehrt.[182] Gerade König geworden, schworen seine Gefolgsleute der Legende nach nicht auf das Zepter, sondern auf ein hölzernes Kreuz. Bereits unter Maximilian I. wurde versucht, den Stammbaum der Habsburger auf weitere Heilige zurückzuführen. In der Zeit des Dreißigjährigen Krieges wurde die Verbindung zu den („erzkatholischen") Erben intensiviert. Die Herrschaft der Habsburger wurde beispielsweise auch dadurch legitimiert, dass Rudolf mit der Kreuzesverehrung in direkter Nachfolge zu Kaiser Konstantin zu sehen war.[183] Die Verehrung von heiliggesprochenen Herrschern und Habsburger Landespatronen, wie dem Hl. Leopold oder dem Hl. Joseph, war nicht nur ein Zeichen von Frömmigkeit, sondern auch ein politischer Akt, in dem sich die Monarchen in deren Nachfolge inszenierten.

Durch diesen „heiligen" Stammbaum und das auch daraus resultierende Gottesgnadentum kam es zu einer „Sakralität des Herrschers".[184] Aber nicht nur der Herrscher war durch Gott auserwählt, sondern im Falle der Habsburger die ganze Dynastie, da die Herrschertugenden vererbt wurden.[185] Dieses Naheverhältnis des Herrschers zu Gott, so Dopsch, findet in drei Punkten seinen Niederschlag:

---

[180] Ibid., S. 196.
[181] Ibid.
[182] Ansonsten hatte man mit dem hl. Koloman - immerhin angeblich ein irischer Königssohn - und dem unter Friedrich III. heiliggesprochenen Markgrafen Leopold III, in dessen Tugendnachfolge man gerne die eigene Dynastie wähnte, ideale Hausheilige gefunden.
[183] Vgl. Telesko, Werner: „Die Kreuzreliquie in der Wiener Hofburg", in: Heussler, Carla / Gensichen, Sigrid (Hrsg.), *Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in er Frühen Neuzeit, Regensburg: Schnell und Steiner 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 16)*, S. 196.
[184] Dopsch 2010, S. 189.
[185] Vgl. Hilscher 2000, S. 90.

- „Die Vorstellung, dass Gott selbst das Königtum geschaffen und seine Träger erwählt habe. Daher werde die Herrschaft von Gottes Gnaden (*dei gratia*) ausgeübt, wie es in den Herrschaftsurkunden von der frühen Karolingerzeit bis zum Ende der großen Monarchien, in England bis in die Gegenwart, betont wurde und wird.“[186]
- „Die Überzeugung, dass der christliche Herrscher als Stellvertreter oder Statthalter Gottes auf Erden wirkt. Dabei wird die Nachfolge Christi und auch die Orientierung am Vorbild Christi (*imitatio Christi*) besonders betont.“[187]
- „Die Überzeugung, dass der Kaiser oder König ähnlich wie ein Priester eine Verantwortung für die ihm anvertraute Gemeinschaft vor Gott wahrzunehmen habe (Sazerdotalität). Diese Funktion wies dem christlichen Herrscher durch viele Jahrhunderte eine wichtige Funktion innerhalb der Kirche zu. Die Bischöfe selbst erinnerten anlässlich der Krönung des deutschen Königs in dem um 960 angelegten Mainzer Krönungsordo den Herrscher daran, sich dessen bewusst zu sein ‚dass du durch sie [die Krone] Teilhaber an unserem Bischofsamt wirst…‘“[188]

Die Rituale der Krönung zum Kaiser erhöhten den Potentat „über die Laien hinaus und verliehen ihm eine sakrale, quasipriesterliche Stellung“.[189] Die Abbildung der Mitra in der österreichischen Kaiserkrone manifestierte dieser Tatsache.[190] Besonders seit der Gegenreformation wurden die sakralen Würden des Kaisers besonders hervorgehoben. So hatte der Monarch, wie bereits bei den *Toison-Festen* erwähnt (vgl. Kapitel 2.6.1. *Von Gala-Tagen, Toison-Ämtern und sonstigen Andachten*), das Recht, auf einem baldachinüberspannten Thron an der Evangelienseite des Presbyteriums zu sitzen, was dem Ehrensitz des Papstes oder eines Kardinals entsprach.[191] Außerdem brachte dem Monarchen die Kaiserwürde Mitspracherecht in kirchlichen Angelegenheiten. Ein Recht, von dem besonders Karl VI. oft Gebrauch machte, war die Verleihung von Pfründen (bis hin zur Besetzung geistlicher Reichsfürstentümer), ebenso wie er Einfluss auf Kardinalsernennungen und durch ein Vetorecht (wie auch die Könige von Spanien und Frankreich) Einfluss auf Entscheidungen des Konklaves hatte. Diese kirchenpolitischen Rechte fanden ihren Niederschlag in den innerhalb mancher Hofgottesdienste

[186] Dopsch 2010, S. 189.
[187] Dopsch 2010, S. 189; Die Fußwaschung am Gründonnerstag durch den Kaiser und seine Gattin ist ein Paradebeispiel für die *imitatio Christi.*
[188] Dopsch 2010, S. 196f.
[189] Stollberg-Rilinger, Barbara: *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München: Beck 2008, S. 187; Kurzer Abriss zur römisch-deutschen Kaiserkrönung vgl. Ibid., S. 184ff.
[190] Dreht man diese um 90° so erkennt man die Mitra deutlich.
[191] Vgl. Riedel 1977, S. 24.

vorgenommenen Zeremonien, die „eigenartige, politisch akzentuierte, fast möchte man sagen, staatskirchliche Züge“[192] trugen.

Bis jetzt war von zwei Funktionen der *Pietas Austriaca* die Rede, nämlich, dass a) die Habsburger – neben ihren Kernlanden – viele Gebiete Südeuropas wieder rekatholisieren konnten und dass b) die Habsburger durch das Gottesgnadentum dazu legitimiert waren zu herrschen. Den historischen Abriss nun im Hinterkopf stellt sich die Frage, inwiefern die *Pietas Austriaca* im Laufe der Jahrhunderte von einzelnen Familienmitgliedern etwa nicht als willkommener und medial entsprechend tradierter Mythos der eigenen Auserwähltheit instrumentalisiert wurde, die persönliche Frömmigkeit dabei aber in den Hintergrund trat?

Diese Betonung einer sakralen Verantwortung sowie der politischen Legitimation durch Gott waren bei den Habsburgern bis in die Mitte des 18. Jahrhundert keine leeren Gesten. Diese tiefe Frömmigkeit wurde von den meisten Habsburgern tief und ehrlich empfunden. Sie verstanden eine Sendungsaufgabe im Sinne des katholischen Glaubens. Innerhalb dieses Glaubens hat die *Pietas Austriaca* besondere Andachtsformen hervorgebracht, die jene tiefe Religiosität zum Ausdruck brachte., wie sie eben skizziert wurde. Es kann von einer Trilogie der Habsburger Frömmigkeit gesprochen werden: Marienverehrung, Kreuzesverehrung und die Verehrung des Altarsakraments.

Die Verehrung des Kreuzes hat bei den Habsburgern eine lange Tradition. Bereits Rudolf von Habsburg sieht in diesem Symbol seine Machtlegitimation. Wie bei Konstantin hat die Kreuzesverehrung auch staatspolitischen Charakter. Es steht für das Zeichen des Sieges der Sache Christi. „In hoc Signo vinces“ war auch der Leitgedanke im Kampf Kreuz gegen Halbmond.[193] Als Ferdinand II. 1619 von den protestantischen Ständen bedrängt wurde, flüsterte der Sage nach Jesus vom Kreuz, dass er ihn nicht verlassen werde, woraufhin die Hofburg von einem Kürassierregiment befreit wurde.[194] Und als in dieser 1668 ein Brand ausbrach und der neuerbaute Leopoldinische Trakt völlig abbrannte, blieben die

[192] Wundruzka Adam: „Die Religiosität Franz Stephans von Lothringen. Ein Beitrag zur Geschichte der ‚Pieatas Austriaca‘ und zur Vorgeschichte des Josephinismus in Österreich“ in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 12*, Wien: Ferdinand Berger 1959, S. 162–173. zit. n. Hollerweger, Hans: *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1976, S. 31.
[193] Coreth 1954, S. 106.
[194] Telesko 2012, S. 208f; Es handelt sich dabei um das Kreuz, das noch heute über dem Hochaltar der Hofburgkapelle hängt.

Kreuzpartikel, die seit Jahrhunderten im Besitz der Familie waren und bereits von Maximilian I. verehrt wurden, gänzlich unversehrt. Von diesem Wunder angetan, stiftete die Stiefmutter Leopolds I., Eleonore Magdalena Gonzaga, den Sternkreuzorden, der das weiblichen Pendant zum Orden des Goldenen Vlies, also den wichtigsten Frauenorden der Monarchie, bildete.[195] Das Kreuz als Siegeszeichen über den protestantischen Glauben wird besonders deutlich am Kreuzweg nach Hernals. Dieser führt vom *Corpus Christi-Altar* in St. Stephan bis nach Hernals, eine einst protestantische Hochburg in Österreich. Dieser Kreuzweg wurde, mit großer Öffentlichkeitswirkung, am Dienstag der Karwoche von den Kaisern zu Fuß beschritten. Ebenfalls besonders augenscheinlich wurde die Verehrung des Kreuzes in der Karwoche bei der *Adoratio crucis* am Karfreitag. Die Marienverehrung spielt in der Karwoche keine zentrale Rolle, weshalb hier nicht näher darauf eingegangen wird. Nur kurz sei erwähnt, dass die Verehrung der Muttergottes seit den Türkenkriegen und in den Schlachten des Dreißigjährigen Krieges eine wichtige Rolle spielte. Die Gottesmutterstatue auf dem Platz Am Hof war für das Herrscherhaus ebenso Anlaufstelle wie Mariazell.[196]

Im Zentrum der Karwoche (vgl. Kapitel 7. *Liturgie der Karwoche*) steht das Leben und Sterben Christi – Christus, der uns zum einen im Kreuz, zum anderen aber in der Heiligen Kommunion begegnet. Dieser *Cultus Sacrosanctae Eucharistiae* war zutiefst in der Familientradition verankert. Zurückzuführen ist er, wie schon die Kreuzesverehrung auf Rudolf von Habsburg. Dieser überließ einem Priester, der den gewandelten Leib Christi bei sich trug und in Eile war, sein Pferd und erwarb somit fortwirkenden Gnadenschatz für seine Familie.[197] Im gleichen Jahr 1264 wurde auch das Fronleichnamsfest zum Feiertag erhoben. Diese beiden Ereignisse führten dazu, dass die Eucharistie dem Hause Habsburg fortan als Fundament ihrer Herrschaft diente. Trat die geweihte Hostie, als reale Verkörperung des Leibes Christi in Erscheinung, so wurde dies von den Habsburgern in höchster Form gefeiert. Bestes Beispiel dafür sind die vier Fronleichnamsprozessionen, die jedes Jahr als katholische Triumphzüge in Wien inszeniert wurden.[198] In der Nachfolge Rudolphs I. wurde daher auch dieses Narrativ von allen weiteren Mitgliedern

[195] Vgl. Telesko 2012, S. 197ff.
[196] Wie tief dieser Glaube wurzelt, sieht man daran, dass auch die Wissenschaft nicht davor gefeit war. So wurde bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bei jeder Promotion an der Universität Wien ein Eid auf die Unbefleckte Empfängnis abgelegt.
[197] Schmal 2001, S. 197f.
[198] Vgl. Schmal 2001; vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 576.

fortgeschrieben: Begegnen Mitglieder der kaiserlichen Familie einem Priester, der das Altarsakrament einem Sterbenden brachte, unterbrachen sie ihre Reise, knieten nieder und begleiteten manchmal auch den Priester zu Fuß, um dem Corpus Christi die öffentliche Ehre zu erweisen.

Ab dem 17. Jahrhundert wurde es Brauch, dass die Herrscher täglich – manchem auch mehrfach – dem Messopfer beiwohnten. Dies kann nicht mit Mitkommunizieren gleichgesetzt werden. Häufig war es so, dass nur der Priester kommunizierte. Im Gegensatz zur heute üblichen Praxis des geradezu selbstverständlichen Kommunionempfangs für alle Gläubigen im Rahmen jeder Messe war für die Bevölkerung ein monatlicher Kommunionsempfang eine Besonderheit, die der Beichtvater gewähren konnte. In der Verehrung des Allerheiligsten wird wieder die klare Distanzierung gegenüber den Protestanten deutlich. Den Habsburgern war bewusst, dass ihre Familie von Gott auserwählt worden war zu herrschen, aber dennoch mussten sie dieses Anrecht, durch die Treue zur *Pietas Austriaca* und besonders zur *Pietas Eucharistica*[199], immer wieder von neuem verdienen. Diese göttliche Legitimation gegenüber Hof und dem Staatswesen wurde auch in den öffentlichen Feiern der Karwoche deutlich hervorgehoben.[200] Herrschte in der Stadt akute Gefahr, so wurde das Allerheiligste zum vierzigstündigen Gebet ausgesetzt. Dies geschah auch unter Beteiligung der kaiserlichen Familie am Nachmittag des Palmsonntags. Besonders die Feier des letzten Abendmahls am Gründonnerstag mit der öffentlichen Kommunion und der Prozession mit dem Altarsakrament steht ganz im Zeichen der *Pietas Eucheristica*.

[199] Vgl. Coreth 1954, S. 96ff.
[200] Schmal 2001, S. 199.

5. Barockkatholizismus unter Karl VI.

Dieses Kapitel beschreibt, wie die *Pietas* von einer Herrschertugend zur Volksfrömmigkeit mutierte und welche Auswirkungen dies auf die Religionsausübung in den Erblanden hatte. Wenn man sich die primäre Auswirkung der *Pietas Austriaca* im Zuge der katholischen Erneuerung vor Augen führt, war die Rede von der Bildung einer *Sakrallandschaft.* Um diesen „Kult" der Religiosität entstanden nicht nur neue Kirchen und Klöster, sondern auch Kalvarienberge, Heilige Gräber, Säulen, Heiligenfiguren und Bildstöcke - Räume, die begangen und dadurch durch Liturgie und Brauchtum belebt wurden.[201] Die Bestrebungen Ferdinands II. zeigten volle Wirkung. Die Überfülle an neuen Bruderschaften und die Neubelebung der Orden, marianischen Kongregationen durch die Jesuiten und Wallfahrten zeugten vom Comeback der katholischen Kirche als *ecclesia triumphans* in den Erblanden. Durch die Siege über die Türken und Protestanten bildete das Spätbarock am Hofe Karls VI. eine religiöse und kulturelle Hochblüte. Den Gläubigen war eine aktive Teilnahme an Gottesdiensten nur eingeschränkt möglich, was die Entstehung von Volksfrömmigkeitsformen, in denen eine aktive Form des Mitbetens und vor allem des Mitgehens möglich war, enorm förderte.

Die *Pietas Austriaca* steht in dieser Arbeit also auch für die Entstehung einer lebendigen Volksfrömmigkeit. Die gründliche Missionsarbeit der Orden und Bruderschaften sorgte dafür, dass die Trienter Konzilsbeschlüsse im Bereich der Liturgie und Kirchendisziplin tief in das Volk eindrangen.[202] Als im 17. Jahrhundert das feste katholische Fundament wieder gesichert und noch dazu auf eine staatliche Autorität gestützt war, konnte sich ein reiches liturgisches Leben entfalten. Doch nicht nur der tridentinische Ritus, der in den neuen liturgischen Büchern fixiert wurden, und nun einheitlich für die gesamte katholische „Welt" festgelegt worden wurde, wurden praktiziert. Aus der erneuten Vereinigung zwischen Religion und Volk gingen zahlreiche neue Andachtsformen hervor. Die offizielle römische Liturgien erhielten einen barocken „Anstrich" und wurden durch zahlreiche neue lokale Andachtsformen ergänzt, die dem Volksempfinden und dem regionalen Brauchtum entgegenkamen.[203] Diese Gottesdienstformen waren zahlreich und vielfältig und spiegeln sich bis heute in Maiandachten, Kreuzwegandachten, Flursegen für die Ernte, zahlreichen

[201] Vgl. Kovács 1979, S. 118.
[202] Vgl. Hollerweger 1976, S. 33.
[203] Vgl. Ibid.

Prozessionen, Wallfahrten, im Rosenkranzgebet, aber auch im privaten Raum wie im Morgen-, Abend-, oder Tischgebet wider. Wie bereits erwähnt, spricht die Literatur hier häufig von *Paraliturgie* und einer Betonung des Performativen gegenüber dem Spirituellen.

Die Barockisierung der Liturgie wird in der Literatur oft auf die Theatralik des Ereignisses bezogen; so schreibt Hans Hollerweger:

> „Der barocke Mensch, der gerne das Leben in einem Schauspiel darstellt, gestaltete auch den Gottesdienst zu einem Schauspiel, in dem die verschiedenen Bereiche der Architektur, der bildenden und der darstellenden Kunst und vor allem der Musik einen religiösen Ausdruck vermitteln, mit dem er sich voll und ganz identifizieren konnte und der ihm seinen Glauben zu einem tiefen Erlebnis werden ließ, ohne über ihn viel reflektieren zu müssen.“[204]

Alle Kunstformen wurden genutzt, um dem religiösen Schauspiel größtmögliche Intensität zu liefern. Ohne dass der/die Gläubige im Gottesdienst des sogenannten Tridentinischen Ritus eingebunden gewesen wären, wurden sie doch über alle Sinne beteiligt. Neben der Musik und der Farbenpracht war es auch die streng vorgeschriebene Gestik, die dieses „Schauspiel“ vervollständigte. Rudolf Zinnhobler fasst kompakt zusammen: „Der Barockkatholizismus liebte die Bewegung.“[205] Neben der einstudierten Bewegungen der Zelebranten äußerte sich dies vor allem in den zahlreichen Prozessionen, Wallfahrten und Umgängen. Die Feste des Kirchenjahres wurden im wahrsten Sinne des Wortes „begangen“. Diese erreichten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt und wurden zum Charakteristikum religiöser barocker Kultur.[206] Während die Gottesdienste im Missale und Rituale fixiert waren, konnten hinzugefügte Prozessionen den gewünschten Grad der Festlichkeit zum Ausdruck bringen. Im Bewusstsein der Bevölkerung, aber auch in dem des Hofes war die Prozession der Höhepunkt der Feier. Die gemeinschaftliche Bewegung in Form von Umgängen oder rituellem Niederknien, verbunden mit Gebet und Gesang bildete eine Möglichkeit für die Menschen, den Glauben intensiv wahrzunehmen. Mehr und mehr wurden diese Prozessionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Spektakel. Die Menschen trugen Kreuze, Heiligenbilder und

[204] Ibid., S. 34.
[205] Zinnhobler, Rudolf: „Die Kirche Oberösterreichs im Barock“, in: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung (Hrsg.), *Oberösterreichische Heimatblätter 41*, Linz a.d. Donau: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung 1987, zit. n. Schmal 2001, S. 127.
[206] Vgl. Schmal 2021, S. 127.

Reliquien mit sich. Die augenscheinlichste Demonstration des katholischen Glaubens war, wie erwähnt, die Prozession zu Fronleichnam, die einem Triumphzug der wiedererstarkten Kirche gleichkam (und auch von protestantischer Seite durchaus als solcher wahrgenommen wurde).

Wenn man sich das oben beschriebene Verhältnis aus kirchlichem und höfischem Zeremoniell ansieht, dann verwundert es auch nicht weiter, dass man in Bezug auf die Karwoche zur Zeit des Barockkatholizismus beinahe von einer „Wanderung" sprechen kann: am Palmsonntag die Prozession zwischen Palmweihe und Hochamt, am Dienstag die Prozession nach Hernals, am Gründonnerstag die Kommunion und die Übertragung des Allerheiligsten, am Karfreitag die Grabtragung, am Karsamstag das Besuchen der Heiligen Gräber in der Stadt und am Ostersonntag der feierliche Einzug nach St. Stephan.

Die *Pietas* fand im Barock einen günstigen Nährboden. Was als Rekatholisierung begann, verselbstständigte sich bald in vielen Auswüchsen des Brauchtums, durchaus mit Elementen des Aberglaubens. Doch was im 17. Jahrhundert zählte, war das Endergebnis. Der katholische Glauben war stärker und spektakulärer denn je. Die Andachtsformen wurden in lokaler Sprache abgehalten und stehen nicht im Gegensatz, sondern in Ergänzung zur lateinischen *Klerusliturgie*.[207] Sie führten zum Gottesdienst hin und erlaubten den Gläubigen das Geheimnis des Glaubens besser zu verstehen.

Diese Volksfrömmigkeit darf hier aber nicht zu einseitig beleuchtet werden. Die Volksfrömmigkeit und ihr Brauchtum veränderten sich im Laufe der Zeit nicht viel, aber dennoch wurden die, die auf Knien nach Hernals rutschten oder sich dabei in anderer Form geißelten, im 18. Jahrhundert auf eine andere Art wahrgenommen als noch im 17. Jahrhundert. Bei Prozessionen stand nicht die eigene Andacht, sondern Schaulust und weltliche Ausgelassenheit im Vordergrund. Architektur, Malerei und Musik dienten als Blendwerk – die tatsächliche Auseinandersetzung mit der Heiligen Schrift wurde indes vielfach eher stiefmütterlich behandelt, wie die katholische Aufklärung bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts kritisch anmerkte. Diesen Problemen wird sich erst Maria Theresia

[207] Unter diesem Begriff versteht Trummer die römische Liturgie als Folge des Konzils von Trient. Vgl. Trummer, Johann: „Sepolcro-Kompositionen und ihre frömmigkeitsgeschichtliche Bedeutung" in: Thomas Hochradner / Susanne Janes (Hrsg.), *Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14. – 16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft"*, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 120.

(vgl. Kapitel 5.1. *Religiöse Praxis Maria Theresias*) und dann vor allem Joseph II. stellen (vgl. Kapitel 5.3. bis Kapitel 5.7.).

5.1. Herrschaftliche Inszenierung unter Karl VI.

Wie oben deutlich wurde, war die Religion tief in der Bevölkerung der Erblande verankert. Profane Feiern wurden durch das Kirchenjahr strukturiert und der öffentliche Raum wurde in kirchliche Pfarren und Gemeinden eingeteilt. Barbara Stollberg-Rilinger schreibt in ihrer Biographie über Maria Theresia:

> „Die Katholizität der habsburgischen Länder war auf Schritt und Tritt konkret erfahrbar, sie war zu sehen, zu hören, zu fühlen, und zu riechen. Das schloss regionale Unterschiede keineswegs aus. […] Die katholische Religion hielt ein unerschöpfliches Reservoir an machtvollen Symbolen und Praktiken für die kollektive Identitätsstiftung bereit, […] Nichts war so dazu geeignet, die Untertanen aller Erbländer und aller Stände miteinander unter der einen Herrscherdynastie zu verbinden, wie die gemeinsamen religiösen Rituale."[208]

In diesem Zitat wird eine weitere Ebene der habsburgischen *Pietas* sichtbar: Die Symbole und Praktiken, wie Heiligensäulen, die Verehrung von Reliquien oder die Teilnahme an Prozessionen, führten die Untertanen der Habsburger-Herrscher, vor allem seit Beginn der Gegenreformation, in ein Untertanen-Kollektiv zusammen. Die Dynastie, deren Macht durch Gottes Gnade gegeben wurde, musste diese Frömmigkeit, die durch sie gestiftet wurde, nun wieder reproduzieren, um sich als würdig zu zeigen. Abgesehen von den Gottesdiensten in der privaten Kammerkapelle führte man öffentliche Kirchengänge ein, an welche die gesamte Hofgesellschaft teilnahm. Im Gottesdienst inszenierte sich der Herrscher bewusst als *Servus Dei* und übte sich in *Modestia*, einer weiteren Habsburger Tugend.[209] Die enge Beziehung zwischen Religion und Habsburgern endete nicht mit der Gegenreformation, sondern blieb bis zum Ende der Monarchie 1918 Teil des dynastischen Selbstverständnisses. Um die Untertanen verschiedener Länder zu vereinen, wurden diese Feiern weiter gefördert und auch neue begründet. Die Bedeutung dieser barocken Frömmigkeitsformen lag auch darin, dass sie ein stabiles Gerüst bildeten, das die Herrschaft der Habsburger weiterhin festigte. Dass Herrscherdynastie und Untertanen die gleichen Bräuche und Andachten begingen, verband sie miteinander. Hier findet sich auch

[208] Stollberg-Rilinger 2017, S. 577f.
[209] Hilscher 1994, S. 28.

der Grund, warum Maria Theresia bei den einst so staatstragenden, aber einer exklusiven Teil-Öffentlichkeit vorbehaltenen Opern massive Sparmaßnahmen ansetzte, bei der Kirchenmusik aber nicht. Wien war eine Bühne für paraliturgisches Zeremoniell, wie Wallfahrten, ein feierliches *Te Deum*, Bittgänge oder Prozessionen und des Weiteren, so Elisabeth Fritz-Hilscher,: „schufen diese Ereignisse ein Gefühl kollektiver Identität, eines patriotischen, auf die Herrscherin fokussierten Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Zusammenhalts."[210]

Hier wird auch deutlich, warum die Habsburger die vielen Bräuche der Karwoche auch im aufgeklärten Zeitalter noch praktizieren. Joseph II. konnte beispielsweise nicht mit der Fußwaschung am Gründonnerstag brechen,[211] denn diese Gottesdienste bilden ein Grundgerüst der habsburgischen Regierungslegitimation. Dieses rituelle Ordnungsgerüst, das Monarchen und Untertanen verband, fügt eine weitere Ebene zum Pietas-Begriff hinzu. Diese gemeinsame religiöse Praxis verringerte aber in keiner Weise die Distanz zwischen Herrscher und Untertan, ganz im Gegenteil. Der Unterschied zwischen Mensch und Gott wurde auf den Unterschied zwischen Untertan und Monarchen projiziert. So wurden Monarchen in unterschiedlichsten panegyrischen Formen durch Abstammung und Salbung nahe bei Gott und dessen besonderer Gnade positioniert.

Die Ursprünge für diese Entwicklung liegen im Mittelalter. Christlich-ritterliche Ethik verband sich mit den römischen Herrschertugenden, die in der Renaissance und dem entstehenden Humanismus besonders betont wurden. Aus dieser Verknüpfung entstand ein Fürstenideal, das für das Fürstenbild des Barocks charakteristisch war.[212] Das bereits gebrachte Zitat von Erasmus von Rotterdam, welches den Herrscher als Sonne darstellt, unterstreicht die abgehobene Stellung des Monarchen gegenüber seinen Untertanen. Der frühneuzeitliche Fürst steht an der Spitze der Gesellschaftspyramide und die Auserwähltheit von Gott, entrückte ihn in dessen Nähe.[213] Er war nur Gott Rechenschaft schuldig und eine *persona publica*, der keine Privatsphäre zustand und die sich nur im

[210] Fritz-Hilscher, Elisabeth Th: „Vom Barock zur Wiener Klassik", in: Dies. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011b (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 214.
[211] Obwohl er es für ein Jahr unterließ, wurde er von Maria Theresia, dann aber wieder dazu angehalten. Mehr dazu im Kapitel 8.5.4. *Ad Mandatum*.
[212] Vgl. Hilscher 1994, S. 26.
[213] Vgl. Ibid.

Rahmen des Zeremoniells bewegte, was, wie beschrieben, zu einem großen Teil darin bestand, diese Position des Monarchen zu unterstreichen und durch Apotheose zu huldigen. Diese extremen Formen konnte man besonders am Hofe von Versailles beobachten. Dort begann der Tag mit dem *Lever*, dem zeremoniellen Aufstehen und Anziehen des Monarchen durch den Adel – ein offizieller Staatsakt.[214]

Diese Zentralisierung auf die Person des Herrschers, wie sie in Frankreich, besonders unter Ludwig XIV., üblich war, steht im Gegensatz zur habsburgischen dynastiebezogenen Panegyrik. Der Tugendkodex galt für jedes Familienmitglied, was zum französischen Modell den entscheidenden Vorteil hatte, dass eine zeremonielle-panegyrische Kontinuität selbst bei raschen Herrscherwechseln oder Linienbrüchen – wie 1740 – gewährleistet war.[215]

Die Formen, in denen Gott und der Monarch dargestellt und verehrt wurden, gleichen einander, ebenso wie die Narrative, mit welchen sie angesprochen und angeschrieben wurden. Die barocken Widmungsfloskeln, wie sie beispielsweise von Fux gegenüber Karl VI. praktiziert wurden, drücken tiefste Ergebenheit aus. Der Ausdruck der Überlegenheit des Herrschers wurde den Untertanen auf ähnliche Weise vor Augen geführt, wie die Überlegenheit Gottes: Bei der Erwähnung Gottes machte man zu dessen Lobpreis eine Geste, das Kreuzzeichen. Die Erwähnung des kaiserlichen Namens bei öffentlichen Anlässen forderte, auch bei Abwesenheit des Kaisers, ebenfalls eine Geste, die spanische Reverenz. Der Herrschereinzug glich einer liturgischen Prozession und viele Elemente des höfischen Zeremoniells waren liturgischen Handlungen nachgebildet oder mit solchen verknüpft worden: ein Baldachin überspannte den Monarchen, ebenso wie das Altarsakrament bei Prozessionen, der Krönungsornat enthielt wesentliche Elemente liturgischer Kleidung (z.B. Alba, Stola, Pluviale) – kurzum: in der symbolischen Verbindung von Zeremoniell und Liturgie stützen und spiegelten sich irdische und himmlische Herrschaft wechselseitig.[216]

Wie bereits im Kapitel über die *Pietas Austriaca* hingewiesen wurde, wurden die Habsburger-Dynastie seit Ferdinand II. in besonderer Weise durch die Herrschertugenden

[214] Vgl. Huss 2008, S. 182; vgl. Pečar 2003, S. 152.
[215] Vgl. Hilscher 2010, S. 141.
[216] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 580f.

stark beeinflussten. Die eben erwähnte Verbindung zwischen Herrscher und Gott prägte die *Pietas*, die Verbindung zwischen Herrscher und Volk die *Clementia*. Diese Tugenden lassen sich nicht nur in den Herrscherdevisen der Monarchen ablesen,[217] sondern inspirierten auch die panegyrischen Hofkünste in höchstem Maße. Hilscher dazu: „Das nach außen hin vermittelte Herrscherbild ist in jedem Fall ein Idealbild, und ein ganzes Heer von Dichtern, Malern, Musikern und anderen Künstlern war einzig mit der panegyrischen und apotheotischen Überformung dieses Bildes beschäftig."[218] Mit dieser Form der Propaganda wurden die Tugenden anderen Länder/Dynastien sowie den Untertanen vermittelt.

Karl verbrachte acht Jahre in Spanien, bevor er die Kaiserwürde und das Erbe in den Kernlanden antreten musste. Den Verlust des spanischen Erbes hat Karl nie überwunden. Zeitlebens führte er den Titel „Rex Hispaniorum". Aber auch weitere, von Panegyrikern entworfene Bilder forcierten seine Hofkünstler bis zu seinem Tod. Vor allem das Bild des *Hercules in armis*, wie auch das des *Hercules musarum*, zeugen von einer Betonung des Anspruchs auf das spanische Erbe. Er stellte sich zum einen in die Linie seiner Vorfahren – das Hercules-Motiv war zuvor schon bei Karl V. ein gängiges – aber auch in eine Linie von Herrschern aus der römischen Antike, die ebenfalls aus Spanien stammen, wie Hadrian oder Trajan.[219] Musste er den Titel des *Hercules in armis* unweigerlich Prinz Eugen überlassen, so forcierte er den Topos des *Hercules musarum*, und trat als Förderer von Kunst und Wissenschaft auf. Die wohl bekannteste Darstellung in dieser Form ist die Statue im Prunksaal der ÖNB, in der sich der Monarch sowohl als Held als auch als Gelehrter präsentiert.[220] Dieser Topos tritt auch häufig in Festopern anlässlich des Geburts- oder Namenstages des Kaisers auf.[221]

[217] Ferdinand III.: *Iustitia et pietate*, Leopold I.: *Consilio et industria*, Joseph I.: *Amore et timore*, Karl VI.: *Constantia et fortitudine*, Maria Theresia: *Iustitia et dementia*; Hilscher 1994, S. 27.
[218] Hilscher 1994, S. 26.
[219] Das Vorbild der Trajansäule findet man auch in den beiden Säulen, die die Karlskirche flankieren.
[220] Vgl. Hilscher, Elisabeth Theresia: „Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek" in: Antonicek, Susanne / Brosche, Günter (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Hans Schneider 1998, S. 99–104.
[221] Vgl. Hilscher 2000, S. 152.

5.2. Musik als Mittel der Macht – Exkurs Hofmusikkapelle I

> „Sollen die Untertanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, dass bei ihm die höchste Gewalt und Macht sei und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlass nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen."[222]

Mancher Laie mag heute noch der Forschung des 19. Jahrhunderts, welche von den Idealen der Aufklärung geprägt war, „auf den Leim gehen", wenn er im Zusammenhang mit dem Barock an ein Zeitalter von sinnloser Verschwendungssucht, kindischen Spielereien, maßloser Völlerei der Herrschenden oder übertriebenem Prunk und Pomp für die Zerstreuung der Mächtigen, denkt. Die moderne Wissenschaft ist sich aber einig darüber, dass in ancien régime bis zur Aufklärung unter Maria Theresia und vor allem unter Joseph II. die Zurschaustellung von Reichtum mittels rauschender Feste eine Demonstration von Macht und Stärke darstellte und unerlässliches Mittel von Diplomatie und Propaganda waren. Im Kampf um die Europäische Vormachtstellung gehörten Feste mit ihren Bällen, Turnieren, Rossballetten und Festopern zur Staatsräson. Dieses Mittel fürstlicher Diplomatie war bereits an den Höfen der Renaissance verbreitet und erlebte nach den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges einen neuerlichen Aufschwung. Im Barock (ungefähr zwischen 1660 und 1750) erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt. 1733 schreibt der Deutsche Gelehrte Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft*, deren Einleitung diesem Kapitels vorangestellt wurde, folgendes:

> „§3. Bißweilen sind besondere Umstände vorhanden, da grosse Herren mehr ihren Bedienten und Unterthanen zu Gefallen, als zu ihrem eigenen Plaisir, Divertissemens anstellen. Es steckt nicht selten mancherley politische Absicht dahinter. Sie wollen die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelocket werden können, […]"[223]

[222] Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft. Der großen Herren [...]*, Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1733, S. 2.
[223] Ibid., S. 733-734.

Die Unterstreichung von Macht und Stellung im Absolutismus[224] fand ihren Höhepunkt im höfischen Fest. Diese wurden am Wiener Hof je nach Rang des Feiertages unterschiedlich begangen. Höhepunkt des Jahrscurriculums waren die Geburts- und Namenstage von Mitgliedern der kaiserlichen Familie. An solchen *Gala-Tagen* reihten sich zahlreiche Ereignisse, wie Gottesdienste, Ein- und Umzüge, öffentliche Tafeln, Rossballette und Bälle aneinander (vgl. Kapitel 2.6.1. *Von Gala-Tagen, Toison-Ämtern und sonstigen Andachten*). Im Kapitel *Das Jahrhundert der großen Repräsentation* in dem von Karl Vocelka gestalteten Band 1699–1815 der Reihe *Österreichische Geschichte* schreibt er:

> „Feste spielten im Identitätskonstrukt der Eliten der Frühen Neuzeit eine zentrale Rolle. Lange Zeit betrachtete die Geschichtswissenschaft das Thema Fest als eine Kuriosität, eine unbedeutende Marginalie der politischen Geschichte. Erst in den 1970er Jahren entstanden eine neue Auseinandersetzung mit den Festen, sie sich zunächst kulturgeschichtlich, dann kulturanthropologisch und semantisch mit diesem Thema beschäftigte und klar machte, wie unabdingbar Feste mit dem Herrschergefüge des Absolutismus verbunden sind. Der Einsatz der verschiedenen Künste in dem Gesamtkunstwerk Fest diente dem Ausdruck der Macht und der Bestärkung und täglichen Bestätigung der hierarchischen Machtverhältnisse der Höfe. Darüber hinaus kam dem Fest sowohl im internationalen Rahmen als auch auf lokaler Ebene eine Funktion in der Konkurrenz der Staaten bzw. der Adeligen des Hofes zu. Der Kampf um die Vorherrschaft in Europa zwischen den Habsburgern und Frankreich spielte sich nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern auch in den Theaterstücken der Residenzen ab, und das Buhlen der Höflinge um die Nähe zum König war auch durch das Übertrumpfen des Gegners in den Festen möglich, nicht bloß in den Ratsgremien des Herrschers. […] Das Fest hatte viele Funktionen in der barocken höfischen Welt. […] Im Fest wurde die Hierarchie des Hofes – ebenso wie im Zeremoniell, das davon nicht zu trennen ist – täglich neu dargestellt, die Grundregeln des ‚divide et impera' auf einem kulturellen Gebiet erfolgreich eingesetzt. […] Das Leben der Herrscher der Barockzeit war voll mit solchen Festen, die Grenzen zwischen Fest und Alltag – ein Gegensatz, der beim einfachen Volk eine große Rolle spielte – war verwischt, beinahe aufgehoben. Fast täglich gab es eine festliche kulturelle Aktivität, der Besuch der Messe wurde mit der Aufführung geistlicher Musik verbunden, die Abendunterhaltung mit Theater-, Ballett- und Opernaufführungen."[225]

Vocelka betont die Wichtigkeit des Festes als Mittel der Macht innerhalb und außerhalb des Hofes, weiters die oben beschriebene Verbindung von Alltag und Zeremoniell. Ebenfalls hebt er die Bedeutung der Künste und den Veranstaltungsreigen hervor, aus

[224] Der Begriff wird bei Vocelka diskutiert, weshalb hier eine genauere Begriffsschärfung ausbleiben kann. Absolutismus ist in dieser Arbeit als Epochenbezeichnung und nicht als Regierungsform zu betrachten. Als solche steht sie für die Zeit des Barock und dem ausklingenden ancien régime und wird gegen Ende durch das Zeitalter der Aufklärung begrenzt, welche sich im Habsburgerreich spätestens mit dem späten Jansenismus durchsetzt. Vgl. Vocelka 2001, S. 17ff.
[225] Vocelka 2001, S. 185f.

welchem ein Festtag besteht. Die Aufführungen geistlicher Musik sowie die große Festoper, in der das Fest häufig ihren Höhepunkt fand, sind abhängig vom jeweiligen Anlass, der wiederum den Grad des Aufwandes bestimmte.[226]

Früh haben Regenten gemerkt, dass sich Musik als Medium für politisch-dynastische Botschaften hervorragend eignet. Staats- oder Huldigungsmotetten geben ein frühes Beispiel davon. Die Entstehung der Oper gegen Ende der Renaissance fiel mit der Ausformulierung des habsburgischen Tugendkodexes zusammen (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), was schier unendliche Facetten an Vermittlungsmöglichkeiten eröffnete. Wort, Musik, Bild und Bewegung wurden zum staats- und dynastieerhaltenden Medium.[227] Die Opern entsprangen der Zusammenarbeit aller Hofkünste. Sie wurden auf die Person der zu feiernden Person zugeschnitten und nur einmal aufgeführt, was zusätzlich die Exklusivität des Festes betonte. Sie entstanden im Auftrag des Herrscherhauses und unterstrichen meist mit mythologischer Stoffwahl einzelne Aspekte des allgemeinen habsburgischen Tugendkodex. Dieser Kodex basiert, wie erwähnt, auf einem mittelalterlichen, der christlich-ritterlichen Ethik verbundenen Fürstenideal und ist für das Fürstenbild der Frühneuzeit charakteristisch.[228] Der Tugendkodex und die damit verbundenen Haupt-Narrative habsburgischer Herrscherdevisen – *Pietas*, *Clementia*, *Fortitudo*, *Liberalitas* oder *Justitia* – werden in den Festopern panegyrisch dargestellt.[229] Die höfische Oper projizierte das herrschende Zeremoniell auf die Bühne. In der finalen Schlussapotheose, der *Licenza*, wurde der Bogen von der Bühnenhandlung zum Herrscherhaus geschlagen. Da die Hofmusikkapelle zur musikalischen Repräsentation der imperialen Würden des Monarchen beitrug, war sie ein maßgeblicher Eckpfeiler des Zeremoniells. So ist es erklärlich, dass Fux in seinem *Gradus ad Parnassum* auf den Zusammenhang zwischen Zeremoniell und musikalischem Stil hinweist.[230] Die Habsburger machten von dieser Art der Machtdemonstration vor allem in außenpolitischen Krisenzeiten Gebrauch. Neben Bündnissen und Verträgen, wie der *Pragmatischen Sanktion*, sollten gerade mit den Hofkünsten die traditionelle dynastische Politik und die

[226] Vgl. Kapitel 2.6.1. *Von Gala-Tagen, Toison-Ämtern und sonstigen Andachten*.
[227] Vgl. Hilscher 2000, S. 92.
[228] Vgl. Hilscher 1994, S. 26f.
[229] In Bezug auf Fux ist an dieser Stelle die Oper *Costanza e fortezza* zu nennen, die die Herrschaftsdevise sogar im Titel trägt.
[230] Riedel 1977, S. 13.

damit verbundenen Erbansprüche von Maria Theresia gesichert werden. Hilscher konkretisiert:

> „Die junge Erzherzogin Maria Theresia wurde ab 1720 mit einem (fast) jährlichen *Componimento da camera per musica* anlässlich ihres Namenstages (15.10.) bzw. nach ihrer Hochzeit 1736 auch anlässlich ihres Geburtstages (13.5.) in diese Tradition der dynastischen Darstellung und Propaganda miteinbezogen, wobei die Betonung von *Virtù* und *Bellezza* in den Libretti neben der Prinzessin und Frau auch die zukünftige Regentin hervorheben; vor allem aber in den *Licenze* wird fast von Beginn an auf die erwartete Nachfolge im Herrscheramt angespielt. Schon in *Il tempo fermato* (1721) wird auf den Adler-Topos angespielt: Adler würden keine Tauben hervorbringen, daher sei auch die Tochter von Karl und Elisabeth durch ihre Geburt für ein kaiserliches Amt prädestiniert.“[231]

Musik als Mittel der Staatsräson, wie eben beschrieben, hatte zur Folge, dass die Institution der Hofmusikkapelle unter Karl VI. ihre Blütezeit erlebte.[232] Komponisten und vor allem Librettisten führten die Opern im Sinne eines Gesamtkunstwerkes zu ihrer Vollendung. Hofpoeten wie Apostolo Zeno oder Pietro Metastasio sind hier an erster Stelle zu nennen.[233] Als Opern, die in dieser Blüte entstanden waren, sind beispielsweise *La clemenza di Tito*, von Metastasio, in einer Vertonung von Antonio Caldara für den Namenstag des Kaisers 1734 aufgeführt, oder *Contanza e fortezza* zu nennen. Letztere, vertont von Johann Joseph Fux, wurde als Geburtstagsoper für die Kaiserin Elisabeth Christine komponiert und im Rahmen der Prager Krönung Karls VI. 1723 aufgeführt.[234] Im Titel der Oper wieder eindeutig enthalten ist die Herrscherdevise von Karl VI. „Constantia et Fortitudine“ („durch Beständigkeit und Tapferkeit“)

Für die Hofmusiker waren mit jenen großen Opern und Balletten nicht alle Aufgaben erfüllt, wurde doch am Wiener Hof viel im nicht-öffentlichen bzw. eingeschränkten Bereich der Privatgemächer (der *retirada*) musiziert. Es gab eine Vielzahl an musikalischen Divertissements. Die Rolle, die die Musik im privaten Leben der Habsburger spielte, ist in der Forschung zahlreich behandelt worden, sodass an dieser Stelle auf ein näheres Eingehen

[231] Vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745“, in: Ders. (Hrsg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2013 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 24), S. 210f.
[232] Vgl. Huss 2008, S. 273ff.
[233] Vgl. Hilscher 2000, S. 158.
[234] Vgl. Ibid., S. 159f.

verzichtet wird;[235] es sei nur am Rande erwähnt, dass die musikalische Tradition seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein wichtiger Teil der Erziehung von Erzherzoginnen und Erzherzögen war – sind doch die Kaiser von Ferdinand III. bis Joseph I. als sogenannte *komponierenden Kaiser* in die (Musik-)Geschichte eingegangen.[236] Dieser Hang zum Musischen lässt sich nicht als Laune eines absolutistischen Herrschers lapidar herunterspielen, sondern gerade die Tatsache, dass sich am Wiener Hof Komponisten ersten Ranges versammelten, zeugt vom Urteilsvermögen und musikalischem Verständnis der Kaiser.[237]

Der dritte Bereich der Hofmusikkapelle neben der Oper und der Kammeroper war die Kirchenmusik. Als *primus inter pares* war sie gegen Ende der Regierungszeit Karls VI. wieder die eigentliche Hauptaufgabe der Hofmusikkapelle. Bedeutende Kompositionen in diesem Fach brachten die Hofkapellmeister unter Leopold I. hervor. Namen, auf die man im Zuge der Karwoche stößt, sind Giovanni Sances, Antonio Draghi und Antonio Pancotti.[238] Diesem folgte nach langer Vakanz (auch unter Joseph I.) Marc´ Antonio Ziani als Kapellmeister, der bald darauf starb. 1715 wird Johann Joseph Fux Hofkapellmeister, nachdem er schon seit Leopold I. für dieses Amt vorbereitet wurde. Er war (abgesehen vom nur kurz wirkenden Johann Heinrich Schmelzer, der bereits nach wenigen Monaten im Amt an der Pest verstarb) der erste „Einheimische" nach einer langen Reihe von Niederländern und Italienern und er verkörperte das Amt wie kaum einer vor oder nach ihn. Fux bekleidete das Amt bis kurz vor seinem Tod 1741, also beinahe die gesamte Regierungszeit von Karl VI. Hat er in allen Gattungen große Kompositionen hervorgebracht, bestand seine Hauptaufgabe in der Komposition von Kirchenmusik. Antonio Caldara, den Karl VI. aus Spanien kannte, wo er 1708 zum Geburtstag von Elisabeth Christine die Oper *Il più bel nome*[239] komponierte, wurde 1716 Vizekapellmeister.[240] Seine Hauptaufgabe waren die Kompositionen der musikdramatischen Werke. Ein weiterer wichtiger Musiker und

---

[235] Vgl. Seifert, Herbert: „Die Entfaltung des Barocks", in: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.), *Von den Anfängen zum Barock*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995 (Musikgeschichte Österreichs 1), S. 301ff.; vgl. Hilscher 2000, S. 111ff.
[236] Adler, Guido: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, Wien: Artaria 1892 (Kirchenwerke 1); vgl. Hilscher 2000.

[237] Riedel 1977, S. 13.
[238] Vgl. Seifert 1995, S. 301ff; vgl. Hilscher 2000, S. 121ff.
[239] Vgl. Hilscher 2000, S. 161.
[240] Vgl. Seifert 2011a, S. 203.

Komponist war Francesco Conti, der erst als Virtuose, später mehr als Hofkomponist bekannt wurde. 1714 als solcher ernannt, widmete er sich vor allem Opernkompositionen.

Obwohl Karl VI. vor seiner Ankunft in Wien Sparmaßnahmen ankündigte, konnte er diese im Bereich der Hofmusikkapelle und auch sonst nirgends durchsetzen, zu groß waren die repräsentativen Notwendigkeiten barocker Aufwendungen. Karl VI. brachte viele Musiker aus Spanien mit. So stockte er das Corps von „musikalischen" Trompetern auf mindestens zwölf auf, was das barocke Repräsentationsbedürfnis bestätigt.[241] Unter ihm erreichte die Hofmusikkapelle 1723 ihre höchsten Personalstand mit 134 Musikern.[242] Gleichzeitig kann man fehlendes Wachstum als Stagnation interpretieren.[243] In den späten Regierungsjahren verlor die Hofmusikkapelle allmählich den Ruf einer führenden musikalischen Institutionen Europas. Der Hof schottete sich von neuen Einflüssen ab und verlor nicht zuletzt aufgrund zunehmender Überalterung der Verantwortlichen den Anschluss an die Entwicklungen außerhalb des Hofes. Fux starb circa achtzigjährig kurz nach dem Kaiser. Caldara war bereits 1736 verstorben und der seit 1694 als Hofkomponist angestellte Carlo Badia 1738.

5.3. Religiöse Praxis am Hofe unter Karl VI.

Karl wurde als zweiter Sohn Leopolds I. geboren und genoss eine sorgfältige Erziehung, zumal er als Nachfolger für den spanischen Thron bestimmt war. Auch bei seiner Erziehung spielte der *Princeps in compendio*, der unter der Regierungszeit Ferdinands II. verfasst wurde eine wichtige Rolle (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*). Der habsburgische Tugendkodex, allem voran die *Pietas Austriaca* und das damit verbundene Gottesgnadentum, waren also von frühester Kindheit an tief in seinem Verständnis verankert.[244] Aus seinen Tagebüchern geht hervor, dass Karl VI. jeden Tag gegen sieben Uhr aufstand und dann in seiner Kammerkapelle der Heiligen Messe beiwohnte. Abends

[241] Vgl. Ibid.
[242] Huss 2008, S. 274.
[243] Manche Historiker sehen die ganzen dreißig Jahre der Regierung von Karl VI. als eine Stagnation, in welcher die frühneuzeitliche, barocke Amtsästhetik und ein für die Habsburger typischer Tugendkodex zu einer Hochblüte der Künste am Hof führte – dies jedoch zunehmend mit einer gewissen Ignoranz gegenüber der realen politischen Lage und neuen gesellschaftlichen, aufklärerischen Tendenzen. Vgl. Fritz-Hilscher, 2013, S. 210.
[244] Vgl. Seitschek 2011c, S. 60.

besuchte er häufig die Vesper.[245] Kurz nach Regierungsantritt fixierte Karl VI. 1715 im *Ordnungsbuch, wie Ihre Römische Kayserliche und Königliche Majestät Ihre Kirchenandacht in Wien feyerten* die Andachten, die der Hof im Jahrescurriculum wahrzunehmen hatte. Die darin fixierten Gottesdienste betrugen 1729 101 verschiedenster geistliche Feierlichkeiten, bei denen der Kaiser anwesend war.[246]

Diese im *Ordnungsbuch* von 1715 festgelegten kirchlichen Feiern haben sich bis 1740 kaum verändert, was man an der Kontinuität der Feiern der Karwoche gut erkennen kann. Betrachtet man diese im Jahreskreis festgelegten Feiern, erkennt man einen im Laufe der Zeit gewachsenen Zyklus, der unterschiedliche Traditionen und Entwicklungen widerspiegelt. Riedel führt diese These fort, indem er als älteste Schicht jene Feiern nennt, die auf das frühe Christentum zurückgehen. Dazu zählen die Bräuche um die Fastenzeit, insbesondere der Karwoche (vgl. Kapitel 7. *Liturgie der Karwoche*).[247] Zur nächsten Schicht gehören die Feiern, die in der burgundischen Tradition wurzeln. Darunter fallen insbesondere die *Toison-Ämter*, welche zu den feierlichsten *Stationsgottesdiensten* am Wiener Hof zählten.[248] Zur dritten und historisch jüngsten Schicht zählen eben jene Feiern, deren Ursprung in der *Pietas Austriaca*, der katholischen Erneuerung im 17. Jahrhundert, also der Frömmigkeit der Familie Habsburg, liegt. Wie im gleichnamigen Kapitel beschrieben, steht im Zentrum dieser Feiertage meist entweder die Verehrung der Eucharistie, des Kreuzes oder der Jungfrau Maria.[249] Weitere Glaubensäußerungen, die das gottesdienstliche Leben und somit die Kirchenmusik mitbestimmen, waren die Anbetung der Dreifaltigkeit, des Name Jesu sowie die Verehrung diverser Heiliger (vor allem der sogenannten habsburgischen Hausheiligen)[250].

An den folgenden hohen Feiertagen im Jahr wurde meist am Vorabend und am Nachmittag des gleichen Tages eine (*Toison*-) Vesper gehalten. Das Kalenderjahr begann mit dem Fest der „Heiligen drei Könige“ (Epiphanie), worauf der Aschermittwoch die Fastenzeit eröffnete, in der regelmäßige Fastenandachten und Fastenpredigten sowie Oratorien

[245] Vgl. Seitschek Stefan: „Person und Familie“, in: Ders (Hrsg.): *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des "letzten" Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs. [5. Oktober - 23. Dezember 2011]*, Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2011b, S. 26.
[246] Vgl. Pečar 2003, S. 176.
[247] Vgl. Riedel 1977, S. 25.
[248] Vgl. Ibid., S. 25f.
[249] Vgl. Ibid., S. 27ff.
[250] Vgl. Ibid., S. 29ff.

gehalten wurden. Darauf folgten die Feierlichkeiten rund um die Karwoche und Ostern. Zu Pfingsten feierte man mit den Ordensrittern vom Goldenen Vlies und hielt gemeinsam Tafel. Fronleichnam wurde besonders aufwendig gefeiert, indem mehrere Prozessionen durch die ganze Stadt führten. Allerheiligen und Allerseelen wurden mit Gottesdiensten und Totenvigilien in der Augustinerkirche begangen. Am 30. November wurde der Andreastag als Hauptfest des Ordens des Goldenen Vlies mit den Ordensrittern in feierlicher Manier begangen. Zu Weihnachten feierte man erneut mit den Vlies-Rittern und öffentlicher Tafel.[251]

Zu diesen Festen gesellte sich der Heiligenkalender, der von Vertretern der kaiserlichen Familie in den jeweiligen, den Heiligen geweihten Kirchen der Stadt gefeiert wurden. *Stationsgottesdienste* erreichten unter Leopold I. ihren Höhepunkt, von denen Karl VI. bereits nicht mehr alle wahrnahm. Zu Lebzeiten wurden diese vom Kaiser „abgegebenen" Gottesdienste von der Kaisermutter Eleonora verrichtet, nach 1720 von der verwitweten Gemahlin Josephs. I., Wilhelmine Amalia.[252]

Die *Stationsgottesdienste* waren für die kaiserliche Familie eine willkommene Möglichkeit, ihren Glauben einer breiten Öffentlichkeit zu demonstrieren. Nachdem Ferdinand II. Wien als immerwährende Residenzstadt ausgewählt hatte, bildete sich nach und nach ein fester Jahreszyklus für diese feierlichen Kirchgänge des Kaisers im ganzen Stadtraum. Vergleichbar zu den Stationen in Rom wurden mehrere Kirchen in Wien und Umgebung bestimmt, in denen regelmäßig Gottesdienste gefeiert wurden.[253] Dabei inszenierte sich der Kaiser als Schirmvogt der katholischen Kirche durchaus dem Papst ebenbürtig. Als Gegenstück zum Kardinalskollegium umgab sich der Monarch mit dem Kapitel des Ordens vom Goldenen Vlies, was besonders in *Toison-Ämtern* prächtig inszeniert wurde.

Aber auch demographisch gab es Parallelen zwischen Wien und Rom. Wien war wohl nach Rom die Stadt mit der höchsten „sakralen Dichte". Hier residierte nicht nur der päpstliche Nuntius und der Passauer Offizial, sondern auch andere Bischöfe, beispielsweise aus Ungarn, hatten ihre Sitze in Wien. Äbte aus zahlreichen Klöstern waren öfters dazu angehalten, in Wien bei Gottesdiensten mitzuwirken; dazu hatten die größeren Abteien

[251] Vgl. Seitschek „Person und Familie" 2011b, S. 29ff.
[252] Vgl. Riedel 1977, S. 25.
[253] Vgl. Ibid.

meist seit dem Mittelalter Stiftshöfe in Wien. Neben dem hohen Klerus kommen noch die zahlreichen Kirchen und Klöster in Wien oder Umgebung, die zu dieser sakralen Dichte beitrugen.[254]

Kürzte Karl VI. Heiligengottesdienste in der Stadt, so betonte er die Verehrung spanischer Heiliger, wie der Heiligen Eulalia, der Schutzpatronin Barcelonas, am 12. Februar. Ebenfalls akzentuierte Karl die Bedeutung des Heiligen Johann Nepomuk (dessen Heiligsprechung 1729 er mit Nachdruck in Rom betrieb) sowie seines Namenspatrons Karl Borromäus, dessen Festtag vom Hof am 4. November in St. Michael begangen wurde.[255] Hinzukommen die zahlreichen Feste, die mit der Verehrung der Jungfrau Maria in Verbindung stehen. Maria Lichtmess am 2. Februar, Maria Verkündigung am 25. März, Maria Heimsuchung am 2. Juli, Maria Himmelfahrt am 15. August, Maria Geburt am 8. September und Maria Empfängnis am 8. Dezember wurden unter Karl VI. feierlich begangen.[256] Hinzukommen Wallfahrten nach Mariazell oder Prozessionen zur Mariensäule am Platz am Hof.

Abschließend seien noch die Totengedenken an die Mitglieder der kaiserlichen Familie erwähnt: Am Vortag läutete man die Glocken zwischen 12 und 13 Uhr und hielt eine Totenvigil. Am Sterbetag selbst hielt man ein Seelenamt bei den Kapuzinern und läutete die Glocken zwischen 9 und 10 Uhr. Bei den Kapuzinern wurde häufig ein aufwendig gestaltetes Trauergerüst errichtet. Diese Totengedenken hielt man bei Karl VI. nicht nur wie sonst üblich für die Eltern ab, sondern auch für seinen verstorbenen Bruder Joseph I.[257]

5.4. Zusammenfassung

Unter Kaiser Karl VI. wurde der Zenit barocker Prachtentfaltung erreichte und dieser in den späten Regierungsjahren gleichzeitig überschritten. Aus religiöser Sicht war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kulmination aus katholischen Feier- und Andachtstagen, die sowohl seitens des Hofes als auch in der Bevölkerung hochgehalten wurden. Was der Hof mit Beginn der Frühneuzeit, vor allem aber in der katholischen Erneuerung begonnen

[254] Vgl. Ibid., S. 12.
[255] Vgl. Seitschek 2013, S. 97.
[256] Vgl. Seitschek „Person und Familie“ 2011b, S. 31.
[257] Vgl. Ibid., S. 32.

hatte, war unter Karl VI. sehr tief in allen Schichten der Bevölkerung verwurzelt. Die *Pietas Austriaca* hat in unterschiedlichen Ebenen das ihre dazu beigetragen. Die daraus entstandene *Paraliturgie* kann in dieser Arbeit als Gegenstück zur *Klerusliturgie*[258] betrachtet werden, die einander (noch) nicht gegenüberstehen, sondern sich, mit Prozessionen, Wallfahrten, Marienandachten, Kreuzwegen oder Anbetungen des Allerheiligsten ergänzten.

Gleichzeitig wurde die Religion benutzt, um den Herrscher als von Gottes Gnaden über seine Untertanen zu erhöhen. Und hier schließt sich der Kreis der Pietas, denn je mehr sich der Herrscher als *Servus Dei*, als Diener des Glaubens in *Modestia* übte, desto mehr bestätigte er seine übergeordnete Rolle.[259] Neben den gerade erwähnte Herrschertugenden wie der *Pietas* oder der *Modestia* gab es noch zahlreiche weitere, die den Habsburgern wohl in die Wiege gelegt wurden.

Diese Herrschertugenden wurden von einem Heer von Hofkünstlern panegyrisch umgesetzt. Die Förderung der Künste war also nichts, was auf die Launen einzelner Herrscher zurückzuführen war, sondern war im höfischen Absolutismus notwendiger Teil der Staatsräson. Ob Pflicht oder nicht, als Förderer der Künste und der Wissenschaften lies sich Karl VI. als *Hercules musarum* inszenieren. Den Höhepunkt panegyrischer Verherrlichung des Herrschers bildete die höfische Oper. Sie war Aushängeschild von Macht und Stärke. Man erkennt also, dass sowohl die höfische Oper als auch die höfischen Gottesdienste zur Zeit Karl VI. in enormer Zahl auftraten, was eine enorme Summe an neuen Kompositionen verlangte. Das wiederum lässt sich 1723 am nie wieder dagewesenen Personalstand von 135 Musikern ablesen.

[258] Vgl. Fußnote 207.
[259] Eine Tatsache, die in der unten erläuterten Fußwaschung ihren Höhepunkt fand.

6. Glaube und Reformen unter Maria Theresia und Joseph II.

Die resolute Maria Theresia – Mutter von 16 Kinder – die im Schul- und Staatswesen Reformen brachte, trat nur in Teilen 1740 das Erbe ihres Vaters an. Sie war gerade 23 Jahre alt, wurde von ihrem Vater nicht auf die Rolle als Herrscherin vorbereitet und das Licht der Aufklärung, welches spätere Reformen in Gang setzen sollte, erreichte den Wiener Hof erst nach und nach. Die junge Maria Theresia war selbst noch ein Kind des höfischen Absolutismus. Hilscher dazu:

> „Obwohl sich beständig selbst zur Sparsamkeit ermahnend, bildeten für Maria Theresia, die mit der barocken Amtsethik und dem traditionellen habsburgischen Tugendkodex und deren zeremoniell-repräsentativer Darstellung aufgewachsen war, Feste und Feiern einen unverzichtbaren Bestandteil des Hoflebens und der höfischen Darstellung.“[260]

Nach dem überraschenden Tod ihres Vaters tat sie gut daran, möglichst rasch und ohne große Änderungen in das Erbe ihrer Vorfahren zu schlüpfen. Zeremoniell und Hof wurden von ihrem Vater übernommen, ohne dabei zuerst Fortschritt oder gar Brüche zu riskieren. Diese Situation trifft, wie man im späteren Kapitel über die Musik am Hofe lesen kann, gerade die „verwaiste“ (also durch Überalterung stark personell ausgedünnte) Hofmusikkapelle stark (vgl. Kapitel 6.8. *Musik als liturgisches Vehikel*).[261] In allen Belangen war Kontinuität das Gebot der Stunde.

Gerade diese Kontinuität führte auch dazu, dass der Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts klar widersprochen werden kann, wenn diese oft behauptet, dass Karls Tod einem historischen „Paukenschlag“ gleichkäme. Eine Zäsur oder vielmehr ein Stilwechsel von Karl zu Maria Theresia ist klar erkennbar aber nicht mit dem „Stich-Jahr“ 1740. Dieser Stilwechsel war nicht nur auf einen Generationenwechsel an der Staatsspitze, sondern auch in den Bereichen Politik, Wissenschaft, den Künsten und dem Militär zurückzuführen, welcher auf lange Sicht gesehen zu zahlreichen Umbrüchen und Erneuerungen führte. Hilscher spricht im Zusammenhang von dem Regierungswechsel 1740 bestenfalls von einem Kulminations- bzw. Wendepunkt. Vocelka zieht die Periodengrenze innerhalb des „langen 18. Jahrhunderts“ jedoch 1740, erklärt dies aber wie folgt:

[260] Hilscher 2010, S. 148f.
[261] Vgl. Ibid., S. 147.

> „Dennoch: Die Zeit Maria Theresias und ihrer Söhne unterschied sich von der Regierungszeit Karls VI. in vielen fundamentalen Punkten, wenn auch nicht in allen. Die Beurteilung Maria Theresias als aufgeklärter Herrscherin wird noch zu diskutieren sein, viele Elemente ihrer Lebensgestaltung wurzeln in der Tradition der Barockkultur und sind keineswegs von dem immer wieder beschworenen ‚neuen Geist' der Aufklärung erfüllt. […] Viel stärker noch als seine Mutter verkörperte Joseph II. die Abkehr von der Vergangenheit und den neuen Zugang zur Welt. Doch trotz aller Bedenken, die man an diesem Konzept einer zwischen 1740 und 1792 angesiedelten einheitlichen Periode äußern kann, ist es pragmatisch möglich, die überkommene Periodisierung als Arbeitsgrundlage zu akzeptieren."[262]

Für die Periode zwischen 1720 und 1770, also den Übergang von *ancien régime* bis zu den Wurzeln der Französischen Revolution, borgt sich Hilscher von Reinhart Koselleck den Begriff der „Sattelzeit"[263], eine Übergangszeit zwischen den beiden Extremen des österreichischen Hochbarock und des Josephinismus und eine Periode, in der viele Elemente des modernen Österreich fußen. Vocelka weiter dazu:

> „Erst mit den zentralistisch orientierten Reformen der Zeit Maria Theresias wurde zumindest ein wesentlicher Teil der Monarchie – Ungarn blieb weitgehend außerhalb dieses Prozesses – vereinheitlicht, man spricht vom Entstehen des ‚böhmisch-österreichischen Kernstaates'."[264]

Die Regierungszeit Maria Theresias ist als Übergangszeit klar erkennbar. Ihr Vater Karl VI. wird vor allem mit den Eigenschaften des habsburgischen Tugendkodexes in Verbindung gebracht. Ihren Sohn Joseph II. würde man nicht zuerst mit *Pietas,* sondern mit Reformen in Verbindung bringen. Durch die Strömungen der Aufklärung kam es hier zu einem Paradigmenwechsel, dass der Herrscher in erster Linie nicht durch göttliche Legitimation zum Herrschen bestimmt war, sondern durch das aktive Wirken im Sinne der Wohlfahrt für den Staat. So kommt es ab den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts zu ersten Reformen. Zuvor versuchte man in den kritischen Übergangsjahren Stärke durch Kontinuität zu inszenieren. Trotz des Verlusts der Kaiserwürde war man mit einem konsequenten Festhalten an der habsburgischen-kaiserlichen Tradition in den kritischen Jahren nach 1740 bestrebt, das sensible Herrschaften-Konglomerat, die sogenannten

[262] Vocelka 2001, S. 19f.
[263] Hilscher, Elisabeth: „Raum II: Wandel und Kontiunität. Zur Rolle von Musik in den Habsburgischen Ländern um 1740" in: Gruber, Gernot / Boisits, Barbara / Tammen, Björn (Hrsg.), *Musik – Identität – Raum. Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2021, 84ff.
[264] Vocelka 2001, S. 20.

Erblande, zusammenzuhalten.[265] Wie im Kapitel über die herrschaftliche Inszenierung beschrieben (vgl. Kapitel 4.2. *Musik als Mittel der Macht*), lässt sich ein Vielvölkerstaat durch den Glauben zu einem Kollektiv zusammenführen, was paradoxer Weise, entgegen dem Zeitgeist, zu Beginn der Regierungszeit Maria Theresias dazu führte, dass die Anzahl liturgische Solennitäten im Vergleich zu den letzten Regierungsjahren Karls sogar noch anstieg.[266] Dies lag nicht zuletzt an den zahlreichen Gottesdiensten, in denen für das Kriegsglück gebetet wurde.

Mit dem Tod Karls VI. starb auch der Mannesstamm der Habsburger aus. Der Monarch brachte zeit seiner Regierung zahlreiche politische Opfer, um die 1713 zur Sicherung der Erbfolge zumindest in den habsburgischen Erblanden für die auch weiblichen Nachkommen seiner Linie erlassene *Pragmatischen Sanktion* auch durch andere Dynastien anerkannt zu wissen. Trotz dieser Bemühungen um die Nachfolge in den Erblanden traf Karl VI. keinerlei Vorkehrungen zu seine Nachfolge im Reich. So kam es, dass die Kaiserwürde, nachdem sie seit 1438 durchgehend in den Händen der Habsburger war, an die verschwägerten Wittelsbacher wanderte. Dass Maria Amalia, eine Tochter Josephs I., bei ihrer Heirat mit Karl Albrecht noch feierlich geschworen hatte, auf alle Erbansprüche zu verzichten, hinderte Karl Albrecht nicht daran, nach dem Tod Karls VI. die Kaiserkrone für seine Familie zu beanspruchen.[267] Der ebenfalls frisch inthronisierte Friedrich II. von Preußen ging einen Schritt weiter als andere Länder und griff zu den Waffen.[268] Der Einmarsch in Schlesien im Dezember 1740 löste den Ersten Schlesischen Krieg und in weiterer Folge den Österreichischen Erbfolgekrieg aus. Dieses Säbelrasseln stärkte die anderen Feinde Maria Theresias, woraufhin auch Sachsen[269], Bayern und Spanien mobilisierten.[270]

Während ihr „Erzfeind" Friedrich II. von seinem Vater ein modernes und bestausgerüstetes Heer übernehmen konnte, erbte Maria Theresia leere Staats- und Kriegskassen. Auch

[265] Zu der Frage nach dem geografische Erbe Maria Theresias vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 66ff.
[266] Vgl. Hilscher 2010, S. 148.
[267] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 73ff.
[268] Vgl. Béhar, Pierre (Hrsg.), „Maria Theresia und die Anfänge des modernen Österreich", in: Ders. / Mourey, Marie-Thérèse / Schneider, Herbert (Hrsg.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2011 (Documenta Austriaca. Literatur und Kultur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie 2) S. 9–22.
[269] Sachsen hätte aufgrund der Heirat des Kurprinzen mit der ältesten Tochter Josephs I. 1719 als erster einen „Sukzessionsanspruch" gehabt, nützte seine Vorrechte jedoch nicht.
[270] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 65ff.

wurde Maria Theresia als Erzherzogin und nicht als Thronfolgerin erzogen.[271] Franz Stephan hingegen wurde von Karl VI. in diverse Gremien mitgenommen und so in die potentiellen Nachfolge sowohl im Reich wie in den Habsburger Ländern eingeführt (was zu den bösen Bemerkungen Maria Theresias in ihrem „Politischen Testament" geführt hat und das ohnehin schlechte Verhältnis zu ihren Eltern nicht eben verbesserte). Nach der Erlangung der Ungarischen (1741) und der Böhmischen Krone (1743) und nach Zurückgewinnung der Kaiserkrone für Franz Stephan landete man 1745 nach turbulenten Jahren wieder einigermaßen „im Sattel".[272] Nach dem Frieden von Aachen und dem Ende des Erbfolgekrieges 1747 war die Situation erstmals stabil genug, um notwendige innere Reformen anzudenken.

6.1. Religiöse Praxis am Hofe Maria Theresias

Neben dieser politisch aufgeladenen Situation änderte sich mit dem Verlust der Kaiserwürde auch das Zeremoniell entsprechend. Bereits wenige Tage nach dem Tod ihres Vaters zog Maria Theresia in die kaiserlichen Gemächer im Leopoldinischen Trakt. Dies hatte vor allem symbolischen Charakter, wollte sie doch den Willen zeigen, die Regierung der Erblande anzutreten. Bezüglich des Verlusts der Kaiserkrone kam die Hofkonferenz zu dem Beschluss,

> „daß bey dermahlig von Euer Königl[ichen] May[estät] angetretten glücklichen Regierung überhaupt eben die Ordnung, Hoff-Bräuch, und Ethiquette, wie vor diesem unter der nun Mehro in Gott Ruhenden Kay[serlichen] May[estät] der Herrn Vattern, in allen und jeden, ohne einen Unterschied zu machen, auch fürohin beobachtet, und bey Hoff fort geführet werden sollen."[273]

[271] Vgl. Ibid.

[272] Die Krönungen 1741 und 1743 forcierte Maria Theresia mit aller Macht, um den Schein eines „kaiserlichen" Hofes zu wahren und um ihre Position im Siebenjährigen Krieg zu stärken. Vgl. Hertel, Sandra: „Schicksalsjahre einer Königin (1740–1743). Die symbolische Festigung weiblicher Herrschaft", in: Telesko, Werner / Hertel, Sandra / Linsboth, Stefanie (Hrsg.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19)*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 2020 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19), S. 45–58; Keller, Katrin: „Kaiserin und Reich: Warum Maria Theresia sich 1745 nicht krönen ließ" in: Telesko, Werner / Hertel, Sandra / Linsboth, Stefanie (Hrsg.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19)*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 2020 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19), S. 59–68.

[273] HHStA OMeA ZA-Prot. 17, 263r.

Das bedeutet, dass am bestehenden Zeremoniell keine Veränderungen vorgenommen wurden. Auch die Gottesdienstordnung von 1715 wurde übernommen. Dies war für Maria Theresia nicht nur bloße Kontinuität, sondern entsprach auch ihrem Sendungsbewusstsein. Weiter schreibt Kerstin Schmal in ihrer Dissertation zu diesem Thema:

> „Die Pietas Maria Theresias zeichnete sich nicht nur durch ein spezifisches Sendungsbewußtsein aus, das auf ein Zusammenwirken von innerer religiöser Überzeugung und der Pflege bestimmter Frömmigkeitsformen basiert, sondern befand sich auch zusätzlich in einem Spannungsfeld, das aus dem epochalen Übergang vom Barock zur Aufklärung resultierte. Für Theologie und Kirche bedeutete die Zeit der Aufklärung einen tiefen Einschnitt und eine fundamentale Neuorientierung, die sich in der ‚katholischen Aufklärung' manifestierte."[274]

Was unter dem Begriff „katholischer Aufklärung" gemeint ist, beschreibt sie auf den folgenden Seiten: Die Vertreter dieser Bewegung zielten auf verschiedene Erneuerungen in Gebieten der Scholastik, der Kirchenverfassung, dem Verhältnis von Kirche und Staat sowie dem religiösen Leben der Bevölkerung, ab. Im letzten Punkt ging es um eine Zurückdrängung des barocken Überschwangs in den zahlreichen Frömmigkeitsformen, die unter Maria Theresias Vorfahren, unter dem Deckmantel der *Pietas Austriaca*, noch gefördert wurden.[275]

Doch soll vor der folgenden Erläuterung zu den aufklärerischen Tendenzen[276] am Wiener Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eines vorweggeschickt werden: Maria Theresia lebte einen tiefen und ehrlich Glauben, der dem oben beschriebenen Bild der *Pietas* voll entsprach. Sie wuchs am Hof ihres Vaters auf, wo sie Teil von paraliturgischen Andachten war. Die feierlichen Opernaufführungen, genau wie die feierlichen Prozessionen in kostbaren Gewändern beispielsweise zu Fronleichnam, mussten einen tiefen Eindruck bei ihr hinterlassen haben.[277] Am Gründonnerstag war es ihr wichtig, dass die Bevölkerung die hl. Kommunion empfing.[278] Sie pflegte eine enge Verbindung zu Mariazell und sprach zu ihren Kindern vom besonderen Schutz des Haus Habsburg durch

[274] Schmal 2001, S. 25.
[275] Vgl. Ibid., S. 27.
[276] Über die Tendenzen der Aufklärung und ihren Ursprung vgl. Hollerweger 1976, S. 36ff.
[277] Vgl. Schmal 2001, S. 56f.
[278] Ein Hofdekret von 1774 regelte, „dass am Gründonnerstag jeder Beamte in den Erbländern die Kommunion zu empfangen" habe. Scheutz, Martin: „Ein ‚Lutheraner' auf dem Habsburgerthron. Die josephinischen Reformen und die Klosteraufhebungen in der Habsburgermonarchie" in: Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012, S. 329.

die Jungfrau Maria. Im Kreuz sah sie ein Zeichen des Sieges, weshalb sie es in besonderer Weise verehren ließ.[279] Man erkennt bei Maria Theresia also sehr schön die Akzentuierungen der *Pietas Austriaca* im Glauben zwischen *Humilitas* und *Ecclesia triumphans*.

Maria Theresia nahm öffentliche Glaubensbekundungen in den Gottesdiensten der zahlreichen *Solennitäten* genauso pflichtbewusst war, wie ihre private Glaubensausübung.[280] Wobei man erkennen kann, dass mit zunehmendem Alter eine Verschiebung von ersterem zu zweiterem stattfand. Ab 1752 ließ Maria Theresia verschiedene Feste aus dem Hofcurriculum streichen und besuchte manche Klöster seltener.[281] Ihre Frömmigkeit fand ihren Ausdruck in den Gottesdiensten in der Retirada oder im Oratorio der Schlosskapelle. Den Gottesdienst wohnte sie als Witwe von dort meist inkognito bei (vgl. Kapitel 2.5.3. *Witwendasein*). Es kam zu einer Trennung zwischen ihrer Person als Herrscherin und als fromme Christin. Sie wohnte dem Gottesdienst als Verehrerin nicht als Verehrte bei – eine Tatsache, die unter ihrem Vater nicht vorstellbar gewesen wäre.

Über ihre Ansprüche bezüglich einer adäquaten Religionsausübung weiß man auch einiges aus der Korrespondenz zu ihren Kindern: mehrmals täglich stilles Gebet, monatliche Beichte, rückhaltlose Gewissenserforschung, das tägliche Rosenkranzgebet, ein- bis zweimaliges Beiwohnen des Gottesdienstes pro Tag sowie der Vesper an Sonn- und Feiertagen wurden von ihr verlangt.[282]

Auch, wenn sie unter ihrer Herrschaft gewisse aufgeklärte Tendenzen am Hof zuließ, die sich seit der Zeit Josephs I. am Wiener Hof feststellen lassen, war sie doch ein Kind des Hochbarock, das die Aufklärung, im Sinne eines systematischen Zweifels und der Kritik an allen Traditionen und Autoritäten, als Anmaßung, Zumutung und Bedrohung einer gottgewollten Ordnung empfand.[283] Ihren Kindern riet sie, sich von gesellschaftlichen Andersdenkern fernzuhalten, ihren überlieferten Väterglauben nicht in Frage zu stellen und

[279] Vgl. Schmal, S. 204ff.
[280] In dem Aufsatz „Much of the same?“ wird anhand der Zeremonialprotokolle argumentiert, dass Maria Theresia eine besonders fromme Herrscherin war. Sie besuchte im Jahr 1741 109 kirchliche Zeremonien. Atzmannstorfer [u.a.] 2007, S. 245.
[281] Kovács 1979, S. 129.
[282] Vgl. Weinberger 2016, S. 426.
[283] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 594.

ihren Beichtvätern zu folgen.[284] Diesen (im Fall der Habsburger seit Generationen Jesuiten) kam dabei die Rolle von Seelenführern zu. Dennoch kann vorweggenommen werden, dass die aufgeklärten Geister, die Maria Theresia rief (bzw. nicht unterdrückte), ihr Sohn und Nachfolger Joseph II. zu seinen engsten „Beratern" wählte.[285] Denn auch wenn sie sich gegen gewisse Strömungen der Aufklärung aussprach, so vertrat sie in ihrer Staatspolitik durchwegs aufgeklärte Tendenzen, wie beispielsweise die aufgeklärte Haltung, dass das oberste Ziel des Staates die Wohlfahrt seiner Bürger*innen sei, eine Theorie aus der *Staatslehre*.[286] Stollberg-Rilinger schreibt dazu:

> „Es stellte sich die grundsätzliche Frage, wer überhaupt die Befugnis zu den nötigen Kirchenreformen besaß: die Landesherrin, die Bischöfe […] oder der Papst. Mit anderen Worten: Es ging um die elementare Frage nach dem Verhältnis von geistlicher und weltlicher Gewalt. Die Naturrechtslehre gab darauf eine klare Antwort: Die Kirche ist allein für das Seelenheil zuständig; in allem anderen ist sie dem souveränen Staat untergeordnet; auch Kleriker sind Untertanen wie alle anderen. Wenn man das ernst nahm, lief es auf einen Umsturz der bestehenden Verhältnisse hinaus."[287]

Stollberg-Rilinger betont im Weiteren die Diskrepanz Maria Theresias, dass sie zum einen, eine tiefe, in den Augen der Protestanten bigotte Religiosität an den Tag legte, zum anderen aber die über Generationen hofierten und mit Privilegien überhäuften Kirchenmännern aus Gründen der Staatsräson in ihre Schranken weisen musste, ein Spagat, der auch von Zeitgenossen unterschiedlich wahrgenommen wurde.[288] Stollberg-Rilinger stellt die These in den Raum, dass sich Maria Theresia bewusst katholisch inszenierte, um ihre Kirchenpolitik weniger angreifbar zu machen.[289] Ein zeitgenössischer Kritiker schrieb dazu: „Sie sang mit den Capuziner-Mönchen die Vespermetten in der Kirche und schlug indessen in ihrem Cabinette dem Römerhofe so tiefe Wunden, daß sich derselbe früher oder später verbluten mußte."[290]

Obwohl der Autor dieser Arbeit bei der oben erwähnten These bleibt, dass der Glauben Maria Theresias ehrlich empfunden war (was unter anderem den Briefen an ihre Kinder zu

[284] Vgl. Ibid., S. 594.
[285] Nicht zuletzt, weil Joseph auch mit der Lektüre von Muratori und Jansenisten erzogen wurde. Zur Erziehung Josephs II. vgl. Schmal 2001, S. 58ff.
[286] Vgl. Hollerweger 1976, S. 37.
[287] Stollberg- Rilinger 2017, S. 587.
[288] Vgl. Stollberg- Rilinger 2017, S. 587.
[289] Eine Politik, die nachvollziehbar wäre. Die Reformen Joseph II. stießen indes in weiten Kreisen auch deshalb auf Ablehnung, da ihm der Ruf eines Lutheraners nacheilte. Vgl. Scheutz 2012, S. 321–338.
[290] Zit. n. Hollerweger 1976, S. 52.

entnehmen ist), muss dennoch festgehalten werden, dass ihre geistige Haltung auch gegenüber der Kirche von tiefen inneren Widersprüchen geprägt war. Manche lassen sich mit der Überlegung vereinen, dass Maria Theresia es als ihre höchste Herrscherpflicht ansah, die katholische Religion zu erhalten. Dieses Ziel verfolgte sie durch unterschiedliche Strategien.[291] Allen voran musste sie in ihrem Herrscherbewusstsein ihren Glauben und den ihrer Untertanen nur vor Gott und eben nicht vor anderen kirchlichen Autoritäten verantworten. Ob Bischöfe oder Äbte – sie waren auch Diener des Staates und mussten sich als Untertanen und Inhaber von Pfründen dem Landesfürsten unterwerfen. Abergläubische Untertanen war behutsam den rechten Weg zu weisen. Freigeistern aus gehobenen Schichten hatten mit strengen Worten zum Schweigen gebracht zu werden. Der rechte Glauben musste vorbildhaft praktiziert werden. Die Institution der katholischen Kirche sollten jedoch gleichzeitig ermahnt werden, ihre Anstrengungen zu vergrößern, um der Untertanen Seelenheil zu garantieren. Inwieweit Maria Theresias Frömmigkeitspraxis tatsächlich ihren Wertevorstellungen entsprach, kann an dieser Stelle offenbleiben. Dennoch wird hier die These vertreten, dass Maria Theresia klug genug war, um ihre eigenen inneren Überzeugungen mit politischem Kalkül zu verbinden und wahrscheinlich sogar selbst keine Widersprüche in ihrem Denken und Handeln sah. Die Herrscher des Habsburgerreiches haben seit jeher die *Pietas Austriaca* auch aus Gründen der Staatsräson praktiziert (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*), warum also nicht auch Maria Theresia? In ihrem „Politischen Testament" beschreibt sie noch die *Pietas* ihres Hauses als Grundsäule des Staates.[292] Ein Satz aus einem Brief an ihren Sohn Ferdinand bringt diese Verflochtenheit aus eigener Glaubenspraxis und Sendungsbewusstsein treffend zum Ausdruck: „Wir müssen oft Vorbild sein, auch in Dingen, die zwar nicht notwendig sind, aber erbaulich."[293]

[291] Diese Wege teil Stollberg-Rilinger in gleichzeitige und ungleichzeitige: „ritualisierte öffentliche Pietas und spirituelle Frömmigkeit, Souveränität gegenüber dem Heiligen Stuhl und Konfessionszwang gegenüber den Untertanen, Kampf gegen Aberglauben und gegen Freigeister. […] Sie hatte Jesuiten und Jansenisten als Beichtväter, Khevenhüller und Kaunitz, Torouca und van Swieten als engste Vertraute. Das alles ist aus heutiger Sicht schwer auf einen Nenner zu bringen." Stollberg-Rilinger 2017, S. 589.
[292] Vgl. Kovács 1979, S. 126.
[293] Stollberg-Rilinger 2017, S. 593.

6.2. Vor den Reformen – Eine Bestandsaufnahme

Die politischen, ästhetischen, moralischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren mannigfaltig und komplex, da sie sich gegenseitig stützen und verstärkten. Kovács schreibt in ihrem Basiswerk zu der Beziehung zwischen Zeremoniell und kirchlichen Reformen, dass sie von historischen Bedingtheiten, gesellschaftlichen Veränderungsprozessen, politischen und ökonomischen Notwendigkeiten und verschiedenen geistigen Impulsen beeinflusst wurden.[294]

Wenn man dieses „Pferd von hinten aufzäumen“ will, so soll zuerst von den geistigen Impulsen die Rede sein. In Hinblick auf die Religionsausübung im Reich kam es aufgrund des oben beschriebenen Barockkatholizismus und einem neuen elitären Religionsverständnis allmählich zu einer Diskrepanz zwischen Volksfrömmigkeit und neuen geistigen Impulsen in den oberen Ständen. Waren Wallfahrten oder Prozessionen unter Karl VI. keineswegs Angelegenheiten des „Pöbels“, so stießen im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr Kulte bei den gebildeten und für die Ideen der Aufklärung (im Gegensatz zum „gemeinen Volk“) offenen Ständen auf Kritik. Auf zwei dieser geistigen Strömungen, den Reformkatholizismus nach den Ideen Ludovico Antonio Muratoris und den Jansenismus soll im Folgenden eingegangen werden, da diese Bewegungen tiefe Spuren in der Religionsausübung des Hofes hinterließen. Beide Reformbewegungen verbindet, dass sie in gewisser Hinsicht eine Rückbesinnung auf das Wesentliche im Christentum fordern: Eine Verehrung von Gott und Christus im Gottesdienst (hier vor allem im Bereich der Liturgie der Messe), durch die Heilige Schrift.

Wichtig beim Verständnis für den **Reformkatholizismus** ist, dass es sich dabei um eine kircheninterne Bewegung handelte. Diese forderte Reformen in der Religiosität und zum Teil auch in der Liturgie. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren es vor allem die Schriften des Historiographen und Kirchenhistorikers Ludovico Antonio Muratori (1672–1750).[295] Der Jesuitenschüler brachte zwischen 1713 und 1749 wichtige Werke über religiöse und liturgische Fragen heraus, in denen er für ein Christentum, welches sich

[294] Vgl. Kovács 1979, S. 121.
[295] Vgl. Hollerweger 1976, S. 40ff.

wieder auf seine ursprünglichen Werte, die Verehrung von Jesus Christus im Gottesdienst, besann, eintrat. Seine populären Schriften, wie *De superstitione vitanda* (1740) oder *Della regolata divozione dei cristiani* (1747) fanden in Wien großen Absatz. Die Grundthesen dieser Werke waren dominiert von der Annahme, dass nicht alle Gottesdienstformen gleich waren. Es gab wesentliche Formen, wie die Messfeier, in dem Christus im Mittelpunkt stand, und „unwesentliche Andächteleien" wie Prozessionen und Bruderschaften, die Aberglauben und theologische Missstände verursachten. Der Gottesdienst sollte auf das Wesentliche reduziert werden. Heiligen- und Marienverehrung wurde in seinen Werken nicht abgelehnt, aber hatten sich der Verehrung Jesu unterzuordnen.[296] Unter dem Titel *Die wahre Andacht der Christenheit* wurde *Della regolata divozione dei cristiani* 1757 in Wien in seiner deutschen Übersetzung auf den Markt gebracht.[297] Diese Bestrebung war auf den Wiener Erzbischof Christoph Anton Migazzi zurückzuführen.[298] Die Werke Muratoris stießen kirchenintern also keineswegs auf verschlossene Ohren. Auch der „aufgeklärte" Papst Clemens XIV. (reg. 1769–1774) nahm das Werk wohlwollend auf.[299] Muratori vertrat den Standpunkt, dass sich die Zeiten geändert hätten: Der wahre Feind des Christentums war nicht länger der Protestant, sondern der Atheist. Das Christentum müsse sich konsolidieren und von Missbrauch und Aberglauben reinigen, damit es wieder an Glaubwürdigkeit gewinne.

Muratori wurde in Österreich und am Hofe vielfach rezipiert, immerhin durfte er eine seiner Schriften Karl VI. widmen. In zahlreichen Muratori-Kreisen wurden seine Werke besprochen. Zum Salzburger Muratori-Zirkel gehörte auch der Domherr und künftige Erzbischof von Wien, Johann Joseph von Trautson. Am Beispiel seiner Person zeigt sich wohl am besten, wie stark der Einfluss Muratoris auf den Hochklerus war. Am 1. Jänner 1752 veröffentlichte Trautson einen Hirtenbrief, in dem er schonungslose Kritik an den Exzessen der *Pietas Austriaca* und einer abergläubischen Volksfrömmigkeit übte.[300]

[296] Vgl. Reb-Gombeaud, Sylvaine: „Religion und Religiosität unter Maria Theresia", in Béhar, Pierre / Mourey, Marie-Thérèse / Schneider, Herbert (Hrsg.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2011 (Documenta Austriaca. Literatur und Kultur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie 2), S. 28.
[297] Vgl. Hollerweger 1976, S. 45ff.
[298] Bei Migazzi kommt es nach seiner Ernennung zum Kardinal 1761 zu einem Paradigmenwechsel. Benedikt XIV. diente er treu und war somit den Habsburger bei ihren Reformen ein Dorn im Auge.
[299] Vgl. Stollberg-Rillinger 2017, S. 584.
[300] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 29f; vgl. Hollerweger 1976, S. 62f.

Heiligenverehrung, Gnadenbilder, Ablässe oder Bruderschaften dürften nicht den wesentlichen Teil des Christentums ausmachen. Der erste Platz gebühre Gott und Christus. Diese Glaubensauffassung bildet nach Hollerweger das geistige Fundament der josephinischen Reformen.[301] Trautson ermahnte im Sinne Muratoris den Klerus, den Blick auf das Wesentliche zu lenken und die Formen der Andächteleien auf die Seite zu drängen. Dass dieser revolutionäre Hirtenbrief später von Joseph II. erneut abgedruckt wurde, ist nur allzu klar, denn er diente ihm als Rechtfertigung, dass die Kirchenreformen in erster Linie aus der Kirche selbst kamen.

Während es Muratori verstand, die päpstliche Kurie und den hohen Klerus hinter sich zu versammeln, lag die Strömung des **Jansenismus** auf Konfrontationskurs mit dieser. Diese antijesuitische innerkatholische Reformbewegung entstand im 17. Jahrhundert unter den Ideen von Cornelius Jansen. Im Zentrum stand die Gnadenlehre des Augustinus.[302] Die politisierende Bewegung stellte den Führungsanspruch des Papstes in Frage und räumte dem Staat ein gewisses Aufsichtsrecht gegenüber der Kirche ein.[303] Über Frankreich und die Niederlande kam der Jansenismus nach Österreich, wo zu moralischen Rigorismus und der antipäpstlichen Ekklesiologie auch weitere Merkmale, wie der Einsatz zugunsten liturgischer und pastoraler Reformen, hinzukamen. In ihren Grundforderungen kam der Jansenismus der protestantischen Theologie nahe, weshalb er sich seitens der Kurie immer wieder mit dem Vorwurf der Häresie konfrontiert sah.[304] Maria Theresia war durchaus vertraut mit der Lektüre jansenistischer Werke.[305] Aber auch ihre Großmutter und Tante, die verwitweten Kaiserinnen Eleonore und Amalia waren vertraut mit jansenistischen Werken, was zeigt, dass dieses Gedankengut bereits seit Ende des 17. Jahrhunderts am Hof kursierte. Immer mehr kirchenpolitische Schlüsselstellen kamen zum Nachteil der Jesuiten in Hände der Jansenisten.[306] Eine erste Schlacht schien gewonnen, als der Spätjansenist Ignaz Müller den Jesuiten Ignaz Kampmüller als Beichtvater Maria Theresias 1767 ersetzte. Diese Ablöse war kein Einzelfall und kann durchaus als endgültiger spiritueller-

[301] Vgl. Hollerweger 1976, S. 39ff.
[302] Die Menschen sind durch die Erbsünde verdorben und können sich aus dieser selbst nicht befreien. Erlösung kommt nur aus der göttlichen Gnade, die dem Menschen völlig unverdient geschenkt wird.
[303] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 30.
[304] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 584.
[305] Ibid., S. 595.
[306] Maria Theresia war zeit ihres Lebens eher anti-jesuitisch eingestellt und sah die spätere Auflösung des Ordens mit Wohlwollen.

religiöser Paradigmenwechsel am Hof verstanden werden.[307] Hollerweger stellte bei Maria Theresias Glaubensausübung viele Einflüsse des Jansenismus fest: „ihre unerbittliche religiöse Strenge gegen sich selbst und andere, die sich bis zur Intoleranz Andersgläubiger gegenüber steigert, die Hochschätzung und der häufige Empfang des Bußsakramentes, […] der Zug zum Wesentlichen.“[308]

Maria Theresia musste in den ersten Regierungsjahren mehr und mehr feststellen, dass die Glaubensverkündigung auf Basis der Heiligen Schrift, um somit das Volk zu einem tieferen Verständnis des Glaubens zu führen, äußerst stiefmütterlich behandelt wurde. Die Seelsorge war stark vernachlässigt worden, was „alternativen Glaubenstheorien“ und abergläubischen Praktiken Tür und Tor geöffnet hatte. Die Predigten der Barockzeit befassten sich mit äußerst weltlichen Themen. Auch in dieser Hinsicht übte Trautson in seinem Hirtenbrief harte Kritik. Die Priester sollen keine eitlen Spitzfindigkeiten wider die höchsten Obrigkeiten predigen. Sie sollen den Predigerstuhl nicht zu einer Schaubühne[309] verwandeln und den Pöbel nicht zu Gelächter und Gespött animieren.[310]

Neben den schwülstigen Predigten waren es die zu großen Pfarrgebiete, weshalb wegen der langen Wege zu den Pfarrkirchen die Teilnahme am Gottesdienst nicht für alle Untertanen möglich war. Die Seelsorge war mangelhaft und es gab keinerlei Kontrolle der Obrigkeit über die Rechtgläubigkeit des Volkes. Für die Bevölkerung war es schwer, die nötigen Sakramente zu erhalten und Kinder konnten nicht angemessen im Katechismus unterrichtet werden.[311] Nach einer Bestandsaufnahme musste Maria Theresia feststellen, dass die Anzahl der sogenannten „Akatholischen“ in einigen Bereichen des Reiches größer war als bisweilen angenommen. Auf Grund der eben genannten Argumente konnte sich der protestantische Glauben in den Erblanden wieder verstärkt ausbreiten.[312]

Ein weiterer Aspekt, der zu einem aufgeklärten Christentum führte, war jener der **Ökonomie**. Die maßlose Verschwendung von Ressourcen, beispielsweise bei den zahlreichen Marienwallfahrten, rückte immer mehr in den Fokus der gebildeten

[307] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 31; vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 596f.
[308] Hollerweger 1976, S. 52.
[309] Hier wieder das Bild des Barock als Schauspiel.
[310] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 585.
[311] Vgl. Ibid., S. 586.
[312] Vgl. Kovács 1979, S. 124f.

Schichten.[313] Für den „aufgeklärten Menschen“ durfte aber wohlverstandene Religionsausübung und ökonomische Rationalität in keinem Gegensatz zueinander stehen. Kameralisten am Wiener Hof stellten zudem fest, dass katholische Länder gegenüber protestantischen wesentlich unwirtschaftlicher agierten.[314] Zum einen lag das an den vielen Feiertagen, zum anderen aber vor allem an der Tatsache, dass viel Kapital nicht genutzt wurde bzw. für den Staat zur Verfügung stand. Der erste Stand genoss großzügige Steuererleichterungen, weshalb Stifte und Klöster enormen Reichtum anhäuften. Viele Nonnen und Mönche leisteten im Sinne der Aufklärung und des Utilitarismus nichts zum Gemeinwohl und trugen (aufgrund von Zölibat und Keuschheitsgelübden) nicht zum gewünschten Bevölkerungswachstum bei. Was Maria Theresia in ihrem politischen Testament missbilligend erwähnte, war, dass ihre Vorfahren in ihrem religiösen Übereifer, der Kirche gegenüber zu großzügig agiert hatten. Um die 40 Prozent des Bodens in den Erblanden gehörten der Kirche.[315] Am Maßstab staatswirtschaftlicher Nützlichkeit gemessen, waren diese Tatsachen katastrophal, insbesondere in Hinblick auf die leere Staatskasse. Die ständigen Konflikte mit Preußen verschlangen Unsummen, weshalb die Steuerbelastung zwischen Untertanen und der Kirche bald in einem Verhältnis standen, das nicht mehr hinnehmbar war.

Durch stattliche Reformen trat ein Alphabetisierungsprozess ein, was zu **gesellschaftlichen Veränderungsprozessen** führte. Immer mehr Gesellschaftsschichten hatten die Möglichkeit Berufe auszuüben, die vormals nur der Adel ergreifen konnte. Es konnten nun auch Mitgliedern des dritten Standes Offiziere, Richter oder hohe Beamte aller Art werden. Die Attraktivität des geistlichen Standen wurde von staatlicher Seite bewusst geschmälert und andere „nützlichere“ Berufe wurden in ihrem Image gestärkt.[316]

Es kam zum sozialen Aufstieg des Bürgertums und dessen Wertekanon.[317] „Eine neue Ästhetik der Einfachheit, Bescheidenheit und Mäßigung war auf dem Weg, die kulturelle Hegemonie zu erobern […].“[318] Dies geschah in der Sprache, im Denken, in der Mode aber

[313] Der „Wirtschaftsstandort Mariazell“ beispielsweise kann dabei nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die breite Bevölkerung, wie auch der Adel förderten solche heiligen Orten mit enormen Summen. Vgl. Schmal 2001, S. 131f.
[314] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 586.
[315] Ibid.
[316] Vgl. Schmal 2001, S. 121f.
[317] Vgl. Kovács 1979, S.121.
[318] Stollberg-Rilinger 2017, S. 585.

vor allem in der Frömmigkeit. Das Pompöse des Barockkatholizismus, wie es oben beschrieben wurde, wurde nun als etwas Barbarisches wahrgenommen, was längst aus der Zeit gefallen war. Die blutigen geistlichen Spiele mit ihren Geißlern und Kreuzträgern, dem in jeder Hinsicht exzessivem körperlichen Kult, die naiven Gnadenbilder, die schwülstige barocke Sprache, all das entsprach nicht mehr dem feinen Geschmack der gebildeten „aufgeklärten" Schichten. Wer etwas auf sich hielt, beschäftigte sich mit den Schriften Muratoris und des Jansenismus und distanzierte sich von den veralteten Frömmigkeitsformen, die nun eher mit dem „gemeinen Pöbel" assoziiert wurden. Zur sozialer Distinktion kam auch dazu, dass die gebildeten Schichten, das „einfache Volk" aufgrund ihrer Religionsausübung belächelten. Es wurde als faul, lasterhaft und abergläubisch wahrgenommen. In den gebildeten Ständen zog sich das neue Religionsverständnis durch alle Bereiche des Lebens, was sich auch in der Mode niederschlug: so wurde ein schnörkellose weibliche Robe *Janseniste* genannt.[319] Ein gesellschaftlicher Bruch zwischen der (barockkatholischen) Bevölkerung und den (aufgeklärten) Freigeistern der höheren Stände war unvermeidbar. Ein solcher, so Hollerweger,

> „war umso tiefer, als die Aufklärung die positiven Werte der vorangehenden Epoche nicht zu würdigen wußte und bei den negativen Auswüchsen und Wucherungen mit ihrer massiven Kritik ansetzten. Wenn man aber bedenkt, daß das Barock ‚vielleicht die dem Österreicher ureigenste Lebensform' gebracht hat, kann man ermessen, welch gewaltigen Einbruch die Ideen der Aufklärung in das religiöse Leben des österreichischen Volkes verursacht haben."[320]

Diese Vielzahl von ästhetischen, theologischen, ökonomischen, staats- und kirchenrechtlichen, gesellschaftlichen Veränderungen führten zu einer weitreichenden Religionsdebatte.

6.3. Der Weg zum Staatskirchentum – Reformen vor 1780

In der Literatur zum hier zu behandelnden Untersuchungszeitraum, wird häufig von unterschiedlichen Phasen der religiösen Reformen gesprochen, die in der zweiten Hälfte

[319] Vgl. Ibid., S. 585.
[320] Hollerweger 1976, S. 35.

des 18. Jahrhunderts zu tiefgreifenden Veränderungen führten.[321] In diesem Kapitel sollen die Reformen besprochen werden, welche sich in Hinblick auf Glaubensfragen zu Lebzeiten Maria Theresias zugetragen haben. Dieser zeitliche Abschnitt entspricht auch der ersten Phase, die Kovács beschreibt.

Hollerweger und Scheutz unterteilen die von Kovács gezogenen Perioden weiter und sehen eine **erste Phase** der Reformen in den 1750er Jahren. In dieser ersten Periode kommt es zu einer (wenn auch bescheidenen) Zurückdrängung der barocken Frömmigkeit. Am bedeutendsten für das Leben der Gläubigen ist hier sicher die Reduktion der kirchlichen Feiertage. Weiters kam es zu einer Stärkung des Landesherren gegenüber der Kirche durch die Einführung des landesfürstlichen *Placet*, das überprüfte, ob päpstliche Beschlüsse auch im Sinne der Staatsräson waren.[322] Das von den jansenistischen Beratern der Monarchin vertretene Naturrecht[323] ebnete die ersten Schritte hin zum Staatskirchentum. Zu diesem Zeitpunkt spricht man noch nicht von einer gänzlichen Bevormundung der Kirche durch den Staat, aber Maria Theresia sah es als ihre Pflicht, Missstände abzustellen, wenn dies im Sinne des Staates und der „wahren Religionsausübung", wie sie sie verstand, war. Insofern lassen sich hier im Habsburger-Reich erstmals vermehrt Anzeichen finden, dass es unter Maria Theresia verstärkt zur Einmischungen des Staates in den kirchlichen Aktionsbereich kam und die Kirche nicht mehr als Partner (wie in der Zeit der katholischen Erneuerung), sondern als Untertan galt, der zu beaufsichtigen war. Die Parallelen zwischen diesen Entwicklungen und den Forderungen Muratoris sind klar erkennbar.

Aufgrund einer geforderten Zentralgewalt durch den Staat brodelte es im 18. Jahrhundert allgemein zwischen den katholischen Monarch*innen und dem Papst. Nach dem Ende des Österreichischen Erbfolgekrieges musste Maria Theresia, um ihren geerbten Hausbesitz zu schützen, ihre Länder auf neue administrative und gesellschaftliche Fundamente stellen. Dazu forderte sie auch von der Kirche ihren Beitrag.[324] Der Klerus genoss zahlreiche

[321] Hollerweger spricht während der Regierungszeit von Maria Theresia von zwei Phasen vgl. Hollerweger 1976, S. 54; Martin Scheutz unterteilt die Regierungszeit Maria Theresias gleich wie Hollerweger in zwei Phasen. Scheutz´ dritte Phase entspricht der Alleinregierung Josephs II. vgl. Scheutz 2012, S. 329. Kovács teilt die Reformen ebenfalls in zwei Phasen. Eine beginnend mit dem Ende des Erbfolgekrieges 1748 bis zum Tod Franz Stephans 1765 und eine zweite unter Josephs Einfluss von 1765 bis 1792. Vgl. Kovács 1979, S. 121.
[322] Vgl. Kovács, Elisabeth: *Der Papst in Teutschland. Die Reise Pius VI. im Jahre 1782*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik Wien 1983, S. 48.
[323] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 35f.
[324] Vgl. Ibid., S. 37ff.

althergebrachte Privilegien, Exemtionen und hatte auch bei weltlichen Angelegenheiten mehr Einfluss, als ihm eigentlich zustand. Geistliche Gerichtsbarkeit (auch über Laien), die Organisation der Spitäler, der Armenpflege, Schulen, Universitäten und die Buchzensur waren seit jeher kirchlich dominiert.[325]

Blickt man auf den Wiener Hof, so waren die diplomatischen Beziehungen zwischen Wien und Rom schon seit der Regierungszeit Karl VI. äußerst unterkühlt. Wie oben beschrieben, bestach der päpstliche Nuntius eher dadurch, zeremonielle Schwierigkeiten zu verursachen, als die diplomatische Beziehung zwischen Wien und dem Heiligen Stuhl zu glätten (vgl. Kapitel 2.5.2. *Der venezianische Botschafter und der päpstliche Nuntius*). Weiters führten völkerrechtliche Entwicklungen im 18. Jahrhundert dazu, dass auch die weltliche Macht des Patrimonium Petri zunehmend schwand. In Wien wurde dieser Machtverlust zu Kosten des Papstes im Zeremoniell abgebildet. Die Habsburger, allen voran die junge Herrscherin Maria Theresia, machten so ihr Herrschaftsverständnis, in dem sie sich nicht mehr dem Papst unterordnen wollten, deutlich.[326] Dies wurde durch die bereits erwähnte Tatsache bestärkt, dass Papst Benedikt XIV. (reg. 1740–1758) im Österreichischen Erbfolgekrieg eine bayernfreundliche Haltung eingenommen hatte. Diese Veränderung im Zeremoniell ist auch Teil von Kovács´ These, dass, bevor eine kirchliche Reform erlassen wurde, sich diese zuerst im höfischen Zeremoniell abgebildet hatte. Parallel dazu wurden Gesetzestexte verfasst und schließlich die Reformen in Kraft gesetzt.[327]

Dennoch versuchte Maria Theresia einen Schritt in Richtung des Heiligen Stuhls zu machen. Gemeinsam mit Benedikt XIV. handelte sie 1753 eine Reduktion der Feiertage um rund zwei Drittel aus. Diese massive Reduktion war im staatswirtschaftlichen Interesse, um den Müßiggang der Untertanen zu reduzieren.[328] 24 Heiligentage wurde zu *Halbfeiertagen* erklärt, an denen die Bevölkerung zwar die Messe besuchen durfte, aber im Anschluss ihrer Tätigkeit nachgehen musste.[329] Ebenfalls mit dem Papst wurde eine Abgabe seitens der Kirche vereinbart, die zum Schutz gegen die Ungläubigen eingesetzt

[325] Zu dieser „Schieflage“ kam es erst im 17. Jahrhundert unter der wachsenden Macht der Jesuiten - im Mittelalter und in der Frühneuzeit hatte auch die Stadt, der Landesfürst und andere kleinere Gruppen ihren Anteil daran.
[326] Hier darf wieder darauf verwiesen werden, wie elegant Mittels des Zeremoniells diplomatische Beziehungen ausgedrückt wurden. Vgl. Kapitel 2.1. Zeremoniell.
[327] Vgl. Kovács 1979, S. 122.
[328] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 601.
[329] Ibid.

wurde. In dieser Zeit zwischen 1752 bis 1755 kam es zu einer großen Welle an Deportationen der protestantischen Bevölkerung.[330] Um der Situation Herrin zu werden, suchte Maria Theresia den Grund, warum es in ihrer „Herde" so viele „räudiger Schafe"[331] gab. Der Grund dafür fand sich in der vernachlässigten Seelsorge.

Geplant wurde daher eine Kirchenreform, die eine Pfarrorganisation vorsah und der steuerlichen Befreiung der reichen Klöster und Stifte ein Ende setzte sollte. Weiters sollte das Beitrittsmindestalter von Mönchen und Nonnen hinauf-, und die Vermögen, die man einem Kloster spenden durfte, herabgesetzt werden. All diese Reformideen, die es also bereits in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts gab, kamen ins Stocken, nachdem Wenzel Anton von Kaunitz die Kirchenpolitik übernahm, denn er wollte keine Konfrontation mit dem Papst riskieren.[332] Dennoch muss hier die Wichtigkeit betont werden, die Kaunitz in dieser Entwicklung hin zu einem Staatskirchentum gespielt hat.[333]

Eine **zweite Phase** der Reformen wird hier in den Jahren mit Joseph II. als Mitregenten, also zwischen 1765 bis 1780, gesehen. Der Siebenjährige Krieg hatte die Lage weiter zugespitzt. Das Land war finanziell völlig ausgeblutet, während die reichen Ressourcen der Kirche (aus staatlicher Sicht) brachlagen. Ein Konflikt mit der Kurie schien unausweichlich. Bereits 1762 ließ Maria Theresia Urkunden aus den Archiven suchen, die es der Monarchin erlaubten, vom geistlichen Stand Abgaben einzufordern. Dies wurde zuerst im Herzogtum Mailand umgesetzt, was unmittelbar einen Konflikt mit der Kurie auslöste. Hinzu kam, dass in Innsbruck unter einem Türstock zwischen zwei Zimmern Kaiser Franz I. Stephan 1765 plötzlich verstarb. Der bereits 1764 zum römisch-deutschen König gewählte Joseph wurde dadurch zu Kaiser Joseph II. und zum Mitregenten seiner Mutter. Kovács bezeichnet dies zu Recht als eine „schlagartige Veränderung"[334]. Doch bevor er seine Reformvorstellungen forcierte, kommt es zuerst, um die These Kovács´ zu bestätigen, wieder zu einer Veränderung im Zeremoniell. Die oben bereits erwähnte

[330] Vgl. Ibid.
[331] Vgl. Ibid.
[332] Vgl. Ibid.
[333] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 37f.; Erwähnenswert für diese erste Phase ist noch die Oration bei den Fürbitten am Karfreitag. Obwohl Pius V. die Nennung weltlicher Herrscher verboten hatte, blieb der Brauch in Ungarn und Böhmen bestehen, ehe er 1761 für die ganze Monarchie genehmigt wurde. In der Gebetseinladung am Karfreitag hieß es: „Oremus pro Chrisianissimo Imperatore Francsisco ac Imperatrice et Regina nostra Maria Theresia […]" vgl. Kapitel 9.6.1. *Der Wortgottesdienst*.
[334] Kovács 1979, S. 131.

Abschaffung des sogenannten *spanischen Mantelkleides* konnte sinnbildlich als „Häutungsprozess“ verstanden werden, durch den Joseph mit dem *ancient régime* aufräumen wollte.

Der neue Mitregent unterstütze die Reformvorhaben seiner Mutter im vollen Ausmaße, nur eben ohne das nötige diplomatische Geschick und die Geduld von Staatskanzler Kaunitz. Nach dem gescheiterten Versuch einer diplomatischen Lösung (die Kurie nahm die Entwicklungen in Mailand keineswegs positiv auf) zog man in Wien 1768 andere Saiten auf: Wenn es nicht mit dem Heiligen Stuhl funktionierte, dann eben ohne ihn. Die Frage war nun, wie man es rechtlich durchsetzen konnte, auf das Eigentum der Kirche zugreifen zu können – oder weiter, wie es möglich war, die Kirche dem Staat unterzuordnen, ohne bestehendes Recht zu brechen. Die jansenistisch geprägten Eliten der Länder hatten dazu an vielen europäischen Höfen bereits Schriften verfasst. Am Wiener Hof stütze man sich auf die Naturrechtslehre des Gelehrten Franz Joseph Heinke.[335] Als Vertreter des Naturrechts, so Heinke, müsse eine Reform des Klerus von der katholischen Kirche selbst kommen. Wenn diese aber die Reformen aufschiebe und sich weiter in weltliche Belange einmische, dann muss der Staat im Sinne des Gesamtwohl regulierend einzugreifen. Der von Gott eingesetzte Fürst habe die Pflicht, „die Religion gegen ihre eigenen Irrtümer und Abweichungen zu schützen.“[336] Seine Thesen, gestützt durch Kaunitz und Gottfried van Swieten, stießen bei Maria Theresia auf offene Ohren, weshalb sie 1768 mit dem Heiligen Stuhl brach. Überall in Europa kam es, nicht zuletzt wegen den mittlerweile verhassten Jesuiten, zu Anfeindungen gegen den Papst. Als ein Streit zwischen diesem und dem Herzog von Parma eskaliert (der Herzog wurde exkommuniziert), schlug sich Maria Theresia auf die Seite des Herzogs.[337] Dies hatte zur Folge, dass das Einverständnis der Kurie in Fragen der Kirchenpolitik nicht mehr eingeholt wurde.

Die Gunst der Stunde nutzend, befeuerten die Berater Maria Theresias diese Situation mit den Lehren des Naturrechts. Damit wurde kanonisches Recht der staatlichen Gewalt unterworfen und die Kirche auf ihr Kerngeschäft, die Seelsorge, die Predigt des

[335] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 35f.
[336] Reb-Gombeaud 2011, S. 36.; Hier erkennt man deutlich, was bereits im Kapitel über die *Pietas* geschrieben wurde (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*). Denn was Ferdinand II. im *Princeps in compendio* schreiben ließ, dass der Fürst durch Gottes Gnaden auch für den Glauben seiner Untertanen verantwortlich sei, wird in der Naturrechtslehre schlagender denn je.
[337] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 603.

Evangeliums, das Spenden der Sakramente oder die Ausübung des Gottesdienstes verwiesen – jedoch auch hier zusehends unter staatlicher Kontrolle. Weiters, so schlussfolgerte Kaunitz aus dem Naturrecht, wären Mitglieder des Klerus auch einfache Bürger des Staates und somit ihres Souveräns Untertan.[338] Die Zensur, seit jeher in den Händen der Jesuiten[339], wurde verstaatlicht und das Experiment aus Mailand, in dem auf Kircheneinnahmen zugegriffen wurde, auf die gesamten habsburgischen Erblande ausgeweitet. In den 1770er Jahren wurde das Arbeitsklima in Wien pragmatischer. Das in der Hofkanzlei eingerichtete Gremium für Kirchensachen veröffentlichte Reformdekret nach Reformdekret. Heinke wurde zum Leiter dieser Abteilung und erhielt eine Schlüsselposition innerhalb des Verwaltungsapparats. Ordensregeln wurden durch den Staat geprüft, die Pfarrerausbildung verstaatlicht und der Katechismusunterricht für Kinder verpflichtend.[340]

Unter Joseph wurden auch weitere kircheninterne Reformen vorangetrieben. Mit vielen barocken Andachtsformen räumte er rigoros auf. Sofern er nicht zu weit ging, wie bei der „verpassten" Fußwaschung am Gründonnerstag 1767, als er von seiner Mutter jedoch „zurückgepfiffen" wurde (vgl. Kapitel 8.5.4. *Ad Mandatum*), wurden diese Kürzungen von Maria Theresia auch toleriert. Dies lag nicht zuletzt am oben angedeuteten Hang zum Pragmatismus, der in den Briefen zu ihren Kindern deutlich wird.[341] Die *halben Feiertage* wurden gänzlich gestrichen und mehrtägige Wallfahrten und Prozessionen (außer jene nach Mariazell) verboten. 1771 wurden schlussendlich 20 Feiertage aufgehoben, sodass nur noch 16 verblieben.[342] Im Konflikt mit dem Heiligen Stuhl kam es trotz allem zu keiner Eskalation. Dies lag vielleicht daran, dass (gerade rechtzeitig) Clemens XIII. (reg. 1758–1769) starb und der bereits erwähnte „aufgeklärte" Clemens XIV. Papst wurde. Unter dessen Amtszeit entspannte sich die Situation zwischen Wien und Rom. Die Reduktion der kirchlichen Feiertage ging auch am Hof nicht vorüber. Die Ausfahrten des Hofes aus Anlass

[338] Vgl. Reb-Gombeaud 2011, S. 38f.
[339] Vgl. Ibid., S. 41.
[340] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 605f.
[341] Vgl. Ibid., S. 591f.
[342] „Christtag, Christi Beschneidung (Neujahr), Epiphanie, Ostermontag, Christi Himmelfahrt, Pfingstmontag, Fronleichnam, fünf Marienfeste (Lichtmess, Verkündigung, Himmelfahrt, Geburt und das Fest der Unbefleckten Empfängnis), Peter und Paul, Stephan der Märtyrer, Allerheiligen und das lokale Fest des jeweiligen Stadt- bzw. Ortspatrons" Scheutz 2012, S. 9.

von kirchlichen Feiern und Feste wurden bis 1773 auf eine Drittel und bis 1780 auf ein Fünftel reduziert.[343] Unternahm Franz Stephan nach Antritt der Kaiserwürde in etwa 35 öffentliche Gottesdienste im Großraum Wien[344], so wurden unter Joseph nur noch sieben Kirchen besucht: die Hofkapelle, die Hofkirche St. Augustin, St. Stephan, die Kapuzinerkirche, die ehemalige Jesuitenkirche am Hof, St. Peter und Klosterneuburg.[345]

Man erkennt, dass viele Entwicklungen, die historisch als Josephinismus zusammengefasst wurden, bereits unter der Regierungszeit Maria Theresias ihren theoretischen Unterbau fanden. Das Gedankengut eines Heinke, van Swieten oder eines Kaunitz war es, das die Weichen in den 1760er Jahren bereits in diese Richtung stellten. Doch kann man die Regierungszeit Maria Theresias in kirchenpolitischer Sicht nicht als Umbruch betrachten. Die Einschränkung der Feiertage, die Reformen des Schul- und Universitätswesens, selbst die ökonomischen Eingriffe in den Prälatenstand, können eher als Korrekturen betrachtet werden. Sie rüttelten nicht grundsätzlich an dem barocken Glaubensverständnis. Maria Theresia war im post-tridentinischen Weltbild und Denkmuster verhaftet. Sie war nur in Ansätzen eine Herrscherin der Aufklärung. Sie legte viel Wert auf die religiöse Basis ihrer Herrschaft und verstand sich auch nicht als kirchenfeindlich, ganz im Gegenteil. Sie wollte die Beziehung zwischen Staat und Kirche nicht unnötig strapazieren – sie sah es nur als ihre Aufgabe als Herrscherin durch Gottes Gnaden, für den rechten Glauben ihrer Untertanen Sorge zu tragen.

Diese Untertanen waren es auch, die noch tief in der traditionellen Religiosität verankert war, die durch die jahrhundertelange Doktrin einer *Ecclesia Triumphans* und der *Pietas Austriaca* geprägt war. Das neue Gedankengut, von Reformkatholizismus über Jansenismus bis zur Naturrechtslehre, kursierte höchstens in einer dünnen Oberschicht. Maria Theresia wusste um ihr Volk, dass man eine religiöse Umerziehung nicht von heute auf morgen erzwingen kann. Ihr Sohn Joseph stieß daher immer wieder an die Toleranzgrenzen seiner Untertanen, indem er allzu sehr an ihre Vernunft appellierte und dabei die sinnlichen und kollektiven Andachtsformen des Barocks völlig negierte.

[343] Vgl. Kovács 1979, S. 131.
[344] Ibid., S. 128.
[345] Ibid., S. 131.

6.4. Und sie verändert sich doch – die Karwoche unter Maria Theresia und Joseph II.

Im Hinblick auf die Karwoche geht die Regierungszeit Maria Theresias, unter den jansenistischen und „muratorischen" Einflüssen, nicht ohne weiteres vorüber. Obwohl, wie oben beschrieben (vgl. Kapitel 2.6.2. *Von den Andachten*), die Karwoche zu der ältesten Schicht kirchlicher Feiertage im Jahreskreis gehört und so vom barocken Beiwerk größtenteils verschont geblieben ist, sammelten sich dennoch um den Kern des *Triduum sacrum* Andachten und Prozessionen, die im Hinblick auf aktuelle religiöse Reformen nicht mehr zeitgemäß waren. 1752 erteilte Maria Theresia ein Verbot von geistlichen Karfreitagsspielen in Tirol. Die Untertanen widersetzten sich und führten ihre Tradition fort, jedoch vergebens. 1755 folgte ein erneutes Verbot, das nun Wirkung zeigte. Maria Theresia sah in diesem barocken Brauch, der die Welt zur Bühne machte, einen unzeitgemäßen Missstand, den sie korrigieren wollte. Statt der geistlichen Spiele und der figurierten Karfreitagsprozessionen, sollten schlichte Bittgänge abgehalten werden.[346] Wie sehr die Bevölkerung an diesem alten Brauchtum hing, sah man an den zahlreichen Ansuchen, die Karfreitagsprozessionen in alter Form wieder abhalten zu dürfen.[347] Weiters erließ Maria Theresia eine beträchtliche Einschränkung der öffentlichen Schauspiele und musikalischen Akademien in den Erblanden an hohen Feiertagen des Kirchenjahres sowie für die Advent- und Fastenzeit.[348]

Aber auch die Andachten und semi-liturgischen Feiern der Karwoche am Hof selbst wurden reduziert. Das am Dienstag der Karwoche übliche *Sepolcro* (vgl. Kapitel 8.3.2. *Sepolcro*) wurde nach dem Tod Karls VI. 1740 nicht mehr aufgeführt. 1762 blieb erstmals die Prozession zum Kalvarienberg nach Hernals am Dienstag der Karwoche aus.

Es lässt sich sagen, und darauf wird in einem kommenden Kapitel noch genauer eingegangen (vgl. Kapitel 5.7. *Musik als liturgisches Vehikel*), dass Maria Theresia und Franz Stephan einer neuen Generation angehörten. Sie waren der genauen Abbildung von Hierarchien im Zeremoniell, wie sie unter Maria Theresias Vater besonders streng

[346] Vgl. Schmal 2001, S. 157ff.
[347] Vgl. Hollerweger 1976, S. 56f.
[348] Vgl. Ibid., S. 60.

gehandhabt wurde, teilweise überdrüssig bzw. wollten diese neu definiert sehen. Hinzu kam, dass besonders die ersten fünf Regierungsjahre für das junge Herrscherpaar ermüdend gewesen sein mussten. Sie sehnten sich nach einer Spur Intimität und einem privaten Leben.[349] So kam es auch, dass man in der Karwoche einen zunehmend kleineren Rahmen suchte. Die Pumpermetten wurden beispielsweise ab 1752 nicht mehr in der Augustinerkirche, sondern in der Hofkapelle begangen. Es lässt sich interpretieren, dass es auch hier zu einem Paradigmenwechsel kam – weg von den Andachten als barocke Bühne der Macht – hin zu einer „wahren Andacht". Bei dieser Längsschnitt-Beobachtung der Karwoche ist der Einfluss Muratoris am Hof klar erkennbar.

Der Tod Franz Stephans und der Regierungsantritt Josephs II. stellt in vielerlei Hinsicht einen *Gamechanger* dar. Ab 1766 wurde die Vesper am Palmsonntag zu Beginn des vierzigstündigen Gebets bei den Kapuzinern nicht mehr besucht. Ebenfalls in diesem Jahr kann eine Tatsache genannt werden, die den Verlust der Bedeutung des Zeremoniells gut vor Augen führt. Im Zeremonialprotokoll steht dazu geschrieben:

> „Keine offent: Aufruffung zur Communion derer Herrn geheimen Räthen, und Cemmerern./ Ferners auch daß die herrn geheimen Räthe und Cammerer nicht mehr durch die Cammer fourier zur Communion ihre Rang nach abgelesen worden, sondern alle herrn geheimen Räthe, und Cammerer ohne den Rang zu Beobachten sich dahin begeben."[350]

1767 fällt (zwar nur einmalig aber doch) die Fußwaschung aus und das Besuchen der Heiligen Gräber unterblieb endgültig. Ab 1768 wurde die Ostervigil nicht mehr in der Augustinerkirche, sondern in der Hofkapelle gefeiert und die öffentliche Tafel am Ostersonntag blieb aus.[351] Ebenfalls 1768 wird die Toison-Vesper am Abend des Ostersonntags nicht mehr erwähnt. Ab 1769 wurde auch die Feier der Palmweihe und die Prozession in der Hofkapelle gefeiert. Im gleichen Jahr legte man die *Fußwaschungen der armen Männer und Frauen* zusammen, was den öffentlichen Rahmen schmälerte.[352] Ab 1769 feierte man den Gottesdienst am Ostersonntag nicht mehr in St. Stephan, sondern in

[349] Vgl. Kovács 1979, S. 124.
[350] HHStA OMeA ZA-Prot. 31, 96r und folgende.
[351] HHStA OMeA ZA-Prot. 32, 330r.
[352] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 27v–28v.

der Hofkapelle.[353] Auch die neue Kleiderordnung wurde in den Zeremonialprotokollen in Bezug auf die Karwoche mehrfach erwähnt. Häufig liest man die Anweisung, dass das schwarze *Campagne Kleid* zu tragen sei.[354] Im Jahr 1770 verlegte man die sogenannten Passionsämter am Dienstag- und Mittwoch-Vormittag von der Hofkapelle in die Kammerkapelle. 1781 wurden erstmals die Feierlichkeiten des Gründonnerstags mitsamt der öffentlichen Kommunion und der Gottesdienst am Karfreitag in der Hofburgkapelle gefeiert.[355] Ab den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden also alle Gottesdienste der Karwoche innerhalb der Burg (meistens in der (Hof-)Pfarrkirche, vormals große Hofkapelle) und nicht mehr in der Augustinerkirche gefeiert. Das Situation, dass zu Beginn des Untersuchungszeitraumes um 1715 noch die meisten Gottesdienste in der Augustinerkirche gefeiert wurden, hat sich also grundlegend gedreht. Diese Entwicklung blieb unter den folgenden Kaisern und Monarchen und auch unter Franz II./I. bestehen.[356] War die Karwoche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Zeit, in der sich der Hof selbstbewusst und offen in der Stadt präsentierte, feierte er diese Woche in der zweiten Hälfte abgeschottet hinter den Mauern der Hofburg.

6.5. Staatskirchentum unter Joseph II. – Reformen nach 1780

Wenn man die Politik Maria Theresias in den vorhergehenden Kapiteln verfolgt hat, so war von scheinbaren Widersprüchen die Rede. Ihrem Sohn und Mitregenten stellt die Literatur kein zweischneidiges Urteil aus. Seine Politik gilt als eindeutig, konsequent, vor allem aber radikal. Diese klare Haltung führte dazu, dass im 19. Jahrhundert der Begriff *Josephinismus* geprägt wurde. Der Begriff ist mit Vorsicht zu genießen. Er wurde in der Forschung des 20. Jahrhunderts in viele Richtungen interpretiert. Für die einen steht er für die Knechtung der Kirche, für die anderen für den Siegeszug des souveränen modernen Staates. Er steht auf der einen Seite aber auch für eine Säkularisierung von Kirchengütern, eine radikale Ritualfeindlichkeit und eine massive Zurückdrängung von barocker Pracht und Sinnlichkeit. Kovács spricht in diesem Zusammenhang von der „totale[n] Zerstörung der Pietas Austriaca“ und von einer Entzauberung der spätbarocken Welt der Symbole und

[353] Ibid., 31v.
[354] Ibid., 24v.
[355] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 7v–8r.
[356] Vgl. HHStA OMeA ZA-Prot. 40, 43v und folgende.

Illusionen.[357] Auf der anderen Seite steht der Begriff des *Josephinismus* für den Einzug bürgerlicher Werte, für Nüchternheit und Sparsamkeit und für soziale Egalisierung. Martin Scheutz stellt fest, dass in den letzten Jahren die These vertreten wird, dass das Geschäft zwischen Kirche und Staat ein beidseitig erfolgreiches war.

> „Die Reform der Kirche – etwa auch der von Maria Theresia propagierte Jansenismus – wäre ohne die Hilfe des Staates trotz der Bemühungen hoher Kirchenfürsten nicht durchführbar gewesen. Umgekehrt benutzte der Staat die Kirche, um zur Masse des Volkes vordringen zu können, auch um den wirtschaftlichen Rückstand der katholischen Länder gegenüber den protestantischen Ländern aufholen zu können."[358]

Wie bereits erwähnt, war die Regierungszeit Josephs (1780–1790) keine plötzliche Zäsur. Der Reformeifer Josephs entstand nicht im luftleeren Raum. Maria Theresia hatte diesen Weg ab den 1750er Jahren vorbereitet, und Joseph selbst hat diesen ab 1765 als Mitregent mitgestaltet. Die Jahre nach 1780 können aber in vielerlei Hinsicht als ein Kulminationspunkt gesehen werden. Viele Reformprogramme wurden nach dem Tod Maria Theresias aus den Schubladen geholt und gelangten rasant zur Umsetzung. Die Dekrete und Verordnung um 1782, die unter dem Sammelbegriff „josephinischen Reformen" zusammengefasst werden können, führten zu einer neuen Pfarreinteilung, zu einer Verschiebung der Diözesangrenzen (durch Schaffung der Diözesen St. Pölten und Linz vor allem auf Kosten der Diözese Passau), zur Aufhebung von Klöstern und Bruderschaften, zur Schaffung eines Religionsfonds und 1783 zur neuen Gottesdienstordnung.

Während man Maria Theresia einen pragmatischen, aber weitsichtigen Regierungsstil nachsagt, kommt jener Josephs II. oft nicht „ohne Brechstange aus" (nach dem Motto „alles für das Volk aber nichts durch das Volk"). Er versuchte die Erblande als Staat und Ökonomie zukunftsreif zu machen. Was oben, im Kapitel über die Reformen Maria Theresias, als eine Korrektur beschrieben wurde (vgl. Kapitel 6.3. *Der Weg zum Staatskirchentum*), versuchte Joseph in Form radikaler Umbrüche absolutistisch durchzusetzen. Was die protestantischen Gebiete Europas seit der Reformation

[357] Kovács 1979, S. 133.
[358] Scheutz 2012, S. 323.

vorangebracht hatten, wollte er nun in kürzester Zeit kompensieren. Der Schweizer Kirchenhistoriker Peter Hersche schreibt bezeichnenderweise:

> „Die Reform war ein Generalangriff auf die alte katholische Gesellschaft und Kultur, mit ihr wurde nichts weniger versucht, als die in zwei Jahrhunderten ausgebildete und gefestigte Mentalität eines ganzen Volkes umzukrempeln. Ein neuer rational handelnder, arbeit- und sparsamer, disziplinierter, gehorsam sich einordnender und gesitteter Mensch sollte nun auch im katholischen Raum geschaffen werden“[359]

Hersche beschreibt, wie Joseph II. hier mit einer Reformwut zu einem Rundumschlag gegen die Auswüchse der *Pietas Austriaca* ausholte. Sämtliche irrationale Handlungen,[360] die den Barockkatholizismus auszeichneten, wie Prozessionen, Wallfahrten, oder die Anbetung von Heiligenbildern oder ähnliches, wurden auf ein absolutes Minimum zurückgeschraubt. Dabei war Josephs Intention an sich nicht per se kirchenfeindlich, sondern aufgeklärt. Viele vorangetriebene Reformen seiner Mutter führte er weiter. So sorgte er für eine einheitliche Grundsteuer oder eine Magistratsreform und setzte das Reformwerk im Gerichtswesen und in der Justiz fort.[361] Während sich seine Mutter primär mit dem Elementarschulwesen befasste, forcierte Joseph Reformen im Bereich der höheren Bildung und Forschung.[362] Vor allem aber wegen seiner normativen Schaffung religiöser Toleranz galt er vielen Historiker*innen als Inbegriff der Aufklärung. Die Toleranzpatente gegenüber Augsburger und Helvetischem Bekenntnis, genauso wie für die „Juden war[en] eine Abkehr von der lange von den Habsburgern betriebenen staats-politischen Konzeption einer konfessionellen Homogenisierung.“[363] Nicht zuletzt löste Joseph hier eine Grauzone auf. Der Geheimprotestantismus war spätestens seit der Salzburger Emigration 1731/32 zu einem schwelenden Konfliktherd geworden, der auch auf die Erblande überzuspringen drohte. Mit den Toleranzpatenten endete 1776 die letzte Deportationswelle vom steirischen Murtal nach Siebenbürgen.[364]

---

[359] Hersche, Peter: *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter Band 2*, Freiburg / Basel / Wien: Herder 2006, S. 1011.
[360] Vgl. Hollerweger 1976, S. 35.
[361] Vgl. Scheutz 2012, S. 325.
[362] Hier muss bemerkt werden, dass sich die sogenannte „Van-Swieten-Reform“ bereits lange zuvor angebahnt hat. Bereits Karl VI. leitete Schritte in diese Richtung ein, die Maria Theresia weiter verfolgte.
[363] Scheutz 2012, S. 326.; Diese Toleranz sorgte zwischen Mutter und Sohn häufig für Unmut. Nach einer angeordneten Protestantenverfolgung durch Maria Theresia bot Joseph seinen Rücktritt als Mitregent an.
[364] Vgl. Scheutz 2012, S. 326.

Die wohl bekannteste Reform neben dem Religionspatent war die umfassende Regulierung der klerikalen Landschaft (vulgo Klosteraufhebungen). Jedoch fußten Josephs radikale Ansichten nicht alle auf seinen eigenen Reflexionen. Eine antiklösterliche Feindlichkeit kursiert seit den 1750er Jahren am Wiener Hof – allen voran Kaunitz und Heinke mit ihren Schriften von 1768 und 1769.[365] Ihre Einstellung gegenüber der Ordensgeistlichkeit war typisch für den Bruch mit der Religiosität der katholischen Erneuerung des Barock, welcher sich also bereits unter der Regierungszeit Maria Theresias ankündigte. Kaunitz, der gegen die Monopolstellung der Jesuiten in vielen Bereichen ebenso wetterte wie gegen die bischöflichen Priesterseminare, sah in den Orden einen Hort barocke Lasterhaftigkeit und des Müßiggangs und das Mönchwesen als etwas Unnützen. Mönche trugen weder zum wirtschaftlichen Aufbau des Landes noch zum demographischen Aufschwung bei, da sie keine Kinder in die Welt setzen dürfen. Die Andachten wären unnütz und dienten nur der Unterhaltung der Mönche, die spitzfindigen Theorien der Ordenstheologen hätten zu schwerer Ketzerei geführt. Man erkennt also deutlich, dass Kaunitz die gleichen Argumente genutzt hatte, von denen Joseph ab 1780 Gebrauch machte: das Ordenswesen sei unnütz und eine Gefahr, sowohl für den Staat als auch für die Kirche selbst. Diese Missstände müssten durch den Staat korrigiert werden, indem der Landesfürst auf die Besitzungen der Orden zugreifen dürfe, um deren Vermögen in die Förderung des Pfarrwesens zu investieren. Nachdem von allen Orden der angeforderte Rechenschaftsberichte eingegangen war, begann man ab 1768 erste Klöster in der Lombardei und in Galizien aufzuheben. Bis 1780 wurden über 100 Männer- und Frauenklöster säkularisiert.[366] 1773 kam es zu einer weiteren entscheidenden Entwicklung: In der Bulle *Domenicus ac redemptor* wurden die Jesuiten von Papst Clemens XIV. für aufgelöst erklärt und deren Vermögen in den habsburgischen Landen von der Krone eingezogen: eine Entwicklung die man in Wien durchaus wohlwollend betrachtete, diente nicht die Ordensaufhebung als Modell für weitere Aufhebungen unter Joseph II.[367] Für die gesamten Erblande wurde 1781 die Säkularisierung jener Klöster angeordnet, welche weder Schulen noch Krankenhäuser unterhielten.[368] Hofrat Heinke arbeitete detailgenau die Auflösung der Orden und die Neuaufteilung der Ordensleute aus. Bis 1786 wurden ein Dritteln aller Klöster, also 738

[365] Vgl. Scheutz 2012, S. 331.
[366] Vgl. Ibid.
[367] Vgl. Stollberg-Rilinger 2017, S. 608f.
[368] Vgl. Scheutz 2012, S. 333.

Klöster aufgehoben, davon 238 Abteien, 395 Männer-, und 261 Frauenklöster.[369] Dem gegenüber stehen eine deutliche Verbesserung im Pfarrsystem und durch die Verdichtung des Pfarrnetzes eine verbesserte Seelsorge. Allein in Oberösterreich wurden 129 neue Pfarren errichtet und 197 neue Seelsorger eingesetzt.[370]

6.6. Pius sieht nach dem Rechten – Papstbesuch 1782

Obwohl es dem päpstlichen Nuntius Giuseppe Garampi durch diplomatisches Geschick gelungen war, ultramontane Kräfte in den habsburgischen Ländern zu bündeln,[371] stand er einer, das Staatskirchentum vertretenden, Großmacht gegenüber. In den ersten Jahren seiner Alleinregierung wagte sich Joseph II. daran, die päpstlichen Bullen *Unigenitus* und *In Coena Domini* in den habsburgischen Ländern für ungültig erklären zu lassen.[372] Diese alten Bullen richteten sich gegen Häretiker und insbesondere gegen die Jansenisten. Ein weiteres Ereignis, das zur Zuspitzung der Situation führte, ereignete sich in der Lombardei. Nachdem der Papst es so lange wie möglich hinauszögert hatte, den nötigen Nachbesetzungen in den dortigen Abteien zuzustimmen, riss Joseph II., gestützt auf die Meinung seines Staatskanzlers Kaunitz, der Geduldsfaden. Der Kaiser beschloss, solche Nachbesetzungen ohne Zustimmung des Papstes vorzunehmen.[373] Wegen dieser alarmierenden Entwicklungen, der staatskirchlichen Reformen und der allgemeinen antiklerikalen und von den Ideen der französischen Aufklärung geprägten Geisteshaltung der Wiener Oberschicht sah sich Garampi gezwungen, dem Papst die alarmierende Situation in Wien zu schildern. Garampi berichtete, dass es auf Grund dieser Entwicklungen zu einer weitgehenden Lockerung der österreichischen Kirche und Rom gekommen und selbst ein Schisma nicht mehr auszuschließen sei.[374] Mit den Edikten von 1781 beharrte der Kaiser auf seiner absoluten Souveränität auch in kirchlichen Angelegenheiten. Das Toleranzedikt und die geplante Aufhebung der kontemplativen Klöster tat ebenso das ihre zu einer weiteren Zuspitzung bei, wie die mögliche Neuformulierung des Bischofseids, der den Episkopat (noch enger) an den Landesfürsten

[369] Scheutz 2012, S. 333.
[370] Ibid., 337.
[371] Vgl. Kovács 1983, S. 43ff.
[372] Vgl. Ibid., S. 47f.
[373] Ibid., S. 49; Die Parallelen zum Investiturstreit, besonders zwischen Papst Gregor VII. und Heinrich IV. sind deutlich und wurden auch von beiden Seiten propagandistisch ausgenutzt. Vgl. Kovács 1983, S.8ff.
[374] Vgl. Ibid.

binden sollte.[375] Nachdem päpstliche Vorschläge zur Umsetzung der Klosteraufhebungen von Kaunitz abgeschmettert worden waren, teilte der Papst dem Kaiser in einem Schreiben mit, dass er nach Wien kommen werde, um die Situation zu klären. Nachdem in den ersten Tagen des Jahres 1782 bereits erster Klöster aufgehoben worden waren, feilte Kaunitz an einer Antwort an den Papst, in der gleichzeitig die Ehre eines solchen Besuches, aber auch die Sinnlosigkeit des Unterfangens zum Ausdruck kommen sollte. Dennoch entschloss sich der Papst zum Kaiser zu kommen, was ihm von vielen jedoch als Schmach und Schwäche vorgeworfen wurde.[376] Er erhoffte sich von Joseph ein Einlenken und eine Abkehr von seiner falschen Doktrin sowie Kooperation bei zukünftigen Reformen. Dies wirkt angesichts der Tatsache, dass Kaunitz diese Reformen seit etwa 20 Jahren behutsam vorbereitet hatte, illusorisch.

Dennoch war ab Mitte Februar 1782 klar, dass der Papst nach Wien kommen würde, was bei Joseph als Mitglied der traditionell betont-katholischen Habsburger Dynastie, zwiespältige Gefühle erweckte:

> „Seine Ankunft hier wird etwas Außergewöhnliches sein. Wenn man sich auch nicht auf seine Ideen und Vorschläge vorbereiten kann, wird er mich doch, wie ich hoffe, als einen respektvollen Sohn der Kirche finde, als höflichen Gastgeber und als guten Katholiken im wahrsten Sinn des Wortes, aber gleichzeitig als einen Mann, der über Phrasen und tragische Szenen steht, mit denen er mich fangen zu können glaubt, fest und sicher, unerschütterlich in seinen Prinzipien, dem folgend, was er mit Sicherheit als das Wohl des Staates erkennt, ohne Einschränkungen.“[377]

Im Vorhinein musste vor allem zeremonielle Fragen geklärt werden, inwiefern man dem Papst entgegenkommen sollte. Weiters musste man auch die öffentliche Meinung auf der Seite des Kaisers wissen, ohne den Papst zu beleidigen, während er in Wien weilte.[378] In dieser Hinsicht kam es auch zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen Kaunitz und Joseph II. Während Kaunitz (in der Rolle des *advocatus diaboli*) dem Papst während seiner Zeit in Wien Steine in den Weg legen wollte, vorordnete Joseph (der „brave Katholik“) dem Papst seinen Besuch so angenehm wie möglich zu gestalten, denn: „Wenn aber mit

[375] Vgl. Ibid., S. 50.
[376] Der Gang zu Canossa wiederholte sich sinnbildlich. Jedoch ging der Kaiser diesmal nicht zum Papst, sondern der Papst zum Kaiser. Dieses Sujet wurde besonders von der zeitgenössen Propaganda im Reich ausgeschlachtet. Vgl. Kovács 1983.
[377] Zit. n. Kovács 1983, S. 56.
[378] Genau wird auf die Medienberichterstattung dieser Tage nicht eingegangen, da sie bei Kovács immer wieder detailliert zitiert wird. Vgl. Kovács 1983.

dem Papst auf eine – oder andere Art ein gütliches Auskomme getroffen werden kann, so wird dieser nemliche Eindruck, den er bey den Leuten verursacht, zur Beförderung des Geschäfts selbst dienen […].“[379]

„Die Leute“ ließen auch nicht auf sich warten. In Wien begann ein dichtes Treiben von Schiffern, Fahrleuten, Kutschern, Gastwirten, aber auch Kupferstechern, Porträtisten, Dichtern, Historikern und einer Schar Christen aus aller Herren Länder, die den Segen des Papstes erhofften. Das *Wienerische Diarium* schreibt dieser Tage: „Es finden sich täglich mehr Fremde von allen Ständen in unserer Hauptstadt ein, um Josephs hohen Gast Pius VI. zu sehen, und wahrscheinlich werden noch mehrere aus verschiedenen Gegenden Deutschlands hier ankommen.“[380] Was hier auch sofort ins Auge sticht, ist die unterwürfige Bezeichnung Josephs, wenn er im gleichen Atemzug mit dem Papst genannt wird. Sonst wird der Kaiser in dieser Zeitung immer mit „Se. Majestät, der Kaiser“ tituliert.

Während das diplomatische Begrüßungsritual an der Grenze, an der der Papst von Vizekanzler Graf Cobenzl empfangen wurde, für beide Seiten sehr erfolgreich vonstattenging, beschloss der Kaiser, gegen das Anraten seiner Ärzte, dem Papst entgegen zu reiten. Joseph II. plagte eine starke Augenentzündung, weshalb er zeitweise sogar eine Bandage vor den Augen tragen musste. Gemeinsam zogen sie von Neunkirchen über Wiener Neustadt nach Wien, wo sich überall Menschen im Spalier drängten.[381] Den Schätzung des Kaisers nach waren es Hunderttausende, die bei winterlichen Temperaturen Stunden gewartet hatten, um die beiden höchsten weltlichen und kirchlichen Herrscher sehen zu können.[382] Das Ziel des Zuges an jenem 22. März war die Wiener Hofburg, wo der Papst, die ehemaligen Gemächer Maria Theresias bezog. Joseph II. widersprach den Plänen des Papstes entschlossen, als dieser ursprünglich plante im Palais des Nuntius wohnen zu wollte. Der Kaiser brachte den Papst in der unmittelbaren Nähe zu seinen eigenen Appartements unter, was von ihm und von der öffentlichen Meinung als besonders gastfreundlich erachtet wurde.[383] Zu seiner persönlich Andacht stand dem Papst die

[379] Zit. n. Kovács 1983, S. 57.
[380] WD, 1782 Nr. 25 (27. März).
[381] Kovács 1983, S. 71ff.
[382] Ibid., S. 73.
[383] Vgl. Hanzl-Wachter, Lieselotte / Mader-Kratky, Anna: „Zu Gast in der Wiener Hofburg“ in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 351f.

Josephskapelle zur Verfügung, wo man auf dem Hochaltar eigens das bereits erwähnte Kreuz Kaiser Ferdinands II. aufgestellt hatte.[384] Dort oder in der Kammerkapelle wurde unter Beisein des Papstes das Allerheiligste ausgesetzt und von der Hofmusikkapelle nach dem *Tantum ergo* das *Te Deum* gesungen.

Insgesamt blieb der Papst einen Monat in Wien, wobei für ihn ein dicht geplantes Programm vorbereitet worden war.[385] Jedoch hatte die Augenerkrankung des Kaisers sowohl auf dieses als auch auf die Verhandlungen mit dem Papst wesentlichen Einfluss. In der Karwoche, in der die Verhandlungen intensiv weitergeführt wurden, fiel der Kaiser beinahe völlig aus.

Traditionell begann die Karwoche auch 1782 mit dem Palmsonntag. Jedoch herrschte an jedem Tag Hoftrauer wegen des kürzlich erfolgten Todes von Prinzessin Sophie von Frankreich, weshalb die Palmweihe ausblieb.[386] Der Papst las lediglich eine stille Messe in der Hofkapelle und erteilte im Anschluss Audienzen. Die erste öffentliche Ausfahrt Pius´ VI. war am nächsten Tag. Am Fest von Mariae Verkündigung (25. März, heute Verkündigung des Herren) fuhr er in die Stadt zu den Kapuzinern, wo er mit großem Gefolge von einem Kommando Infanteristen und den knieenden Kapuziner-Patres empfangen wurde.[387] In der Kirche betete der Heilige Vater das Allerheiligste an, las eine stille Messe und begab sich im Anschluss in die Familiengruft der Habsburger. Dort betete er bei der Ruhestätte Maria Theresias.[388] Im Anschluss ließ er einige adelige Damen zum Handkuss und die Kapuziner-Patres zum Fußkuss zu.[389] Am Dienstag und Mittwoch fanden weitere Audienzen sowie (bereits stockende) Verhandlungen statt.[390]

Dadurch, dass die Palmweihe und die Prozession ausblieben waren, stellte der Gründonnerstag mit seinen Gottesdiensten einen ersten liturgischen Höhepunkt dar. Jedoch wurde auch dieser Tag ganz und gar nicht so gehalten, wie es der Anlass verlangen würde.

---

[384] Hanzl-Wachter 2016, S. 352.
[385] Vgl. Kovács 1983, S. 75f.
[386] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 92r.
[387] Ibid., 92v.
[388] Das Nicht-Abhalten einer Trauerfeierlichkeit zu Ehren Maria Theresias 1780, wie diese in Rom nach dem Tod eines katholischen Souveräns üblich war, wurde in Wien als großer Affront verstanden. Vgl. Kovács 1983, S. 46.
[389] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 93r.
[390] Vgl. Kovács 1983, S. 90ff.

Der Kaiser konnte auf Grund seines Augenleidens keinen öffentlichen Auftritt wagen. Der Heilige Vater las in der Kammerkapelle des Kaisers eine stille Messe und spendete dort nur den Kaiser und seinen Bruder, Erzherzog Maximilian Franz, die heilige Kommunion. Danach zog der Papst feierlich unter Beisein der königlichen Kammerherren und Truchsessen und in Begleitung der k.k. Leibgarde über den Augustinergang zu Fuß nach St. Augustin. Dort wohnte er vom Oratorio der vom päpstlichen Nuntius gehaltenen Messe bei. Nach der Messe zog der Papst die Paramente an und „trug nach Verrichtung der Gebete unter Begleitung der Herrn Kardinals Migazzi, Batthyany und Herzan das Hochwürdigste Sakrament selbst in das Repositorium."[391] Danach ließ der Papst wieder einige Hofdamen zum Handkuss zu und zog sich kurz in seine Gemächer in der Hofburg zurück. Aufgrund der Krankheit des Kaisers nahm der Papst selbst die Fußwaschung der 12 Männer im Audienzzimmer vor. Davor sang der Nuntius gemeinsam mit der Hofmusikkapelle das Evangelium. Der Heilige Vater nahm das Pluviale ab und vollzog die Fußwaschung. Danach legte er auch die übrigen Paramente ab und gab den 12 Männern, die ihm vom den Truchsessen gereichte Speisen. Dies geschah im Spiegelzimmer und nicht wie sonst üblich in der Ritterstube. Darauf wurden die Männer noch von Joseph und Maximilian, die diesem Akt inkognito beiwohnten, mit Geld und Kleidung beschenkt.[392]

Am Freitag wohnte der Papst dem Gottesdienst in der Augustinerkirche inkognito aus dem Oratorio bei. Eine Verehrung des Kreuzes unterließ er. Der Kaiser nahm nicht an diesem Gottesdienst teil. Am Nachmittag zwischen 14.00 und 17.00 Uhr besuchte Joseph II. gemeinsam mit Erzherzog Maximilian Franz, Kardinal Batthyany und großem Gefolge zu Fuß die Heiligen Gräber in der Burg, der Minoriten- und Schottenkirche, der Kirche am Hof, von St. Peter und St. Michael.[393] Am Karsamstag wohnte der Papst dem Gottesdienst in der Augustinerkirche inkognito bei.

Ohne jeden Zweifel waren die Feierlichkeiten am Ostersonntag der liturgische und auch zeremonielle Höhepunkt des Papstbesuchs. Es war die letzte große barocke Kirchenfeier, die in Wien stattfinden sollte. Ursprünglich wäre geplant gewesen, dass der Kaiser und der Papst gemeinsam im Imperialwagen von der Burg nach St. Stephan fahren. Die sich

[391] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 100r.
[392] Ibid., 101v.
[393] Ibid.

verschlimmernde Augenentzündung des Kaisers machte aber ein persönliches Beiwohnen der Messe in St. Stephan unmöglich. Die Vorbereitungen und der Ablauf zum Gottesdienst sowie die Ausstattung der Kirche werden in den Zeremonialprotokollen sehr genau beschrieben.[394] Die Kirche wurde im Inneren durch Schranken in Langhaus und Chor unterteilt, um den Ansturm des Publikums beim Querschiff abzuhalten.[395] Der Chor war mit Teppichen, Gobelins, silbernen Leuchtern und Kerzen geschmückt und alles für den päpstlichen Ritus vorbereitet.[396]

Über die Position der Kirchenmusik geben folgende Zeilen Aufschluss: „Zwischen dem Seitenaltar und den mittleren Kirchenstühlen etwas rückwärts in den Passionschor hinein eine eigene Bühne für die kail. königl. Hofmusik errichtet […]“[397] Auf der unteren Abbildung kann man die Chorbücher der Musiker (bei genauerem Hinsehen sogar eine Geige) auf der Südseite (Epistelseite) sehr gut erkennen. Die Tribüne befand sich zwischen dem heutigen Carolus-Altar und dem Kaiseroratorium (Ratsherrengestühl) und konnte wohl über den Apostelchor betreten werden. Warum in den Zeremonialprotokollen von einem Passionschor die Rede ist, kann daran liegen, dass das Heilige Grab traditionell im Apostelchor aufgebaut wurde.

Der Papst zog um 9.00 Uhr unter dem Jubel der Wiener Bevölkerung über den Kohlmarkt und den Graben nach St. Stephan. Er fuhr in einem sechs-spännigen Hofwagen und wurde von den Kardinälen Bathyany und Migazzi begleitet, während Kardinal Herzan mit der übrigen Geistlichkeit beim Kirchentor wartete. Der Papst selbst trug einen weißen Talar mit Rochett, weißseidene Mozetta mit Pelz an den Enden sowie einer weißen, mit Gold bestrichenen Stola, ein weißes Häubchen und den roten Hut darüber.[398] Nachdem sie bei der Kirche angekommen waren, zogen sich Pius VI. und die Kardinäle Migazzi und Batthyany die liturgischen Gewänder an. Danach bewegte sich eine schier endlose Prozession zum ausgesetzten Allerheiligsten im Apostelchor:

[394] Vgl. HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 102v und folgende.
[395] Ibid., 106r.
[396] Siehe Abbildung 3; Nur der Papst zelebrierte damals mit dem Gesicht und nicht, wie sonst üblich, mit dem Rücken zum Volk,. Der Altarraum in St. Stephan musste entsprechend vorbereitet werden.
[397] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 105v.
[398] Ibid., 107v.

Abbildung 3, Altarraum in St. Stephan, Papstbesuch 1782, Artaria & Co. Verlag (Verlag), Carl Schütz (Kupferstecher), "Feyerliche Begehung des Oster Festes in der St. Stephans Dom Kirche/ zu Wien von Pius dem Vi. Röm. Papst. Im Jahr 1782.", 1782, Wien Museum Inv.-Nr. 108480, CC0 (https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/185735/).

Domkapitel, Kurgeistlichkeit, Kapläne, päpstliche Zeremoniäre, päpstlicher Medicus und Cameriere, Domherren, päpstlicher Subdiakon, Prälaten aus verschiedenen Stiften, griechischer Subdiakon und Diakon, lateinischer Subdiakon, Bischöfe, unter ihnen auch ein griechischer, die beiden päpstlichen Hofbischöfe, Nuntius Garampi und Kardinal Migazzi, dahinter der Papst mit der Tiara, flankiert von den Kardinälen Batthyany und Herzan.[399] Nachdem sie im Südchor das Allerheiligste angebetet hatten, zogen sie über das Querschiff in den Nordchor (Frauenchor), wo der Papst auf einen für ihn errichteten Thron Platz nahm, damit ihm die Kardinäle die Hand, die Bischöfe das Knie und die Prälaten den Fuß küssten, bevor sie ebenfalls Platz nahmen.

Es folgte das Stundengebet der Terz: Der Papst intonierte *Deus in Adjutorium meum intende*. „Die k.k. Hofmusik antwortete darauf und setze mit dem Domkapitel und der Geistlichkeit der Erzbischöflichen Chur den Chorgesang bis zur Oratio fort“[400] Daraufhin wechselte der Papst die Paramente und zog samt Begleitung in den Mittelchor.[401] Vor dem Hochamt wusch sich der Papst die Hände, wobei die Fürsten Auersperg und Schwarzenberg die Kanne und das Becken hielten. Dieses Hochamt glich einem gewöhnlichem Pontifikalamt, wobei der emotionale Faktor in den Zeremonialprotokollen hervorgehoben wurde: „Seine Heiligkeit hielten es mit der Andacht, die alle Anwesenden bis zu den Thränen rührten, es waren zwar einem anderen Pontificalamte in den meisten Dingen gleich […] Stilles Staunen herrschte, und Thränen zitterten in allen Augen“[402] – eine sehr untypische Formulierung in den sonst sehr sachlich geschriebenen Protokollen. Anschließend folgte der pontifikale Segen. Zu diesem Anlass wurde eine Messe von Reutter, erhalten in der Signatur HK.759, gesungen.

Im Anschluss an das Hochamt zog die Prozession, wie eben beschrieben, wieder über das Mittelschiff in die Katharina-Kapelle, wo sich der Papst umzog. Danach zog man mit dem Wagen nicht über den Graben, sondern über den Hohen Markt zur Kirche am Hof. Von deren Balkon spendete der Papst den Segen „Urbi et Orbi“ über das Volk und sang abwechselnd mit 400 Chorsängern[403] die Absolutionsformel.[404] „Eine Volkesmenge von

[399] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 107v.
[400] Ibid., 108v.
[401] Ibid., 109v.
[402] Ibid., 110v.
[403] Kovács 1983, S. 81; Woher die Autorin diese ungewöhnlich hohe Zahl bezieht, ist nicht klar ersichtlich.
[404] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 115r.

wahrscheinlich mehr als dreissigtausend Personen aus allen Classen und Ständen hatte sich bereits auf dem Hofe versammelet und alle angrenzenden Plätze und Strassen waren mit Menschen erfüllet.“[405] Nach dem erteilten Segen wurde auf der Freyung ein Zeichen gegeben, worauf von den Wällen Kanonen-Salven abgefeuert wurden. Danach fuhr man über die Herrengasse wieder zurück in die Burg.

Dies war das letzte Osterfest, dass mit solch barockem Pathos in Wien gefeiert wurde. Und für wen brachte das Treffen zwischen Papst und dem Kaiser den erhofften Triumph über den anderen? Bei dem Besuch in Wien konnten beide ihr Gesicht wahren und dennoch blieben die Fronten verhärtet und das ereignisreiche Treffen in den eigentlichen Hauptpunkten ergebnislos.[406]

6.7. Eine neue Gottesdienstordnung

Am chronologischen Anfang dieser Arbeit steht die Gottesdienstordnung von 1715 (vgl. Kapitel 3.1.4. *Ordnungsbuch 1715*). Die darin festgehaltenen Gottesdienste bestimmten die Regierungszeit Karls VI. und weitestgehend auch jene Maria Theresias. Am Ende des Untersuchungszeitraumes steht die Gottesdienstordnung, die per Hofdekret am 25. Februar 1783 erlassen wurde. Diese kann als ein klarer Bruch mit den barocken Andachtsformen gesehen werden, die bis dahin praktiziert wurden. Kovács sieht in den ersten Jahren der Alleinregierung (1780–1785) den Höhepunkt der kirchlichen Reformen.[407] Die Gottesdienstordnung und dass Hofdekret zur Neueinteilung der Pfarrgebiete aus dem gleichen Jahr sind für diese Arbeit in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung. Die oben bereits kurz erwähnte Pfarreinteilung hatte für den Hof die unmittelbare Folge, dass die Hofburgkapelle zur Hofpfarrkirche erhoben wurde. In erster Linie beschränkte die Gottesdienstordnung die Anzahl der gehaltenen Gottesdienste, Andachten, Predigte, und

[405] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 115v.
[406] Der Papst erkannte die „Josephinische Kirchenverfassung“ nicht an, in der Joseph von seinem Recht Gebrauch machte sämtliche geistliche Würdenträger in der Lombardei selbst zu ernennen. Vgl. Kovács 1983, S. 146ff.
[407] Vgl. Kovács 1979, S. 121.

Litaneien.[408] Weiters reglementierte und beschränkte sie die Kirchenmusik in großem Maße.[409]

Für die Stadtpfarren, wie die Augustinerkirche und seit 1783 auch die Hofpfarrkirche, hatte die Reglementierung folgendes vorgeschrieben:

> „I. In Stadtpfarren, wo wenigstens drei Geistliche angestellt sind:
> An Sonn- und Feiertagen:
> Hochamt: Während des ganzen Kirchenjahres mit Instrumentalmusik, wo keine Möglichkeit dazu besteht choraliter, aber ohne Aussetzung der Monstranz und ohne Segen.
> Vesper: Wo ein ordentlicher Chor vorhanden ist, soll diese zwischen der Christenlehre und der Litanei choraliter, an größeren Festtagen auch mit Orgelbegleitung, aber stets ohne Instrumentalmusik gesungen werden.
> Te Deum: Nach der Nachmittagspredigt.
> An Werktagen:
> Hochamt: Nur wo ein ordentlicher Chor besteht, darf täglich eine Choralmesse mit oder ohne Orgel (je nach Zeit des Kirchenjahres) gehalten werden. Die Instrumentalmusik ist verboten.
> Vesper: Wo ein ordentlicher Chor besteht, ist sie täglich gestattet, doch nur choraliter.“[410]

Instrumentalmusik war am Hof ab 1783 nur noch bei einem Hochamt an einem Sonn- oder Feiertag gestattet. Eine Vesper, wie jene am Palm- und Ostersonntag, durften nur noch mit Chor und Orgelbegleitung untermalt werden. Konzertierende Instrumentalmusik, wie sie bis dahin in der Vesper üblich war, wurde nur noch zu Hochämtern zugelassen. In weiteren angefügten Anmerkungen wurden vor allem die Prozessionen, vormals katholisches Aushängeschild gegenüber den Protestanten, auf eine zu Fronleichnam und drei weitere Bittgänge beschränkt.[411] Weiters ist in Bezug auf die Karwoche das Verbot der Anbetung der Heiligen Gräber besonders einschneidend (1784). Dazu heißt es:

> „§5. In der Karwoche werden alle Zeremonien nach dem römischen Rituale gehalten. Demzufolge wird am Gründonnerstag das Sanctissimum nachmittags in einer Seitenkapelle

[408] Vor dieser Reform wurden an St. Stephan täglich, neben den gewöhnlichen Messen, circa 80 Privatmessen gelesen. Hinzu kamen die Messen der Bruderschaften, die wie die Bruderschaften selbst 1783 abgeschafft wurden. Nach der neuen Gottesdienstordnung soll an einer Pfarrkirche wie St. Stephan zwischen 4 Uhr morgens und 12 Uhr mittags jede halbe Stunde eine Messe am Hauptaltar gelesen werden. Hollerweger 1976, S. 120.
[409] Im Zuge der Vorbereitung der neuen Gottesdienstordnung wurde der Personalstand einer jeden Kirche in Wien erfragt. Auf Grund dieser Tatsache weiß die Musikgeschichtsforschung über den Personalstand der Kirchenmusik in Wien genau Bescheid. Vgl. Biba, Otto: *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, Eisenstadt: o.V. 1971 (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 1), S. 24ff.
[410] Zit. n. Biba 1971, S. 8.
[411] Vgl. Scheutz 2012, 330.

> zur Anbetung besucht. Das heilige Grab und die Auferstehungszeremonie bleiben gänzlich weg“[412]

Dieser Paragraph erteilt allen barocken Ausformungen der Karwoche eine klare Abfuhr. Eine besondere war eben das Heilige Grab. Diese wurde von den einzelnen Kirchen aufwändig gestaltet. Huss schreibt über jenes in der Augustinerkirche, ohne Quellen zu nennen:

> „Es stellte einen Wald dar mit wirklichen Bäumen, einem Hirsch und einem Ross, neben dem der heilige Eustachius samt Hundemeute kniete. Zwischen dem Geweih des Hirsches stand das Allerheiligste. Als Vögel dienten teils lebendige Kanarienvögel, teils künstlich erzeugte Vögel der heimatlichen Wälder. Ein Knecht musste die einzelnen Vogelstimmen anschaulich nachahmen. […] Wegen seiner prunkvollen Jagdkostüme und der Vogelstimmen galt das Heilige Grab der Augustinerkirche während der Osterzeit als echte Attraktion Wiens und wurde von den Wienern in Scharen aufgesucht.“[413]

Die Schaulust war es auch, die Joseph II. wohl zuwider war. Eine Anbetung des Allerheiligsten war während der Karwoche nur noch ach der Aussetzung am Gründonnerstag gestattet.[414] Die Aufstellung eines Heiligen Grabes wurde mit der neuen Gottesdienstordnung untersagt. Erst Leopold II. lockerte diese Verordnung 1801 wieder, was ein klares Zugeständnis zur Volksfrömmigkeit war.[415] Weiters verlangte Joseph II. ausschließlich die Verwendung der aktuellen Version der im Missale und Rituale Romanum vorgegebenen Liturgien und deren rituelle Handlungen.[416] Er bezog sich in einem Schreiben auf diese Verordnung, weil sich Kardinal Migazzi nicht daran gehalten hatte. Er schreibt:

> „dass er sothane Andachten gleich mit der künftigen Charwoche ohne Zusatz noch Abnahme gänzlich nach dem Römischen Gebrauch, sowohl was die Besuchung der Kirchen am Grünen Donnerstag und die Einstellung der Gräber am Charfreytag, als daß an Charsamstag nachmittag gar nichts gehalten wird, […]“[417]

Es kommt nicht selten vor, dass Joseph II. seine Entschlüsse erst in letzter Sekunde umsetzt. Bereits bei der ausgefallenen Fußwaschung 1767 schreibt Khevenhüller-Metsch in sein Tagebuch, dass für jene Fußwaschung alles in der Ritterstube bereits vorbereitet gewesen

[412] Zit. n. Biba 1971, S. 9.
[413] Huss 2008, S. 224.
[414] Vgl. Hollergeweger 1976, S. 452.
[415] Vgl. Ibid., S. 453.
[416] Bereits eine Grundforderung Muratoris.
[417] Zit. n. Hollerweger 1976, S. 451.

wäre.[418] Ähnlich verhielt es sich auch mit der am Hof stattgefundenen Karwochen-Feierlichkeiten 1783. Nuntius Guiseppe Garampi hielt fest, dass die Auferstehungsfeier 1783 bereits nach den neuen Vorgaben der Gottesdienstordnung gefeiert wurde, um den anderen Kirchen für das kommende Jahr Vorbild zu sein. Er war sichtlich verwundert, weil der Kaiser 1781 auf eigenen Wunsch die Route der Auferstehungsprozession noch erweitert habe. 1783 wurde nur die Ostermatutin abgesungen und abschließend der Segen gegeben.[419] Die Anordnung, man solle sich an den römisch Ritus halten, ist nicht als indirekter Hinweis auf vor-tridentinische liturgische Praktiken zu verstehen, sondern zielt darauf, paraliturgische Gewohnheiten, die sich unter Förderung der *Pietas Austriaca* eingeschlichen hatten, abzustellen. Mit dem Verbot der Anbetung der Heiligen Gräber (und dem damit verbundenen „Ablass-Sammeln"), der Predigt am Karfreitag und der Auferstehungsfeier am Karsamstag (mit dem damit verbundenen Glockenläuten) griff man tief in die Volksfrömmigkeit ein.[420] Das Allerheiligste durfte nur noch am Gründonnerstag im verschlossenen Tabernakel verehrt werden.

Joseph II. führte hier eine Linie weiter, die bereits seine Mutter mit der Abschaffung der Karfreitagsspiele verfolgt hatte. Besonders das Verbot des barocken Heiligen Grabes, wie es in beinahe allen katholischen Kirchen im Reich gehandhabt wurde, stieß in der Bevölkerung auf Widerstand, bis seine Errichtung unter Franz II. 1801 wieder gestattet wurde[421] – ein Sinnbild für die (Allein-) Regierung Josephs. II.

6.8. Musik als liturgisches Vehikel – Exkurs Hofmusikkapelle II

Wenn davor die Rede war, dass beim Regierungsantritt Maria Theresias Kontinuität das Gebot der Stunde war, so war diese im Bereich der aufwändigen Festoper kaum möglich. Die Kriege kurz vor dem Tod Karls VI. (Polnischer Thronstreit 1733–1735 und der zweite Türkenkrieg Karls 1737–1739) leerten die Staatskasse und so wurde neben Kontinuität auch Sparsamkeit zum Gebot erhoben. Maria Theresia hatte anfangs gehofft, nicht die

[418] „[…] die Fußwaschung aber, wiewollen schon dazu angesagt und nach altem Gebrauch in dem Controlor-Ammt alles vorbereitet worden ware, auf einmahl abgeschaffet und denen darzu auserkiesten Männern und Weibern dafür zwei Ducaten par téte zur Allmosen ausgetheilet." Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg) 1917, S. 232.
[419] Hollerweger 1976, S. 549.
[420] Vgl. Ibid., S. 452f.
[421] Vgl. Hollerweger 1976, S. 453.

nötigen Nachbesetzungen in der Hofmusikkapelle vollziehen zu müssen. Die „alte Garde“ war entweder kurz vor oder kurz nach Karl VI. gestorben. Kurz vor 1740 mussten in etwa 20 Musiker in den Ruhestand geschickt werden.[422] Caldara starb 1736, Badia 1738 und Fux 1741. Für sie kam ab den 1730er Jahren eine neue Komponistengeneration nach, die ebenfalls noch den spätbarocken Stilelementen aus Venedig oder Neapel verpflichtet waren. Georg Reutter d.J. wurde 1731, Joseph Bonno und Georg Christoph Wagenseil werden 1739 zu Hofkomponisten ernannt. Die Stelle des Hofkapellmeisters war vakant und Luca Predieri als Vizekapellmeister (von Fux protegiert war er 1736 Caldaras Nachfolger geworden) mit der alleinigen Leitung der Hofmusikkapelle überfordert.[423]

Georg Reutter d.J. hatte sich nach dem Regierungswechsel geschickt in Stellung gebracht und schaffte es, dass nicht Predieri, sondern er selbst zum Hofkapellmeister ernannt werden sollte. Er hatte den Zeitgeist erkannt und von der Musikdramatik zum „Kerngeschäft“ der Hofmusikkapelle, den Kapelldienst, gewechselt. Um Kompetenzstreitigkeiten zu vermeiden, einigte man sich 1747 auf einen Kompromiss: Predieri wurde 1. Kapellmeister und war verantwortlich für die weltliche Musik, Reutter wurde 2. Kapellmeister (nicht Vizekapellmeister) und versah die Kirchen- und Kammermusik.[424] Reutter, der bereits seit 1738 Erster Kapellmeister an St. Stephan war, avancierte so zum bedeutensten Kirchenmusiker der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und (die große Zeit der Oper war vorbei) zum ersten Musiker seiner Generation.

Es waren gesellschaftliche Entwicklungen, wie das Eintreffen aufgeklärter Tendenzen am Wiener Hof, oder der Sparwille Maria Theresias, die dazu führten, dass Musik nun vom Standpunkt des Nutzens als entbehrlich beurteilt wurde. Die großen höfischen Opern wurden nur noch zu den nötigsten Anlässen aufgeführt.[425] Dieser Prozess führte dazu, dass sich Musik, wie auch ihre Erschaffer, langsam aus dem höfischen Dunstkreis emanzipieren. Nach Vorbild der Hofmusikkapelle entstanden zahlreiche Musikkapellen des Adels, und

[422] Vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia: „Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772“, in: Ders. / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapelle*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 162.
[422] Vgl. Fritz-Hilscher 2006, S. 163f.
[423] Vgl. Ibid., S. 162.
[424] Vgl. Ibid., S. 163f.
[425] Vgl. Hilscher 2021, S. 97ff.

der Kaiserhof verlor zunehmend seine musikalische Vorreiterrolle.[426] Hilscher schreibt dazu:

> „Kunst verlor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend ihren Sinn als Propagandainstrument der Fürsten, wurde ein Vergnügen (ein diletto), das den harten politischen Alltag erleichtern, diplomatische Missionen verschönern und Vertragsabschlüsse feierlicher gestalten konnte – aber nicht mehr.“[427]

Diese Entwicklung führte dazu, dass die Hofmusikapelle zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Vorreiterrolle zugunsten adliger und bürgerlicher Institutionen verlor. Unter dem langdienenden Antonio Salieri nahm die Tonsprache der Hofmusikapelle zunehmend retrospektive Tendenzen an.[428]

Zwei „Wanderungen“ (d.h. räumlich Verlagerungen) stehen sinnbildlich für den Wertewandel der Hofmusik:

Erstens „wanderte“ Franz-Stephan ab 1744 zu den gewöhnlichen Opernaufführungen vom Parterre in die Loge. Khevenhüller-Metsch hielt in seinem Tagebuch fest:

> „[…] und weillen dem Herzog ungelegen ware, solang in Parterre – wo nach alter Gewohnheit der Hoff zuzusehen pflegt – zu sitzen, so befahle die Königin, daß mann auf der einen Gallerie vorwärts eine Logi zurichten solle, zu welcher der Herzog nach Belieben zu und abgehen kunte.“[429]

Der Tod Karls VI. und seines Hofkapellmeisters Fux markierten einen Übergang von einer alten in eine neue Ordnung. Für den Hof Karls bedeutete Musik immer noch ein wichtiges Instrument der Repräsentation. Maria Theresia und Franz Stephan waren es überdrüssig, ständig Teil der höfischen Inszenierung zu sein. Sie wollten wie anderen Zuschauer während einer Opernvorstellung Vergnügen und Zerstreuung finden.[430] Der rationale

[426] Vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Die kaiserliche Hofmusikkapelle als Vorbild und Nachahmerin auf dem Gebiet des musikalischen Stils“, in: Ders. / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011a, S. 52.
[427] Ibid., S. 52f.
[428] Vgl. Braunbehrens, Volkmar: „Das Amt des Hofkapellmeisters in Wien um 1800“, in: Kremer, Joachim / Schwab, Heinrich W. (Hrsg.), *Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800*, Neumünster: Bockel 2018, S. 115ff.
[429] Zit. n. Hilscher 2021, S. 98.
[430] Der Hof wechselte für Opernaufführungen mit dynastisch-repräsentativem Charakter bis in die Zeit von Franz II./I. wieder zurück auf die angestammten Plätze im Parterre noble. Hilscher, Elisabeth / Mader-Kratky, Anna: „Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit“ in: Scharrer, Margaret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof - Oper - Architektur (Höfische Kultur interdisziplinär 1)*, Heidelberg: Heidelberg UP 2020 (Höfische Kultur interdisziplinär), S. 461–492.

aufgeklärte Geist sieht in der Musik (vor allem in der Oper) nicht mehr das panegyrische Instrument, wie es noch die Zeitgenossen Karls VI. verstanden. Musik war nicht mehr Mittel zur Staatsräson, sondern Privatvergnügen. Sie wurde in ihrer staatstragenden Funktion abgelöst von einem stehenden Heer und einer zentral organisierten Beamtenschaft.

Zu einer zweiten „(Aus-)Wanderung" kam es 1751. Nachdem bereits ab 1741 Joseph Carl Sellier mit der Leitung des Burgtheaters (Theater nächst der Burg) betraut wurde und so der Hof seinen unmittelbaren Einfluss aufgab, wurde 1751 die gesamte Hofmusikkapelle ausgelagert. Bevor dies geschah, wurde Predieri unter Wahrung von Titel und Gehalt pensioniert. Wie so oft auch heute noch, erhoffte sich Maria Theresia durch eine Auslagerung der Hofmusikkapelle Kosten zu sparen. Reutter musste mit jährlichen 20.000 fl. „Basis-Subvention" (für zusätzliche Dienste versprach der Hof weitere Gelder) die Dienste in der Kirche, Kammer und Tafel besorgen.[431] Diese „Outsourcing" hatte zur Folge, dass die Hofmusikkapelle als geschlossenes System aufbrach und eine direkte Bindung an den Herrscher verloren ging. Beides waren essenzielle Voraussetzungen für die Herausbildung eines charakteristischen Stiles.[432] Ab 1751 war die Hofmusikkapelle nur noch für die Besorgung der Kirchen- und Kammermusik verantwortlich, ihr Aufgabenbereich also erheblich geschrumpft. Reutter konnte, anders als seine Vorgänger, Musiker selbst „einstellen"[433]. Auf der anderen Seite verlor er dadurch, dass die Administration des Burg- und Kärntnerthortheaters der Stadt Wien übertragen wurde, auch an Einfluss. Da das „Experiment" keinerlei Sparmaßnahmen, sondern eher höhere Kosten mit sich brachte, wurde es 1772 nach dem Tod Reutters abgebrochen und die Hofmusikkapelle wieder in den Hof eingegliedert.

Im Bereich der Kirchenmusik war, wie eben erwähnt, Reutter der Mann der Stunde und über Jahrzehnte hinweg die beherrschende Figur in diesem Bereich. Der gebürtige Wiener studierte bei Caldara und wurde nach einer Studienreise nach Venedig und Rom 1731 zum Hofkomponisten ernannt. Von seinem Italienaufenthalt, wo er maßgeblich von Guiseppe

[431] Vgl. Hilscher 2006, S. 165f.
[432] Vgl. Fritz-Hilscher 2011a, S. 55.
[433] Die Musiker wurden nicht in den Hof aufgenommen. Maria Theresia war es sehr daran gelegen, neben Spesen auch die Pensionen für die Musiker einzusparen. Dies führte auch dazu, dass Köchel in seinem Werk zur Hofmusikkapelle fälschlicherweise davon ausging, dass Reutter die Hofmusikkapelle von 70 auf neun Instrumentalisten „herunterwirtschaftete". Vgl. Fritz-Hilscher 2011b, S. 218f.

Tartini beeinflusst wurde, geprägt, war er einer der letzten Repräsentanten des ausklingenden Barock. 1738 erfolgte seine Anstellung als Kapellmeister an St. Stephan – ein Amt, das er von seinem Vater übernahm. Reutter hinterließ 70 Messen, war mit der berühmten Hofsängerin Therese Holzhauser verheiratet, ist aber heute bestenfalls als Entdecker der Brüder Haydn bekannt.

Sein direkter Nachfolger wurde Florian Leopold Gassmann. Von ihm kennt man lediglich fünf Messen, wovon nur drei in seiner kurzen Amtszeit (1772–1774) entstanden sein dürften.[434] Gassmann wurde 1763 zum Hofkomponisten ernannt. Sein Amtsantritt kann als eine Zäsur im Stil verstanden werden. Gassmann, der zwanzig Jahre in Italien verbracht hatte, kam aus der frühklassischen Schule eines G. B. Sammartini, eines Francescantonio Vallotti, oder eines Giovanni Martini.[435] Seine kirchenmusikalischen Werke tragen die gleiche frühklassische Schrift wie die frühen Werke eines Michael Haydns. Die Entwicklungen hinsichtlich eines sich verändernden musikalischen Stil hatten allerdings keinen Einfluss auf die Besetzung.[436]

Auf ein Dekret, dass die Besetzung zu jener Zeit am Wiener Hof beeinflusste, soll hier kurz eingegangen werden. Die Kirchenmusik musste sich gegen die Vorwürfe des Profanen seit der Einführung der Mehrstimmigkeit verteidigen. Sobald sich Kirchenmusik an zeitgenössische Strömungen heranwagte bzw. weltliche Stilelemente übernahm, wurde der Ruf gegen eine zu starke Säkularisierung in der Musik laut.[437] Angeheizt wurde diese Entwicklung im 18. Jahrhundert durch die Schriften Muratoris, der auf den ursprünglichen Gesang der Frühchristen hinwies.[438] Um einer zusätzlichen Verweltlichung der Kirchenmusik einen Riegel vorzuschieben, erließ Papst Benedikt XIV. die Enzyklika *Annus qui* (1749). Zweck davon war, das gesungene Wort und den Feiercharakter dadurch zu unterstreichen, dass man gewissen Instrumente, die als zu weltlich galten, im Kirchenmusikgebrauch verbot: Zupfinstrumente, Flöten aber vor allem die Insignien

[434] Fritz-Hilscher 2011b, S. 220.
[435] Vgl. Kantner, Leopold M.: „Die Zeit der Wiener Klassik“, in: Antonicek, Susanne / Günter Brosche, / Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien. 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Schneider 1998, S. 108.
[436] Vgl. Kantner 1998, S. 108; vgl. Fritz-Hilscher 2011b, S. 223f.
[437] Vgl. Fritz-Hilscher 2011b, S. 224ff.
[438] Vgl. Hilscher, Elisabeth: „Gott zu Lob und Ehr´. Kirchen(musik)reform zwischen barocker pietas und Josephinismus“, in: Stöckler, Eva Maria / Brandtner, Agnes (Hrsg.), *„ …dauert ewig schön und unveraltet …“. Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister*, Wien: Hollitzer 2017, S. 137f.

weltlicher Macht, Pauken und Trompeten. Dass diese Enzyklika das Fuxsche musikalische Repräsentations-Model nicht wirklich ins Wanken brachte, lässt sich an Folgendem erkennen: Ob aus Protest oder nicht, die Enzyklika wurde mit dem *Placet* Maria Theresias erst 1754 für die Erblande freigegeben und eher halbherzig unterstützt, das Trompetern- und Paukenverbot nur auf Intraden bezogen bzw. bald größtenteils ignoriert. Wie in vielen anderen Beziehungen stieß also auch hier das Anliegen Benedikts auf eher taube Ohren. Frei nach dem Motto: „Nicht einmal ignorieren", pflegten Reutter und Gassmann in ihren Besetzungen von Tromben bzw. Clarini und Timpani Gebrauch zu machen. Generell stieß das Verbot auf wenig Gegenliebe, doch gerade für den Hof waren Pauken und Trompeten unerlässliche Symbole imperialer Macht, weshalb die Enzyklika 1767 wieder außer Kraft gesetzt wurde.[439]

Nach dem Tode Gassmanns besetzte man den Posten des Kapellmeisters mit Giuseppe (eigentlich Joseph) Bonno (Kapellmeister von 1774–1788). Diese Besetzung war insofern unüblich, da Bonno 19 Jahre älter war als sein Vorgänger, und bevor er mit 62 Jahren an die Spitze der Hofkapelle berufen wurde, hauptsächlich Opern komponiert hatte (wie auch Reutter und Gassmann).[440] Während man diese Besetzung kritisch hinterfragen könnte, sieht der Musikwissenschaftler Leopold Kantner in Bonnos Alter und seinem spätbarockem Stil einen Vorteil.[441] Für Kantner ist dieser Grandseigneur erstens einen Garanten für einen bruchlosen Verlauf des endgültige Regierungswechsel nach dem Tod Maria Theresias 1780 und zweitens für die Bewahrung alter, bewährter Formen gegenüber den „unausgegorenen Aufklärungsideen".[442] Spricht Kovács von der totalen Zerstörung der *Pietas Austriaca* durch Joseph II., so Kantner von einer buchstäblichen Zerstörung der österreichischen Musiktradition durch das Hofdekret von 1783.[443] Wenngleich Kantner mit dieser These zu holzschnittartig zeichnet und heute diese Entwicklungen differenzierter gesehen werden, soll dies hier nicht weiter abgehandelt werden, obgleich gesagt werden kann, dass der Hof zu diesem Zeitpunkt seine musikalische Monopolstellung zu Gunsten des Adels und eines

[439] Vgl. Ibid., S. 139.
[440] Vgl. Kantner 1998, S. 109.
[441] Vgl. Ibid.
[442] Ibid.
[443] Ibid.

aufstrebenden Bürgertums bereits in vielerlei Hinsicht verloren hat.[444] Was aber durchaus schlüssig klingt, ist Kantners These, dass Joseph II. mit schwerwiegenderen Reformen vorerst das Ableben Bonnos abwarten wollte – dass Bonno bis zu seinem 78. Lebensjahr im Amt bleiben würde, konnte der Monarch nicht ahnen.[445] Nach dem Tod Bonnos war der Reformwille des Kaisers bereits geschwächt und so konnte Bonno allzu überhastete und radikale Reformansätze innerhalb der Kirchenmusik, wie die Abschaffung des lateinischen Gottesdienstes, aufhalten.

Josephs II. Einstellung gegenüber der Musik war aber keineswegs ablehnend. Im Gegensatz zum medialen Bild Joseph II. – nicht zuletzt gefördert vom Film *Amadeus* von Miloš Forman – steht das wissenschaftliche Bild, das einen sehr kunstsinnigen und musikalisch sehr begabten Menschen zeigt – den letzten Habsburger-Kaiser, welchen man diese Eigenschaft nachweisen kann. Er vertrat ein gänzlich anderes Herrscherbild als seine Mutter, aber trotz einer Verbürgerlichung des Hofes im Sinne der Aufklärung war das Musizieren ein Fixpunkt seines Tagesablaufes. Er spielte täglich mit seinem Kammermusikzirkel, zu welchem seit 1767 auch der 17-jährige Salieri gehörte[446] und ab 1787 auch Mozart.[447] Er war ein hervorragender Cellist und besaß weiters große Repertoirekenntnisse. Überdies hatte er genaue musikalische Vorstellung in weltlicher und geistlicher Musik, die er seinen Hofkapellmeistern, zu denen er eine enge persönliche Beziehung pflegte, mitteilte.[448] Gassmann und Bonno komponierten also im kirchlichen Bereich nach des Kaisers Geschmack: in einer eher retrospektiven Tonsprache, unter Vermeidung von Prunk, Koloraturen und Ornamentik sowie Anwendung einer anspruchsvollen Polyphonie.[449] Im Bereich des Musiktheaters versuchte man 1778 mit der Installation eines Nationalsingspiels ein letztes Mal kulturpolitische Impulse zu setzen. Joseph II. unterzog dem, jahrelang an verschiedensprachigen Theatergruppen verpachteten, Burgtheater 1776 eine Reorganisation. Die deutsche Theatergruppe blieb, denn für Joseph

[444] Vgl. Fritz-Hilscher 2011a, S. 45–56; vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Die großen Oratorien-Produktionen der Tonkünstler-Societät in Wien – Kontrapunkt oder Nachfolger der höfischen Oratorienpflege des Barock" in: Masaryk University (Hrsg.), *Musicologica Brunensia 49*, Brünn: Masaryk University 2014, S 211–234.
[445] Vgl. Kantner 1998, S. 109.
[446] Braunbehrens 2018, S. 111.
[447] Rice, John A.: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago / London: Chicago UP 1998, S. 423.
[448] Vgl. Hilscher 2000, S. 170.
[449] Vgl. Jahn, Michael: „Klassische Tradition im 19. Jahrhundert", in: Fritz-Hilscher, Elisabeth / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 288.

trug nicht nur die Schule zur Bildung bei, sondern auch das Theater sollte die Werte der Aufklärung transportieren und zur Volksbildung ebenso beitragen, wie Museen, Akademien oder Konservatorien.[450] Dieses Projekt wurde aber 1783 auf Grund mangelnder Akzeptanz zu Gunsten der italienischen Oper wieder aufgegeben.[451]

6.9. Zusammenfassung

Anschließend an die Regierungszeit Karls VI. setzte Maria Theresia auch wegen Krieg und dem Verlust der Kaiserwürde auf Kontinuität in ihrem Regierungsstil. Das Nicht-Nachbesetzen von wichtigen Posten bekam auch die Hofmusikkapelle zu spüren. Doch das allmähliche Neubesetzen mit jungen fähigen Kräften führte ab den 1750er Jahren zu einem neuen Stil. Aufgrund des Generationenwechsels und dem Ende des Erbfolgekrieges konnte sich die Regierung erstmal konsolidieren und nötige Reformen angehen. Auch Maria Theresia steht für einen neuen Herrschertypus. Der Begriff *persona publica* ist bei ihr und ihrem Gatten nicht mehr so anwendbar, wie es noch bei ihrem Vater der Fall war. In der Kirche präsentiert sie sich nicht mehr als *serva dei*, sondern betet meist vom Oratorio aus. Trotzdem versteht sie es, die Religion als Gemeinschaft stiftendes Element zu nutzen, obgleich sie diese Religion mittels Reformen erneuern musste. Einen Widerspruch kann man in ihrer Religionsausübung und ihren tiefgreifenden kirchenpolitischen Reformen trotz allem nicht erkennen. Maria Theresia gelingt der Spagat zwischen *ancien régime* und Josephinismus. Bei ihr ist immer ein langer Atem erkennbar, weshalb man anfangs weniger von Reformen sprechen sollte als von Korrekturen, die gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und eben auch theologisch-kirchlichen Entwicklungen geschuldet waren. Bei Letzteren sind die Schriften Muratoris für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts und die jansenistische Geisteshaltung ranghöchster Theologen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu nennen. Dieser Reformkatholizismus, der aus den Reihen der Kirche entstand, löst in den gebildeten Schichten den Barockkatholizismus ab.

---

[450] Vgl. Ther, Philipp: „Einführung in die Kulturpolitik der kontinentalen Imperien“, in: Ders. (Hrsg.), *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich,* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012 (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 10), S. 11.

[451] Vgl. Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Nationalsingspiel“ in: Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011c (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 261–264.

In unterschiedlichen Phasen und unterschiedlicher Intensität zwingen eine marode Volkswirtschaft und eine vernachlässigte Seelsorge Maria Theresia dazu Reformen weiter voranzutreiben. Man kann sagen, dass, obwohl sich Maria Theresia keineswegs als aufgeklärte Herrscherin verstand, sie den nötigen Pragmatismus an den Tag legte um die Wohlfahrt des Staates und die Seelsorge ihrer Bevölkerung, althergebrachten Kirchenprivilegien überzuordnen. Als *Gamechanger* in der Regierungszeit Maria Theresias kann der der Regentenwechsel von Franz Stephan zu Joseph 1765 gesehen werden. Ab hier kommt es zu zahlreichen Weichenstellungen, die die Alleinregierung Josephs maßgeblich beeinflussen sollten. Gegenüber dem Heiligen Stuhl und den Klöstern schlug man einen wesentlich raueren Ton an und was in Mailand 1768 begann entwickelte sich zu einem rigorosen Rundumschlag gegen die Privilegien der Kirche und vor allem auch gegen den unter der *Pietas Austriaca* geformten Barockkatholizismus und all seine Auswüchse. Zahlreiche Klöster wurden aufgehoben und deren Vermögen in einen Religionsfond überführt. Während bei Maria Theresia von pragmatischen Korrekturen die Rede war, machte Joseph ab 1780 oft den zweiten vor dem ersten Schritt. Diese Entwicklungen riefen zu Ostern 1782 den Papst auf den Plan, der von Joseph erfolglos ein Einlenken forderte. Statt des erhofften Kurswechsels verordnete Joseph 1783 eine neue Gottesdienstordnung, die auf die Anzahl der Gottesdienste und deren Musik erheblichen Einfluss hatte. In Bezug auf die Karwoche lässt sich sagen, dass sie medial in den Hintergrund rückte und von Josephs Reformen „beschnitten“ wurde. Wurden in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts im Wienerischen Diarium im Schnitt etwa 28 Ereignisse erwähnt, so waren es in den 80er Jahren etwa elf.

Im Gegensatz zu Maria Theresia ordnete Joseph kirchliche Reformen nicht mehr um der Kirche, sondern um des „Staates“ Willen an. Dieser stand an erster Stelle und Joseph II. inszenierte sich geschickt als dessen erster Diener. Seine Forderung war jene nach einer Staatenbildung, in deren Zentrum nicht mehr die Person des Herrschers stand und in der sich die Institution der Kirche in die Gesetzlichkeiten dieses „Staates“ einzuordnen hatte. Joseph II. forcierte also keine Trennung zwischen Kirchen und Staat im modernen Sinne, sondern eine Eingliederung der Kirche in den „Staat“. Joseph II. machte sich mit seiner Top-Down-Strategie keine großen Freunde. Den Adel hat er wegen Steuern und Gesetzesänderungen gegen sich aufgebracht. Das Bürgertum fühlte sich von Beamten und Polizei zunehmend bespitzelt und die unteren Schichten wurden in ihrer Religionsausübung

bevormundet. Die breite Bevölkerung konnte mit seiner kargen Religionsausübung nichts anfangen. Hollerweger zitiert aus einer Bischofssynode in Linz: „Es gibt an diesen Tage für das Volk nichts Rührendes und Erbauendes mehr“[452] und fährt weiter fort:

> „Es bestand die Gefahr, daß man die Feier des Todes und der Auferstehung Christi zwar in schönen Zeremonien feierte, aber das Empfinden der Gläubigen davon kaum berührt wurde. Die Besinnung auf das Wesentliche war zwar eine Chance der Aufklärung; um dieses Ziel in der liturgischen Feier der Karwoche zu erreichen, fehlte aber nicht nur die notwendigen Voraussetzungen (wie z.B. die Verwendung der Volkssprache), sondern auch das rechte Gespür für die Hinordnung der Volksfrömmigkeit auf die zentrale liturgische Feier.[453]

Josephs Bruder und Nachfolger Leopold II. verstand es besser, Josephs Reformen klug und pragmatisch umzusetzen und so manche überstürzte Reform von allzu radikalen Auswüchsen zu revidieren, weshalb sich nicht zuletzt viele Reformen im Kern bewahren ließen. Dennoch kam Leopold in seiner Politik Adel und Klerus wieder entgegen und erlaubte beispielsweise wieder Prozessionen.[454]

[452] Prot. Zur Linzer Diözesansynode v. 3.9,1787. ELBDI II 448. zit. n. Hollerweger 1976, S. 456.
[453] Hollerweger 1976, S. 456.
[454] Vgl. Vocelka 2001, S. 387.

III. Teil: Quellenbezogene Untersuchungen zur Musik der Karwoche

7. Eine Einführung in die Liturgie der Karwoche

Die kommenden Zeilen sollen einen Eindruck geben, welchen Stellenwert die Karwoche hatte und hat. Die Karwoche bildet liturgisch die heiligste Zeit im Jahreskreis. Im Laufe dieser Woche verfolgt man gut dokumentierte und essenzielle Kapitel vom Leben und Sterben Jesu. Am Anfang steht der Einzug nach Jerusalem, dann folgt am Donnerstag die Erinnerung an das letzte Abendmahl und der Verrat an Jesu, am Freitag gedenken die Christen den Kreuzigungstod Jesu und am Samstag schließlich der Auferstehung. Die Quadragesima, die 40 Tage der Fastenzeit, beginnt am Aschermittwoch und soll die Christen auf Auferstehung vorbereiten. Liturgisch bedeutet diese Zeit eine Reduktion auf das Wesentliche.

Die Gottesdienste der Karwoche gehen auf das Frühchristentum zurück. Sie blieben auch von den barocken, sinnlichen Anreicherungen der Volksfrömmigkeit weitgehend unberührt.[455] In der Einführung des sogenannten *Schotts* (einem kleinem Messbuch, dass den Gläubigen erlaubte, der lateinischen Messe besser zu folgen) für die Karwoche werden die Gläubigen in die Geheimnisse des Leiden, Sterbens und der Auferstehung Christi eingeführt. Diese treffenden Zeilen sollen auch hier zur Einführung dienen:

> „1. Die Karwoche beginnt mit dem Palmsonntag und schließt mit dem Karsamstag vor der Feier der Ostervigil. Sie bildet den Übergang zum Höhepunkt des kirchlichen Jahres, zum heiligen Osterfest. / Es lag nahe, daß man wie von Anfang an die Auferstehung des Heilandes, so nach und nach auch jene Ereignisse mit einer besonderen liturgischen Feier auszeichneten, die der Auferstehung unmittelbar voranging. Die Keime dieser Karwochenfeier gehören zum Erbgut der apostolischen Zeit. Schon das Jahr 400 wurde nach dem Berichte der Pilgerin Aetheria wurde die Karwoche in Jerusalem von Einheimischen und Pilgerscharen […] begangen. […].
>
> 2. In der römischen Kirchensprache heißt die Karwoche Hebdomada major, die ‚große Woche', […]. Weil diese Woche so hochheiligen Geheimnissen geweiht ist, wird sie auch die ‚Heilige Woche' genannt; sie heißt ferner ‚Stille Woche', weil die Erhabenheit dieser

[455] Vgl. Riedel 1977, S. 25.

> Feiern zu ehrfurchtsvoller Stille, zu heiligen Einkehr mahnt. / Diese Woche ist aber auch eine Trauer- und Klagewoche; denn die gnadenreichen Geheimnisse, die wir feiern, treten vor unser Auge zusammen mit dem ‚Geheimnis der Bosheit'; ein Apostel verrät seinen Herrn […]. An diese Trauer erinnert unser Name Karwoche; denn das alte deutsche Wort Kara besagt Trauer, Klage. Andererseits ist diese Woche auch eine Woche tiefsten Trostes. Ihre Liturgie zeigt die Liebe des beleidigten himmlischen Vaters, der seinen Eingebornen für uns dahingibt; […] Auch im Verlauf der Kartage selbst bricht die Liturgie einmal in hellen Lobpreis aus: im Gloria in excelsis am Gründonnerstag, dem Gedächtnistage der Einsetzung der heiligen Eucharistie.
>
> 3. In der großen heiligen Woche versenkt sich die Kirche zusehends mehr und mehr in die unergründlichen Geheimnisse des Leidens unseres Herren. Die teilnehmende Trauer erreicht in den drei letzten Tagen (Triduum sacrum) die höchste Stufe. Da verstummen die Glocken, die Altäre werden ihres Schmuckes beraubt – der Altar ist ja ein hehres Sinnbild Christi – und viermal erzählen und bezeigen uns aus dem neuen Testament die vier Evangelisten in den Leidensgeschichten, wieviel der Gottessohn für uns gelitten hat.
>
> 4. Die hohen Geheimnisse des Leidens und Sterbens Christi finden vor allem in der vormittäglichen Liturgie der drei letzten Tage einen Widerhall voll Hoheit und Größe […]. Aber auch die Feier des Stundengebets hat eine diesen drei Tagen besonders angepasste Form, die vom gewöhnlichen Stundengebet ziemlich abweicht."[456]

In diesen Zeilen kommt der Inhalt der Karwoche zu tragen. Inhaltlich bestätigt diese Thesen auch die moderne Religionsforschung.[457] Besonders die Hervorhebung des *Triduum sacrum* soll hier nochmals betont werden. Die liturgische Dichte dieser Tage ist unübertroffen. Neben der Dichte fällt beim genauen Studium dieser heiligen drei Tage auch die enorme liturgische Komplexität ins Auge. Jeder dieser drei Tage bildet im Jahreskreis ein Unikum. Zusammen könnte man auch einen großen liturgischen Bogen, der von der feierlichen Eucharistieanbetung des Gründonnerstags bis zur Ostervigil des Samstags reicht, sehen. Der Theologe Ulrich Engel schreibt dazu:

> „Aus der Bezeichnung Triduum geht bereits hervor, dass die einzelnen liturgischen Feiern an den Tagen des Triduums eine Einheit bilden und in untrennbarer Zusammengehörigkeit das eine Pascha-Mysterium darstellen. Die Feier des Pascha-Mysteriums an diesen Tagen ist gleichsam das Drama eines einzigen liturgischen Mysterienspiels in drei Akten."[458]

---

[456] Schott, Anselm: *Der Gottesdienst der drei höchsten Tage der Karwoche*, Freiburg i. Breisgau: Herder 1929, S. IXff.
[457] Vgl. Meßner, Reinhard: *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2001, S. 322ff; vgl. Harper 2001 (UTB 2173), S. 139ff.
[458] Engel, Ulrich: *Die Liturgie der Karwoche und der Osternacht. Ihre Symbole, Zeichen, liturgische Besonderheiten und deren Bedeutung*, Illertissen: Media Maria 2010, S. 25.

8. Die Musik der Karwoche

Bevor nun aber genauer auf das Repertoire der Karwoche eingegangen werden kann, soll an dieser Stelle noch ein Abriss des kirchenmusikalischen Stils der Hofmusikkapelle gegeben werden. Nach der Ankunft Ferdinand II. wechselte der Stil vom franko-flämisch hin zum italienischen.[459] Die Hauptaufgabe der Hofmusikkapelle war die Versorgung der vielen Gottesdienste. Die Kirchenmusik wurde mit einigen Musikern gemeinsam aus Graz importiert. Die Messordinarien in den Grazer Chorbüchern reichten von der Vierstimmigkeit bis zu 24 Stimmen.[460] Dieser austro-venezianische Kolosalstil verlangte nach einem dementsprechend großen Kirchenraum, wie er nur in wenigen Zentren wie Venedig, Rom oder Wien zu finden waren. Des Weiteren wurden Messen im reinen Vokalstil, dem *stile antico* oder im konzertierenden Stil mit virtuosen Instrumentalstimmen komponiert und aufgeführt. Bei festlichen Anlässen hatten Trompeten und Pauken ihren Platz im Ensemble, was besonders für Gästen aus Italien befremdlich wirkte, da diese Instrumente mit Kriegsmusik in Verbindung gebracht wurden. Es war auch üblich, dass die liturgischen Gesänge des Propriums durch Motetten ersetzt wurden.[461] Komponisten, die sich unter Ferdinand II. hervortaten, waren Hofkapellmeister Giovanni Priuli und Giovanni Valentini. Diese Anstellungen waren nicht zuletzt deshalb richtungsweisend, da sie die Tradition begründete, das gesamte 17. Jahrhundert hindurch vorwiegend Musiker aus Norditalien zu rekrutieren. Priuli und Valentini zeigen deutliche Einflüsse von Giovanni Gabrieli und der venezianischen Mehrchörigkeit. Einige ihrer Kompositionen sind noch im *stile antico* gehalten, andere bereits in einem neuen frühbarocken konzertierenden Stil.[462] Wie bereits auf historische Belange bezogen (vgl. Kapitel II. *Die Rolle der Habsburger*) begann eine „Barockisierung“ bereits vor dem Westfälischen Frieden.

Diese italienische Dominanz blieb bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten. Und ähnlich wie Priuli und Valentini die Hofmusikkapelle richtungsweisend geprägt hatten, war es nun eine neue Komponistengeneration die kurz vor 1700 am Hof angestellt wurde. Carlo Agostino Badia (1694), Giovanni Bononcini (1697), Johann Joseph Fux (1698),

[459] Die Musik Palestrinas muss als Ausnahme betrachtet werden.
[460] Seifert 1998. S. 53.
[461] Ibid.
[462] Vgl. White, Harry: „Wien. Kirchenmusik am kaiserlichen Hof im 17. Und 18. Jahrhundert“ in: Schneider, Matthias / Bugenhagen, Beate (Hrsg.), *Zentren der Kirchenmusik Band 2*, Laaber: Laaber 2011 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 251), S. 287

Marc´Antonio Ziani (1700) und Francesco Bartolomeo Conti (1701 als Theorbist) haben zusammen den Stil der Hofmusikkapelle reformiert und brachten ihn auf den aktuellen Stand: Sie waren es, die den musikalischen Barock am Wiener Hof zu seiner Blüte verhalfen. Harry White spricht in diesem Zusammenhang von einer radikalen Modernisierung, eine Entwicklung, die es seit der Regierung Ferdinands II. nicht mehr gegeben hatte.[463]

Wie bereits erwähnt, waren die Hofkünste unter Leopold I. und Karl VI. Teil eines Systems weltlicher und geistlicher Machtentfaltung und -konsolidierung (vgl. Kapitel 5.2. *Musik als Mittel der Macht*). Liturgische Barockmusik war keine reine Untermalung für den Gottesdienst, sondern ein Teil des Habsburger-Credo: der Glauben an eine einzige heilige, katholische, apostolische Kirche unter Schirmherrschaft eines legitimierten (weil ebenfalls heiligen und apostolischen) Reichs. Somit kam der liturgischen Musik am Hof neben der Oper auch ein wichtiger repräsentativer Charakter zu, weshalb die Zahl der Hofkünstler bis Karl VI. enorm anstieg. Harry White schreibt dazu:

> „Die unglaubliche Anzahl an Messen, Vespern und damit verbundenen liturgischen Diensten, die vom Hof während dieser dreißig Jahre [Karls Regierungszeit ab 1716] in Auftrag gegeben wurden, umfasst nicht nur einen kompletten Zyklus von Gottesdiensten für das Proprium de tempore, die Sonn- und Festtage im Kirchenjahr, sondern einen korrespondierenden Zyklus für das Proprium de Sanctis, ergänzt durch die jährlich gefeierten und mit dem Herrschaftshaus verbundenen Jahres- und Namenstage […].“[464]

Des Weiteren nennt White die enorme Bedeutung der Kompositionen von Fux und Caldara. Da die Feiern des Kirchenjahres jedoch nach mehr Kompositionen verlangten als die Musiker am Hof komponieren konnten, wurde das Repertoire mit den bewährten Werken von Ziani oder Sances ergänzt.[465]

An den Tagen der Karwoche, an denen Instrumentalmusik erklang (Palmsonntag, Gründonnerstag und Ostersonntag), wurden ebenfalls häufig bewährt Kompositionen herangezogen. Diese Tage bildeten aufgrund ihres (teilweisen) freudigen Charakter aber nicht die Norm, sondern die Ausnahme der Karwoche. Meist wurde in der Karwoche der wehklagende Charakter unterstrichen, indem man den einfachen Choral für die

[463] Vgl. Ibid., S. 289.
[464] Ibid., S. 291.
[465] Vgl. Riedel 1977, S. 222ff.

Untermalung des Gottesdienstes heranzog. Fux erklärt in seinem *Gradus ad Parnassum*, wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 2.6.3. *Vom Stil*), dass dabei unterschiedliche Ausformungen des sogenannten *Stylo Ecclesiastico* zu wählen waren. Beim sogenannten *Stylo à Capella* unterscheidet Fux einen reinen a-cappella-Stil und Gesang, der von Instrumenten und Orgel gestützt wird. Hier schreibt er klar, dass für die Fastenzeit nur der reine a-cappella-Stil in Frage kommt:

> „Diese doppelte Gattung des Stylus a Capella herscht noch zu unseren Zeiten: Ohne Orgel und andere Instrumente, blos mit Singstimmen: und mit der Orgel und anderen Instrumenten. Die erste ist noch in den meisten Cathedralkirchen gebräuchlich, und am Kayserlichen Hof zur Fastenzeit, aus besonderer Andacht unsers allerdurchlauchtigsten Monarchen, und Ehrerbietung gegen Gott.[466]

Die Aufforderung von Fux, dass in den Karwochen-Gottesdiensten ohne Instrumente zu musizieren sei, wurde auch von Reinhardt eingehalten. Er schreibt: „Le Messe per tutta La Settimana Santa, si devono cantare in Contrapunto, senz' Organo."[467] Ähnliche Angaben finden sich immer wieder im Laufe der Woche, wobei hier zusammenfassend gesagt werden kann, dass die Messen am Vormittag, abgesehen von der am Gründonnerstag, alle ohne Orgel und Instrumente gehalten wurden.

Diese Regeln von Fux wurden am Wiener Hof aber ausschließlich für die Feiern der nach römischen Ritus gehaltenen Gottesdienste herangezogen. Man muss also bei der Betrachtung der Ämter im Blick behalten, ob es sich dabei um eine Andacht handelt, die auf Volksfrömmigkeit, und nicht auf die liturgischen Bücher des Konzils von Trient, zurückzuführen war, oder um eine Form nach römischem Ritus. Bei diesen Andachten, wie dem *Sepolcro* am Dienstag, oder der Andacht beim Heiligen Grab am Donnerstag und Freitag, wurde durchwegs auch mit Instrumenten musiziert.

Bei den Gottesdiensten wurde der musikalische Ausdruck tiefer Trauer durch den Choral ausgedrückt.[468] Er wurde aus Chorbüchern a-cappella ohne Instrumente einer Schola (meist bestehend aus Bässen) gesungen. Er bildete in der kaiserlichen Kapelle die Ausnahme und

---

[466] Fux 2017, S. 183.
[467] Reinhardt *Rubriche*, 26r.
[468] Allgemein zur Choralpflege am Wiener Hof vgl. Praßl, Franz Karl: „Choralpflege und deren liturgische Voraussetzungen im Gottesdienst der Hofburgkapelle" in: Seifert, Herbert / Antonicek, Theophil / Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 271–286.

wurde hauptsächlichen zu den Weihnachtsoffizien und in der Karwoche gesungen. In der Karwoche wurde er vor allem für die Gesänge des Propriums und der Stundengebete verwendet. Die Grundlagen dafür bilden die oben beschriebenen „Moser-Chorbücher" Mus.Hs.15942/15943 (vgl. Kapitel 3.3.2. *Libro Nuovo* Mus.Hs. 15942/15943). Diese beiden Codices enthalten die Gesänge zum „Officium Hebdomadae Sanctae". In diesen Büchern war neben Chorälen auch figurale a-cappella-Musik enthalten. Diese Musik wurde vor allem für die Gesänge des Ordinariums und für die Responsorien-Vertonungen der Matutinen herangezogen. Bei den Stücken handelte es sich um Werke „alter Meister" wie Ingegneri oder Palestrina im *stile antico* oder häufig auch Ziani oder Sances im frühbarocken Stil.

9. Die Karwoche

Im nun folgenden „Herzstück" dieser Arbeit geht es darum, anhand der Quellen die Karwoche am Wienerhof zu rekonstruieren. Im folgenden Kapitel werden auch die gesellschaftlichen Veränderungen aufgegriffen (vgl. Kapitel 6.2. *Vor den Reformen*). Es geht im folgenden Kapitel nicht darum, jede einzelne Karwoche über ein Jahrhundert zu analysieren, sondern Veränderungen aufzuzeigen. Die Karwoche wurde von Krankheiten (1725) oder historischen Ereignissen (Josephs Königskrönung 1764) nicht verschont, aber es geht darum ein gewisses Schema zu finden, bevor sich viele Zeremonien in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts verändern.

9.1. Domenica in Palmis

Der Palmsonntag steht am Beginn der Karwoche und im Rang eines *festum semiduplex.*[469] An diesem Tag liegt der liturgisch Schwerpunkt auf dem Einzug Jesu nach Jerusalem. Der Bibel nach ritt er auf einem Esel in die Stadt und wurde von den Menschenmassen mit Palmzweigen als der Sohn Davids begrüßt. Aus diesem Grund beginnt der erste Teil des Gottesdienstes, das Officium, mit dem Introitus *Osanna filio David* (Mt 21, 9). Danach

[469] Die Einteilung aller Tage des Jahreskreises in gewöhnliche Tage (*feria*) und Feiertag (*festum*) reicht in der katholischen Kirche nicht aus, wenn man bedenkt, dass man mehr Festtage als gewöhnliche Tage hat. Daher werden die Tage auch in unterschiedliche Ränge geteilt. Grob kann gesagt werden, eine Steigerung von *festum simplex, semiduplex, duplex, pricipale duplex, duplex con octava* gegeben ist. Die höchsten Feiertage Weihnachten, Ostern und Pfingsten, werden zusätzlich zu ihrem duplex-Rang mit einer Oktav versehen. Vgl. Harper 2001, S. 53ff.

steht die Weihung der Palmzweige und die damit anschließende Prozession im Mittelpunkt des Gottesdienstes. Häufig war es Brauch, dass bei der Prozession die Kirche verlassen wurde und der Hymnus[470] *Gloria laus* antiphonal gesungen wurde, wobei einige Verse des Hymnus vom Kircheninneren gesungen und von Sängern vor dem Kirchentor wiederholt wurden. Nach dem Hymnus klopfte ein Subdiakon mit dem Schaft des getragenen Kreuzes an das Tor, worauf geöffnet wurde, die Prozession feierlich in die Kirche einzog und die eigentliche Heilige Messe folgte.

Ähnlich wie der Gründonnerstag ist der Charakter des Tages sehr zwiegespalten. Nach der feierlichen Prozession wechseln die Priester von den roten, in die violetten Messgewänder. Im Zentrum der anschließenden Messe (ohne *Gloria*) steht die Passion, wobei sich die Gemeinde auf den bevorstehenden Kreuzestod Christi einstimmt.

Der letzte Sonntag der Fastenzeit, gibt den Startschuss in die Karwoche. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veränderte sich dieser Tag ähnlich wie die restlichen Tage der Karwoche mit ihren Andachten kaum. Als Grundlage für den Palmsonntag, wie er am Wiener Hof gehalten wurde, dient das *Ordnungsbuch* von 1715. Dort steht geschrieben, dass die Majestäten um kurz vor 10.00 Uhr über den Gang in die Augustinerhofkirche kamen und sich dort direkt in das Oratorium begaben. Die Zeremonialprotokolle nennen unterschiedliche Zeiten. 1745 zogen die Majestäten im langen Mantelkleid um 09.00 Uhr zur Augustinerkirche.[471] Nach der Palmweihe kamen diese wieder nach unten in den Kirchenraum und begleiten die Prozession. Die Weihe der Palmzweige und die Prozession dauerten zusammen eine Dreiviertelstunde. Aus dem *Wienerischen Diarium* und den Zeremonialprotokollen erfährt man, dass die Weihung der Palmzweige der päpstliche Nuntius vornahm und dass die Prozession dem Rang nach von den höchsten Hofchargen begleitet wurde. So schreibt das *Wienerische Diarium* beispielsweise 1729:

> „Sonntags / den 10den Dieses [April 1729] / war vor-Mittag in vor-gedachter kaiserlichen Hof-kirchen deren PP. Augustinern / die feyerliche Palm-Weyhung von dem Päpstlichen Herrn Nuntio, Monsig. Grimaldi, wie sonsten verrichtet worden / derwelchen / wie auch der darauf gefolgten von wolbesagtem Herrn Nuntio geführten Procession, nebst der Predig Ihrer hochw. P. Francisci Xaverii Brean, Soc. Jesu. Kaiserl. Hof Predigers / und dem hohen Amt beede Regierende kaiserl. Majestäten nebst Dero beeden älteren Durchl. Erz.

[470] Hymnus vgl. Harper 2001, S. 80.
[471] HHStA OMeA ZA-Prot. 20, 110v.

> Herzoginnen [Maria Elisabeth und Maria Magdalena] / und obhöchst gemeldeter Dero Frauen Schwester Durchl. Unter gewöhnlicher Begleitung des Venetianschen Hn. Bottschafters / Dero Herren Ministern / geheimen Rähten / Cammerern / und anderer Hof-Cavalieren / so sich alle in der tieffesten Schutzklag befunden / auferbäulichtigst beyzuwohnen beliebet.“[472]

Nach der Prozession begaben sich die Majestäten wieder in das Oratorium und es folgte die Predigt und die Passion. Gegen 13.00 wurde in der Ratsstube gespeist. Abends wurde der Beginn des vierzigstündigen Gebets bei den Kapuzinern am Neuen Markt von Vertretern des Kaiserhauses besucht. Diese Vesper besuchten Karl VI. und dann Franz I. Stephan. Joseph II. brach mit diesem Brauch und besuchte die Kapuziner in der Karwoche 1766 das letzte Mal.[473]

9.1.1. Palmweihe, Prozession und Messe bei den Augustinern

Anfangs kann zusammenfassend gesagt werden, dass am Vormittag, sprich bei der Prozession, als auch bei der Messe, keine Instrumente verwendet wurden. Ordinarium und Proprium wurden a-cappella musiziert (teilweise choraliter, teilweise figural). Die Palmweihe und Prozession wurden pontifikal gehalten, die Messe gewöhnlich. Die Antworten wurden dem Zelebranten stets choraliter gegeben. Hauptsächlich wurde aus dem Chorbuch Mus.Hs15942 musiziert (für die Prozession wurden die Stimmen herausgeschrieben).

Zu Beginn der Palmweihe zog der Klerus (Zelebrant, Diakon und Subdiakon) in die Kirche ein.[474] War dieser beim Altar angekommen, begannen die Bässe aus dem Chorbuch Mus.Hs.15942 die Antiphon *Osanna filio David* und nach Reinhardt im Anschluss bereits das Graduale *Collegerunt Pontifices* choraliter zu singen. Darauf sang der Zelebrant ℣ *Dominus vobiscum* und der Chor antwortete ℟. *Et cum spíritu tuo*. Es folgte die vom Zelebranten im „in tono ferialis“ gesungene Oration und die vom Subdiakon vorgetragene Lesung. Im Anschluss wurde das Responsorium *In monte oliveti* und die Präfation choraliter vom Chor aus dem „Moser-Chorbuch“ gesungen. War dieses zu Ende, wurde vom Diakon das Evangelium gesungen. Die Oration wurde vom Priester gesungen. Die

[472] WD, 1729 Nr. 30 (13. April).
[473] HHStA, Ältere Zeremonialakten 26-5, 27r und folgende.
[474] Reinhardt *Rubriche*, 25r und folgende.

Präfation sang der Chor aus dem „Moser-Chorbuch“. Gleich im Anschluss darauf wurden ebenfalls aus dem Chorbuch *Sanctus* und *Benedictus* von den Bässen choraliter gesungen. Es wurden fünf Orationen vom Diakon gesungen, während die Palmzweige geweiht wurden. Die Weihe der Palmzweige nahm, wie erwähnt, für gewöhnlich der Nuntius vor. Daraufhin wurde die sechste Oration gesungen.

Während der Sopran (also Hofsängerknaben) begann, die Antiphon *Pueri hebraeorum* choraliter zu singen,[475] wurden sowohl die geweihten Palmzweige ausgeteilt, wobei wiederum durch das Zeremoniell die Rangordnung am Hof vergegenwärtigt wurde, als auch die Stimmen des *Pueri hebraeorum* für den Chor.[476] Nach dem ersten Vers folgt ein 5-stimmiger Satz von Bartolomeo Spontoni. Sowohl im Chorbuch als auch bei Reinhardts *Rubriche* findet sich die Anweisung, dass die zweite Antiphon ebenfalls choraliter von den Sopranen vorgetragen wurde, woraufhin der volle Chor im 5-stimmigen Satz wiederholt. Nachdem so die Zweige ausgeteilt wurden, sang der Diakon ℣ *Procedamus in pace* und die Prozession setzte sich in Gang. Bei der Prozession musste der Zeremoniär besonders auf die Reihenfolge achten: zuerst ging der Thurifer mit dem Weihrauchfass, darauf folgten der Subdiakon mit dem verhüllten Prozessionskreuz, das mit einem Palmzweig geschmückt war, die zwei Leuchter-Träger, die den Subdiakon begleiteten, die Kleriker, die Bruderschaftsmitglieder, die Kantoren und der Zelebrant mit dem Diakon zur Linken. Hinter dem Zelebranten die kaiserliche Familie und die Hofchargen. Bei Reinhardt heißt es: „La Musica s. /: per commando della Sac.a Ces=a Catt=ca, e R=le Mtà. :/ si deve ponere doppo li Ministri, appresso il Clero.“[477] Die Musik begleitet also die Prozession. Während der Prozession wurden sechs Antiphonen, angefangen mit *Cum appropinquaret,* gesungen. Riedel legt hier nahe, dass die Stimmen aus HK.1026 zum Einsatz kamen.[478] Ziss’ Beschreibung bestätigt diese These, indem er sieben Bücher erwähnt, wobei sich unter der Signatur HK.1026 ebenfalls sieben Bücher finden. Diese Stimmen enthalten auch den im Anschluss an das *Gloria laus* zu singenden Wechselgesang *Ingrediento Domino*. Das *Gloria laus* selbst wurde im Gegensatz dazu laut Reinhardt figural zu vier Stimmen

[475] Reinhardt *Rubriche,* 25v, Ziss *Repertorium,* 14r.
[476] Ziss *Repertorium,* 13v.
[477] Reinhardt *Rubriche,* 25v.
[478] Riedel 1977, S. 75.

gesungen.[479] Ziss erwähnt jedoch, dass das *Gloria laus* rein choraliter gesungen wurde.[480] Ob choraliter oder figural, dieser Hymnus wurde im Wechselgesang gesungen, wobei ein Vers von den Kaplänen vorgetragen wurde und die Hofmusikkapelle mit dem Vers *Gloria laus* und *Cui puerile* antwortete. Nach diesem Wechselgesang zog die Prozession in die Kirche ein während die Bässe das Responsorium *Ingrediente Domino* choraliter sangen. War die Prozession zu Ende wechselten die Priester ihre Gewänder. Das feierliche rote Pluviale wurde durch violette Messgewänder ersetzt. Der Charakter der Feier wechselte also abrupt von einem feierlichen zu einem trauernden. Währenddessen wurde eine Predigt gehalten und das Graduale im Chorbuch aufgeschlagen.[481]

Die Messe wurde ordinari und ohne *Gloria* gehalten. Die Soprane begannen choraliter mit dem *Asperges me.* Ebenfalls folgte laut Reinhardt der Introitus *Domine ne longe* choraliter. Zur Predigt in der Barockzeit sei kurz erwähnt, dass diese völlig losgelöst vom restlichen Gottesdienst war, wie man hier am Palmsonntag zwischen zwei Gottesdiensten schön erkennen kann. Besonders in der Fastenzeit kam den zahlreichen Predigten eine wichtige Rolle zu. Sie wurde meist auf Italienisch gehalten. Mit der Ankunft Franz Stephans am Wiener Hof etablierte sich das Französische mehr am Hof und löste das Italienische in vielen Gebieten als Sprache des Hofes ab. Dies erkennt an auch an der Predigt am Palmsonntag die ab 1752 auf Französisch gehalten wurden. [482] Wie bereits erwähnt, änderte sich unter der Regierungszeit Maria Theresias auch der Charakter der Predigten – angestoßen durch Trautsons Hirtenbrief (vgl. Kapitel 6.2. *Vor den Reformen*).

Auf den Introitus folgte das *Kyrie*. Die Ordinariums-Vertonungen für den Palmsonntag waren, um in der Klassifizierung von Fux und Reinhardt zu bleiben, im a-cappella-Stil und wie für die Karwoche üblich auch ohne Instrumente. Unwahrscheinlich ist, dass die 4-stimmigen anonymen Messvertonungen aus dem Mus.Hs.15942 gesungen wurden. Diese wurden in keiner Quelle erwähnt. Reinhardt erwähnt keine Messe ausdrücklich, nur dass sie ohne Gloria und kurz sein müsse.[483] Ziss erwähnt zwei Messen explizit: die Messe von Matteo Palotta, erhalten in der Partitur Mus.Hs.16627, und eine Messe von Nicolo

[479] Reinhardt *Rubriche*, 25v.
[480] Ziss *Repertorium*, 14r.
[481] Ziss *Repertorium*, 13v.
[482] WD, 1752 Nr. 26 (29. März).
[483] Reinhardt *Rubriche*, 25v.

Signorile, für die in den erhaltenen Beständen die Signaturen HK.524 und HK.525 in Frage kommen, beide im 4-stimmigen a-cappella-Satz ohne *Gloria*. Von den Signorile-Messen liegen nur Vokalstimmen vor und die Partitur der Palotta-Messe gibt keinerlei Anzeichen (z.B. Generalbassziffern) für ein Musizieren mit Instrumenten. Die Messen, die aufgrund ihrer Datierung identifiziert wurden, weisen meist stützende Instrumentalstimmen auf. Aus diesen Messen wurde wohl nur der Vokalsatz gesungen.

Nach dem Kyrie folgte die (gesprochene) Lesung und der darauffolgende Tractus, der nach Reinhardt choraliter aus dem „Moser-Chorbuch" gesungen wurde. Im Anschluss daran sangen die Bässe aus den gleichen Stimmen, auf denen bereits der Introitus notiert war, auch das Graduale figural.[484] Ziss erwähnt, dass es Stimmen gab, auf denen Introitus und Graduale geschrieben waren, wobei der Introitus nach diesen Stimmen gemacht worden sei, das Graduale aber aus dem Chorbuch Mus.Hs.15942 choraliter. Im Anschluss an das Graduale folgt der Tractus *Deus Deus meus*. Dies wurde gleich im Anschluss an das Graduale choraliter gesungen.

Es folgte die Passion. Die *Turbae-Sätze*[485], wie sie im „Moser-Chorbuch" Mus.Hs.15942 von Theodorus Clinus für alle Passionen der Karwoche vertont wurden, werden in keinen Quellen erwähnt. Riedel legt die Vermutung nahe, dass die Choreinwürfe aus den Stimmen HK.1027 musiziert wurden.[486] Diese Stimmen beinhalten 4-stimmige figurale Sätze. Ziss beschreibt, dass man sich die sechs Rollen des Matthäus-Evangeliums vorher ausmachen musste. Im Normalfall trugen drei Diakone die Passion vor, wobei einer den Evangelien-Teil, einer den Teil der diversen Personen und einer den Jesuspart sang. Eine Quelle, die diesbezüglich aufschlussreich ist, ist HK 811/32 aus dem Archiv der Hofmusikkapelle. Das Buch, in helles Leder eingebunden, enthält den *Cantus / Ecclesiasticus / sacrae historiae / Passionis / Moninu nostri / Jesu Christi / secundum / quatour Evangelistas.*[487] Dieser Druck, der auch in einer Auflage von 1764 im Wiener Domarchiv liegt,[488] beinhält die Choralpassagen für die Passion, wobei zahlreiche Generationen von Händen unterschiedliche Eintragungen hinterließen. Diese geben Auskünfte darüber, wann welche

[484] Reinhardt *Rubriche*, 26r.
[485] Turba, ae, f, (Menschen-)Menge.
[486] Riedel 1977, S. 76.
[487] Heyinger, Joannis Ignatii (Hrsg.), *Cantus / Ecclesiasticus / sacrae historiae / Passionis / Moninu nostri / Jesu Christi / secundum / quatour Evangelistas*, Wien: 1743.
[488] A-Wd Domarchiv, Altes Dommusikarchiv, 177.

Rolle singen sollte und welche Stellen extra für figuralen Chor notiert waren. Diese „Wiener“ (fast „halbszenische“) Ausgestaltung der Passion, könnte als ein Hang zum Dramatischen gedeutet werden, wie er auch im *Sepolcro* am Dienstag deutlich wird.

Auf die Passion folgte das *Credo* aus einer der oben bereits erwähnten Mess-Vertonung. Darauf folgte das Offertorium *Improperium expectavit*. Reinhardt nennt hier die Vertonung von Pietro Augustini zu vier Stimmen.[489] Darauf folgten *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*. Am Ende der Messe wurde die Communio, sowohl nach Reinhardt als auch nach Ziss, choraliter aus dem Chorbuch Mus.Hs.15942 gesungen.[490]

Danach ging man von der Augustinerkirche zurück in die Burg. In vielen Jahren fand das Mittagsmahl des Kaiserpaares, das in der Ratsstube mit dem päpstlichen Nuntius und dem venezianischen Botschafter statt, mit Zusätzen wie „unter gewöhnlicher Aufwartung“ Erwähnung im *Wienerischen Diarium*. Es kann also davon ausgegangen werden, dass dieses Mittagsmahl mit einer gewissen Regelmäßigkeit stattgefunden hat, obwohl es nicht in allen Jahren dezidiert erwähnt wird.

9.1.2. Vesper bei den Kapuzinern

Das vierzigstündige Gebet ist eine Form der eucharistischen Anbetung. Es ist ein Element, dass der oben beschriebenen Volksfrömmigkeit entstammt, wobei das Allerheiligste 40 Stunden ohne Unterlass angebetet wurde. Diesen Wurzeln aus der Volksfrömmigkeit ist es auch zu schulden, dass diese Andacht ab 1767 nicht mehr vom Hof besucht wurde. Bis dahin zog man am Nachmittag öffentlich zu den Kapuzinern am Neuen Markt, wo die Mitglieder der kaiserlichen Familie der Vesper beiwohnten. Die schlichte Kirche diente zweimal jährlich „öffentlichen“ Hofgottesdiensten. Das war neben dem Patrozinium der Kirche am Fest S. Maria de Angelis am 2. August eben am Palmsonntag.[80] Die Vesper wurde pontifikal gehalten, wobei im Anschluss an die Vesper eine Lauretanische Litanei gesungen wurde.

[489] Stimmen: HK.534; Partitur: Mus.Hs.19005, Mus.Hs.15641.
[490] Reinhardt *Rubriche*, 26r; Ziss *Repertorium* 14v.

Dem *Ordnungsbuch* von 1715 zufolge begann die Vesper um 17.00 Uhr und dauerte laut Reinhardt etwa eine Stunde.[491] Reinhardt hält fest, dass sowohl Orgel als auch Instrumentalmusik praktiziert wurde.[492] Am Anfang wurde eine Predigt gehalten und das Allerheiligste anschließend gesegnet. Es wurden fünf Psalmen gesungen, die von Antiphonen eingeklammert wurden.[493] Die Antiphonen wurden wohl choraliter gesungen. Von den Psalmen liegen figurale Vertonungen vor. Teilweise sind diese simpel gestaltet, wobei die Vokalstimmen nur von einem Generalbass gestützt wurden. In den darauffolgenden Tagen wurden die Psalmen in den Vespern und Metten nur noch im Falsobordone-Stil vorgetragen. Dennoch unterstreicht die Musik den Stellenwert dieser Pontifikal-Vesper. Von Fux und Caldara liegt je eine Vertonung des Psalms *In exitu Israel* vor, welche neben Ripieni-Stimmen auch konzertierende Streicherstimmen beinhaltet. Im Anschluss daran folgt der Hymnus *Vexilla regis*. Dieser Hymnus ist charakteristisch für die Karwoche. Er wurde am Wiener Hof zur Vesper am Palmsonntag und am Mittwoch der Karwoche gesungen sowie zur Grabtragung am Karfreitag.

Über die Ausführung des *Magnificat* liegen keine Informationen vor. Es folgte ein *Ave Maria*, ebenfalls figural und mit Instrumenten musiziert. Die Lauretanische Litanei bildete den musikalischen Abschluss des Palmsonntags. Zwischen 1730 und 1760 werden hauptsächlich drei Vertonungen Fux´ an dieser Stelle musiziert – alle für gemischten vierstimmigen Chor, mit zwei konzertierenden Violinen sowie tiefen Ripieni-Streichern und -Bläsern und Basso continuo. Nach dieser Vesper schwiegen die Instrumente, mit einer kurzen Ausnahme bei der Messe am Gründonnerstag, bis zur Auferstehungsfeier.

Fasst man diesen ersten Tag der Karwoche kurz zusammen, so erkennt man einen eher schlichten Vormittag und eine kunstvoll gestaltete Vesper am Nachmittag. Eine Veränderung des musikalischen Charakters der Gottesdienste am Vormittag fand im Untersuchungszeitraum nicht statt. Man kann aber durchaus behaupten, dass der Beschluss, die Vesper am Nachmittag ab 1767 nicht mehr zu besuchen, den Charakter des Palmsonntags grundlegend ändert. Der liturgische Schwerpunkt des Vormittags, die Weihe der Palmzweige und die anschließende feierliche Prozession, wurden musikalisch

[491] *Ordnungsbuch* 1715, 28v; Reinhardt *Rubriche*, 26v.
[492] Reinhardt *Rubriche*, 26r.
[493] Antiphon 1 – Psalm 1 – Antiphon 1, Antiphon 2 – Psalm 2 – Antiphon 2, Antiphon 3 – usw.

unterstrichen. Bis zum Austeilen der Palmzweige wurden alle Gesänge choraliter vorgetragen. Erst das *Pueri hebraeorum* wurde figural gesungen. Nach dem Einzug in die Kirche mit dem Wechselgesang *Gloria laus* ändert sich der Charakter des Feiertages, was wiederum von der Musik unterstrichen wurde. Reinhardt merkt, wie bereits erwähnt, an, dass die Messe ohne Instrumente und alle Antworten choraliter zu singen waren.[494] Die meisten Gesänge wurden also choraliter aus dem Chorbuch Mus.Hs.15942 genommen. Die Ordinariums-Gesänge wurden kurz und a-cappella gemacht. Im Zentrum der Messe stand die erste Passion der Karwoche (nach Matthäus). Die Rollen wurden auf sechs Sänger aufgeteilt, wobei die Einwürfe des Volkes vom Chor gesungen werden. Diese Chorstellen sind, wie im Fall von HK.1027, kontrapunktisch angelegt. Neben einer figuralen Introitus-Vertonung von Sances, die den Aufführungsdaten dieses Umschlages zufolge ab 1780 regelmäßig verwendet wurde, sticht die Offertoriums-Vertonung von Augustini ins Auge. Dieser Gesang zu *Improperium exspectavit* (Beschimpfungen hat mein Herz zu erwarten) ist der einzige, der nach Reinhardt figural musiziert wurde (Ziss erwähnt keinen figuralen Propriums-Gesang).

Die Pontifikal-Vesper am Nachmittag bestach durch ein letztes Aufblühen der Musik. Die Psalmen wurden figural und mit Instrumente, und nicht wie in den kommenden Tagen der Karwoche in der Falsobordone-Technik gesungen. Der Hymnus *Vexilla regis* liegt in zahlreichen Vertonungen vor, wobei auffällt, dass hier erstmals an diesem Palmsonntag über das Schema „Chor + Instrumentalbegleitung“ hinausgegangen wurde. Die Kompositionen von Reinhardt, Ziani, Draghi und Reutter schrieben alle Soloparts für Sänger – Reinhardt beispielsweise für Solobass, Reutter für Sopran- und Altsolo. Nach der Vesper wurde noch eine Lauretanische Litanei angehängt. Dies war keineswegs ein Wiener Unikum. Nicht selten wurde an Feiertagen mit *duplex-Rang* die Vesper am Vorabend und jene am Abend des Feiertages prächtiger begangen als die Messfeier selbst. In Österreich fanden diese feierlichen Ausgestaltungen der Vesper mit der Gottesdienstordnung von 1783 ein jähes Ende. Diese erlaubte nur noch das Singen des Chorals, wobei an großen Feiertagen das Benutzen einer Orgel erlaubt war (siehe Kapitel 5.7. *Gottesdienstordnung*).

[494] Reinhardt *Rubriche*, 26r.

9.2. Feria 2. Majoris Hebdomadae

> „Montag / den 11ten Dito [April]/ hat vor-Mittag / unser Allergnädigster Herr / in Dero Allerhöchsten Gegenwart Geheimen Raht gehalten. Höchst-gedacht Ihre Majestät die Verwittibte Kaiserin haben in oberwehnter Kirche deren WW.EE.PP Capucinern / wegen des 40-stündigen Gebetts / dem Gottes-Dienst vor-Mittag alda abgewartet. Ihre Durch. Die Leopoldinische Erz-herzogin speiseten / und bewirteten die arme Bätter in dem kaiserl. Spital.“ [495]

Dem Montag der Karwoche kam eine geringere Rolle zu. Man könnte sagen, er wurde, in der sonst so durchgeplanten Karwoche für Allfälliges und zur „Entspannung“ genutzt. Für die „Herren der Schöpfung“ bedeutete das oft die Jagd im Prater oder in Schwechat. Karl VI. nutzte den Tag auch häufig für Audienzen und Beratungen mit dem Geheimen Rat.[496] Franz Stephan nahm häufig ein „Frühmale“ ein und begab sich dann auf die Jagd.[497] Dafür hatten die anderen Mitglieder der kaiserlichen Familie die Möglichkeit, mit ihren Frömmigkeitsbekundungen in den Fokus der Berichtserstattungen zu kommen. Da zu viele Kaiserinnen an einem Ort immer besondere Komplikationen im Zeremoniell verursachten, nützten die verwitweten Kaiserinnen den Montag, um dort hinzugehen, wo die amtierende Kaiserin gerade nicht war. Aus diesem Grund besuchte Wilhelmine Amalia zwischen 1721 und 1732 das 40-stündige Gebet bei den Augustinern erst am Montag der Karwoche. Besonders Erzherzogin Maria Magdalena wird oft am Montag erwähnt, wenn sie an einer Speisung im Hofspital teilnahm. Solche öffentlichen Auftritte der Erzherzoginnen illustrierten deren Bereitschaft zur Unterstützung Hilfsbedürftiger, sind aber auch Gesten einer öffentlich zur Schau getragenen *humilitas*.[498]

Über Maria Theresia wird in den 40er und 50er Jahren des 18. Jahrhunderts häufig im *Wienerischen Diarium* berichtet, dass sie den Gottesdienst in der Kammerkapelle

---

[495] WD, 1729 Nr. 30 (13. April).
[496] Zu Geheimer Rat vgl. Pečar 2003, S. 25–3; vgl. Seitschek, 2011, S. 247–253; Das *Ordnungsbuch* von 1715 ist für diesen Tag leider kaum auskunftsfähig. Es wird lediglich berichtet, dass am Vormittag „nichts extra Abends aber Oratorio und welsche Predig um halb sechs gehaltet welches sonsten am Karfreitag gehaltet würd.“ *Ordnungsbuch* 1715, 29r. Die Rede ist hierbei vom *Sepolcro*, welches im 17. Jahrhundert noch am Karfreitag gefeiert wurde und ab dem Beginn der Regierungszeit Karls VI. am Dienstag der Karwoche gehalten wurde. Dieses „Oratorio“ am Sonntag scheint in keinen anderen Quellen auf.
[497] WD, 1729 Nr. 30 (13. April).
[498] Zu den Erzherzoginnen vgl. Seitschek, 2011a, S. 218–225.

aufsuchte, bevor sie sich mit Staatsangelegenheiten beschäftigte.[499] Dieser begann den Zeremonialprotokollen zufolge gegen 11.00 Uhr.[500] Der Montag wird in den Quellen meist ausgespart, es ist aber sehr wahrscheinlich, dass auch Karl VI. der Messe in der Kammer- oder Burgkapelle beiwohnte.

Über die Gestaltung des Ordinari-Gottesdienstes (*simplex*) erfährt man wenig. Die römische Liturgie sieht an diesem Wochentag einen gewöhnlichen Gottesdienst ohne *Gloria* vor.[501] Im Gegensatz zum Palmsonntag und dem Dienstag und Mittwoch danach wird am Montag keine Passion gesungen. Reinhardt schreibt, dass an diesem Tag kein Dienst für die Hofmusikkapelle anstand.[502] Auch Ziss erwähnt den Montag in seinen Aufzeichnung nicht. Es ist daher erstaunlich, dass trotzdem Kompositionen gefunden wurden, die, sei es durch Aufführungsdaten oder eindeutiger Namensgebung („pro feria secunda hebdomadae maioris"), eindeutig dem Montag zugeordnet werden konnten. Die Propriums-Vertonungen von Caldara müssten Ziss bekannt gewesen sein und die Messe von Signorile fällt genau in die Entstehungszeit des Repertoriums.

9.3. Feria 3. Majoris Hebdomadae

Der Dienstag der Karwoche ist ein schönes Beispiel für die Volksfrömmigkeit in Wien und den Erblanden. Liturgisch beging man an diesem Tag einen gewöhnlichen Ordinari-Gottesdienst (*simplex*). Praktisch wurde der Tag mit der öffentlichen Prozession von St. Stephan bis zum Kalvarienberg nach Hernals ein großes „Event". Hernals, damals weit vor den Toren der Stadt, war im Besitz der Jörger und im 16. und 17. Jahrhundert ein Hort des Protestantismus in Österreich.[503] An der Pfarrkirche in Hernals predigte ein Lutheraner, weshalb es verboten war, diese Kirche zu besuchen, wogegen sich zahlreiche Bürger*innen widersetzten. Erst nach der Schlacht am Weißen Berg konnte Ferdinand II. die Jörger enteignen und übergab das Lehen dem Wiener Domkapitel. Es war also kein Zufall, dass die vom Jesuiten Karl Mussard initiierte Wallfahrt nach Hernals führte, wo auch ein Kalvarienberg errichtet wurde, der aufgrund diverser Baumängel mehrmals neu errichtet

[499] WD 1752, Nr. 26 (29.März).
[500] HHStA OMeA ZA-Prot. 20, 110r.
[501] MR 1570, S. 185–187.
[502] Reinhardt *Rubriche*, 26v.
[503] Vgl. Uhl, Erika: *Hernals „Feste Burg" und Kalvarienberg*, Diplomarbeit Universität Wien 1993.

wurde.[504] Sieben Stationen führten vom Fronleichnamsaltar in St. Stephan über das Schottentor die heutige Alserstraße und die Jörgerstraße bis zur Kirche in Hernals.[505] Diese Länge entsprach der Länge der Via Dolorosa in Jerusalem. Das *Wienerischen Diariums* von 1729 beschreibt den Tag wie folgt:

> „Dienstag / den 12ten Dito [April] / beliebte es Ihrer Majestät Sich in der Fruhe von Dero kaiserl. Burg aus unter Begleitung des päpstlichen Herrn Nuntii, und Venetianischen Herrn Bottschafters / wie auch Dero Ministern / Geheimen Rähten / Cammerern / und Hof-Cavalieren / durch die gewöhlichen Stationen nach Hernals (Alwohin Ihre Majestät die Kaiserin / nebst der Durchl. Erz-Herzogin Mariae Magdalenae, unter einstens per Wagen gefolget) hinaus zu Fuß zu bewegen / und in dortiger Capelle / unter Aufwartung des diesigen Dom-Capituls dem durch die kaiserl. Hof-Music gesungenen Passions-Amt / und sonstig-alljährlich gewöhnlicher Andacht auferbäulichst beyzuwohnen und sodann in Dero diesige Burg per Wagen zurück zu kehren. Nach-Mittags aber hat der gesamte Regierende kaiserl. Hof in der grossen Capelle der Italiänischen Predig / als auch dem letzten Italienisch gesungenem Oratorio (welches die Evangelische Prophezeyungen des Isaiae genannt / und von dem Herrn Apostolo Zeno, kaiserlichen Poéten und Historico verfasset / und die Music hierüber von Herrn Anton Caldara, kaiserlichen Vice-Capell-Meistern / gemachet waren/) beygewohnet.“[506]

Diese Beschreibung deckt sich mit der im *Ordnungsbuch* von 1715. Der Kaiser besuchte gegen 07.00 Uhr morgens einen kleinen Gottesdienst (*Ordinnanz*) in seiner Kammerkapelle. Kurz danach verließ man über die Ante-Kammerer die Burg. Der Kaiser ging zu Fuß im Mantelkleid von St. Stephan gen Hernals, wobei er alle Stationen besuchte. Die Kaiserin fuhr mit ihren Hofdamen in einer Kutsche und besuchte nur ausgewählte Stationen. In Hernals angekommen, zog sich der Kaiser kurz im Pfarrhof zurück. Im Anschluss daran feierte man ohne Musik eine „klaine Messe“ beim Heiligen Grab. Danach feierte man mit Beteiligung der Hofmusikkapelle ein Passionsamt, also den vorgesehenen Gottesdienst, wobei die Passion, wie auch schon am Palmsonntag, aufwendig figural musiziert wurde.[507] Gehalten wurde der Gottesdienst vom Dom-Kapitel. Gegen 10.00 war dieser Gottesdienst zu Ende und man begab sich in die Hofburg, wo man in der Ratsstube mit den Botschaftern zu Mittag aß. Am Abend fand kein Kirchendienst mehr statt.[508]

[504] Riedel, 1977, S.54.
[505] Uhl 1993, S. 97f.
[506] WD, 1729 Nr. 30 (13. April).
[507] MR 1570, S. 187–193.
[508] *Ordnungsbuch* 1715, 29r.

9.3.1. Passionsamt in Hernals

Musikalisch hält Reinhardt fest, dass die liturgischen Gesänge meist aus dem „Moser-Chorbuch“ Mus.Hs.15942 gesungen wurden. Ebenfalls wurden Antworten immer choraliter gesungen. Wenn das Chorbuch nicht verwendet wurde, dann sollte eine Messe mit ähnlichem Charakter gewählt werden, aber immer ohne *Gloria*, ohne *Credo*, ohne Orgel und ohne Instrumente.[509] Der Introitus wurde von den Bässen gesungen, sobald die Priester beim Altar angekommen waren. Dieser wurde jedoch nicht aus dem Chorbuch gesungen, sondern wohl von Stimmen, auf denen auch das Graduale notiert war. Reinhardt schreibt, wie am Palmsonntag, dass gleich nach dem Introitus das Graduale gemacht werden sollte.[510] Ziss dazu: „zu lezt bey dem Introito ist geschriebn nel fine del Graduale, würd nicht gemacht.“[511] Dies lässt darauf schließen, dass 1745 das gleiche Material benutzt wurde wie 1727. Nach dem Introitus (bzw. nach dem Graduale) folgte ein vierstimmige a-cappella-*Kyrie*. Nach der Lesung sangen die Bässe den ersten Vers des Graduale aus dem „Moser-Chorbuch“, ab *Et exurge in adiutorium mihi* sangen alle figural von den Stimmen.[512] Die gleiche Anmerkung findet sich auch parallel dazu im Chorbuch, wo (wohl von Reinhardt) vermerkt wurde: „Sù le Carte dell Introito“.[513] Es folgte wieder der längste „musikalische Beitrag“ zu der Messfeier – die Passion (diesmal nach Markus). Dafür mussten fünf Rollen auf Sänger aufgeteilt werden. Die *Turbae-Sätze* wurden wie bereits am Palmsonntag figural vom ganzen Chor gesungen.

Nach der Passion sprach der Zelebrant die Oration, worauf der Chor das Offertorium *Custodi me Domine* sang. Reinhardt erwähnt hier explizite ein *Custodi me* zu acht Stimmen, was unmissverständlich die Komposition von Sances hinweist, erhalten in der Signatur Mus.Hs.19000. Es folgten die restlichen Ordinariums-Teile und die Communio *Adversum me*, welche, laut Reinhardt, die Bässe aus dem „Moser-Chorbuch“ choraliter sangen.[514]

[509] „Feria 3=tia Nos autem Gloriari, ed incomincia La Messa à Libraccio ò altra simile Feriale, senz’ Organo, e senza Instromenti.“ Reinhardt *Rubriche*, 26v; Ziss *Repertorium*, 15r.
[510] Reinhardt *Rubriche*, 26v.
[511] Ziss *Repertorium*, 15v.
[512] Ibid.
[513] Mus.Hs.15942, 79v.
[514] Reinhardt *Rubriche*, 27r.

Zur Einstellung dieses Brauches kam es, wie erwähnt, bereits 1762 unter der Herrschaft von Kaiser Franz I. Stephan. In den drauffolgenden Jahren wurde es auch „um den Dienstag der Karwoche etwas still." In den Zeremonialprotokollen wird an diesem Tag kein Kirchgang mehr erwähnt. Im *Wienerischen Diarium* steht nur kurz: „Gestern und heute [Mittwoch] wurde daß Paßionsamt in der Kammerkapelle gehalte, welchem die allerhöchsten und höchsten Herrschaften ebenfahls beygewohnet."[515] Zur musikalischen Gestaltung der Passionsämter ab 1765 in der Hofburgkapelle kann man kaum Rückschlüsse aus Aufführungsdaten ziehen. Es liegt nur ein Offertorium von Reutter vor, welches zumindest 1767 aufgeführt wurde. Aber die Tatsache, dass außer dieser Komposition keine weitere vorliegt, lässt darauf schließen, dass der Charakter des Tages bestehen blieb. Es wurde weiterhin wohl primär choraliter und selbstverständlich a-cappella gesungen.

9.3.2. *Sepolcro*

Das sogenannte *Sepolcro* ist eine Wiener Sonderform des Oratoriums und wurde in der Literatur zahlreich behandelt.[516] Bei der Gattung handelt es sich um die einzige, die autochthon auf dem Boden der Wiener Hofmusikkapelle entstand. Es handelte sich dabei um szenisch, musikalische Aufführung. Da die Oper aber in der Fastenzeit verboten war, war das nicht-szenische Oratorium eine Art „Ersatz-Oper". Da es sich beim *Sepolcro* um ein (zwar szenisches) Oratorium handelte, könnte man von einem geschickten „Etikettenschwindel" des Wiener Hofes sprechen, um die geliebten Opern so gut es ging zu ersetzen. Der Begriff „Sepolcro" bedeutet „Grab" womit auch der Aufführungsort klar wird. Es wurde nach Seifert von Valentini um 1640 kreiert und szenisch am Karfreitag oder Gründonnerstag beim Heiligen Grab aufgeführt.[517] Dieses Musikdrama wurde während der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (reg. 1660–1705) regelmäßig aufgeführt und war fester Bestandteil der Karwoche. Häufig wurde es *Rappresentatione sacra al SS. Sepolcro* bezeichnet. Als große Förderin dieser Gattung trat Eleonora Gonzaga (II), die letzte Ehefrau Ferdinands III., hervor. Am Heiligen Grab in der Kapelle Eleonoras wurde je ein *Sepolcro* am Abend des Gründonnerstags und am Abend des Karfreitags in der

[515] WD, 1770 Nr. 29 (11.April).
[516] Vgl. Seifert, Herbert: „Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle" in: Seifert, Herbert / Antonicek, Theophil / Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011b; White 2011, S. 287–315.
[517] Vgl. Seifert 2011b, S. 163.

Hofburgkapelle aufgeführt. In den Librettos finden sich zahlreiche szenische Anweisungen. Seifert spricht auch davon, dass hinter dem Heiligen Grab der kaiserlichen Kapelle ein Hintergrundprospekt hang.[518]

Der Unterschied zum gewöhnlichem Oratorium bestand darin, dass das *Sepolcro*, im Gegensatz zum zweiteiligen Oratorium, einteilig war. Beide Gattungen weisen Verbindungen zu biblischen Themen auf, wobei das *Sepolcro* thematisch um den Tod Christi angesiedelt war. Oratorien wurden in der Fastenzeit aufgeführt, aber waren nicht szenisch. Sepolcri waren szenisch und wurden in der Karwoche am Heiligen Grab aufgeführt. Während Oratorien meist aus Italien importiert wurden, wurden Sepolcri am Wiener Hof geschrieben. Zum Instrumentarium sei erwähnt, dass ein Oratorium für gewöhnlich auf Violinen und Continuo beschränkt war. Der dunkle Charakter des *Sepolcros* indes wurde durch das Verwenden von tiefen Instrumenten wie Violen, Cornetti muti und Fagotten unterstrichen.[519] Dieser dunkle Klang, vor allem durch die Violen, war klanglich sehr charakteristisch.

Ein wichtiger Erfolgsgarant für die kontinuierliche Entwicklung dieser Gattung waren die immer gleichen Komponisten, die damit beauftrag wurden – allen voran Valentini und Draghi.[520] Nach dem Tod Eleonoras 1686 reduzierte sich die Anzahl der aufgeführten Werke auf eines pro Karwoche. Seifert sieht mit dem Tod Leopolds I. 1705 auch das Ende dieser Gattung. Die Werke blieben zwar in ihrer Form bestehen, wurde aber nicht mehr szenisch aufgeführt und waren nun auch zweiteilig.

Das erste sogenannte *Componimento sacro*, wie das Werk bezeichnet wurde, wurde im Untersuchungszeitraum 1715 aufgeführt. Es war von dem gerade verstobenen Ziani. In dieser nicht szenischen Aufführungspraxis blieb das *Sepolcro* bis 1740 erhalten und wurde unter Karl VI. ab 1718 am Abend des Dienstages am Heiligen Grab der Hofkapelle aufgeführt.[521]

Auch wenn Seifert die Gattung des *Sepolcros* ab 1705 für beendet sieht, nahm sich die neue Komponistengeneration um Fux und Caldara dieser Gattung an und glichen sie mehr dem

[518] Vgl. Ibid., S. 167.
[519] Vgl. Ibid.
[520] Vgl. White 2011, S. 288; vgl. Seifert 2011b, S. 170.
[521] Tabelle der aufgeführten Fastenoratorien im Anhang.

Passionsoratorium an.[522] Diese neue Form konnte sich unter der langen Regierungszeit von Karl VI. konsolidieren und etablieren.[523] Dennoch fand die Aufführung eines *Sepolcros* (oder Passionsoratoriums) mit dem Ende der Ära Karls VI. ein Ende. Unter Maria Theresia wurden keine Oratorien mehr am Dienstag der Karwoche aufgeführt. Der Dienstag der Karwoche verlor seine beiden Besonderheiten innerhalb des Untersuchungszeitraumes: das *Sepolcro* 1740 und die Prozession nach Hernals 1762.

9.4. Feria 4. Majoris Hebdomadae

Der Mittwoch ist der vierte Tag der Karwoche (die liturgische Zählung beginnt mit dem Sonntag). Ihm kommt liturgisch keine größere Bedeutung zu, ähnlich wie den beiden Tagen zuvor (alle *simplex-Rang*). An diesem Tag wurde der Hof zwei Mal verlassen, um öffentlich in der Hofkirche St. Augustin Gottesdienst zu feiern (obwohl man das Gelände der Hofburg defacto nicht verließ). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden diese Gottesdienste in kleinere Kirchen verlegt. 1771 wurde das Passionsamt am Vormittag in der Kammer- und die Pumpermette in der Hofkapelle gehalten.[524]

Am Vormittag wurde, wie auch schon am Tag zuvor, ein sogenanntes „Passionsamt" gehalten.[525] Unter Anwesenheit der kaiserlichen Familie und der höchsten Hofchargen, wie den Geheimen Räten und anderen Vertretern, wie dem päpstlichem Nuntius oder dem spanischen Botschafter, begann der Gottesdienst dem *Ordnungsbuch* von 1715 zufolge gegen 10.30 Uhr.[526] Auch an diesem Tag gab es weder Orgel, Instrumente, *Gloria* noch *Credo*.

Die Bässe sangen, nach Reinhardt, den Introitus „sù le carte" (choraliter). Die Messe wurde wieder a-cappella gesungen. Auf die Lesung folgte das Graduale gesungen von den Bässen (choraliter). Ziss erwähnt hier explizit, dass das Graduale aus dem Chorbuch gesungen wurde. Nach der zweiten Lesung folgte der Tractus *Domine exaudi* aus dem „Moser-Chorbuch". Ab dem Vers *Tu exurgens Domine* sangen die Bässe vom Blatt, auf dem auch

[522] Vgl. White 2011, S. 303.
[523] Zu den Librettisten, der Dramaturgie der Werke sowie der thematischen Auswahl der Stoffe vgl. White 2011, S. 303ff.
[524] HHStA OMeA ZA-Prot. 34, 19r.
[525] MR 1570, S. 193–201.
[526] *Ordnungsbuch* 1715, 29v.

der Introitus geschrieben war. Wurde der Vers choraliter fertig gesungen, sangen alle „sù le Carte dell Introito“[527] den Vers *Quia venit tempus*.[528] Ziss schreibt wieder, dass „Zur lezt nel fine del tratto wurd nicht gemachet […] Graduale wurd aus dem Buch Nr. 119.“[529] Dies zeigt wieder, dass gegen 1747 aus dem gleichen Stimmmaterial gesungen wurde, dass auch während der Zeit Karls VI. im Einsatz war, nur dass das Graduale nun nicht von diesen Blättern gesungen wurde, sondern aus dem „Moser-Chorbuch“.

Es folgte das Herzstück des Gottesdienstes: die Passion (nach Lukas). Wie an den Tagen zuvor, wurden die Rollen aufgeteilt. Die *Turbae-Sätze* liegen wieder in unterschiedlichen, bis zu sechstimmigen, figuralen Vertonungen vor. Nach dem gelesenen Evangelium und der Oration folgt das gesungene Offertorium *Domine exaudi* (beginnend gleich wie der Tractus zuvor, Ps. 101, 2-3.). Dieser sollte Reinhardt zufolge in einer achtstimmigen Vertonung gesungen werden, ohne dass er dabei den Namen des Komponisten nennt.[530] Es folgten die restlichen Teile des Ordinariums und die Communio *Potum meum cum fletu*. Das diese choraliter aus dem „Moser-Chorbuch“ gesungen wurde, schreiben sowohl Reinhardt als auch Ziss.[531]

Direkt im Anschluss an die Messe begann die **Vesper** ebenfalls in der Augustinerkirche. Der Priester intoniert, wie bei jeder Tageshore, ℣ *Deus in adiutorium meum intende*, worauf der Chor einstimmig antwortet ℟. *Domine ad adiuvandum me festina*.[532] Sowohl Reinhardt als auch Ziss verweisen bei den Antiphonen und den Psalmen auf das „Moser-Chorbuchs“.[533] Dabei wurden die Psalmen alternierend mit dem Priester im Falsobordone-Stil gesungen. Die Priester intoniert die Antiphon, ein Tenor sang den ersten Versikel des Psalms,[534] worauf dieser vom gesamten Chor gesungen wurde. Nach dem Psalm folgte das *Gloria patri* und die Bässe wiederholen die Antiphon.[535] Danach

[527] Mus.Hs.15942, 120r.
[528] Reinhardt *Rubriche*, 27r und folgende.
[529] Ziss *Repertorium*, 15v.
[530] Reinhardt erwähnt am Dienstag, Mittwoch und Donnerstag ein achtstimmiges Offertorium. Bei jenen von Dienstag und Donnerstag konnte eine Konkordanz zu Stücken Sances´ hergestellt werden. Das Offertorium am Mittwoch war wohl ebenfalls von Sances und im gleichen Stil.
[531] Reinhardt *Rubriche*, 27v; Ziss *Repertorium*, 16r.
[532] Eine Ausnahme bilden die Nachthoren Matutin und Laudes.
[533] Mus.Hs.15942, 156v; Reinhardt *Rubriche*, 27v; Ziss *Repertorium*, 16r.
[534] Davon findet sich eine Noten-Skizze in den *Rubriche*. Reinhardt *Rubriche*, 27v.
[535] „Doppo omni Salmo Li Bassi Replicano La sua Antiphona intiera.“ Mus.Hs.15942, 157r.

begann im gleichen Schema die Antiphon zum zweiten Psalm, wobei nach Reinhardt ein Bass die restlichen vier Antiphonen und Psalmen intonierte.[536]

Nach den Psalmen intonierten die Priester den Hymnus *Vexilla regis*. Nach Reinhardt sang der ganze Chor ab dem Versikel *Fulget Crucis* aus dem Buch eine Vertonung von Palestrina.[537] Danach wechselten sich (auch diese Beschreibung findet sich ident im Mus.Hs.15942 und in den *Rubriche*) die Priester und der Chor ab, wobei die Priester die gesamte zweite Strophe *Qua vulnerata* sangen. Die dritte Strophe wird bei Reinhardt nicht erwähnt und wurde daher wahrscheinlich nicht gemacht. Die vierte Strophe *Impleta sunt* wurde wieder figural vom Chor gesungen und so weiter. Wenn die Priester den Vers *O Crux ave spes* sangen, mussten alle auf die Knie gehen. Darauf sang der Chor die letzte Strophe *Te summa Deus.*[538] Ziss zufolge wurden von Einzelstimmen gesungen.[539]

Es folgte das *Magnificat* und die dazugehörige Antiphon, wobei von diesem, nach Reinhardt nur der erste Vers *Ancilla dixit Petro* von einem Priester gesungen wurde. Ohne, dass die Bässe die Antiphon weitersangen, intonierten zwei Tenöre das *Magnificat*. Der restliche Chor setzt fort mit *Anima mea dominum* im Falsobordone-Stil. Im „Moser-Chorbuch" findet sich wieder die gleiche Beschreibung wie in den *Rubriche*, diesmal auch mit ähnlichen Notenbeispielen. Das figurale *Magnificat* aus dem Chorbuch von Giovanni Animuccia wurde nicht gesungen, stattdessen wurden die Verse abwechselnd choraliter von den Priestern und (wie auch die Psalmen) im Falsobordone-Stil gesungen.[540] Auffällig hier ist, dass die notierten Versikeln nicht übereinstimmen. Vielleicht notierte Reinhardt in seine *Rubriche* einen für ihn mehr entsprechenden Versikel.

Wurde das *Magnificat* so fertig gesungen, wiederholten die Bässe die Antiphon *Ancilla dixit Petro*. Die übrigen Teile der Vesper, das *Miserere* und das *Benedicamus*, wurden wieder alternierend zwischen Priester und Chor aus dem Chorbuch choraliter gesungen.

---

[536] Reinhardt *Rubriche*, 28r.
[537] Eine Formulierung, die sich wieder im Chorbuch und in den *Rubriche* beinahe ident findet. Mus.Hs.15942, 161v; Reinhardt Rubriche, 28v.
[538] Ibid.
[539] Ziss *Repertorium*, 16r.
[540] „Questa Magnificat si canta nel Modo come si sono cantati L´altri Salmi antedetti [falsobordone], senza questa Musica overo coralmente come è notato NB:", Mus.Hs.15942, 173r.

Nach dem *Deo gratias* wurde, nach Reinhardt, noch ein kurzes *Ave Maria* vom Chor gesungen.[541]

Ähnlich die Beschreibung bei Ziss: Er erwähnt eine Vespervertonung von Palotta, die nicht gefunden wurde. Weiter hält er fest, dass *Magnificat*, *Preces* und das *Miserere* aus dem Chorbuch gesungen wurden. Während letzteres gesungen wurde, musste man schnell ein vierstimmiges *Ave Maria* austeilen.[542] An Ziss chronologisch anknüpfend, lassen die gefundenen Musikalien keine Rückschlüsse auf eine (musikalische) Veränderung des Gottesdienstes in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu.

Am Nachmittag des Mittwochs folgte die erste von drei sogenannten Pumpermetten. Wie aber in katholischen Tradition üblich, zählt der Vorabend bereits zum kommenden Tag, weshalb die Pumpermetten auch in dieser Arbeit am folgenden Wochentag behandelt werden.

9.5. Feria 5. In Coeni Domini

Mit dem Gründonnerstag endete die Fastenzeit und es begannen die drei Heiligen Tage, das *Triduum sacrum*. Der Gründonnerstag wurde im in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch „Antlaß Pfingstag“ genannt. An diesem Tag wurden die Büßer aus ihrer Bußzeit „entlassen“ und wieder in die Arme der Mutter Kirche aufgenommen. Der Begriff Gründonnerstag wird erstmals 1744 im *Wienerischen Diarium* verwendet. Liturgisch steht an diesem Tag das letzte Abendmahl im Zentrum, woher auch der Name *Coeni Domini* rührt. Der Gründonnerstag ist das ideale Beispiel dafür, um die Dichte der liturgischen Feiern des *Triduums* vor Augen zu führen. Aus den Gottesdiensten des sogenannten Tridentinischen Ritus und den volkstümlichen Andachten, zurückzuführen auf die *Pietas Austriaca*, bildete sich ein dichtes Netz aus (semi-)liturgischen Feiern. Zu Beginn des Tages stand eine stille Messe mit öffentlicher Kommunion, auf diese folgte eine gesungene (teils solenne) Messe, hierauf wiederum die Übertragung des Allerheiligsten und die Vesper. Nach einer kurzen „Verschnaufpause“ folgte das Mandatum, die liturgische Fußwaschung, und die Speisung der Armen – in Wien von Kaiser, Kaiserin sowie

[541] Reinhardt *Rubriche*, 29v.
[542] Daneben steht in einer kleinen Notiz am Rande geschrieben: „Es sind zusammen geschriben von Reinharth“, was wohl wieder darauf anspielt, dass aus dem Material aus der Zeit um 1727 gesungen wurde.

Kaiserwitwen unabhängig durchgeführt.[543] Am Abend folgte noch die dreistündige Mette bestehend aus Matutin und Laudes. Nach dieser begab man sich von der Augustinerkirche in die Hofkapelle, wo man noch einer Andacht beiwohnte, bei der das *Miserere* gesungen wurde.

9.5.1. Matutin & Laudes

Die Tage des *Triduum sacrum* begannen mit einer Matutin. Diese wurde, wie für dieses Stundengebet üblich, ursprünglich in der Nacht bzw. am frühen Morgen des Donnerstags, des Freitags und des Samstags der Karwoche gehalten. Die Matutin ist eine gewöhnliche Tageshore und wird auch Vigil oder *Nocturnæ* genannt. In den letzten Tagen der Karwoche weicht dieses Nachtoffizium jedoch stark von seiner eigentlichen Form ab. [544] In diesem Zusammenhang spricht man von den Trauermetten oder *Tenebræ*. Auf die Matutin, von dem sich das deutsche Wort „Mette“ ableitet, folgt die Laudes, die Morgenhore.[545] Dieses Stundengebet gleicht in seinem Aufbau der Vesper.[546] Im Folgenden werden die Feier der Matutin und der Laudes, welche ohne Unterbrechung ineinander übergehen, (Pumper-) Mette genannt. In Zentrum dieses Gottesdienstes steht die Trauer und der Kreuzestod Christi. Ausgedrückt wird diese Trauer durch Texte, wie den Psalmen, den *Lamentationes Jeremiae Prohetae* und den Responsorien. Dieses Offizium hatte *duplex-Rang*.

Während des *Triduums* werden die Stundengebete auf das Nötigste reduziert. Besonderheiten sind daher zum Beispiel das Wegfallen der feierlichen Einleitung *Deus in adjutorium* und des *Invitatoriums*, des *Gloria Patri* am Schluss der Psalmen, wie auch die Einleitungs- und Schlussformel zu den Lesungen. Stattdessen wurde ein *Miserere* und das *Christus factus est* am Ende der Laudes gesungen bzw. gesprochen, welches ein Ausdruck tiefer Trauer war. [547]

Bei diesen Metten brannten auf einem Leuchter 15 Kerzen, welche nach und nach ausgelöscht wurden.[548] Wenn schließlich nach dem Benedictus der Laudes nur noch eine

[543] Öfters auch vertreten durch die Erzherzog*innen oder höchste Hofchargen.
[544] Für die gewöhnliche Gestaltung der Matutin vgl. Harper 2001, S. 86ff.
[545] Zum gewöhnlichen Ablauf der Laudes vgl. Harper 2001, S. 97ff.
[546] Eröffnungsversikel, Psalmen, Responsorien, Hymnus, Canticum, Gebet, Segen.
[547] Harper 2001, S. 141.
[548] Die Anzahl der Kerzen schwankt von Literatur zu Literatur. Im Schott ist von 15 Kerzen die Rede, Harper erwähnt 24. Harper 2001, S. 141.

Kerze brannte, wurde diese für kurze Zeit hinter dem Altar verborgen, bis das *Miserere* verklungen war. Danach wurde die Kerze wieder hervorgebracht. Dieses Verdunkeln des Kirchenraumes sollte vor Augen führen, wie auch in der Passio Christi der Glaube zurücktrat aber schlussendlich gestärkt wiedererstand.[549] Die Stimmung, die durch den trauernden Charakter der gesungenen Klagelieder erzeugt wurde, war, gerade am (immer knapp an der Grenze zum Bigotten befindlichen) Wiener Hof, sehr eindrucksvoll und emotional ergreifend. Das Geräusch am Schluss der Trauermette erinnerte an das Erdbeben nach der Kreuzigung. Dabei wurde ein Holz-Hämmerchen gegen eine Holzplatte geschlagen, weshalb diese Trauermetten in Österreich umgangssprachlich „Pumpermetten" genannt werden. Am Ende des Gottesdienstes verlässt man die Kirche in aller Stille.

Die Matutin bestand aus drei Nokturnen, die sich jeweils wieder aus je drei Psalmen mit Antiphonen, einem Versikel und drei Lesungen, wobei auf jede ein Responsorium folgte, zusammensetzte. Die jeweils erste Nokturn aller drei Tage enthielt Lesungen aus den Klageliedern des Propheten Jeremia. In der zweiten Nokturn wurden Passagen aus dem Psalmentraktat des heiligen Augustinus und in der dritten Nokturn aus den Paulus-Briefen gelesen.[550]

Die Klagelieder, welche in den Matutinen der Karwoche nicht in voller Länge, sondern auszugsweise erklangen, folgen in der Bibel auf das Buch Jeremia, wurden aber nach heutigem Kenntnisstand nicht von diesem verfasst. Ihre Anlage ist kunstvoll angelegt: Die 22 Verse des ersten, zweiten und vierten Liedes beginnen nach Art eines Akrostichons mit den 22 hebräischen Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets. In der lateinischen Übersetzung der Klagelieder für den Gebrauch in der Karwochen-Liturgie wurden die ursprünglichen hebräischen Anfangsbuchstaben (Aleph, Beth, Gimel, und so weiter.) isoliert als gliedernde Buchstaben beibehalten und den einzelnen Versen vorangestellt. Auch wenn Jeremia nicht der Autor war, so stammen die Texte dennoch aus seiner Zeit und handeln von der Zerstörung des Tempels durch Nebukadnezar im Jahr 587 v. Chr. Diese Geschehnisse bringt der Autor in Zusammenhang mit der sündhaften Abwendung Jerusalems vom Herrn. Die Klagelieder waren vom Mittelalter bis zum Zweiten Vatikanum

[549] Schott 1929, S. XI.
[550] Der genaue Ablauf der Gebete der Metten findet sich im Anhang.

fest (und ausschließlich) mit den Tagen des *Triduum* verbunden. Wie es in den Liedern heißt (Klgl. 2,19), werden sie in der Nacht zur Klage gesungen.[551]

Die drei mal neun Responsorien, welche in den Matutinen der heiligen Tage auf die Klagelieder und die übrigen Lesungen antworten, bestehen aus Texten des alten sowie des neuen Testaments und kreisen thematisch um die Passion, die Kreuzigung, Jesu Auslieferung durch Judas und den Opfertod Christi für die Erlösung der Menschheit.

Dieser trauernde, stoische Charakter bildete sich auch im Zeremoniell am Wiener Hof ab. Der Fokus lag auf der christlichen Trauer und Demut und, obwohl die Pumpermetten in der großen Augustinerkirche bzw. ab 1752 in der Hofkapelle stattfanden, findet man in den Quellen keine näheren Informationen zu diesen Gottesdiensten. Das Zeremoniell dürfte also recht unspektakulär vonstattengegangen sein, wobei die Majestäten den Metten aus dem Oratorium beiwohnten. Wie häufig bei den Tagesoffizien, war man auch am Wiener Hof mit den Zeiten der Gebete recht flexibel. Ziss erwähnt, dass der Gottesdienst am Nachmittag begann, bei Reinhardt gar nach dem Mittagessen.[552] Tatsächlich begann die Mette am späten Nachmittag zwischen 17.00 Uhr (*Ordnungsbuch* 1715) und 18.30 Uhr (Zeremonialprotokoll 1771) und dauerte etwa drei Stunden.[553] Alle drei Pumpermetten stehen im *duplex-Rang*. Die drei Pumpermetten gleichen einander in der Struktur und der musikalischen Ausgestaltung. Im Folgenden wird die erste Mette für den Gründonnerstag beschrieben. Für die folgenden beiden Metten können die Namen der Antiphonen, Psalmen, Responsorien und übrigen Gebete der angehängten Tabelle entnommen werden.

Informationen über die Gestaltung der Metten finden sich in den *Rubriche* und im *Repertorium*. Der gesamte Gottesdienst wurde ohne Instrumente und Orgel, rein a-cappella, musiziert. Um den wehklagenden, schweren Charakter zu unterstreichen, werden alle Gesänge *adagio* vorgetragen.[554] In den einzelnen Nokturnen intoniert der Priester den ersten Antiphonversikel (z.B. *Zelus Domus tuæ)*, worauf die Bässe die Antiphon zu Ende sangen. Danach intonierte ein Tenor den ersten Psalm der ersten Nokturn. Ziss erwähnt, dass gleich zu Beginn des Amtes im Pars Prima (Mus.Hs.15942) die Seite 185

[551] Vgl. Koenen, Klaus: *Die Klagelieder des Jeremias. Eine Rezeptionsgeschichte*, Neunkirchen-Vluyn: Neunkirchner Verlagsgesellschaft 2013 (Biblisch-theologische Studien 143).
[552] Reinhardt *Rubriche*, 29v; Ziss *Repertorium*, 16v.
[553] *Ordnungsbuch* 1715, S. 29r; HHStA OMeA ZA-Prot. 34, 19r.
[554] Reinhardt *Rubriche*, 29v.

aufzuschlagen war. Beiden Quellen zufolge sang man die Responsorien und Psalmen aus dem „Moser-Chorbuch“. Darüber hinaus wurden Musikalien gefunden, die ebenfalls die Antiphonen und Psalmen enthalten. Wie allen Quellen zu entnehmen ist, waren diese Gesänge am Anfang der Nokturnen choraliter bzw. im Falsobordone-Stil zu singen. Eine wichtige Information zur weiteren Entwicklung der vorgetragen Psalmen findet man in den Tagebüchern von Khevenhüller-Metsch, der 1766 notierte:

> „die Metten aber offentlich in der großen Capellen, jedoch campagna gehalten; und damit auch hierbei etwas neues eingeführet werden möge, so musten die Psalmen nicht wie sonsten choraliter abgesungen, sondern lediglich wie bei denen Vigilien psalliret werden.“[555]

Nach den einleitenden Antiphonen und Psalmen wird ein stilles *Pater noster* gesprochen. Daraufhin folgt der zweite Teil der Nokturnen mit jeweils drei Lesungen und drei Responsorien. Die Lesungen der jeweils ersten Nokturn der drei heiligen Tage bilden Gesänge der sogenannten Klagelieder des Jeremias (*Lamentatio Ieremiae prophetae).* Die Gesänge der *Lamentationen* sind im „Moser-Chorbuch“ nicht enthalten. Auf den 70. Psalm folgt im Chorbuch das Responsorium *In monte oliveti*.[556] Reinhardt erwähnt nur, dass die *Lamentationen* gesungen wurden, jedoch nicht von wem.[557] Ziss erwähnt, dass die *Lamentationen* figural aus einem anderen Buch von drei Frauenstimmen gesungen wurden.[558] Auch die gefundenen Vertonungen der *Lamentationen* legen nahe, dass die Klagelieder zumindest teilweise figural gesungen wurden. Dem nach den Vorschriften des cursus romanus sollten die Klagelieder im *tonus romanus* choraliter gesungen werden,[559] wobei die hebräischen Buchstaben auch bei der lateinischen Übersetzung aus der Vulgata mitgesungen und besonders hervorgehoben wurden.[560]

Die Responsorien, die auf die Lesungen folgten, wurden wohl am zahlreichsten von allen Gottesdiensttexten der Karwoche vertont. Im „Moser-Chorbuch“ sind vierstimmige Sätze von Marc'Antonio Ingegneri enthalten. Zu Zeiten Reinhardts wurden diese auch noch

---

[555] Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.) 1917, S. 171.
[556] Mus.Hs.15942, 190r.
[557] Reinhardt *Rubriche*, 29v.
[558] Ziss *Repertorium*, S. 17r.
[559] Koenen 2013, S. 75.
[560] Zu den Vertonungen der *Lamentationen* allgemein vgl. Koenen 2013, S. 81ff; Zu den *Lamentationen* am Hof der Habsburger im 16. Jahrhundert vgl. Kendrick, Robert L: *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington / Indianapolis: Indiana UP 2014 (Music and the Early Modern Imagination), S. 91ff.

gesungen.[561] Spätere Kompositionen stammen vor allem von Reutter und Bonno. Allen ist gemein (auch dem Satz von Ingegneri), dass sie meist vierstimmig (manche auch für drei Männerstimmen) und meist homophon geschrieben wurden. Auf die erste Nokturn folgen zwei weitere nach demselben Schema.[562]

Auf die *Tenebrae* folgte direkt die Laudes. Der Priester intonierte die erste Antiphon *Iustificeris Domine.* Nach dem ersten Versikel setzten die Bässe fort, wie auch bei der *Tenebrae* aus dem Chorbuch. Ebenfalls daraus folgte der 50. Psalm, das *Miserere,* choraliter. Anschließend wurden drei Psalmen sowie ein Lob-Psalm, jeweils von Antiphonen eingeklammert, gesungen. Darauf wurde die Antiphon *Oblatus est* von den Bässen wiederholt. Der Priester sang ℣ *Homo pacis meae in quosperavi*, worauf der Chor figural antwortete ℟. *Qui edebat panes meos, ampliavit adversum me supplantationem*. Der Chorsatz dazu findet sich in den *Rubriche*.[563] Im Anschluss daran intonierte der Priester die Antiphon zum *Benedictus, Traditor autem*, worauf die Bässe nach dem ersten Versikel wieder mit dem Rest folgten.

An dieser Stelle wird bei Reinhardt erwähnt, dass das folgende *Benedictus* – das gilt für alle Pumpermetten – nicht aus dem bis jetzt erwähnten Chorbuch Mus.Hs.15942 gesungen wurde, sondern aus dem älterem „Kugelmann-Chorbuch" Mus.Hs.19427 von 1601 bzw. aus der Kopie davon von 1630 (Mus.Hs.19426). Das darin enthaltene *Benedictus* stammt wohl von Palestrina und ist zu vier Stimmen komponiert.[564] Im „Moser-Chorbuch" findet sich ganz ähnlich zu den *Rubriche* die Zeile: „Questo Benedictus non si canta, essendo differente di quello sull´altra libro à Carte 212."[565] Zwei Tenöre intonierten das Benedictus. Darauf folgte der Chor mit der ersten Strophe. Die darauffolgenden Strophen wurden jeweils vom Priester intoniert, worauf wieder der Chor folgte. Die letzte Strophe *Illuminare* sagen die Priester allein. Ziss, der das *Libro vecchio* nicht mehr erwähnt, schreibt, dass, wenn das *Benedictus* choraliter gesungen wurde, die Stimmen dazu extra ausgegeben wurden, sollte es indes figural musiziert werden, so befanden sich die Stimmen

[561] Ibid.
[562] Die genaue Ordnung ist der Tabelle in den Anhängen zu entnehmen.
[563] Reinhardt *Rubriche,* 30r.
[564] In den Chorbüchern wurde der Name mit Bleistift bzw. Tinte ergänzt. Riedel stellt keine Konkordanz fest. Vgl. Riedel 1977, S. 80.
[565] Mus.Hs.15942, 235v.

auf jenen, auf denen auch die restlichen figuralen Gesänge notiert waren.[566] Nach dem *Benedictus* wiederholten die Bässe die Antiphon *Traditor autem*. Am Schluss sprachen die Priester still das *Christus factus est*.

Darauf folgte sofort das *Miserere* in der bekannten Vertonung von Gregorio Allegri, mit welchem diese Feier beendet wurde.[567] Reinhardt und Ziss sprechen vom *Miserere di Roma*. Dieses Werk ist im Falsobordone-Stil gehalten, also gleich zu singen wie die Psalmen der Karwoche. Es ist für neun Stimmen und zwei Chöre gesetzt.[568] Reinhardt gibt in diesem Fall auch eine seltene Aufführungsinformation: Er weist darauf hin, dass das *Miserere* sehr langsam zu singen sei und, dass die beiden Chöre weit genug voneinander entfernt stehen sollen.[569] Zu diesem Stück, dass nicht zuletzt aufgrund des berüchtigten *c´´´* so bekannt ist, seien in Kürze zwei Hinweise ergänzt: Allegri schrieb dieses Werk zu seiner Zeit als päpstlicher Kapellmeister, genau für die Metten des *Triduum*s. Die Aufführung war der Sixtinischen Kapelle vorbehalten. Dass man bei der Kopie des Werkes mit der Exkommunikation bestraft wurde, ist dabei ebenso ein Mythos,[570] als dass das Werk nur aufgrund des talentierten vierzehnjährigen Wolfang Amadeus Mozarts die Mauern des Vatikans verlassen konnte. Wie hier (erneut) erwiesen, war das Werk auch schon zuvor in Wien bekannt. Zu der, für einen Sopran sehr beachtlichen Höhe von einem *c´´´* sei gesagt, dass das Werk im Original eine Quarte tiefer notiert war. Es handelt sich dabei um einen Abschreibfehler aus dem 20. Jahrhundert.

Die Metten an den Vorabenden zu den Tagen des *Triduum sacrum* blieben während des gesamten Untersuchungszeitraumes unverändert. Es muss ergänzt werden, dass die Zeremonialprotokolle oder das *Wienerische Diarium* kaum Informationen dazu geben, aber der Ritus dieser Gottesdienste sowohl alt als auch veränderungsresistent war. Die Liturgie lässt keinen Spielraum für weltliches Zeremoniell und wurde auch von der barocken Sinnlichkeit nicht erfasst, da diesen Metten bereits seit dem frühen Christentum eine natürliche, erhabene Sinnlichkeit innewohnt.

---

[566] Ziss *Repertorium*, S. 17r.
[567] Der Aufsatz von Thomas Hochradner bestätigt diese These. Vgl. Hochradner Thomas: „Zur Überlieferung von Allegris Miserere nördlich der Alpen. Rückschlüsse aus den Quellen im heutigen Österreich“ in: Eybl, Martin / Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaften 61*, Wien: Hollitzer 2022, S. 25.
[568] Zum Werk vgl. Hochradner 2022, S. 9.
[569] Reinhardt *Rubriche*, 30v.
[570] Dies behauptet auch Leopold Mozart in einem Brief. Vgl. Hochradner 2022, S. 10.

9.5.2. Ad Missam lecta

Während die eben beschriebene Mette am Abend des Mittwochs stattfand, ereigneten sich die folgenden Ereignisse am Donnerstag. Der Tag begann mit einer ersten stillen Messe. Das *Wienerische Diarium* schreibt dazu 1729 folgendes:

> „Donnerstag / den 14den Dito [April] / als am Antlaß Pfingstag hatte der Päpstliche Herr Nutius gewöhnlicher massen in obgedachter Augustiner-Hof-Kirchen eine heil- stille Messe gelesen / und unter solcher haben aus dessen Händen Ihre Majestät der Kaiser / der Venetianische Herr Bottschafter / die kaiserl. Herren Geheimen Rähte / Cammerere / Hof-Cavaliers, und Edel-Knaben die heil. Communion offentlich empfangen; welche inzwischen Ihre Majestät die Regierende Kaiserin nebst Dero beeden Durchleuchtigsten älteren Erz-Herzoginnen und der Erz- Herzogin Mariae Magdalenae Durchlaucht / Ihro in der Cammer-Capellen bey Hof ebenfalls reichen lassen; und soich m [!] nach sich imgleichen in obgedachte Augustiner-Kirchen verfüget / und nebst Allerhöchst-gedacht Ihrer Majestät dem Kaiser der Predig Ihrer Hochw. Des P. Antonii Khabes, è Soc. Jesu, dewöhnlichen Hof-Feyertags-Predigers […] beygewohnet“[571]

Im *Ordnungsbuch* von 1715 steht sinngemäß, dass die Majestäten in der Kammerkappelle der „Ordninnanz“ beiwohnten und sich daraufhin im Mantelkleid um 08.30 Uhr über den Gang in die Augustinerkirche begaben. Dort verfügten sie sich nicht wie üblich ins Oratorium, sondern zu einer Kniebank im vorderen Chor. Dort las der päpstliche Nuntius eine stille Messe und kommunizierte im Anschluss die Majestäten, die Erzherzog*innen, dann den Obersthofmeister, die Hofdamen, den venezianischen Botschafter, die Minister, die Geheimen Räte, die Kammerherren [insgesamt 92], die Truchsesse und Edelknaben.[572] Während der Hof das Heilige Abendmahl empfing, las der der kaiserliche Beichtvater eine zweite stille Messe. War der Nuntius verhindert, so wurde das Amt von einem anderen hochrangigen Geistlichen, wie eben diesem Beichtvater, vollzogen. Bei der Kommunion wurden die dafür Zugelassenen namentlich aufgerufen. War diese öffentliche Kommunion zu Ende begaben sich die Majestäten ins Oratorium, um die welsche (d.h. italienische) Predigt zu hören.[573]

Dieser Gottesdienst zeigt wieder vortrefflich, wie eng kirchliches und höfisches Zeremoniell verstrickt waren. Der gesamte (zur Kommunion zugelassene) Hof wurde dem

[571] WD, 1729 Nr. 31 (16.April).
[572] Die genaue Reihenfolge variierte von Jahr zu Jahr. Eine genaue Angabe unter anderem zu finden in HHStA OMeA ZA-Prot. 25, 41v und folgende.
[573] *Ordnungsbuch* 1715, 29v und folgende.

Rang nach zur Kommunion aufgerufen, was mehr einer Parade, denn einer Andacht gleichkam. Diese öffentliche Kommunion am Gründonnerstag, in Anlehnung an das letzte Abendmahl, hatte am Wiener Hof und der damit verbundenen *Pietas Eucharistica* einen hohen (vor allem zeremoniellen) Stellenwert. Dies sieht man nicht zuletzt daran, dass der Kirchenraum eigens für diese Abbildung der höfischen Rangordnung umgestaltet werden musste. Die eben erwähnten Kniebänke wurde mit türkischen Teppichen verkleidet für die kaiserliche Familie auf der Epistelseite aufgestellt. In den Zeremonialprotokollen gibt es dazu zahlreiche Skizzen, wie und wo diese Bänke zu positionieren waren.[574]

Wie bereits mehrfach erwähnt, waren liturgische Feiern, welche zu stark mit weltlicher Bedeutung aufgeladen waren, im Begriff, sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verändern. So kam es, dass ab 1766 das Aufrufen der Namen für die öffentliche Kommunion ausblieb und das ab 1781 (mit Ausnahme des Papstbesuches 1782) der gesamte Gottesdienst in der Hofburgkapelle gefeiert wurde. Der sonst so veränderungsresistente Khevenhüller-Metsch schreibt dazu:

> „der Kaiser befahl aber daß alles ohne Rang und dem sonst gewöhnlichen Ausruffen der Cammer-Fouriers zum Altar vortretten solle, weil ihme (wie er disfahls auch nicht so Unrecht hatte) dieses Geschrei bei einer so heiligen Function weder anständig noch ehrbahr erschinen hat.“[575]

Im Anschluss an die stille Messe folgte eine italienische Predigt (meist gelesen von einem Jesuiten), der die Majestäten vom Oratorium aus lauschten.

9.5.3. Ad Missam in Coena Domini

Im Anschluss an diese stille Messe wurde das Hochamt gefeiert. Während der stillen Messe in den Zeremonialprotokollen sehr viel Aufmerksamkeit zukommt, wird das (liturgisch wesentlich bedeutendere) Hochamt meist nur in einem Nebensatz erwähnt. Dies liegt eben daran, dass es aus zeremonieller Hinsicht kaum von Bedeutung war. Liturgisch aber bildete diese Messe eine „kleine Insel der Glückseligkeit“ in der sonst kargen Karwoche. Ähnlich wie am Palmsonntag stehen sich Festlichkeit und Trauer in der Messe gegenüber. Im Zentrum der Messe steht die Erinnerung an die Einsetzung der Eucharistie. Jesus beging

[574] Abbildung von 1755 befindet sich im Anhang.
[575] Khevenhüller-Metsch 1917, S. 171.

mit seinen Jüngern das letzte Abendmahl und feiert die erste Eucharistiefeier, indem er das Brot in seinen Leib und den Wein in sein Blut verwandelte und seinen Kreuzestod in sakraler Weise vorausnahm. An diesem Tag nahm man aber auch die Sünder wieder in den Bund der Kirche auf, die während der Fastenzeit Buße taten. Die Freude der Wiederversöhnung beim *Gloria* drückt sich mit festlichem Orgelspiel und Glockengeläut aus.[576] Liturgisch unterschied sich die Messe wenig von einer herkömmlichen Heiligen Messe und hatte den Rang eines *festum duplex*. Im Anschluss an die Messe fand noch eine Prozession statt, in der das Allerheiligste zum Heiligen Grab übertragen wurde. Die hohen Hofchargen sowie die Mitglieder der kaiserlichen Familie wohnten dem Gottesdienst von den Oratorien aus bei. Zur Positionierung der Hofmusikkapelle sei an diesem Tag angemerkt, dass sich diese im Kirchenraum in der Gegend der Kanzel befand.[577] Im ausführlichen Schema von 1755 ist neben der genauen Position der kaiserlichen Familie und der Hofämter im Kirchenraum auch der Platz für die Musik angegeben.[578] Direkt vor dem Platz für den Chor ist die Position eines Orgelpositivs angegeben. Da die Orgel in der ersten (stillen) Messe nicht zum Einsatz kam, liegt die Vermutung nahe, dass auch die solenne (gesungene) Messe von hier musiziert wurde.

Eine gute Quelle bildet wieder die zuverlässige Beschreibung von Kilian Reinhardt. Der erste Teil der Messe (bis zum *Gloria*) wurde solenne musiziert (vgl. Kapitel 2.6.3. *Von den musikalischen Stilen*). Nach dem Einzug des Klerus und der entsprechenden Altarsreferenz begannen die Bässe den Introitus *Nos autem gloriari* choraliter zu singen. Ab dem Vers *Illuminet vultum suum super nos* folgte der ganze Chor figural.[579] Die Beschreibungen von Reinhardt decken sich mit den Bleistiftnotizen aus dem Stimmbuch HK.643, aus welchem offenbar gesungen wurde. In den *Rubriche* steht, dass die Antiphon *Nos autem* im Anschluss an den Chor nochmals choraliter von den Bässen gesungen werden sollte – im Notenmaterial ist diese Wiederholung durchgestrichen. Ebenfalls in diesem Stimmbuch HK.643 enthalten ist das Graduale *Christus factus est*. Ziss erwähnt, dass das Graduale vom Stimmmaterial des Introitus gesungen wurde, weshalb es naheliegt, dass auch zu Ziss´ Zeit

[576] Vgl. Engel 2010, S. 29.
[577] Auch im Zeremonialprotokoll von 1758 liest man, dass „auf Ihrer Kay: König: May: allerhöchsten Befehl die Music Ihren Platz zuruck beym Predig Stuhl heute zum ersten mahl angewiesener bekommen." HHStA OMeA ZA-Prot. 26, 190v.
[578] HHStA OMeA ZA-Prot. 25, 40r, zu sehen in den Anhängen.
[579] Reinhardt *Rubriche*, 30v.

diese Stimmen verwendet wurden. Die Aufführungsdaten, die bis in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts reichen, deuten auf eine musikalische Beständigkeit dieser Messe hin.

Auf den Introitus folgte das *Kyrie*. Dieses wurde figural mit Orgel und weiteren Instrument musiziert und durfte laut Reinhardt ruhig länger dauern.[580] Zu den Ordinariums-Teilen dieser Heiligen Messe ist zu sagen, dass sich in den gefundenen Musikalien oft die Notiz befindet, dass für *Kyrie* und *Gloria* die gleiche Messe herangezogen wurde. Sind die meisten Messkompositionen für gemischten Chor, wenige konzertierende Instrumente und die üblichen Ripieni-Instrumente, so könnte die Messe von Pietro Alessandro Pavona auf einen konservativen Stil- bzw. Geschmackswechsel hindeuten. Auf der Stimmgarnitur HK.555 ist vermerkt, dass aus dieser polyphonen a-cappella-Messe (ohne Instrumente) *Gloria* und *Credo* zu muszieren war. Die Messe wurde am Gründonnerstag zwischen 1784 und 1797 zehn Mal aufgeführt.

Auf das *Kyrie* folgte das *Gloria*, wobei Reinhardt schreibt, dass die Orgel eine Weile allein spielen solle,[581] oder wie Ziss notiert: „Vor dem Gloria mache der organist schlag.“[582] Während des *Gloria* erklangen alle Glocken. Es wurde, wie eben erwähnt, meist aus der gleichen Messe wie das *Kyrie* gemacht. Nach diesem „musikalischen Feuerwerk“ wandelte sich der Charakter der Messe. Musikalisch wurde das unterstrichen, indem keine Instrumente mehr zum Einsatz kamen und die Antworten vom Chor choraliter gegeben wurden.

Auf die gesungene Lesung folgte das Graduale *Christus factus est*, welches beiden Quellen nach zufolge aus dem gleichen Material wie der Introitus gesungen wurde (wohl HK.643). Der Beginn wurde choraliter von den Bässen intoniert und ab dem Vers *Propter quod* sang der Chor figural. Darauf folgten das Evangelium, das *Credo* und das Offertorium. Während das *Credo* aus einer a-cappella-Messkomposition heraus gesungen wurde, im gleichen Stil wie die Tage zuvor, erwähnt Reinhardt für das Offertorium *Dextera Domini* eines zu acht Stimmen. Hierbei ist die Komposition von Sances gemeint, die in den Beständen der ÖNB unter anderem in der Signatur Mus.Hs.19001 erhalten ist.

[580] Ibid.
[581] Reinhardt *Rubriche*, 30v.
[582] Ziss *Repertorium*, 17v.

Es folgte das *Agnus Dei* und die Communio *Dominus Jesus postquam*. Diese wurde gesungen, sobald der Klerus die Kommunion empfangen hatte und zwar nach Reinhardt und Ziss choraliter aus dem zweiten Teil des „Moser-Chorbuches“ Mus.Hs.15943.[583] Der Priester sang das ℣ *Ite missa est,* der Chor antwortete choraliter ℟. *Deo gratias,* woraufhin der Priester, mit dem Allerheiligsten in der Hand, einen pontifikalen Segen spendete.[584]

Nach dem letzten Evangelium folgte die Übertragung des Allerheiligsten in die sogenannte Totenkapelle neben der Sakristei. Dafür nahm der Priester nach der Verehrung des Allerheiligsten den heiligen Kelch (Ciborium). Diesen griff er nicht direkt, sondern mit einem kostbaren Velum, das er über die Schultern trug, an. Flankiert von Diakon und Subdiakon trug er das Allerheiligste unter einem Baldachin, der von vier Kammerherren getragen wurde[585], in einer Prozession in die Totenkapelle. Im Zeremonialprotokoll von 1769 steht dazu:

> „endlich solches vermög einer Procehsion nach dem Depositorio in die Todten Capellen begleiteten; Es tratten voraus die K:K: Cammerer, die Music, die Geistlichkeit, d Pontificans mit dem Ciborio, worüber der Himmel von 4. Cammerherrh getragen wurde, darauf folgten S:e K: Hoheit d Erzherzog Ferdinand mit der Wachs fackel in der hand deme die geheimen Räthe mit Wachs Fackeln nachtratten.“[586]

Im musikalischen Zentrum dieser Prozession steht der Hymnus *Pange lingua*. Zum Inhalt dieses Hymnus´, der Thomas von Aquin zugeschrieben wird, steht die Verehrung der Eucharistie. Man kann sich vorstellen, dass diesem Hymnus am Wiener Hof eine wichtige Stellung zukam.[587] Dieser wurde, nach Reinhardt, von zwei Tenören intoniert und aus dem „Libraccio ordinario“, Seite 62 *adagio* gesungen.[588] Sowohl Reinhardt als auch Ziss erwähnen nicht explizit, dass die Musik die Prozession begleitete. Dennoch sind, wie gerade im Zitat erwähnt, die Kantoren mit der Prozession mitgegangen. Diese These stützt auch das gefundene Notenmaterial, wie beispielsweise HK.1122. Dessen Stimmen sind stark abgenutzt und von Wachsflecken übersät, was bedeuten würde, dass auch die Musiker

[583] Mus.Hs.15943, 29v.
[584] Bei Ziss liest man explizit, dass dieser Segen unterblieb.
[585] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 27r.
[586] Ibid., 26r und Folgende.
[587] Die Verehrung der Eucharistie ist eine besondere Ausprägung der *Pietas Austriaca* vgl. Kapitel 4, *Pietas Austriaca*.
[588] Reinhardt *Rubriche*, 31r.

Wachskerzen trugen. Während die Stimmgarnitur mit Aufführungsdaten aus dem 20. Jahrhundert nur einen Choral enthält, sind die älteren Vertonungen des Hymnus figural ausgestaltet. Zwischen den Strophen waren kurze Pausen zu machen. Ziss erwähnt, dass neben dem *Pange lingua* (Pleno choro) auch das *Tantum ergo* (choraliter) mitzunehmen sei.[589] Und weiters, dass die letzte Strophe *Generatori* erst zu singen sei, wenn man hörte, dass die Prozession in der Totenkapelle angekommen war, was darauf zurückzuführen ist, dass sich die Laien vor der Totenkapelle im Spalier aufstellten und die Geistlichkeit mit dem Allerheiligsten hindurch ging.

Im Anschluss daran löschten alle Beteiligten der Prozession die Kerzen und kehrten in den Kirchenraum zurück; es folgte die Vesper im *duplex-Rang*. Der Chor sang aus dem „Moser-Chorbuch" Mus.Hs.15943 ab Seite 30v – das erwähnen sowohl Reinhardt als auch Ziss. Reinhardt schreibt, dass die Gesänge durchwegs *adagio* und die Psalmen ohne *Gloria patri* zu singen waren. Der Priester sang die erste Antiphon *Calicem salutaris accipiam* allein. Der Chor folgte mit dem Psalm *Credidi propter quod,* wie im Buch geschrieben im Falsobordone-Stil. Darauf folgten weitere Antiphonen und Psalmen sowie das *Magnificat* – bis auf das *Magnificat*[590] alles choraliter bzw. im Falsobordone-Stil alternierend zwischen Priester und Chor. Weiters wurde ein *Magnificat* von Fux gefunden, dass zwar wegen des auf dem Umschlag notierten Datums auf den Gründonnerstag passt, aber nicht aufgrund seiner Instrumentierung (u.a. konzertierende Violinen) in den trauernden Charakter der Feier. Nachdem der Priester das *Christus factus est* gesprochen hatte, folgte das *Miserere* aus Mus.Hs.15943, S. 80v – wieder choraliter und alternierend mit dem Priester.[591] Auf die Vesper folgte noch die Entblößung des Altares (*denudatio altaris*). Dabei wurden der Altar und der Altarraum von sämtlicher Schmuck befreit. Es blieb nur das Altarkreuz liegen. War auch dieser Ritus vollzogen, endete nach zwei Messen, einer Prozession und der Vesper der vormittägliche Kirchgang am Gründonnerstag. Die Majestäten und die übrige Hofgesellschaft kehrten in die Burg zurück.

[589] Ziss *Repertorium*, 17v.
[590] Figural, im Chorbuch in einer Vertonung von Christobal de Morales.
[591] Ziss *Repertorium*, 17v; Reinhardt *Rubriche*, 31v.

9.5.4. Ad Mandatum

Die darauffolgende Fußwaschung war wohl eine der öffentlichsten Zeremonien der Karwoche am Hof und deshalb in der für alle Adeligen zugänglichen Ritterstube. Die Adeligen und Gesandten am Hof konnten aber nicht nur der Fußwaschung des Kaisers beiwohnen, sondern auch der der Kaiserin und der verwitweten Kaiserinnen, also aus bis zu vier Fußwaschungen auswählen, wobei diese in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts räumlich getrennt stattfanden. Dies diente vor allem dazu, die Zahl der Zuschauer zu erhöhen. Das Geschlecht des Waschenden bestimmte auch das Geschlecht der Gewaschenen, also wusch der Kaiser immer zwölf alten Männern die Füße und speist sie davor oder danach. Ähnlich wie bei einer Krönung ist vor einer sozialen oder spirituellen Erhebung eine vorangehende Erniedrigung nötig. Durch die scheinbare Erniedrigung des Kaisers bei der Zeremonie der Fußwaschung erhöhte er sich schlussendlich über alle andere. Martin Scheutz schreibt dazu:

> „Die Gründonnerstagsfußwaschung, ein außerordentlich öffentlichkeitswirksames Ritual im Sinne von symbolischer Kommunikation, setzte kaiserliche Demut, Egalität und Erniedrigung in Handlung um und betonte gleichzeitig kaiserliche Würde und Sakralität, die traditionell durch den Bezug des Kaiser/Königs zum Numinosen, durch die Vorstellung der Sachwalterschaft Gottes auf Erden und die Priesterähnlichkeit geprägt war.“[592]

Und weiter

> „Die Kaiser traten in ihrer Residenzstadt Wien vor allem bei kirchlichen Zeremonien auf und präsentierten sich hier in Verstärkung der Vorstellung einer Union von Kirche und Staat und eigebettet in eine lange kirchenfreundliche Familientradition als sakralisierte Herrscher.“[593]

So war die Gründonnerstagsfußwaschung auch eine lang gepflegt „PR-Aktion“ der Familie Habsburg. Dies erklärt das große Interesse, das das *Wienerische Diarium,* als „Sprachmedium des Hofes“, der Fußwaschung schenkte. Scheutz fasst aus diesem zusammen: „Die ‚vermenschlichte Göttliche Majestät‘ wurde durch die Fußwaschung ‚in tieffester Erniedrigung‘ nachgeahmt, der Kaiser ‚als der Höchste Beherrscher der Erden‘

[592] Scheutz, Martin: „‚Der vermenschlichte Heiland‘. Armenspeisung und Gründonnerstags-Fußwaschung am Wiener Kaiserhof“ in: Pils, Susanne Claudine / Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.), *Ein zweigeteilter Ort? Hof und Stadt in der Frühen Neuzeit,* Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2005 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 44) S. 191.
[593] Ibid., S. 231.

erhöhte sich ‚durch geheiligte Nachfolge des Beyspiels Christi'"[594] Im Sinne der oben beschrieben Legitimation durch inszenierte *Pietas Austriaca* inszenierten sich die Habsburger-Herrscher als demonstrativ fromm und in der Nachfolge Christi (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*). Neben dieser Rolle unterstreicht das *Wienerische Diarium* Maria Theresias Rolle als Landesmutter, als diese in den Jahren 1742, 1743, 1747, 1754 und 1755 auf Grund von Schwangerschaften die Fußwaschung nicht selbst vornehmen konnte.[595] Ebenfalls für großes öffentliche Interesse sorgten das Alter der zu waschenden armen Männer und Frauen. Schon in der ersten Ausgabe, die 1705 zur Osterzeit erschien, wurde neben der Fußwaschung und der anschließenden Beschenkung auch die für das 18. Jahrhundert üblichen Addition der Lebensjahre der gewaschenen „Männern" und „Weibern" erwähnt.

Liturgisch bezieht sich die Fußwaschung auf das 13. Kapitel des Johannesevangeliums.[596] Sie stellt keine Eigenheit des Wiener Hofes dar. Liturgisch ist das Mandatum auch im Missale Romanum fixiert.[597] Die öffentliche Fußwaschung wurde an Klöstern und weltlichen Höfen praktiziert. In der Habsburgerdynastie findet sich dieser Brauch erstmals nachgewiesen am Hofe Karls V. (1500–1558).[598] Der lateinische Name leitet sich vom ersten Antiphon ab, das während der liturgischen Fußwaschung gesungen wurde: *Mandatum novum do nobis*. Wie die zahlreichen Antiphonen während der kaiserlichen Fußwaschung rezitiert wurden, geht aus den Quellen nicht hervor. Eine Beteiligung der Hofmusikkapelle wird in keiner Quelle beschrieben und kann somit ausgeschlossen werden.

Zu einem Bruch in dieser Tradition kam es, als Joseph II. die Fußwaschung am Gründonnerstag 1767 spontan nicht vollzog. Wie auch mit vielen anderen Traditionen, die in Zusammenhang mit der Volksfrömmigkeit der katholischen Erneuerung entstanden sind, wollte Joseph II. nach seiner Kaiserkrönung damit „aufräumen" (vgl. Kapitel 6.4. *Und sie verändert sich doch*). Die Armen wurden 1767 nur neu eingekleidet und erhielten die üblichen Almosen. Dass es sich dabei aber um eine einmalige Ausnahme handelte, liegt

[594] Ibid., S. 224.
[595] Ibid.
[596] Vgl. Ibid., S. 192f.
[597] MR 1570, S. 206–209; vgl. Scheutz 2005, S. 195.
[598] Vgl. Ibid., S. 196ff.

entweder daran, dass Joseph von seiner Mutter „auf Linie gebracht wurde“, oder daran, dass Joseph selbst den großen propagandistischen Wert der Fußwaschung erkannte. Khevenhüller-Metsch schreibt dazu nur soviel:

> „Von dieser abermahligen Neuerung, welche natürlicherweis ungemain vill Aufsehen machen müssen, wuste mann mir keine andere Ursach zu sagen, als daß es dem Kaiser ungelegen gewesen und villeicht wohl etwas gegrauset habe; sicher ist es, daß, als ihme darüber wohlmainend zugeredet worden, er zur Antwort gegeben, daß mann etwann 14 Täge darüber schmähen, sodann es aber, wie mehrere dergleichen Abänderungen wieder vergessen würde, Freilich hätte seine Frau Mutter, die noch alleine mit disem Herrn (welcher alle alten Gebräuche für eitel Préjugés haltet) etwas richten kann, diese bedenckliche Neuerung verhindern können.“[599]

1768 fand die Fußwaschung wieder statt und in einem Schreiben des besorgten Obersthofmeisters von 1769 fragt Khevenhüller-Metsch nach, ob er diesmal die Fußwaschung vornehmen soll, worauf Maria Theresia lapidar antwortet: „Ich und mein Sohn werden für die Waschung öffentlich wie vor einem Jahr halten.“[600] Ab diesem Jahr wurden die Fußwaschungen nicht mehr, wie zuvor üblich, in getrennten Räumen vorgenommen, sondern nur noch in der Ritterstube. Dass sich die kaiserliche Fußwaschung als einziger volkstümlicher Brauch bis zum Ende der Monarchie 1918 im Curriculum der Karwoche halten konnte, liegt wahrscheinlich an der erwähnten enormen öffentlichkeitswirksamen Außenwirkung dieser Demutsgeste. Da bei dieser Zeremonie die Hofmusikkapelle nicht anwesend war, wird nicht genauer auf die Fußwaschung eingegangen. Es kann indes getrost auf die ausführliche Arbeit von Martin Scheutz zu diesem Thema verwiesen werden.[601]

Am Nachmittag folgte „die Aussetzung des Allerheiligsten“ im Heiligen Grab. Dabei wurde das Allerheiligste in den Hof- und Kammerkapelle zur Anbetung ausgesetzt. Dieses wurde bis zur Auferstehungsfeier am Samstagnachmittag ohne Unterlass angebetet. Dieser Brauch wurde in den Zeremonialprotokollen erstmals 1741 festgehalten. Eine ausführliche Beschreibung davon findet sich im Protokoll von 1769, aus dem hervorgeht, dass das Venerabile im Heiligen Grab jeweils von zwei Hofchargen angebetet wurde.[602] Am Abend des Gründonnerstags fand wieder eine Pumpermette statt (vgl. Kapitel 9.5.1. *Matutin und*

[599] Khevenhüller-Metsch 1917, S. 172.
[600] HHStA OMeA Ältere Zeremonialakten 80-1-2.
[601] Ibid., S. 189–256.
[602] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 28r.

Laudes). Darauf ging man laut Reinhardt und Ziss von der Augustinerkirche in die Hofkapelle. Dort wohnten die kaiserliche Familie und Teile der Hofgesellschaft dem *Miserere* und einer welschen Predigt bei. Reinhardt erwähnt ein *Miserere* von Leopold I., erhalten in Mus.Hs.16263, und die Motette *Heu peccatores,* ebenfalls von Leopold I.[603] Das *Miserere* ist für die Besetzung gemischter Chor, Leier, zwei fünfsaitige Violinen, drei Violetten, Baryton, Viola di Basso und Violone komponiert, die Motette für gemischten Chor, drei konzertierende Gamben sowie Ripieno-Instrumente. Als zweites Stück erwähnt Ziss das Offertorium *Intende voci*, womöglich in einer Vertonung von Caldara, wie in Mus.Hs.16081. Zwischen den beiden Stücken sprach der Priester ein Gebet. Diese Andacht und das damit verbundene *Miserere* wurde mit der Gottesdienstordnung von 1783 unterbunden.

9.6. Feria 6. In Parasceve

Der Karfreitag ist der zweite Tag des *Triduum sacrum* und bildete ein *festum duplex I classis*.[604] Im Zentrum steht die Kreuzigung Christi nach dem Willen seines Vaters. Mit seinem Opfertod am Kreuz hat er die Sünden der Welt auf sich genommen und für die Menschen getilgt. Für die katholischen Christen ist dies ein Tag größter Trauer. Der Altarraum ist, nach der Entblößung der Altäre am Tag zuvor, völlig karg und der Gottesdienst ganz schlicht und voller Besonderheiten. Liturgisch ist Jesus an diesem Tag im Officium nicht anwesend – es wird keine Eucharistiefeier gefeiert. Er wurde, wie erwähnt, bei der Übertragung des Allerheiligsten in der Totenkapelle gleichsam „begraben“. Es wird also ein Wortgottesdienst (ohne Wandlung) gefeiert. Im liturgischen Zentrum steht der Wortgottesdienst mit den Fürbitten, die Verehrung des Kreuzes und die Grabtragungsprozession.

9.6.1. Der Wortgottesdienst

Der Wortgottesdienst folgte in der liturgischen Tagesordnung der Non. Am Wiener Hof betrachtete man dies eher flexibel. Reinhardt erwähnt dieses Officium am Morgen und im Ordnungsbuch von 1715 steht geschrieben, dass der Gottesdienst gegen 09.00 Uhr

[603] Reinhardt *Rubriche*, 32v; Ziss erwähnt nur ein *Miserere* mit Instrumenten; Adler 1892, S. 257ff.
[604] MR 1570, S. 211–228.

begann.[605] Im Kirchenraum brannten keine Kerzen und der Klerus trug schwarze Gewänder. Reinhardt merkt die Besonderheit dieses Gottesdienstes an: „Prima vi è La Predica, Messa e Vespro, senz' Organo, e senza Instromenti. Non vi è Introito, ne Kyrie, ne Gloria in Excelsis, ne Credo, ne Sanctus, ne Agnus Dei."[606] Am Wiener Hof kam die kaiserliche Familie und die Hofgesellschaft gegen 09.00 Uhr in die Augustinerkirche und begab sich in die Oratorien. Ab 1781 wurde dieser Gottesdienst in der Hofkapelle gefeiert.[607] Vor dem Gottesdienst wurde eine Passionspredigt gehalten. Diese wurde mit der Gottesdienstordnung von 1783 untersagt. Zu Beginn zog der Klerus in die Kirche ein, worauf sich Zelebrant, Diakon und Subdiakon vor dem Altar ausgestreckt niederlegten (*prostratio*). Sie blieben ein gesprochenes *Miserere* lang liegen. Während dessen kniete das Volk mit gebeugtem Haupt. Nachdem sich der Zelebrant mit den Leviten erhoben hatte, sang der Priester die Lesung, während sie der Klerus leise las. Am Ende dieser wurde kein *Deo gratias* respondiert. Im Anschluss an die Lesung wurde der Tractus *Domine audivi* choraliter von Bässen aus dem „Moser-Chorbuch" gesungen.[608] Es folgte ein Gebet des Priesters, der abschließend aufforderte: ℣ *Oremus*, danach der Diakon ℣ *Flectamus genua* und danach der Subdiakon ℟. *Levate*. Das Volk folgte diesen Anweisungen. Darauf wurde eine weitere Lesung gesungen. Es folgte der zweite Tracuts *Eripe me domine*, wieder von den Bässen aus dem Chorbuch choraliter gesungen.[609] Daraufhin wurde die Passion nach Johannes gesungen (wie am Palmsonntag) – wie an den Tagen zuvor mit verteilten Rollen und mit figuralen *Turbae-Sätzen*.

Auf die Passion folgten die Orationen (die heutigen Fürbitten). Diese wurden nach dem sogenannten Tridentinischen Ritus nur am Karfreitag gebetet. Der Priester sang 17 Orationen, worauf der Chor jeweils mit „Amen" antwortete.[610] In der vierten Oration wurde für den Monarchen gebetet. Im Falle von Franz Stephan und Maria Theresia wurde gesungen:

> „Oremus pro Chrisianissimo Imperatore Francsisco ac Imperatrice et Regina nostra Maria Theresia ut Deus, et Dominus noster subditas illi faciat omnes barbaras nationes, ad nostram perpetuam pacem [Subdiakon ℣ Flectamus genua, und der Subdiakon ℟. Levate]

[605] Reinhardt *Rubriche*, 32v; *Ordnungsbuch* 1715, 29r.
[606] Reinhardt *Rubriche*, 32v.
[607] HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 8r.
[608] Mus.Hs.15943, 104r.
[609] Reinhardt *Rubriche*, 32v.
[610] Ibid.

> Omnipotens sempiterne Deus, in cujus manu sunt omnium potestates, et omnium jura regnorum: respice ad Romanum benignus Imperium; ut gentes, quae in sua feritate confidunt, potentiae tuae dextera comprimantur. Per Dominum nostrum“[611]

9.6.2. Adoratio Crucis

Noch während der Orationen wurde die Verehrung des Kreuzes vorbereitet. Die Ministranten breiteten in der Mitte des Presbyteriums einen violetten Teppich aus. Ziss schreibt, dass während der Orationen die Improperien *Populе meus* auszuteilen waren.[612] Waren die Fürbitten zu Ende, nahm der Zelebrant unter allen nötigen Verehrungen das Kreuz vom Altar und stellte sich zum Volk gewandt vor diesen. Flankiert wurde er von Diakon und Subdiakon. Der Zelebrant sang feierlich die Akklamation *Ecce lignum Crucis*. Ab dem Versikel *in quo salus* sang auch der restliche Klerus. Die Antwort *Venite adoremus* gaben zwei Tenöre, worauf sich alle niederknieten. Daraufhin wurde der rechte Arm des Kruzifix vom violetten Tuch abgedeckt. War dies geschehen, so folgte der Ruf ein weiteres Mal einen Ton höher und, während die Tenöre respondierten, wurde das Kreuz ganz abgedeckt. Die Akklamation folgte ein drittes Mal einen Ton höher, wobei beim Responsorium des Chores alle Kreuze im Kirchenraum abgedeckt wurden. Im Anschluss daran stellte der Zelebrant das Kreuz im Chor nieder und begann mit der Verehrung des Kreuzes, in dem er davor niederkniete und dem Herren die Füße küsste. Während dies geschah, begann der Chor mit den *Improperien* – die Heilandsklagen, nach Reinhardt aus dem Chorbuch, in welchem sich Choralstellen und figurale Einwürfe abwechseln. Sowohl in den *Rubriche* als auch im Chorbuch stehen Anmerkungen, von wem die Choräle zu singen waren.[613] Das Ende der *Improperien* wurde von ausgeteilten Stimmen gesungen, so steht es im Chorbuch, bei Reinhardt und bei Ziss.[614] Bei diesen Stimmen könnte es sich um einen vierstimmigen Satz, erhalten in der Signatur HK.744, handeln. Auf einer weiteren figuralen Vertonung der *Improperien* von Reutter findet sich mit Bleistift der grobe Ablauf des Gottesdienstes notiert (HK.1437).

Während der Kaiser die Adoration vornahm, sang der Chor das *Populе meus* im *adagio*. Daraufhin wurde es nach Reinhardt in unterschiedlichen Formen wiederholt, bis der

[611] MR 1570, 218f.
[612] Ziss *Repertorium* 19r.
[613] Reinhardt *Rubriche*, 33r; Mus.Hs.15943, 137v und folgende.
[614] Reinhardt *Rubriche*, 33r; Ziss *Repertorium*, 19r; Mus.Hs.15943, 139v.

gesamte Hof das Kreuz verehrt hatte. Die Antiphon *Crucem tuem* und der Hymnus *Crux fidelis* werden in keiner Quelle erwähnt und im Chorbuch sind diese Seiten gänzlich unberührt. Vielleicht wurden dies aufgrund der langen Zeremonie von niemanden gesungen, sondern nur gesprochen. Der Charakter des Feiertages ist wesentlich schwerer als der des Gründonnerstags, aber das Zeremoniell der öffentlichen Kommunion und der Kreuzesverehrung ist zu vergleichen. Im *Ordnungsbuch* von 1715 ist zu lesen, dass die Majestäten nach dem „Kreuzküssen" im Kirchenraum auf die anschließende „Grabtragung" warteten. Dafür wurde ein Divan mit zwei Polstern aufgestellt.[615] Dennoch finden sich in den höfischen Quellen kaum Informationen zu den folgenden Abläufen, weshalb hier der im Missale Romanum fixierte Ritus rekonstruiert wird.[616] Maria Theresia zelebrierte, im Sinne der habsburgischen Frömmigkeit, selbst unter schwierigsten körperlichen Umständen die Verehrung des Kreuzes. Khevenhüller-Metsch, der selbst nur noch ein Jahr zu leben hatte, schreibt 1775 dazu: „Den 14. ware das Creuz-Küssen, so auch die Kaiserin ungehindert ihrer bekannten Schwachheit der Füssen mit verrichtet;"[617]

9.6.3. Prozession und die Missa Praesanctificatorum

Im Anschluss an die Kreuzesverehrung holte der Zelebrant mit den Leviten das tags zuvor feierlich hinübergebrachte Allerheiligste aus dem Grab in der Totenkapelle. Nachdem der Prälat bei der Totenkapelle angekommen war, um das Allerheiligste für die Kommunion zu holen, begann der Chor mit dem Hymnus *Vexilla regis*.[618] Dieser war während der Karwoche bereits am Palmsonntag und am Mittwoch zur Vesper erklungen und wurde hier, wie die Tage zuvor, als Wechselgesang gesungen. Auch hier schreibt Reinhardt wieder, dass aus dem alten Chorbuch Mus.Hs.19426 die vierstimmige Vertonung (wohl von Palestrina) langsam zu singen sei.[619] Eine weitere Vertonung, die in den Jahren um 1740 häufig gesungen wurde, war jene fünfstimmige von Palestrina, erhalten in HK.743.

[615] *Ordnungsbuch* 1715, 29r.
[616] Zur Kreuzesverehrung vgl. MR 1570, S. 223ff.
[617] Breunlich-Pawlik, Maria / Wagner, Hans (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1774–1780)*, Wien: Adolf Holzhausen 1972 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 56), S. 71.
[618] MR 1570, S. 226.
[619] Reinhardt *Rubriche*, 33v.

Während sich der Klerus in einer Prozession zur Totenkapelle begab, wurden auf dem Altar Kerzen angezündet. Kam der Zug in den Chor zurück, begann die Missa Praesanctificatorum (die Messe der vorverwandelten [Gaben]). Der Kelch mit dem Allerheiligsten wurde auf den Altar gestellt und in angemessener Form (unter anderem mit Weihrauch) verehrt. Der Prälat sang das *Pater noster*, worauf der Chor R. *Sed liber nos a malo* choraliter antwortete.[620] Die Wandlungsworte wurden nicht gesprochen und ebenso unterblieb das *Agnus Dei* und der Friedenkuss an dieser Stelle. Danach empfing der Zelebrant durch den Diakon die (am Gründonnerstag konsekrierte) Kommunion.[621] Währenddessen wurden im Altarraum wieder alle Kerzen gelöscht und die Altäre entblößt. Es wurde keine Communio gesungen, sondern es schloss direkt die Vesper an.

Reinhardt verweist an dieser Stelle auf das „Moser-Chorbuch" auf Seite 31,[622] wo die Vesper am Gründonnerstag beginnt,[623] weshalb auch an dieser Stelle auf die Vesper des Gründonnerstags verwiesen wird (vgl. Kapitel 9.5.3. *Ad Missam*). Ziss vermerkt ebenfalls, dass die Vesper von Seite 31 zu singen war, dass aber das Antiphon zum *Magnificat, Cum acceptisset* zur aktuellen Vesper auf Seite 161 vorher zu markieren sein. Dieses wurde, auch nach Reinhardt, aus dem Buch gesungen.[624] Danach folgte das stille *Christus factus est* des Priesters und das im Wechselgesang gesungene *Miserere*.[625]

Im Anschluss an die Vesper folgte eine Prozession. Ist in den Quellen am Gründonnerstag häufig von der „Übertragung des Allerheiligsten" die Rede, so wird die Prozession am Karfreitag „Grabtragung" genannt. Dieser Prozession wohnten die höchsten Hofchargen und die kaiserliche Familie bei.[626] Dabei wurde der Kelch mit den restlichen Teilen des (zuvor gebrochenen) Allerheiligsten vom Zelebranten wieder in die Totenkapelle gebracht. Ziss und Reinhardt erwähnt auch explizit, dass die Sänger der Hofmusikkapelle bis zum Heiligen Grab mit der Prozession mitgingen.[627] Ein Baldachin wurde dabei wieder von vier Kammerherren getragen.[628] Beim Heiligen Grab war für die Majestäten eine Betbank

[620] Ibid.
[621] Ibid.
[622] Mus.Hs.15943, 30v und folgende.
[623] Reinhardt *Rubriche*, 33v.
[624] Ibid.; Ziss *Repertorium*, 18r.
[625] Mus.Hs.15943, 88v.
[626] WD, 1750 Nr. 25 (28.März).
[627] Ziss *Repertorium*, 19r.
[628] *Ordnungsbuch* 1715, 29r.

vorbereitet.[629] Reinhardt und Ziss erwähnen, dass bei der Prozession die Motette *O vos omnes* gesungen wurde.[630] Nachdem die Prozession das Heilige Grab erreicht hatte und der Kelch darin platziert worden war, sang der Chor die letzte Textzeile von *Ecce quomodo, Et erit in pace.* Es könnte sich dabei um die Vertonung, erhalten in der Signatur HK.745, handeln.[631] Das Allerheiligste wurde auch in diesem Heiligen Grab bis zur Auferstehungsfeier durchgehend von Mitgliedern der Hofgesellschaft angebetet.

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass diese feierliche „Grabtragung" nicht in dieser Form im Missale fixiert ist. Ebenso wie die „Auferstehung" am Abend des Karsamstages, wobei es sich nicht um die Ostervigil handelt, sondern um eine Andacht, bei der, umgekehrt zur sogenannten Grabtragung, das Allerheiligste vom Heiligen Grab ins Presbyterium übertragen wurde.

Am Nachmittag wurde die dritte und letzte Pumpermette gehalten, die von Struktur und Charakter gleich war, wie jene in den Tagen zuvor.[632] Deshalb wird an dieser Stelle wieder auf das obere Kapitel verwiesen (vgl. Kapitel 9.5.1. *Matutin und Laudes*). Nach der Pumpermette kam es am Heiligen Grab noch zu einer Andacht, die musikalisch ausgestaltet wurde. Bereits das *Wienerische Diarium* von 1705 schreibt, dass die Majestäten „des Abends aber in der Hof-Capell einer schönen geistlichen Music beygewohnet"[633] haben. Wann dieser Brauch, dass man am Heiligen Grab in der Hofkapelle noch ein *Stabat mater* oder ein *Miserere* gesungen hat, eingestellt wurde, geht aus den, darüber nur unregelmäßig berichtenden, Quellen nicht eindeutig hervor. In den 20er Jahren des 18. Jahrhundert berichtet das *Wienerische Diarium* häufig über die Aufführung eines *Stabat maters* im Anschluss an die Pumpermette.[634] Reinhardt erwähnt in seinem *Rubriche* von 1727, dass das *Stabat mater* von Leopold I. aufgeführt wurde. Aufgrund von Reinhardts langjähriger Dienstzeit kann man davon ausgehen, dass dieses *Stabat mater* seit der Regierungszeit Leopolds I. zu diesem Anlass aufgeführt wurde. Im Anschluss an diese Sequenz folgt die Motette *Miserere peccavi*, die nicht in den Beständen der ÖNB gefunden wurde.[635]

[629] Ibid.
[630] Reinhardt *Rubriche*, 33v; Ziss *Repertorium*, 19r.
[631] Riedel 1977, S. 254.
[632] Vgl. Reinhardt *Rubriche*, 34r und folgende; Ziss *Repertorium*, 19v.
[633] WD 1705, Nr. 176 (7.April).
[634] Beispielsweise WD 1728, 25 (28.März).
[635] Reinhardt *Rubriche*, 34v; Ziss *Repertorium*, 19v.

Aufführungsdaten verraten, dass 1745 ein *Stabat mater* von Wagenseil und 1748 eines von Reutter aufgeführt wurde. Beide weisen neben gemischtem Chor und Ripieni-Instrumenten je zwei konzertierende Violinen und Posaunen auf. Mit der Gottesdienstordnung von 1783 wurde diese Andacht, wie jene am Gründonnerstag, untersagt.

Zu einer Veränderung des Karfreitags kam es außerhalb des Wiener Hofes, wie bereits erwähnt, 1752, als ein Verbot aller geistlichen Spiele ausgesprochen wurde. Diese Schauspiele, in denen religiöse Geschichten bildhaft erzählt wurden, arteten den Beschreibungen nach nicht selten in wahre Volksspektakel aus. Diese Spiele und die oft damit verbundenen Karfreitagsprozessionen, in denen die Leute als Agierende der Passion verkleidet waren, waren zutiefst volkstümlich geprägt und standen daher im argen Widerspruch zu einem aufgeklärten Katholizismus. Hollerweger schreibt, eine etwas pathetisch formulierte Eingabe Fürsterzbischof Migazzis an Kaiser Leopold II. paraphrasierend, dazu:

> „Dadurch würden die frommen Eindrücke der kirchlichen Zeremonien und er ergreifendsten Predigten ausgelöscht; die Kirchen mit dem ausgesetzten Allerheiligsten stünden leer, während die Gasthäuser überfüllt seien; die nach Hause taumelden Trunkenbolde kreuzigten aufs neue den Sohn Gottes und gäben den Freigeistern und Religionsspöttern Anlaß, das Christentum bloßzustellen.“[636]

Apropos „ergreifendste Predigt“: Die Passionspredigt wurde, da sie auch innerhalb des römischen Ritus keine Berechtigung hatten, mit der Gottesdienstordnung von 1783 ebenfalls untersagt.

9.7. Sabbato Sancto

Da Jesus erst am Morgen des Sonntages auferstanden sein soll, war für den Samstag davor eigentlich kein besonderer Gottesdienst vorgesehen. Die Gläubigen wachten während der Grabesruhe in Stille am Heiligen Grab, daher war der Karsamstag der Ruhetag des Herrn und der stillste Tag im Kirchenjahr. Erst am Abend kamen die Gläubigen im Gotteshaus zur Ostervigil zusammen. Diese Nachtfeier dauerte im frühen Christentum bis zum Morgen, da zahlreichen Taufen durchgeführt wurden. Diese Taufen gerieten mehr und mehr zur Gewohnheit und auf Grund der geistigen und körperlichen Anstrengungen wurde

[636] Hollerweger 1976, S. 453.

diese Feier sukzessive verlegt: Bereits im 4. Jahrhundert wurde die Feier von der Nacht vorverlegt auf den Nachmittag des Karsamstag; so soll die Messe beginnen, wenn der erste Stern am Himmel steht. Im Laufe des Mittelalters rückt der Beginn der Vigil auf die neunte Stunde vor, also zur üblichen Zeit der Messfeier an Fasttagen. Die Feier verlor dadurch völlig ihren Charakter als nächtliche Vigil. Im Spätmittelalter wurde die Feier schließlich auf den Vormittag verlegt, was sich spätestens im Missale Romanum Pius´ V. (1570) manifestiert, indem alle Messen nach Mittag untersagt waren.[637] Der Karsamstag stand im Rang eines *festum semiduplex*.[638]

Im Zentrum der Ostervigil steht bereits Christus´ Auferstehung und somit wird auch die Erinnerung an die Taufe zum wichtigsten Motiv, wie auch die Gläubig durch Christus zu neuem Leben finden sollen. Der Gottesdienst gliedert sich in fünf Teile: in die Weihe des neuen Osterfeuers, die Segnung der Osterkerze, die zwölf Prophetien, die Weihe des Taufwassers mit anschließender gesungener Litanei und die Ostermesse mit der anschließenden Vesper, wobei der feierliche Charakter erst im *Gloria* nach der Allerheiligenlitanei und durch die weißen Messgewänder, dem Orgelspiel und dem Glockengeläut, beides seit Gründonnerstag stumm, seinen Höhepunkt erreicht.

Leider geht aus den Quellen wenig über den genauen Ablauf am Wiener Hof hervor. Die Formulierung lautet bis in die 60er Jahre des 18. Jahrhundert immer sehr ähnlich:

> „Samstag / den 16den April. Heutefruhe haben Ihre Römisch-Kaiserlich-Catholische Majestät / unser Allergnädigster Herr / in Begleitung des Päpstl. Herrn Nuntii Monsignor Grimaldi, des Venetianischen Herrn Bottschafters Cav. Daniel Bragadin, deren Kaiserl. Herren Ministern / Cammerern / und Cavalieren / unterschiedliche heil. Gräber in der Stadt besuchet; darauf in der kaiserl. Hof-Kirche bey denen WW.EE.PP: Augustinern Barfüssern Sich verfüget / und sodann nebst Ihrer Majestät der Regierenden Römischen Kaiserin / und Durchl. Erz-Herzoginnen / dem vor-mittagigen gewöhnlichen Gottes-Dienst /“[639]

Der Tag begann also mit einer Öffnung des Hofes. Die kaiserliche Familie und die Hofgesellschaft gingen durch die Stadt und besuchten die aufgebauten Heiligen Gräber der Kirchen und Klöster. Die verwitweten Kaiserinnen, wie die Witwe Josef I., Amalia, besuchten die Heiligen Gräber häufig schon am Karfreitag.[640] Das *Ordnungsbuch* von 1715

[637] Zur Verlegung der Ostervigil vgl. Meßner 2001, S. 331f.
[638] MR 1570, S. 232–269.
[639] WD, 1729 Nr. 32 (20.April).
[640] Beispielsweise WD 1734, Nr. 34 (26.April).

erwähnt 31 Heilige Gräber, die Karl VI. besuchte.[641] Khevenhüller-Metsch erwähnt, dass Franz Stephan und Maria Theresia 1744 die 21 Heiligen Gräber besuchten, die auch „der vorige Herr zu besuchen pflegte".[642] Die Zeremonialprotokolle von 1745 erwähnen, dass der Boden für diese Prozession mit Brettern ausgelegt wurde und Gräber in folgenden Orten besucht wurden: St. Michael, Kaiser-Spital (gemeint ist das alte Hofspital zwischen Amalienburg und Minoritenkirche), Minoritenkirche, zu unserer lieben Frau zu den Schotten, die im Professhaus der Jesuiten, St. Peter, St. Stephan, Kapuzinerkirche und schlussendlich St. Augustin, was gerade zehn Kirchen entspräche.[643] Dabei kann es sich aber kaum um alle handeln, denn in den Jahren darauf besuchte Franz Stephan – Maria Theresia ging dieser Pflicht seltener nach – häufig zwischen 18 und 20 Heilige Gräber, die in der Zeitung nicht näher spezifiziert werden.[644] Ab 1756 besuchen Maria Theresia mit den Erzherzoginnen und Franz Stephan mit den Erzherzögen, allen voran Joseph, die Heiligen Gräber getrennt voneinander. Es ist wohl anzunehmen, dass die beiden Prozessionen unterschiedliche Gräber aufsuchten. Insgesamt besuchten Franz Stephan 20 und Maria Theresia neun Gräber.[645] Ein feststehendes Muster dürfte es bei der Auswahl der zu besuchenden Gräber nicht gegeben haben. Khevenhüller-Metsch schreibt 1766 dazu: „Den 29. besuchte der Kaiser in campagna 18 heilige Gräber, worunter aber verschiedene begriffen waren, zu denen mann in voriger Zeit niemahls gegangen."[646] 1767 in dem Jahr, in dem die Fußwaschung einmalig unterblieb, fiel auch das öffentliche Besuchen der Heiligen Gräber Josephs Reformeifer zum Opfer. Zusammengefasst erfährt man über diese lange und aufwendig begangene „PR-Aktion" des Hofes, in der er sich öffentlichkeitswirksam dem „Volk" präsentierte, sehr wenig aus den hier vorliegenden Quellen. Dass die Kaiser das Heilige Grab besuchten, hieß wohl auch, dass die einzelnen Kirchen mit der Auferstehung (die im 18. Jahrhundert bereits am Vormittag gefeiert wurde) auf den Kaiser warten mussten. Dies konnte heißen, dass es zwischen den Lesungen des

[641] Ordnungsbuch 1715, 29v.
[642] Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1742–1744)*, Wien: Adolf Holzhausen 1907, S. 214.
[643] HHStA OMeA ZA-Prot. 20, 115r.
[644] Vgl. WD 1754, Nr. 31 (21. April); WD 1755, Nr. 27 (31.März).
[645] HHStA OMeA ZA-Prot. 25, 321r und folgende.
[646] Khevenhüller-Metsch 1917, S. 172.

Alten Testaments und der Eucharistiefeier zu zeitlichen Zäsuren kam, wenn sich der Kaiser verspätete. Eine weitere Erforschung dieses Themas wäre wünschenswert.

9.7.1. Die Ostervigil

Dieser Gottesdienst ist für die gesamte Christenheit einer der bedeutendsten Feiern und für die Katholiken der liturgische Höhepunkt des Jahreskreises und doch liest sich in den Quellen, wie oben zitiert, immer der beinahe gleiche Wortlaut: „dem vor-mittaglichen gewöhnlichen Gottesdienst“ und nichts weiter. Dass einer liturgisch dermaßen bedeutenden Feier dermaßen geringe öffentliche Aufmerksamkeit widerfuhr, liegt wohl daran, dass die Anwesenheit des Hofes, anders als bei anderen Feiern der Karwoche, völlig irrelevant war. Bis 1767 wohnte der Kaiser diesem Gottesdienst in der Augustinerkirche bei. Die Ostervigil wurde dort weiterhin begangen, aber der Kaiser besuchte diesen Gottesdienst ab 1768 in der Hofkapelle. Weiters ist zu erwähnen, dass der Kaiser erst gegen 11.00 Uhr, nach dem Besuchen der Heiligen Gräber, dem Gottesdienst in der Augustinerkirche beiwohnte.[647] Bis dahin waren die auch heute noch bekannten Elemente der Osternacht, wie das Entzünden der Osterkerze oder die zahlreichen Lesungen aus dem Alten Testament bereits vorbei. Erst nach dem Ausbleiben der Grabbesuche am 1768 ist anzunehmen, dass der Kaiser der Ostervigil in der Hofkapelle von Anfang an beiwohnte. Diese wesentliche Information erfährt man aus dem Tagebuch eines Obersthofmeisters. Khevenhüller-Metsch schreibt, dass wegen des starken Regens das Besuchen der Heiligen Gräber wahrscheinlich ohnehin ausgeblieben wäre und der Hof „dafür bereits um 9 Uhr zu denen Augustinern [ging] und hörte allda nicht allein das Ammt, sondern auch die vorgehende Ablesung der Prophetien, welche vor disen schon allzeit vorbei ware, wann wir vom Gräberbesuchen dahin kammen.“[648] Wurden in den darauffolgenden Jahren die Gräber der Stadt nicht mehr besucht, so besuchte man das Heilige Grab in der Kammerkapelle der Burg und zog von dort weiter in die Hofkapelle, wo man der Ostervigil wie gehabt erst ab der Allerheiligen-Litanei beiwohnte.[649]

[647] *Ordnungsbuch* 1715, 30r.
[648] Khevenhüller-Metsch 1917, S. 232.
[649] WD 1773, Nr. 29 (10. April); HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 219v.

An diesem Tag waren die Altäre mit kostbaren Tüchern bedeckt und vorne hiengen violette Antependien, die bis zum Ende der Litanei die darunterliegenden weißen verdeckten.[650] Die Kreuze waren bereits enthüllt und in der Kirche standen viele Kerzenleuchter bereit. Bis auf das Ewige Lichte herrschte aber völlige Finsternis.[651]

Zu Beginn entzündete der Zelebrant das Osterfeuer und segnete die Osterkerze.[652] Das Licht spielt in der Ostervigil eine zentrale Rolle. John Harper schreibt dazu: „For three nights the lights of the church had been systematically extinguished during Matins and Lauds, anticipating the darkness of the death of Christ and the darkness oft he tomb. Now the process was reversed.“[653] Wurde das Feuer unter allen dafür vorgesehenen Gebeten gesegnet, zog der Klerus in die völlig finstere Kirche ein. Im hinteren Kirchenbereich hielt der Zug an und der Zelebrant rief ℣ *Lumen Christi*, worauf alle antworteten ℟ *Deo gratias*. Daraufhin wurde auf einer Laterne, die mit dem Zug getragen wurde, ein Licht angezündet. Nachdem der Zug weiter in die Kirche gegangen war, geschah dies in der Mitte der Kirche ein zweites Mal. War der Zug im Presbyterium angekommen, rief der Zelebrant eine dritten Mal ℣ *Lumen Christi.* Danach folgten kirchliche Zeremonien und schließlich das *Exultet iam angelica turba coelorum*, das Osterlob, das vom Diakon, wie das Evangelium Richtung Norden gesungen wurde.[654] Der Choral dazu findet sich im Missale.[655] Dieses wurde nicht in einem fort gesungen. Es wurde kurz unterbrochen, um die Osterkerze zu entzünden. Im *Exultet* findet sich, wie in den Fürbitten am Karfreitag, wieder eine Zeile, in die der Name des Kaisers einzusetzen war.

Im Anschluss an das feierlich gesungene *Exsultet* begannen die zahlreichen Prophetien aus dem Alten Testament. Am Beginn standen Lesungen aus den Büchern Genesis und Exodus. Nach diesen folgte eine Oration. Wie beim Wortgottesdienst am Karfreitag rief der Zelebrant ℣ *Oremus*, danach der Diakon ℣ *Flectamus genua* und danach der Subdiakon ℟. *Levate*. Nach vier Lesungen folgte für gewöhnlich ein gesungener Tractus. In keiner der „höfischen“ Quellen ist diese Aufführung durch die Hofmusikkapelle erwähnt. Im „Moser-

[650] Harper 2001, S. 146ff.
[651] Da in Wien im 18. Jahrhundert diese Feier bereits zu Mittag gefeiert wurde ging viel des berührenden Momentes verloren, in dem die Kerzen entzündet wurden.
[652] MR 1570, S. 231f.
[653] Harper 2001, S.146.
[654] MR 1570, S. 232ff.
[655] Ibid.

Chorbuch“ Mus.Hs.15943 sind die Tractus zwar enthalten, aber weisen keine Nutzungserscheinungen auf.[656] Die Anzahl der Lesungen variierte von Gemeinde zu Gemeinde. In Wien wurden alle zwölf im Missale enthaltenen, aus den Büchern Genesis, Exodus und Deuteronomium, gelesen.[657] Im Anschluss an die Lesungen wurde mit der Osterkerze und allen dafür notwendigen Zeremonien das Wasser geweiht. Während die Kerze zum Weihwasserbecken getragen wurde, wurde der vierte Tractus *Sicut cervus* gesungen.[658] Während der Weihe wurde die Oration mit Präfation gesungen.[659]

9.7.2. Ad Missam

Während die Ostervigil bis hierhin nur mittels Missale Romanum rekonstruiert wurde, dabei also keine genauen Rückschlüsse auf den Ritus in der Augustinerkirche gezogen werden konnten, setzen vor dem Singen der Litanei die Quellen von Reinhardt und Ziss mit ihren Berichten ein. Vor der Messe wurde keine Predigt gehalten. Nach der Weihe des Wassers kamen Zelebrant, Subdiakon und Diakon wieder in das Presbyterium. Sowohl bei Reinhardt als auch bei Ziss liest man, dass zwei Tenöre die Allerheiligen-Litanei aus dem Chorbuch sangen, wobei der Chor die Antworten gab.[660] Während der Litanei lagen der Zelebrant und die Leviten mit dem Gesicht nach unten vom dem Altar. Kurz vor Ende der Litanei begaben sie sich in die Sakristei, um die prachtvollen weißen Paramente anzuziehen. Auf die Litanei folgte sofort das *Kyrie,* womit die eigentliche Heilige Messe begann – Introitus gab es keinen. Reinhardt schreibt, dass das *Kyrie* langsam und ohne Orgel zu singen war, um dem Zelebranten genug Zeit zu geben zurückzukommen und den Altar zu inzensieren.[661] Die Hofkapellmeister muss die Länge des *Kyries* so einschätzen können, dass der Zelebrant das *Gloria in excelsis* intonieren konnte, wenn er mit der Vorbereitung des Altars so weit war. Daraufhin begann ein Moment, der aus musikalischer Sicht, sicher zu den außergewöhnlichsten der Karwoche gehörte. Nachdem der Zelebrant das *Gloria* intoniert hatte, spielte die Orgel für einige Zeit allein,[662] während alle Glocken und Schellen in der Kirche geläutet wurden. Dabei wurden alle Heiligenbilder und -statuen

[656] Mus.Hs.15943, 224r und folgende.
[657] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 30r.
[658] Auch hier gibt es keine Hinweise darauf, dass dies von Mitgliedern der Hofmusikkapelle gemacht wurde.
[659] MR 1570, S. 255ff.
[660] Reinhardt *Rubriche,* 35r; Ziss *Repertorium* 19v.
[661] Reinhardt *Rubriche,* 35r.
[662] Ibid.

enthüllt. Danach wurde das *Gloria* gesungen, welches wie die restliche Messe mit Orgel und Instrumenten musiziert wurde. Die hierfür gefundenen Messvertonungen – unter anderem von Ziani oder Reutter – sind im Charakter eher mediocre, also noch ohne die Verwendung von Pauken und Trompeten, aber dennoch konzertierend.

Auf das *Gloria* folgten ein Gebet und eine Lesung. Im Anschluss daran kam nicht der in der Fastenzeit übliche Tractus, sondern wieder das *Alleluja*, wie es auch sonst im Jahreskreis üblich war. Das *Alleluja* wurde dreimal alternierend zwischen Priester und Tenöre gesungen, wobei der Priester jedes Mal einen Ton höher intonierte. Sowohl Reinhardt als auch Ziss erwähnen das Alleluja aus dem Chorbuch, Seite 261v.[663] Danach sangen die Bässe den Tractus *Laudate Dominum omnes gentes.* Es folgte das Evangelium.

Credo wurde keines gesungen und statt dem Offertorium erklang die Orgel.[664] Der Zelebrant sang die Präfation, wobei der Chor figural antwortete. Darauf folgten *Sanctus* und *Benedictus*. Ein *Agnus Dei* und eine Communio wurden an diesem Tag nicht gemacht. Statt letzterem erklang während der Kommunion die Orgel.

Ohne Unterbrechung folgte darauf die Vesper. Die Bässe sangen die Antiphon *Alleluja* aus dem Chorbuch.[665] Reinhardt schreibt, dass nachdem die Antiphon erst von zwei Tenören choraliter gesungen wurde, das figurale *Laudate Dominum* aus dem Buch zu singen war. Am Schluss sangen die Tenöre das *Gloria patri*[666] und die Bässe wieder die Antiphon *Alleluja*. Der Zelebrant intonierte die *Magnificat*-Antiphon *Vespere autem*, welche die Bässe zu Ende choraliter sangen. Der Priester intonierte das *Magnificat*, worauf eine kurze *Magnificat*-Vertonung mit Orgel und konzertierenden Instrumenten gesungen wurde. Ziss erwähnt eine Komposition von Johann Georg Reinhardt, mit welcher jene in der Signatur HK.345 erhalten gemeint sein könnte.[667] Am Schluss des Gottesdienstes sang der Priester ℣ *Ite missa est Alleluja Alleluja Alleluja*, worauf der Chor antwortete ℟. *Deo gratias Alleluja Alleluja*.

[663] Reinhardt *Rubriche*, 35r; Ziss *Repertorium* 20r.
[664] Reinhardt *Rubriche*, 35v.
[665] Ibid.; Mus.Hs.15943, S. 262v.
[666] Reinhardt *Rubriche*, 35v.
[667] Ziss *Repertorium*, 20r.

9.7.3. Mysterien und Auferstehung

Für die folgenden sogenannten Mysterien und die Auferstehungsprozession ist die Quellenlange eine gänzlich andere als beim vormittäglichen Gottesdienst. Dadurch, dass die liturgische Auferstehung bereits am Vormittag gefeiert wurde, war für den Abend kein weiterer (römischer) Mess-Ritus vorgesehen. Die folgenden Riten haben ihre Grundlage also nur zum Teil in den offiziellen liturgischen Büchern, aber auch in der *Pietas Austriaca*. Die Auferstehungsprozession bildet daher das Pendant zur Grabtragung im Anschluss an das Officium am Karfreitag. Ist aber dieser Ritus wenigstens an einen Gottesdienst angebunden, so steht die Auferstehung oder *elevatio crucis* für sich selbst. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Rede von fünf Geheimnis-Predigten und fünf Mysterien. In der zweiten Hälfte war die Auferstehungsprozession mit einem *Te Deum* verbunden.[668] Mit der Gottesdienstordnung von 1783 wurden die Feiern am Nachmittag des Karsamstags untersagt. Im *Wienerischen Diarium* von 1729 steht zu diesem Ereignis geschrieben:

> „des Abends aber denen 5 letzten Glorreichen Geheimnuss-Predigen / wie auch der übrigen Andacht / ingleichen der Auferstehung unter Trompeten- und Pauken-Schall / und dreyfacher Lösung des Gewehres von der vor dem Closter gestandenen kaiserl. Leib- und Stadt-Garde, beygewohnet / welche Auferstehung nicht weniger in denen kaiserl. Respective Hof-Capellen in Gegenwart Allerhöchster Herrschaften geschehen.“[669]

Der erste Teil dieses Gottesdienstes konnte trotz Bemühens nicht rekonstruiert werden. Die Zeremonialprotokoll und das *Wienerische Diarium* sprechen bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts von den „5 letzten Glorreichen Geheimnuss-Predigen“. Reinhardt spricht von den „Li s. Misterj Gloriosi“.[670] Aus musikalischer Sicht konnten die zu singenden Mysterien in Vertonungen von Johann Georg Reinhardt identifiziert werden. Diese waren für gemischten Chor und teilweise auch konzertierende, wie Ripieni-Instrumente. Riedel schreibt dazu, dass nach jeder dieser Mysterien eine Predigt (zwei auf Italienisch und drei auf Deutsch) gehalten wurden.[671] Woher er diese Information bezieht, ist nicht klar, denn Reinhardt schreibt, dass es am Ende dieses Dienstes eine Predigt gehalten wurde. Weiters schreibt er, dass am Ende kein pontifikaler Segen mit dem Allerheiligsten gegeben

[668] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 31r.
[669] WD, 1729 Nr. 32 (20.April).
[670] Reinhardt Rubriche, 36r.
[671] Riedel 1977, S. 254.

wurde.[672] Wie dieses Amt genau gehalten und ab wann es nicht mehr gefeierte wurde, bleiben somit Fragen für die kommende Forschung.

Auf diesen ersten Teil, der ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zumindest nicht mehr nachgewiesen werden kann, folgte der Teil der Auferstehung, der über den gesamten Zeitraum beinahe unverändert bleibt, bevor er mit der Gottesdienstordnung von 1783 abgeschafft wurde. Was sich verändert ist, dass, weil die „Grabtragung" eben in der Hofkapelle stattfand, auch die „Auferstehung" in diese Kirche verlegt wurde. Liturgisch wurde das Amt pontifikal begangen und ging in seinen Wurzeln auf die *elevatio crucis* zurück. Volkstümlich wurde dieser Tradition „Auferstehung" genannt. Der Ursprung der Feier liegt im frühen Christentum in Jerusalem.[673] Im Westen ist dieser Akt das erste Mal im 10. Jahrhundert nachweisbar. In seinem Ritus beinhält es Teile der Stundengebete des Samstags und des Ostersonntags. Ursprünglich legte man am Karfreitag ein Kreuz in das Heilige Grab (*depositio crucis*).[674] Im Laufe des Barock wurde die Verehrung der Eucharistie und die damit verbundene Aussetzung des Allerheiligsten immer wichtiger. Statt dem Kreuz verwendete man bald eine konsekrierte Hostie und aus dem Amt wurde die *depositio hostiae*.[675] Im Anschluss an die Grablegung wurde das Allerheiligste, wie erwähnt, vierzig Stunden angebetet. In der Osternacht folgte die „Auferstehung" oder *elevatio crucis* bzw. *elevatio hostiae*.[676]

Reinhardt erwähnt euphorisch: „Si fà La Resurezione di Nro Signore Giesù Christo."[677] Er beschreibt wie sich die Prozession in Gang setzte, der Chor aber nicht bis in die Totenkapelle folgte, sondern sich zu deren Türschwelle stellte. Der Priester intonierte das Invitatorium ℣ *Surrexit Dominus,* welches Teil der Matutin zum Ostersonntag war.[678] Der Chor antwortete ℟. *Surrexit Dominus vere, Alleluja, Surrexit Dominus vere* choraliter. Darauf sang der Chor die erste Strophe *Venite, exultemus*. Darauf wiederholte sich der Wechselgesang zweimal. Nach dem dritten *Surrexit* des Priesters sang der Chor die dritte

[672] Reinhardt *Rubriche*, 36r.
[673] Meßner 2001, S. 333.
[674] Die diesbezügliche genauere Erforschung soll in die fähigeren Hände der Theolog*innen gelegt werden.
[675] Vgl. Meßner 2001, S. 333.
[676] Vgl. Ibid.
[677] Reinhardt *Rubriche*, 36r.
[678] Steinback, Erwin (Hrsg.), *Officium Majoris Hebdomadaae. A Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Alis. Juxta Ordinem Breviarii, Missalis et Potificalis Romani cum Cantu ex Editionibus Authentics, Ratisbonae / Neo Eboraci / Cincinnatii: Symptibus, Chartis et Typis Friderici Puset*, 1845, S. 339f.

und vierte Strophe, während sich die Prozession mit dem Allerheiligsten langsam in den Kirchenraum begab.[679] Wie bei der „Grabtragung“ am Tag zuvor wurde das Allerheiligsten wieder unter einem „Himmel“ überführt, der von vier Kammerherren getragen wurde.[680]

Als der Prälat das Allerheiligste auf den Hauptaltar stellte und es dort inzensierte, begann die Antiphon *Regina coeli*. Dieses wurde figural und im solennen Stil musiziert. Reinhardt erwähnt eine Trompeten-Intrada mit Pauken[681], Riedel hingegen an dieser Stelle eine a-cappella-Vertonung aus dem Chorbuch Mus.Hs.16202. Wie er zu der Einschätzung der erwähnten Stücke für dieses Amt kam, lässt sich nicht nachvollziehen und erscheint auch nicht schlüssig. Ziss erwähnt hier ein *Regina coeli* von Reinhardt mit Trompeten, welches nicht in den Beständen der ÖNB gefunden werden konnte.[682]

Dieses *Regina coeli* ist liturgisch Teil der Komplet des Samstags und die charakteristisch für die österliche Zeit. Reinhardt erwähnt den Wechselgesang Invitatorium ℣ *Gaude et laetare Virgo Maria, alleluja.* Worauf der Chor antwortete ℟ *Quia surrexit Dominus vere, alleluja*.[683] Es folgten zwei Orationen. Darauf wurde auf Deutsch die Cantilena *Christus ist erstanden* gesungen. Dies ist der einzige Cantus, der während der Karwoche in deutscher Sprache gesungen wurde. Es handelt sich dabei um das älteste deutsche Osterlied und gilt als der älteste deutsche liturgische Gesang.[684] Während dieser Auferstehung gab, wie oben im Zitat erwähnt, eine Kompanie vor der Kirche eine dreifache Salve ab.

Im Anschluss daran musste es überall dort eine Auferstehungsfeier geben, wo es am Gründonnerstag eine „Übertragung des Allerheiligsten“ oder am Karfreitag eine „Grabtragung“ gegeben hatte. Folglich zog die Hofgesellschaft in feierlicher Prozession weiter. Reinhardt und Ziss schreiben, dass die Prozession von der Augustinerkirche zur Hofkapelle zog. Dort wurde ebenfalls das Allerheiligste aus dem Heiligen Grab geholt und auf einen Altar in der Kirche gestellt.[685] In beide Quellen, *Rubriche* und *Repertorium*, steht geschrieben, dass dort ebenfalls ein *Regina coeli*, jedoch a-cappella und ohne Instrumente

[679] Reinhardt *Rubriche*, 36r.
[680] HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 30v.
[681] Reinhardt *Rubriche*, 36r.
[682] Ziss *Repertorium*, 20v.
[683] Reinhardt *Rubriche*, 36r.
[684] Meßner 2001, S. 333.
[685] Reinhardt nennt den Altar des Heiligen Martin und des Heiligen Georg. Reinhardt *Rubriche*, 36v.

gesungen wurde.[686] Die Route konnte sich auch ändern. So steht in den Zeremonialprotokollen von 1774, dass wie bereits im Jahr zuvor zuerst in der Kammerkapelle Auferstehung gefeiert wurde und dann die Prozession in die Hofkapelle weiterzog.[687] Nachdem dieser Brauch 1783 untersagt worden war, wurde er 1801 wieder zugelassen.[688]

„Terminando così con La grazia di Dio La Settimana Santa.“[689]

9.8. Dominica Resurrectionis

Frei nach dem Zitat von Armin Assinger beim Abfahrtssieg von Hannes Reichelt in Kitzbühel 2014, hieß es auch für die Habsburger am Ostersonntag: „Und jetzt nur noch abholen.“ Liturgisch war Jesus bereits bei der Ostervigil auferstanden. Diese gehört zwar liturgisch zum Ostersonntag wurde aber, wie erwähnt, bereits am Vormittag des Samstags gefeiert. Für den Hof war dieser Zeit eine letzte große Öffnung in Richtung Stadt, bevor man sich in den Woche nach Ostern in die Sommerresidenz Laxenburg oder Schönbrunn zurückzog.

9.8.1. Ad Missam

Liturgisch ist Ostern der Sieg des Lichtes über die Finternis und des Lebens über den Tod. Ostern ist das Fest der Fest (*sollemnitas sollemnitatum*). Dies wird neben der Liturgie auch vom weltlichen Zeremoniell und der Musik unterstrichen. Der Hof feierte den Ostersonntag bis 1768 im Wiener St. Stephansdom. Es begaben

> „Sich beede Regierende kaiserl. Majestäten / und die Durch. Erz-Herzoginnen / mit obgedachtem Päpstl. Herrn Nuntio, und Venetianischen Herrn Bottschaftern / Herren Rittern des Goldenen Vlieses / kaiserl. Geheimen Rähten / Cammerern / und Cavalieren / dann der Welt-berühmten uralten Wienerischen Universität / und des alhiesigen Löbl. Stadt-Magistrats / in die Metropolitan-Kirche zu St.Stephan.“ [690]

[686] Ibid., Ziss *Repertorium*, 20v.
[687] HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 9v.
[688] Vgl. Hollerweger 1976, S. 455.
[689] Reinhardt *Rubriche*, 36v.
[690] WD, 1729 Nr. 32 (20.April).

Mit den zahlreichen Vertretern des Hofes, allen voran der kaiserlichen Familie, mit den Rittern des Goldenen Vlies´ mit ihren prächtigen Ornaten und mit den zahlreichen Vertretern der Universität und der Stadt Wien muss diese Prozession einem Triumphzug gleichgekommen sein. In dem *Hofkalender* von 1718 ist schriftlich festgehalten, dass der Kaiser im Mantelkleid auf einem Pferd zum Dom ritt, wohingegen die Kaiserin getragen wurde.[691] In den Zeremonialprotokollen von 1761 wird bereits festgehalten, dass die kaiserlichen Majestäten, wie auch die anderen Teilnehmer der Prozession, in Kutschen fuhren.[692] Wie auch die Tage zuvor wurde die enge Verbindung von katholischem Glauben und weltlichem Machtanspruch öffentlichkeitswirksam zur Schau gestellt. (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*).

Wenn dieser Zug erstmals in die Kirche eingezogen war und sich die Hofchargen und die kaiserliche Familie in ihre Oratorien eingefunden hatte, verlief das Hochamt wie eine gewöhnliches Pontifikalamt.[693] Die Messe wurde meist vom Fürsterzbischof gehalten. Die Toison-Ritter saßen auf der Evangelienseite des Presbyteriums. Musikalisch wurde es solenn also mit Pauken und Trompeten gehalten. Das „Moser-Chorbuch", welches die Melodien zum Ostersonntagsgottesdienst enthält, ist Mus.Hs.15952. Es gibt jedoch keinerlei Indizien, die zu der Annahme führen könnten, dass dieses Buch verwendet wurde. Reinhardt schreibt, dass als erstes die Antiphon *Vidi aquam* gesungen wurde.[694] Es folgte der Introitus *Resurrexi*. Dieser liegt in einer Komposition von Antonio Bertali vor, die in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts häufig verwendet wurde.

Ordinariums-Kompositionen für diesen Tag liegen von Caldara und Reutter vor. Diese weisen auf dem Umschlag alle den Passus „Trombe e Timpani" auf. Wie bereits erwähnt, wurde beim Papstbesuch 1782 jene von Reutter, erhalten in HK.759, gesungen. Danach folgten die Lesung und eine *Alleluja*-Akklamation. Darauf die Sequenz *Victimae paschali*. Diese dürfte in Wien besonderen liturgischen Stellenwert gehabt haben, denn sie liegt in zahlreichen Vertonungen beispielsweise von Fux, Reutter und Bonno vor. Reinhardt schreibt, dass diese Sequenz mit Pauken und Trompeten zu musizieren war.[695] Es folgte

[691] HHStA, *Hofkalender* 1718, ohne Seitenangabe.
[692] HHStA OMeA ZA-Prot. 29, 86v
[693] MR 1570, S. 351–352.
[694] Reinhardt *Rubriche*, 38r.
[695] Ibid.

das Evangelium und, statt dem darauffolgenden Offertorium, wurde einen „Auferstehungsmotette“ gesungen. Dazu liegt eine von Fux für Tenorsolo und eine von Reutter für Sopransolo, beide mit weiteren konzertierenden Instrumenten, vor. Während des Toison-Amtes wurden drei stille Messen gelesen.[696] 1769 wurde der Ostersonntagsgottesdienst erstmals in der Hofkapelle gefeiert.[697] Das Amt wurde trotzdem weiterhin, meist unter Beteiligung des Nuntius, pontifikal, aber ohne die Vliesritter abgehalten. Danach endete das Hochamt gewöhnlich und der Hof zog sich in die Burg zurück.

9.8.2. Öffentliche Tafel und Toison-Vesper

Von St. Stephan zurückgekehrt wurde die Gesellschaft im Burghof von Trompeten- und Paukenschall willkommen geheißen.[698] Diese Insignien kaiserlicher Macht finden sich erst in Beschreibungen ab 1741. Dass diese in den deutliche knapperen Beschreibungen der Vorjahre ausgespart wurden, ist wohl naheliegender, als dass diese Geste nach Verlust der Kaiserwürde aus Trotz und im Sinne der Machtdemonstration neu geschaffen wurde.

Es folgte ein weiterer öffentlicher Auftritt der Majestäten. Diese speisten öffentlich in der Ritterstube, einem Saal, in welchen die meisten Mitglieder der Hofgesellschaft Zutritt hatten. Viermal im Jahr wurde regelmäßig am Wiener Hof öffentlich gespeist (vgl. Kapitel 2.3. *Öffentlichkeit*). Dabei unterlag jeder Handgriff einem sehr strengen Zeremoniell. Dies reichte vom Zutrinken bis zum Reichen der Speisen durch die höchsten Hofchargen. Dieses Zeremoniell symbolisierte mit nonverbalen Zeichen (Zeremoniell) die Sonderstellung des Monarchen.[699] Diesem barock-absolutistischen Anstrich war zu verdanken, dass die öffentliche Tafel ab 1768 nicht mehr abgehalten wurde.[700]

Tafel Musik war zu solchen Anlässen sehr üblich, wenn sie auch nur selten erwähnt wird.[701] So erwähnt auch Ziss keine Worte über diese Gebrauchsmusik, die für ihn wahrscheinlich

[696] Ibid.
[697] Vgl. HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 31v.
[698] HHStA OMeA ZA-Prot. 18, 451r
[699] Vgl. Ottomeyer, Hans (Hrsg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Wolfratshausen: Ed. Minerva 2002.
[700] Das gilt zumindest für den Untersuchungszeitraum. Später feierte Franz II./I. öffentliche Tafeln auch im Redoutensaal.
[701] HHStA OMeA ZA-Prot. 12, 400v; HHStA OMeA ZA-Prot. 30, 107r.

selbstverständlich war. Reinhardt notiert, dass, sobald die Majestäten speisten, das *Christus ist erstanden* gesungen wurde. Darauf folgte eine Sinfonia mit Pauken und Trompeten. Danach so Reinhardt: „segue o Cantata, Duetto, o Terzetto volgare: Seguendo un´altra Ouverture; Continuado così a vicenda, sino che basti.“[702] Sollte der Kaiser aber alleine in seinem Zimmer essen, gab es wie üblich nur Gesang.[703]

Am Abend folgte, wie an einem Feiertag mit *duplex-Rang* üblich, noch eine weitere Vesper. Diese Toison-Vesper wurde unter Beisein der Ritter vom Goldenen Vlies bis 1766 in der Hofkapelle gefeiert. Ab 1766 wird am Abend des Ostersonntags ein Appartement in der Ante Camera erwähnt.[704] Dabei handelte es sich um einen Empfang der Hofgesellschaft bei dem Osterglückwünsche entgegengenommen wurden. Die Vesper wurde pontifikal gehalten und bot ähnlich wie die Vesper am Palmsonntag ein musikalisches Feuerwerk mit Pauken und Trompeten. Die Psalmen liegen in diversen Vertonungen vor und könnten sich von den trauernden, im Falsobordone-Stil gesungenen Psalmen der Karwoche nicht deutlicher absetzen. Die Vertonungen von Ziani, Fux oder Caldara besitzen meist Solo-Gesangsstimmen und immer konzertierende Instrumente. Diese wurden von Antiphonen eingeklammert, die nach Riedel, während der Regierungszeit Karls VI. noch in Vertonungen von Sances musiziert wurden.[705]

Nach den Psalmen intoniert der Bischof (oder Nuntius) die Antiphon *Haec dies*, das daraufhin solenne musiziert wurde. Auch hier nennt Riedel eine Vertonung von Sances.[706] Es folgte ein *Magnificat* und ein *Regina coeli*, beides im solennen Charakter. Für das *Magnificat* nennt Riedel eines von Fux. Welches *Regina coeli* musiziert wurde, erfährt man aus einem Tagebuch. Khevenhüller-Metsch erwähnt 1745, dass dieses in einer Vertonung von Kaiser Joseph I. musiziert wurde, das 1892 in den sogenannten *Kaiserwerken* von Guido Adler editiert wurde.[707] Das musikalische Ende dieses Ostertages bildete eine Lauretanische Litanei, worauf eine italienische Predigt folgte.[708]

[702] Reinhardt *Rubriche*, 38r.
[703] Ibid.
[704] Beispielsweise HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 31v.
[705] Vgl. Riedel 1977, S. 255.
[706] Ibid.
[707] Khevenhüller-Metsch 1907, S. 43; Adler 1892, S. 299ff.
[708] Reinhardt *Rubriche*, 38v.

10. Conclusio

- FF1: Durch welche paraliturgischen Elemente zeichnet sich die Karwoche am Wiener Hof aus?

In Wien waren die Feiern der Karwoche unmittelbar mit dem Hof und der Familie Habsburg verbunden. Diese strebten, beginnend mit Ferdinand II., eine umfassende Rekatholisierung der Erblande an. Am Wiener Hof lebte man den katholischen Glauben in besonders inniger Manier vor. Diese beinahe bigott anmutende Form der Glaubensausübung war für die Kaiser durch Gottes Gnaden auch Teil ihrer Legitimation (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca*). Die starke Akzentuierung des Glaubens führte zu einer umfangreichen Volksfrömmigkeit. Gottesdienste wurden in propagandistisch prunkvoller Form inszeniert und uferten zu wahren Volksfesten aus (vgl. Kapitel 5. *Barockkatholizismus*). Dieser Gedanke steht aber im Widerspruch zur wehklagenden und einfachen Liturgie der Karwoche, weshalb die Liturgie von der barocken Ausschmückung der Gottesdienste weitestgehend verschont blieb. Jedoch wurde die (römische) *Klerusliturgie* durch paraliturgische, volkstümliche Formen ergänzt, denn auch in der liturgisch traurigsten Zeit des Jahreskreises musste die *ecclesia triumphans* zur Schau gestellt werden.

Die hohe Anzahl und Dichte der Gottesdienste in der Karwoche und zu Ostern führten zu einer ungewöhnlichen Interaktion des Hofes mit der Reichshaupts- und Residenzstadt Wien. Es kam zu zahlreichen paraliturgischen Feiern, die bis zur Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend zum Charakter einer „typisch wienerischen“ Karwoche beitrugen. Am Palmsonntag ging man zu Fuß von der Burg zu den Kapuzinern am Neuen Markt, wo man mit einer prunkvollen Vesper den Beginn des vierzigstündigen Gebets beging (vgl. 9.1.2. *Vesper bei den Kapuzinern*). Am Dienstag nahm der Hof an der prunkvollen Prozession von St. Stephan über sieben Stationen nach Hernals teil. Ziel dieser größten paraliturgischen Andacht der Karwoche war der Kalvarienberg und das dort befindliche Heilige Grab (vgl. Kapitel 9.3. *Feria 3*). Am Gründonnerstag wurde das Hochamt von zwei Andachten flankiert, die nur teilweise der sogenannten tridentinischen Liturgie entstammen. Vor dem Hochamt wurde eine stille Messe gelesen, wobei die Mitglieder der Hofgesellschaft laut, der Reihenfolge ihres Ranges nach (vgl. Kapitel 2.1.

Hof, Hofgesellschaft und Zeremoniell), aufgerufen wurden, um die heilige Kommunion zu empfangen. Nach dem Hochamt kam es im Rittersaal zur Fußwaschung. Dabei wuschen Mitglieder der kaiserlichen Familie armen Männern und Frauen die Füße, um durch die *imitatio Christi* als legitime Stellvertreter Gottes auf Erden erkannt zu werden (vgl. Kapitel 4. *Pietas Austriaca* und Kapitel 9.5. *In Coeni Domini*). In den Tagen des *Triduum Sacrum* war die Anbetung von Heiligen Gräbern ein zentraler Topos. In der Stadt wurden am Samstag der Karwoche zahlreiche von den Kaisern besucht. Die Auferstehungsfeier am Samstag-Nachmittag war ebenfalls auf Traditionen der Volksfrömmigkeit zurückzuführen (vgl. Kapitel 9.7. *Sabbato sancto*). Am Ostersonntag präsentierte sich der Hof, gemeinsam mit Vertretern der Stadt und der Universität, nochmals in voller Pracht bei einer Prozession zum Stephansdom. Im Anschluss daran hielten die Kaiser, in barock-absolutistischer Manier, eine öffentliche Tafel in der Hofburg (vgl. Kapitel 9.8. *Dominica Resurrectionis*).

- FF2a: Lässt ein historischer Längsschnitt der analysierten Karwochen eine Veränderung in Zeremoniell und Liturgie erkennen?

Ja, eine Veränderung im Zeremoniell ist klar deutlich. Vor wirtschaftlichen, politischen oder gesellschaftlichen Entwicklungen und neuen geistigen Strömungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte sich auch der Hof nicht abschotten. Reformbewegungen innerhalb der Kirche führten dazu, dass die sinnlich barocke Glaubensausübung und die bigotte Volksfrömmigkeit aus der Mode kamen. Innerhalb der Kirche forderten Kirchengelehrt wie Muratori eine Rückbesinnung auf eine „wahre Andacht“ und ein Ende der paraliturgischen *Andächteleien*. Innerhalb des Hofes waren es Strömungen wie der Jansenismus, die eine religiöse Zurschaustellung in barocker Manier mehr und mehr in Frage stellten (vgl. Kapitel 6.2. *Vor den Reformen*). Im Laufe des 18. Jahrhunderts beging der Hof die Karwoche zunehmend unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Die paraliturgischen Feiern, die unter FF1 aufgelistet wurden, wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bis auf die Fußwaschung, abgeschafft (vgl. Kapitel 6.4. *Und sie verändert sich doch*).

Nein, von einer Veränderung in der Liturgie kann nicht gesprochen werden. Die *Klerusliturgie*, die ihre Wurzeln im Konzil von Trient und der römischen Liturgie hatte, blieb während des Beobachtungszeitraums im Hinblick auf die Karwoche unverändert. Paraliturgische Andachten, die nicht oder nur teilweise im Missale Romanum fixiert waren

und auf die Volksfrömmigkeit zurückzuführen waren, wie das vierzigstündige Gebet, die Prozession nach Hernals, die öffentliche Kommunion, das Anbeten der Heiligen Gräber oder die Auferstehungsfeier, wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgeschafft. Liturgisch wurde die Karwoche erst sieben Jahre vor dem Zweiten Vatikanum 1955 unter Pius XII. grundlegend erneuert.[709]

- FF2b: Hat dabei der Regierungsstil einzelner Monarchen Einfluss auf die Entwicklung der Karwoche?

Ja, die Monarch*innen beeinflussten aktiv die Entwicklung der Karwoche. Karl VI. stand mit seiner Politik im Zeichen des *ancien régime*. Die *Pietas Austriaca* wurde mit allen Mitteln gefördert. Der Barockkatholizismus erreichte seinen Höhepunkt und die paraliturgischen Andachten im Hof und in der Stadt wurden prunkvoll, spektakulär und öffentlichkeitswirksam inszeniert (vgl. Kapitel 5. *Barockkatholizismus*). Maria Theresias Position im europäischen Mächteverhältnis war zu Beginn ihres Regierungsantritt geschwächt. Sie vermied voreilige Reformen und war auch geistig der absolutistischen Tradition ihres Vaters verpflichtet. Die Karwoche blieb bis in die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts unverändert. Maria Theresia, aber vor allem Franz Stephan waren offen gegenüber „aufgeklärten" Bewegungen wie dem Jansenismus, was die „religiösen Schauspiele" des Barock mehr und mehr in Frage stellte. Das Seelenheil ihrer Untertanen hatte für Maria Theresia oberste Priorität, doch kam es zu Reformen in Richtung einer „wahren Andacht" im Sinne Muratoris (vgl. 6.3. *Der Weg zum Staatskirchentum*). Theatralische Elemente das Karfreitagsspiel wurden verboten. Ein wahrer *Gamechanger* war der Regierungsantritt Josephs II. 1765 (vgl. 6.5. *Staatskirchentum*). Hier erkennt man deutlich, wie der Monarch das religiöse Leben in seinem Reich restrukturierte. In den Jahren zwischen 1765 und 1768 reduziert Joseph die Andachten der Karwoche hauptsächlich auf die Gottesdienste, die ihre Basis im römischen Ritus hatten. Die dabei für die Karwoche so charakteristische Öffnung des Hofes fiel diesem Reformeifer zum Opfer. Die Prozessionen durch die Stadt, wie auch jene nach Hernals und selbst jene am Ostersonntag nach St. Stephan, wurden nicht mehr abgehalten. Mit der Gottesdienstordnung von 1783 verbot Joseph II. die letzten Überbleibsel der

[709] Vgl. Meßner 2001, S. 339.

Volksfrömmigkeit, wie das Anbeten des Heiligen Grabes oder die Feiern am Nachmittag des Samstags (vgl. 6.7. *Eine neue Gottesdienstordnung*).

- FF3a: Welche Musik erklang in der Karwoche?

Im Zuge der Datenerhebung für diese Arbeit wurde eine Tabelle erstellt, welche die Musikalien anführt, die am Hof während der Karwoche interpretiert wurden. Diese Tabelle befindet sich im Anhang.

- FF3b: Wurde, wie im restlichen Kirchenjahr, mehrstimmige Figuralmusik herangezogen oder wurde der wehklagende Charakter der Karwoche durch das Singen des einfachen Chorales unterstrichen?

Im Gegensatz zum übrigen Kirchenjahr (mit Ausnahme des Advents) spielte der Choral eine zentrale musikalische Rolle im Gottesdienst der Karwoche. Jedoch wurde nicht ausschließlich der Choral gemacht. Zahlreiche Elemente, wie das Ordinarium, die Responsorien der Metten oder die Improperien wurden figural gesungen. Im Gegensatz zum übrigen Kirchenjahr wurde der wehklagende Ausdruck verstärkt, indem ein retrospektives, „altes" Repertoire herangezogen wurde. Dieses umfasste neben dem Choral einfache gehaltene Kompositionen (oft im polyphonen Palestrina-Stil). Auch Kompositionen, die im Untersuchungszeitraum entstanden waren, wurden dem Anlass entsprechend im einfachen *stilo in contrapuncto* geschrieben (vgl. Kapitel 2.6.3. *Vom solennen-, mediocren und in contrapuncto Stil*).

- FF3c: Wurde die Musik a-cappella oder mit Instrumenten interpretiert?

> „Ohne Orgel und andere Instrumente, blos mit Singstimmen: und mit der Orgel und anderen Instrumenten. Die erste ist noch in den meisten Cathedralkirchen gebräuchlich, und am Kayserlichen Hof zur Fastenzeit, aus besonderer Andacht unsers allerdurchlauchtigsten Monarchen, und Ehrerbietung gegen Gott."[710]

Diese Aussage aus dem *Gradus ad Parnassum* wird von den Berichten von Reinhardt und Ziss bestätigt. Die Gottesdienste, die im Missale Romanum fixiert waren, wurden in der

[710] Fux 2017, S. 183.

Karwoche (mit Ausnahme der Messe am Gründonnerstag) ausschließlich a-cappella gesungen. Bei Andachten, die auf die Volksfrömmigkeit zurückzuführen waren, wurde auch im konzertierenden Stil mit Instrumenten musiziert. Dazu zählen die Vesper am Beginn des vierzigstündigen Gebets, das *Sepolcro* am Dienstag, die Andacht nach der Mette am Abend des Donnerstags, die Andacht bei Heiligen Grab am Karfreitag und die Mysterien am Samstag. All diese Andachten wurden spätestens mit der Gottesdienstordnung von 1783 abgeschafft. Bei Gottesdiensten nach dem cursus romanus kam Instrumentalmusik nur am Gründonnerstag (bis zum *Gloria*), am Palm- und Ostersonntag vor. Letztere bestachen durch eine musikalisch besonders aufwendig gestaltete Vesper. Mit der Gottesdienstordnung von 1783 wurde auch diese Instrumentalmusik verboten und nur noch Gesang mit Orgelbegleitung erlaubt. Der wehklagende Charakter der Karwoche wurde neben der Verwendung eines retrospektiven Stils also mit dem Singen ohne jegliche (d.h. auch ohne ripieni) Instrumente unterstrichen.

- FF4: Lässt sich anhand eines historischen Längsschnitts eine Veränderung des musikalischen Charakters feststellen?

Anders als bei den übrigen liturgischen Feiern im Jahreskreis lässt sich ein Stilwandel innerhalb des Beobachtungszeitraumes nur schwer feststellen. Der Wiener Hof war bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Sachen Kirchenmusik am Puls der Zeit, wenn nicht Vorreiter (vgl. Kapitel 5.2. *Musik als Mittel der Macht*). Diese These ist anhand der Karwoche schwer zu überprüfen, da neben dem Choral und figuralen Werken im Palestrina-Stil auch viele Kompositionen von bereits verstorbenen Hofkapellmeistern (vor allem Ziani und Sances) gesungen wurden.[711] Auch die neuen Kompositionen von Reutter oder Bonno sind in diesem einfachen a-cappella Stil gehalten und distanzieren sich klar von (profanen) aktuellen musikalischen Tendenzen. Als der Hof gegen Anfang des 19. Jahrhunderts den Anschluss an aktuelle musikalische Entwicklungen verlor und die Tonsprache zunehmend retrospektiv und restaurativ wurde (vgl. Kapitel 6.8. *Musik als Vehikel*), lässt sich dies an der kirchenmusikalischen Tradition der Karwoche daher nur schwer erkennen.

[711] Viele Stimmgarnituren, wie von Werken von Sances (†1679), weisen regelmäßige Aufführungen noch in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auf.

Jedoch änderte ein politischer Entscheid den musikalischen Charakter der Karwoche grundlegend. Während das päpstliche Edikt *Annus qui* praktisch keinen Einfluss auf die Kirchenmusik am Hof hatte und von Anfang an an höchster Stelle mit Distanz betrachtet worden war, schlug die Gottesdienstordnung von 1783 ein „wie eine Bombe“, da sie auch von Teilen des Klerus getragen und vom Landesfürsten mit aller Konsequenz umgesetzt wurde. Als Joseph II. in den 1760er Jahren die volkstümlichen Auswüchse am Hof abschaffte, hatte dies zunächst keine Auswirkungen auf die Musik der Gottesdienste, die nach dem sogenannten tridentinischen Ritus gehalten wurden (mit Ausnahme des Chorals bei den Metten, vgl. Kapitel 9.5.1. *Matutin und Laudes*). Mit der Gottesdienstordnung setzte er die Forderung von Fux, die Instrumentalmusik aus der Karwoche zu verbannen, jedoch konsequent um (vgl. Kapitel 8. *Musik der Karwoche*). Dies hatte vor allem Auswirkungen auf die kunstvoll gestalteten Vespern am Palm- und Ostersonntag.

Aus dieser Arbeit hat sich die These abgeleitet, dass die Gottesdienstordnung von 1783 eine kirchenmusikalische Trendwende bedeutete, die den späteren Konservatismus der Hofmusikkapelle eingeläutet haben könnte. Stellenweise wird diese These auch durch Musikalienfunde gestützt, wie sich bei den Gottesdiensten am Gründonnerstag ablesen lässt (vgl. Kapitel 9.5. *In Coeni Domini*). Eine weitere Auseinandersetzung mit dieser These wäre durch weitere Forschungen wünschenswert.

11. Quellenverzeichnis und Appendix

11.1. Primärquellen

Die Suche nach **Hof- und Ehrenkalendern** gestaltete sich komplizierter als anfangs vermutet, da weder die ÖNB, noch das Haus-, Hof- und Staatsarchiv, noch die Wien Bibliothek im Rathaus alle Bände des Kalenders aufweisen können. Mit den Beständen dieser drei Institutionen konnten aber dennoch folgende Jahrgänge des Hof- und Ehrenkalender aufgefunden und analysiert werden:

1703, 1705, 1711, 1715, 1716, 1717, 1718, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1733, 1734, 1735, 1738, 1739, 1740, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1765, 1766, 1767, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779;

Die Suche nach dem ***Wienerischen Diarium*** [= WD] verlief wesentlich einfacher, hat doch die ÖNB fast alle Ausgaben digitalisiert und auf dem Portal *Anno* zugänglich gemacht. Somit konnten folgende Ausgaben gelesen und in die Jahresübersicht eingearbeitet werden:

1705 Nr. WD 175 / 176 / 177; 1706 Nr. WD 277 / 278 / 279; 1707 Nr. WD 387 / 388 / 389; 1708 Nr. WD 487 / 488 / 489; 1709 Nr. WD 588 / 589 / 590; 1710 Nr. WD 699 / 700 / 701; 1711 Nr. WD 799 / 800 / 801; 1712 Nr. WD 901 / 902 / 903; 1713 Nr. WD 1011 / 1012 / 1013; 1719 Nr. WD 1635 / 1636 / 1637; 1720 Nr. WD 1737 / 1738 / 1739; 1721 Nr. WD 1845 / 1846 / 1847; 1722 Nr. WD 26 / 27; 1723 Nr. WD 24 /26; 1725 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1726 Nr. WD 31 / 32 / 33; 1727 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1728 Nr. WD 24 / 25 / 26; 1729 Nr. WD 30 / 31 / 32; 1730 Nr. WD 27 / 28 / 29; 1731 Nr. WD 23 / 24 / 25; 1732 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1734 Nr. WD 32 / 33 / 34; 1739 Nr. WD 24 / 25 / 26; 1740 Nr. WD 30 / 31 / 32; 1741 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1742 Nr. WD 23 / 24 / 25 / 42; 1743 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1744 Nr. WD 27 / 26 / 28; 1745 Nr. WD 30 / 31 / 32; 1746 Nr. WD 28 / 29 / 30; 1747 Nr. WD 25 / 26 27; 1748 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1749 Nr. WD 27 / 28 / 29; 1750 Nr. WD 24 / 25 / 26; 1751 Nr. WD 28 / 29 / 30; 1752 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1753 Nr. WD 31 / 32 / 33; 1754 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1755 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1756 Nr. WD 30 / 31 / 32; 1758 Nr. WD 23 / 24 /25; 1759 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1760 Nr. WD 27 / 28 / 29; 1761 Nr. WD 22 / 23 /24; 1762 Nr. WD 28 / 29 / 30; 1764 Nr. WD 31 / 32; 1765 Nr. WD 28; 1766 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1767 Nr. WD 31 / 32; 1768 Nr. WD 26 / 27 /28; 1769 Nr. WD 25 /26; 1770 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1771 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1772 Nr. WD 31 / 32 /33; 1773 Nr. WD 28 / 29 / 30; 1774 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1775 Nr. WD 26 / 30 /31; 1776 Nr. WD 27 / 28 / 29; 1777 Nr. WD 25 / 26 / 27; 1778 Nr. WD 30 / 31 / 32; 1779 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1780 Nr. WD 25 / 26; 1782 Nr. WD 25 / 26 /27; 1783 Nr. WD 31 / 32 / 33; 1784 Nr. WD 28 / 29 / 30; 1785 Nr. WD 24 / 25 / 26; 1786 Nr. WD 29 / 30 / 31; 1787 Nr. WD 27 / 28 /29; 1788 Nr. WD 23 / 24; 1789 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1790 Nr. WD 26 / 27 / 28; 1791 Nr. WD 32/ 33 / 34; 1792 Nr. WD 27 / 28 / 29;

Eingesehene **Zeremonialprotokolle (Protocollum Aulicum in Ceremonialibus)** [= ZA-Prot.] aus dem Haus-, Hof-, und Staatsarchiv

1715: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 8, 216v–218v.
1716: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 9, 87v–91r.
1717: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 10, 11r–14v.
1718: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 10, 119v–123r.
1719: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 10, 226r–228v.
1720: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 11, 94r–96v.
1721: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 11, 24r–33r.
1722: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 11, 105v–109r.
1723: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 12, 29r–40r.
1724: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 12, 398r–400v.
1725: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 13, 36v–39v.
1740: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 17, 119r–121v.
1741: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 18, 56r–63r.
1742: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 18, 447r–452r.
1743: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 19, 58r–65v.
1744: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 19, 430v–434r.
1745: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 20, 110v–117v.
1755: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 25, 38r–47r.
1764: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 29, 331v–342r.
1765: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 30, 103r–107r.

1766: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 31, 81v–100r.
1767: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 32, 45r–48r.
1768: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 32, 327r – 330r
1769: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 24r–31v.
1770: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 33, 140v–147r.
1771: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 34, 18v–25r.
1772: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 34, 132v–136r.
1773: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 34, 242r – 246r.
1774: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 7v–10r.
1775: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 88v–90r.
1776: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 140v–142r.
1777: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 180v–183v.
1778: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 253v–255r.
1779: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 285v–287r.
1780: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 35, 318v–320r.
1781: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 7r–9r.
1782: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 92r–120v.
1783: AT-OESTA/HHStA OMeA ZA-Prot. 36, 218r–219v.

Weitere Primärquellen

Handschriften

AT-OeStA/HHStA, OMeA ÄZA 26-5.

AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA 80-1-2.

Kuglmann, Georg: *Sammlung liturgischer Vokalwerke: teilweise als Gregorianischer Choral, teilweise Figural zu singen*, o.O.: Manuskript 1601. AT-OeNB / Mus.Hs.19427.

Moser, Georg: *Graduale Perannum Pro Contrapuncto Capellae Caesareae […],* o.O.: Manuskript 1651, AT-OeNB / Mus.Hs.15952.

Moser, Georg: *Officium für die Karwoche*, o. O.: Manuskript o. J. 2 Bände, AT-OeNB / Mus.Hs. 15942/15943.

Reinhard, Kilian: *Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno*, Wien 1729, AT-OeNB / Mus.Hs.2503.

Sammlung liturgischer Vokalwerke: teilweise als Gregorianischer Choral, teilweise Figural zu singen, o. O.: Manuskript 1630. AT-OeNB / Mus.Hs.19426.

Ziss, Andreas Johann: *Repertorium der von der Hofmusikkapelle ausgeführten Kirchenmusik,* AT-OeNB / Inv.I/Hofmusikkapelle/15.

Drucke

A-Wd Domarchiv, Altes Dommusikarchiv, 177.

Heyinger, Joannis Ignatii (Hrsg.), *Cantus / Ecclesiasticus / sacrae historiae / Passionis / Moninu nostri / Jesu Christi / secundum / quatour Evangelistas,* Wien: 1743.

Steinback, Erwin (Hrsg.), *Officium Majoris Hebdomadaae. A Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Alis. Juxta Ordinem Breviarii, Missalis et Potificalis Romani cum Cantu ex Editionibus Authentics*, Ratisbonae / Neo Eboraci / Cincinnatii: Symptibus, Chartis et Typis Friderici Puset, 1845.

11.2. Literaturverzeichnis

Adler, Guido: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, Wien: Artaria 1892 (Kirchenwerke 1).

Atzmannstorfer, Johanna / Adam, Christian / Körbl, Hansdieter [u.a.]: „Much of the same? Das Leben am Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)“, in: Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2007, S. 229–253 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47).

Beck, Marina: *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2017 (Kunstwissenschaftliche Studien 189).

Béhar, Pierre: „Maria Theresia und die Anfänge des modernen Österreich“, in: Ders. / Mourey, Marie-Thérèse / Schneider, Herbert (Hrsg.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2011 (Documenta Austriaca. Literatur und Kultur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie 2), S. 9–22.

Biba, Otto: *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, Eisenstadt: o.V. 1971 (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 1), S. 7–79.

Braun, Bettina: „Am Hof in Wien: zur baulichen und zeremoniellen Repräsentation einer komplizierten Konstellation“, in: Dies. (Hrsg.), *Eine Kaiserin und zwei Kaiser. Maria Theresia und ihre Mitregenten Franz Stephan und Joseph II*., Bielefeld: transcript 2018, S. 185–204.

Braunbehrens, Volkmar: „Das Amt des Hofkapellmeisters in Wien um 1800“, in: Kremer, Joachim / Schwab, Heinrich W. (Hrsg.), *Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800*, Neumünster: Bockel 2018, S. 105–117.

Breunlich-Pawlik, Maria / Wagner, Hans (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1774–1780)*, Wien: Adolf Holzhausen 1972 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 56).

Coreth, Anna: *Pietas Austriaca. Wesen und Bedeutung habsburgischer Frömmigkeit in der Barockzeit*, Wien: Ferdinand Berger 1954 (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 7).

Coreth, Anna: *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik Wien 1959 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).

Desiderius, Erasmus: *Fürstenerziehung. Die Erziehung eines christlichen Fürsten*, Paderborn: Schöningh 1968 (Sammlung Schöningh zur Geschichte und Gegenwart).

Dopsch, Heinz: „Gesalbter des Herrn – von Gott gekrönt. Zur Sakralität christlicher Herrscher“, in: Schidinger, Heinrich / Sedmak, Clemens (Hrsg.), *Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer*, Darmstadt: WBG 2010 (Topologien des Menschlichen 7), S. 189–217.

Engel, Ulrich: *Die Liturgie der Karwoche und der Osternacht. Ihre Symbole, Zeichen, liturgische Besonderheiten und deren Bedeutung*, Illertissen: Media Maria 2010.

Fritz, Elisabeth Th.: „Musik und Hofmusikkapellen im zeremoniell der Habsburger-Höfe des frühen 18. Jahrhunderts“, in: Hochradner, Thomas / Janes, Susanne (Hrsg.), *Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 1–9.

Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia: „Die Privatisierung der kaiserlichen Hofmusikkapelle unter Maria Theresia 1751–1772“, in: Ders. / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapelle*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 161–170.

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Die kaiserliche Hofmusikkapelle als Vorbild und Nachahmerin auf dem Gebiet des musikalischen Stils“, in: Ders. / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011a, S. 45–56.

Fritz-Hilscher, Elisabeth Th: „Vom Barock zur Wiener Klassik“, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011b (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 213–270.

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Nationalsingspiel“ in: Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011c (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 261–264.

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745“, in: Ders. (Hrsg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2013 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 24), S. 209–226.

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Die großen Oratorien-Produktionen der Tonkünstler-Societät in Wien – Kontrapunkt oder Nachfolger der höfischen Oratorienpflege des Barock“ in: Masaryk University (Hrsg.), *Musicologica Brunensia 49*, Brünn: Masaryk University 2014, S 211–234.

Fux, Joseph Johann: *Gradus ad Parnassum*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 (Johann Joseph Fux Sämtliche Werke).

Fux, Joseph Johann: *Gradus ad Parnassum. Oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, übersetzt von Lorenz Christoph Mizler von Kolof, 8. Nachdruck, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2017.

Garms-Cornides, Elisabeth: „Liturgie und Diplomatie. Zum Zeremoniell des Nuntius am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Bösel, Richard / Klingenstein, Grete / Koller, Alexander (Hrsg.), *Kaiserhof – Papsthof. 16.–18. Jahrhundert*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom, Abteilung 1, Abhandlungen 12), S. 125–146.

Garms-Cornides, Elisabeth: „‚Per sostenere il decoro‘. Beobachtungen zum Zeremoniell des päpstlichen Nuntius in Wien im Spannungsfeld von Diplomatie und Liturgie.“, in: Kauz, Ralph / Rota, Giorgio / Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.), *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009 (Archiv für österreichische Geschichte 141), S. 97–131.

Gratl, Franz: „Retrospektive und Innovation in der katholischen Kirchenmusik des süddeutschen-österreichischen Raums im 18. Jahrhundert“, in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009*, Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 149–168.

Hanzl-Wachter, Lieselotte / Mader-Kratky, Anna: „Zu Gast in der Wiener Hofburg“ in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 349–354.

Harper, John: *The Forms and Orders of Western Liturgy. From the tenth to the eighteenth Century*, Oxford: Clarendon Press 2001 (Clarendon paperbacks).

Haunerland, Winfried: „Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Liturgiereform“, in: Bärsch, Jürgen / Kranemann, Benedikt (Hrsg.), *Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte*, Münster: Aschendorff 2018 (Geschichte der Liturgie 1), S. 481–514.

Hersche, Peter: *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter. Band 2*, Freiburg / Basel / Wien: Herder 2006.

Hertel, Sandra: „Schicksalsjahre einer Königin (1740–1743). Die symbolische Festigung weiblicher Herrschaft“, in: Telesko, Werner / Hertel, Sandra / Linsboth, Stefanie (Hrsg.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19), S. 45–58.

Hilscher, Elisabeth: „Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlage und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock“, in: Masaryk University (Hrsg.), *Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, Brünn: Masaryk University 1994 (Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis 29), S. 25–32.

Hilscher, Elisabeth Theresia: „Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek“ in: Antonicek, Susanne / Brosche, Günter (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Hans Schneider 1998, S. 99–104.

Hilscher, Elisabeth: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz / Wien / Köln: Styria 2000.

Hilscher, Elisabeth: „Von Karl VI. zu Maria Theresia. Zur höfischen Idee von Feiern und Festen zwischen Hochbarock und Aufklärung“ in: Eybl, Martin / Jena, Stefan / Vejvar, Andreas (Hrsg.), *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Studien zur Musikwissenschaften 56), S. 137–152.

Hilscher, Elisabeth: „Gott zu Lob und Ehr´. Kirchen(musik)reform zwischen barocker pietas und Josephinismus“, in: Stöckler, Eva Maria / Brandtner, Agnes (Hrsg.), *„ …dauert ewig schön und unveraltet …“. Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister*, Wien: Hollitzer 2017, S. 135–144.

Hilscher, Elisabeth / Mader-Kratky, Anna: „Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit“ in: Scharrer, Margaret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof - Oper - Architektur (Höfische Kultur interdisziplinär 1)*, Heidelberg: Heidelberg UP 2020 (Höfische Kultur interdisziplinär), S. 461–492.

Hilscher, Elisabeth: „Raum II: Wandel und Kontiunität. Zur Rolle von Musik in den Habsburgischen Ländern um 1740“ in: Gruber, Gernot / Boisits, Barbara / Tammen, Björn (Hrsg.),

Musik - Identität – Raum. Perspektiven auf die Österreichische Musikgeschichte, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2021, S. 81–140.

Hochradner Thomas: „Zur Überlieferung von Allegris Miserere nördlich der Alpen. Rückschlüsse aus den Quellen im heutigen Österreich“ in: Eybl, Martin / Hilscher, Elisabeth Th. (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaften 61,* Wien: Hollitzer 2022, S. 7–32.

Hollerweger, Hans. *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich,* Regensburg: Friedrich Pustet 1976 (Studien zur Pastoralliturgie 1).

Huss, Frank: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II*, Gernsbach: Katz 2008.

Jahn, Michael: „Klassische Tradition im 19. Jahrhundert“, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?,* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 287–295.

Kalousek, Petra: „Das Zeremoniell unter Joseph I. und Karl VI.“ in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 320–325.

Kantner, Leopold M.: „Die Zeit der Wiener Klassik“, in: Antonicek, Susanne / Günter Brosche, / Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien. 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Schneider 1998, S. 107–116.

Karner, Herbert / Grün, Sybille / Jeitler, Markus Friedrich / Kurdiovsky. Richard (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2).

Keller, Katrin: „Kaiserin und Reich. Warum Maria Theresia sich 1745 nicht krönen ließ“ in: Telesko, Werner / Hertel, Sandra / Linsboth, Stefanie (Hrsg.), *Die Repräsentation Maria Theresias. Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19),* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 19), S. 59–68.

Kendrick, Robert L: *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington / Indianapolis: Indiana UP 2014 (Music and the Early Modern Imagination).

Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1742–1744)*, Wien: Adolf Holzhausen 1907.

Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1745–1749)*, Wien: Adolf Holzhausen 1908.

Khevenhüller-Metsch, Rudolf / Schlitter, Hanns (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlicher Obersthofmeister. 1742–1776 (1764–1767)*, Wien: Adolf Holzhausen 1917.

Köchel, Ludwig von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach Urkundlichen Forschungen*, Wien: Beck 1869.

Koenen, Klaus: *Die Klagelieder des Jeremias. Eine Rezeptionsgeschichte*, Neunkirchen-Vluyn: Neunkirchner Verlagsgesellschaft 2013 (Biblisch-theologische Studien 143).

Kovács, Elisabeth: „Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft“ in: Generaldirektion des Österreichischen Staatsarchives (Hrsg.), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32*, Wien: Ferdinand Berger und Söhne 1979, S. 109–142.

Kovács, Elisabeth: *Der Papst in Teutschland. Die Reise Pius VI. im Jahre 1782*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik Wien 1983.

Kubiska, Irene: *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Diplomarbeit Universität Wien 2009.

Küchelbecker, Johann Basilius: *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kaeyserl. Hofe: Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien […],* Hannover: Johann Jacob Förster 1732.

Lindner, Andreas: „Zur Intention musikalischer Inszenierung. Die Determination weltlicher Festkonzeption im Umfeld höfisch-geistlicher Institutionen“, in: Eybl, Martin / Jena, Stefan / Vejvar, Andreas (Hrsg.), *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Studien zur Musikwissenschaften 56), S. 127–135.

Mader-Kratky, Anna: „Höfische Lebenswelt“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016a (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 312–318.

Mader-Kratky, Anna: „Das Zeremoniell unter Maria Theresia und Franz I. Stephan“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016b (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 325–332.

Mader-Kratky, Anna: „Die Augustinerkirche“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien:

Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016c (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 434–442.

Meßner, Reinhard: *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 2001 (UTB 2173).

Ottomeyer, Hans (Hrsg.), *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, Wolfratshausen: Ed. Minerva 2002.

Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas: „Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof. Eine Skizze", in: Dies. (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck Wien [u.a.]: Studien 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 1–9.

Pangerl, Irmgard: „Der Wiener Hof – die Hofstaaten der kaiserlichen Familie und die obersten Hofämter", in Seitschek, Stefan (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des "letzten" Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs. [5. Oktober – 23. Dezember 2011]*, Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2011b, S. 80–94.

Paravacini, Werner: „Zeremoniell und Raum", in: Ders. (Hrsg.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Historischen Institut der Universität Potsdam. Potsdam, 25. bis 27. September 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Residenzenforschung 6), S. 11–36.

Pečar, Andreas: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst).

Pölzl, Michael: „Der Witwenstand von fünf Kaiserinnen am Wiener Hof (1637–1750)", in: Fazekas, István / Scheutz, Martin / Szabó, Csaba / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen*, Wien: Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013 (Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien 7), S. 51–70.

Pölzl, Michael: *Die Kaiserwitwen in Konkurrenz zur regierenden Kaiserin am Wiener Hof (1637–1750)*, Dissertation Universität Wien 2017.

Praßl, Franz Karl: „Choralpflege und deren liturgische Voraussetzungen im Gottesdienst der Hofburgkapelle" in: Seifert, Herbert / Antonicek, Theophil / Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 271–286.

Praßl, Franz Karl: „Aufgeklärter Kirchengesang: ‚Die Auswirkungen der Gottesdienstreform bei Maria Theresia (1740–1780) und Joseph II. (1780–1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied' in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7.*

bis 9. Mai 2009, Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 101–120.

Reb-Gombeaud, Sylvaine: „Religion und Religiosität unter Maria Theresia“, in Béhar, Pierre / Mourey, Marie-Thérèse / Schneider, Herbert (Hrsg.), *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2011 (Documenta Austriaca. Literatur und Kultur in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie 2), S. 23–44.

Rice, John A.: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago / London: Chicago UP 1998.

Riedel, Friedrich W.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1).

Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft. Der großen Herren [...]*, Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1733.

Scheutz, Martin: „‚Der vermenschlichte Heiland‘. Armenspeisung und Gründonnerstags-Fußwaschung am Wiener Kaiserhof“ in: Pils, Susanne Claudine / Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.), *Ein zweigeteilter Ort? Hof und Stadt in der Frühen Neuzeit*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2005 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 44), S. 189–256.

Scheutz, Martin: „Ein ‚Lutheraner‘ auf dem Habsburgerthron. Die josephinischen Reformen und die Klosteraufhebungen in der Habsburgermonarchie“ in: Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 120*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012, S. 321–338.

Schmal, Kerstin: *Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag für Wissenschaft 2001 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 7).

Schott, Anselm: *Der Gottesdienst der drei höchsten Tage der Karwoche*, Freiburg i. Breisgau: Herder, 1929.

Schwarz, Mario / Buchinger, Günther / Mitchell, Paul / Schön, Doris (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2015 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 1).

Seifert, Herbert: „Die Entfaltung des Barocks“, in: Flotzinger, Rudolf (Hrsg.), *Von den Anfängen zum Barock*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995 (Musikgeschichte Österreichs 1), S. 301–362.

Seifert, Herbert: „1619–1705: ‚Die kaiserlichen Hofkapellen´. Italienisches Barock in Wien“ in: Antonicek, Susanne / Brosche, Günter (Hrsg.), *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in*

Wien 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing: Hans Schneider 1998, S. 43–82.

Seifert, Herbert: „Barock“, in: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher / Helmut Kretschmer (Hrsg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit 2011a (Geschichte der Stadt Wien 7), S. 143–212.

Seifert, Herbert: „Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle” in: Seifert, Herbert / Antonicek, Theophil / Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011b, S. 163–174.

Seitschek, Franz-Stefan: *„Einige caeremonialpuncten bet(reffend)“. Kommunizierende Gefäße: Zeremonialprotokoll und Wiener Diarium als Quelle für den Wiener Hof (18. Jh.)*, Diplomarbeit Universität Wien 2011a.

Seitschek Stefan: „Person und Familie“, in: Ders (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des "letzten" Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs. [5. Oktober – 23. Dezember 2011]*, Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2011b, S. 14–37.

Seitschek, Stefan: „Hofleben“, in: Ders (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des "letzten" Habsburgers. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs. [5. Oktober – 23. Dezember 2011]*, Wien: Österreichisches Staatsarchiv 2011c, S. 58–62.

Seitschek, Stefan: „Religiöse Praxis am Wiener Hof: Das Beispiel der medialen Berichterstattung“, in: Fazekas, István / Scheutz, Martin / Szabó, Csaba / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen*, Wien: Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien 2013 (Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien 7), S. 71–102.

Stacher-Gfall, Anna Katharina: „Das Andreasfest des Ordens vom Goldenen Vlies im Spiegel der Zeremonialprotokolle des Wiener Hofes der 1712 bis 1800“, in: Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Der Wiener Hof Im Spiegel Der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studien 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 309–336.

Stern, Friederike: *Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740)*, Diplomarbeit Universität Wien 1986.

Stieve, Gottfried: *Europäisches Hof-Ceremoniel: In welchem Nachricht gegeben wird, was es für eine Beschaffenheit habe m. d. Praerogativa u. d. aus selbiger fließenden Ceremoniel, welches zwischen Käyser- und Königl. Majestäten, […] beobachtet wird*, Leipzig: Gleditsch 1723.

Stollberg-Rilinger, Barbara: *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München: C.H. Beck 2008.

Stollber-Rilinger, Barbara: *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2017.

Telesko, Werner: „Die Kreuzreliquie in der Wiener Hofburg“, in: Heussler, Carla / Gensichen, Sigrid (Hrsg.), *Das Kreuz. Darstellung und Verehrung in er Frühen Neuzeit*, Regensburg: Schnell und Steiner 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 16), S. 194–217.

Ther, Philipp: „Einführung in die Kulturpolitik der kontinentalen Imperien“, in: Ders. (Hrsg.), *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012 (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 10), S. 7–20.

Trummer, Johann: „Sepolcro-Kompositionen und ihre frömmigkeitsgeschichtliche Bedeutung“ in: Thomas Hochradner / Susanne Janes (Hrsg.), *Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14. – 16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft“*, Tutzing: Hans Schneider 2008, S. 118–129.

Trummer, Johann: „Zur Ideologie und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik“, in: Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.), *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009*, Augsburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2014 (Michaelsteiner Konferenzbericht 78), S. 21–36.

Uhl, Erika: *Hernals „Feste Burg“ und Kalvarienberg*, Diplomarbeit Universität Wien 1993.

Vocelka, Karl: *Österreichische Geschichte. 1699–1815. Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien: Ueberreuter 2001.

Weinberger, Manuel: „Habsburgische Frömmigkeit“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 423–428.

White, Harry: „Wien. Kirchenmusik am kaiserlichen Hof im 17. Und 18. Jahrhundert“ in: Schneider, Matthias / Bugenhagen, Beate (Hrsg.), *Zentren der Kirchenmusik Band 2*, Laaber: Laaber 2011 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 251), S. 287–315.

Wolfsgruber, Cölestin: *Die Hofkirche zu S.Augustin in Wien*, Augsburg: Literarisches Institut Dr. Max Huttler 1888.

Wundruzka Adam: „Die Religiosität Franz Stephans von Lothringen. Ein Beitrag zur Geschichte der ‚Pietas Austriaca‘ und zur Vorgeschichte des Josephinismus in Österreich“ in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 12*, Wien: Ferdinand Berger 1959, S. 162–173.

Zinnhobler, Rudolf: „Die Kirche Oberösterreichs im Barock“, in: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung (Hrsg.), *Oberösterreichische Heimatblätter 41*, Linz a.d. Donau: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung 1987, S. 146–o.S.

Žolger, Ivan Ritter von: *Der Hofstaat des Hauses Österreich*, Wien / Leipzig: Franz Deuticke 1917 (Wiener Staatswissenschaftliche Studien 14).

11.3. Anhänge

Sitzordnung von 1755 zur Messe am Gründonnerstag

HHStA OMeA ZA-Prot. 25, 40r und folgende.

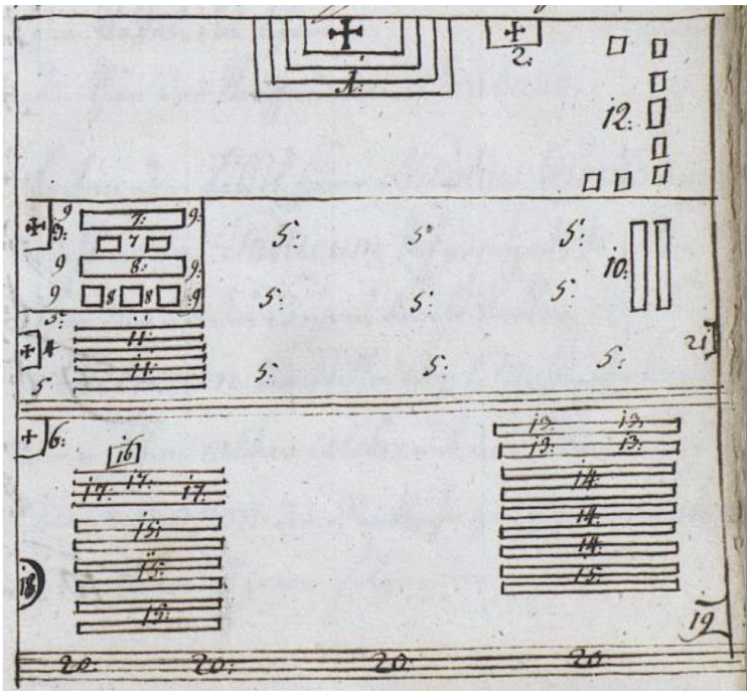


Abbildung 4: Schema der Augustinerkirche 1755

1.) der hohe altar, 2.) das seiten altarl zu setzung des kelchs, 3., 4. et 6.) die seiten altäre oder capellen, 5.) eine an den sonst daselbst befindlichen steinernen staffel daran gestossene gleiche holtzerne bühne mit 2 dergleichen staffeln, welche zur verbreittung des forderen theil angediener und durch aus mit einem türckischen teppich, wie auch die stäffeln überzogen waren, damit man das holtzwerck nicht gesehen und bis zum seiten altar oder capellen sub. nº 6 gereichet, 7.) ihro may, des kaysers und ihro may. der kayserin königin kniebank und ruck, wie auch armb-laihn-sessel mit einem gold stuck bedecket, 8.) ihro erzhertzog- lichen drhltgkeiten. Josephi, Mariae Annae und Mariae Christinae kniebäncke und dergleichen sessel mit rothen, von gold verbrammten samet bezogen und knieten ihro ertzhertzogle. drhltigkeit. Joseph zur rechten, dann zu dessen lincken hand die drhltgste. ertzhertzogin Maria Anna und zu dero lincken hand die durchleuchtigste ertzhertzo- gin Maria Christina, 9.) ein besonderer aufgebreitteten teppich, wo auch ihro mayten und ihro ertzhertzogl. drhltgkeit. knie-bänck und sessel gestanden, 10.) des venetianen herrn botschaffters knie- und sitzbanck mit einer laihn und mit rothen von gold bor- dirten sammet, wie gewöhnlich, überzogen, 11.) sieben mit persianischen teppich belegte sitzbänck ohne einigen knieschammel, worinne die frau obrist hof-meisterin und übrige hof-dames zur ebenen erden auf dem grossen sub n° 5 angemerckten teppich gekniet, 12.) das faldistorium und ware die sacristey thür währender stillen meß und communion zugeschlossen, 13.) besondere mit persianischen teppich bezogene zwey knie-und sitz- bänck für die herren obrist hof-aemter, 14.) mit türckischen teppich bezo- gene ordinari

bett-stühle für die geheime räthe, 15.) platz für die cammer herren und aussere hof-staat, **16.) die orgl oder positiv, 17.) platz der music**, 18.) die cantah, 19.) die stiegen gegen über, 20.) die stäffel des chors, 21. die thür der stiegen vom oratorio.

Liste der aufgeführten Fastenoratorien

Jahr	Titel	Librettist	Komponist
1716[712]	Il Fonte della salute	Pariati	Fux
1717[685]	Gesù Cristo Condannato	Pariati	Caldara
1718	Cristo nell'orto	Pariati	Fux
1719[685]	Gesù Cristo negato da Pietro	Pariati	Fux
1720	La Cena del Signore	Pariati	Fux
1721	I Fonte della salute	Pariati	Fux
1722	I Re del dolore	Pariati	Caldara
1723	Cristo nell'orto	Pariati	Fux
1724	Morte e sepultura di Christo	Fozio	Caldara
1725	Le Profezie evangeliche di Isaia	Zeno	Caldara
1726	I Testamento di Nostro Signor	Pariati	Fux
1727	I Testamento di Nostro Signor	Pariati	Fux
1728	La Deposizione dalla croce	Pasquini	Fux
1729	Le Profezie evangeliche di Isaia	Zeno	Caldara
1730	La Passione di Gesi Cristo	Metastasio	Caldara
1731	Sant' Elena al Calvario	Metastasio	Caldara
1732	La Morte d'Abel	Metastasio	Caldara
1733	Gerusalemme convertito	Zeno	Caldara
1734	San Pietro in Cesarea	Zeno	Caldara
1735	Gesi presentato nel tempio	Zeno	Caldara
1736	La Passione di Gesù Christo	Zeno	Caldara
1737	Sant' Elena al Calvario	Metastasio	Caldara
1738	La Deposizione dalla croce	Metastasio	Fux
1739	- kein Oratorium in der Karwoche -		
1740	Isacco figura del redentore	Metastasio	Predieri

Tabelle 1 Liste der aufgeführten Fastenoratorien nach White 2011.

[712] Nicht am Dienstag der Karwoche, sondern am Karfreitag am Heiligen Grab aufgeführt.

Liturgischer Ablauf der Matutinen und Laudes

Vorkonziliare Form nach dem Liber Usualis	**Feria V. in Coena Domini**	**Feria VI. in Parasceve**	**Sabbato Sancto**
Pater Noster, Ave-Maria, Credo (still)			
Erste Nokturn			
1. Antiphon	Zelus domus tuae	Astiterunt reges terrae	In pace in idipsum
Erster Psalm	Ps 68 (jeweils LXX)	Ps 2	Ps 4
2. Antiphon	Avertantur retrorsum	Diviserunt sibi	Habitabit in tabernaculo
Zweiter Psalm	Ps 69	Ps 21	Ps 14
3. Antiphon	Deus meus eripe me	Insurrexerunt in me	Caro mea requiescet
Dritter Psalm	Ps 70	Ps 26	Ps 15
Pater Noster (still)			
Erste Lesung	Klgl 1, 1–5	Klgl 2, 8–11	Klgl 3, 22–30
Responsorium	In monte Oliveti	Omnes amici mei	Sicut ovis
Zweite Lesung	Klgl 1, 6–9	Klgl 2, 12–15	Klgl 4 1–6
Responsorium	Tristis est anima	Velum templi	Jerusalem surge
Dritte Lesung	Klgl 1, 10–14	Klgl 3, 1–9	Klgl 5, 1–11
Responsorium	Ecce vidimus eum	Vinea mea	Plange quasi virgo
Zweite Nokturn			
1. Antiphon	Liberavit Dominus pauperam	Vim faciebant qui	Elevamini portae
Vierter Psalm	Ps 71	Ps 37	Ps 23
2. Antiphon	Cogitaverunt implii	Confundantur et reverantur	Credo videre bona
Fünfter Psalm	Ps 72	Ps 39	Ps 26
3. Antiphon	Exsurge Domine	Alieni insurrexerunt	Domine abstraxisti
Sechster Psalm	Ps 73	Ps 53	Ps 29
Pater Noster (still)			
Vierte Lesung	Aus der Psalmerklärung des heiligen Augustinus	Augustinus	Augustinus
Responsorium	Amicus meus osculi	Tamquam ad latronem	Recessit pastor noster
Fünfte Lesung	Augustinus	Augustinus	Augustinus
Responsorium	Judas mercator	Tenebrae factae sunt	O vos omnes
Sechste Lesung	Augustinus	Augustinus	Augustinus
Responsorium	Unus ex discipulis	Animam meam	Ecce quomodo moritur

Dritte Nokturn			
1. Antiphon	Dixi iniquis	Ab insurgentibus in me	Deus adjuvat me
Siebter Psalm	Ps 74	Ps 58	Ps 53
2. Antiphon	Terra tremuit	Longe fecisti	In pace factus est
Achter Psalm	Ps 75	Ps 87	Ps 75
3. Antiphon	In die tribulationis meae	Captabunt in animam	Factus sum sicut
Neunter Psalm	Ps 76	Ps 93	Ps 87
Pater Noster (still)			
Siebte Lesung	1 Kor 11, 17–22	Heb 4, 11–16	Heb 9, 11–14
Responsorium	Eram quasi agnus innocens	Tradiderunt me	Astiterunt reges terrae
Achte Lesung	1 Kor 11, 23–26	Heb 5, 1–5	Heb 9, 15–18
Responsorium	Una hora non potuistis	Jesum tradidit impius	Aestimatus sum
Neunte Lesung	1 Kor 11, 27–34	Heb 5, 6–10	Heb 9, 19–22
Responsorium	Seniores populi consilium	Caligaverunt oculi	Sepulto Domino
Pater Noster (still)			
Laudes			
1. Antiphon	Justificeris Domine	Proprio Filio suo	O mors, ero mors
Zehnter Psalm	Ps 50 (Miserere)	Ps 50 (Miserere)	Ps 50 (Miserere)
2. Antiphon	Dominus tamquam ovis	Anixiatus est in me	Plangent eum quasi
Elfter Psalm	Ps 89	Ps 142	Ps 91
3. Antiphon	Contritum est cor meum	Ait latro ad latronem	Attendite universi
Zwölfter Psalm	Ps 35	Ps 84	Ps 63
4. Antiphon	Exhortatus es in virtute	Dum conturbata	A porta inferi
Lesung aus Altem Testament	Ex 15, 1–19	Hab 3, 2–19	Jes 38, 10–20
5. Antiphon	Oblatus est quia	Memento mei Domine	O vos omnes
Lobpsalm	Ps 146	Ps 146	Ps 150
Antiphon zum Benedictus	Traditor autem dedit	Posuerunt super caput	Mulieres sedentes ad
Text vom Magnificat aus Neuem Testament	Lk 1, 68–79	Lk 1, 68–79	Lk 1, 68–79
Antiphon	Christus factus est (1. Vers)	Christus factus est (1.+ 2. Vers)	Christus factus est (1., 2., 3. Vers)
Psalm	Ps 50 (Miserere)	Ps 50 (Miserere)	Ps 50 (Miserere)

Oration	

Tabelle 2, Liturgischer Ablauf der Pumpermetten

Liturgischer Ablauf der Gottesdienste

Palmsonntag I classis semiduplex	**Montag simplex**	**Dienstag simplex**
Dominica in Palmis[713] Antiphona: Mt 21,9 (Hosanna filio David) Kyrie Lectio: Ex 15,27; 16,1-7 Graduale: Joh 11, 47 – 48, 50.53 (Collegerunt pontifices) vel aliud Responsorium: Mt 28,39.41 (In monte Oliveti) Evangelium: Mt 21,1-9 Oratio Praefatio Sanctus Orationes (5x) Antiphona: Asperges me (dicens sine cantu et sine psalmo) Oratio Distributio ramarum Antiphona: Joh 12,13 Pueri Hebraeorum, portantes Antiphona: Mt 21,8.9 Pueri Hebraeorum vestimenta Oratio Processio Antiphona: Mt 21,1-3.8.9 Cum appropinquaret Dominus Alia Antiphona: Joh 12,12.13 Cum audisset populus Alia Antiphona: Ante sex dies sollemnis Alia Antiphona: Occurrunt turbae Alia Antiphona: Cum Angelis et pueris	**FERIA II**[714] Introitus: Ps 34, 1.2.3 (Judica, Domine nocentes) Kyrie Oratio Lectio: Is 50, 5–10 Graduale: Ps 34; 23. 3 (Exsurge, Domine) Tractus: Ps 102, 10; 78, 8.9 (Domine non secundum peccata nostra) Evangelium: Joh 12, 1-9 Credo Offertorium: Ps 142, 9.10 (Eripe me de inimicis) Secreta Praefatio de Cruce Antiphona: Ps 34, 26 (Erubescant et revereantur) Postcommunio Oratio super populum	**FERIA III**[715] Introitus: Gal 6, 14 (Nos autem gloriari) Kyrie Oratio Lectio: Jer 11, 18–20 Graduale: Ps 34, 13. 1. 2 (Ego autem dum mihi) Passio: Mk 14, 1–72. 15, 1-46 Offertorium: Ps 139, 5 (Custodi me, Domine) Secreta Praefatio: de Cruce Communio: Ps 68, 13.14 (Adversum me exercebantur) Postcommunio Oratio super populum

[713] MR 1570, S. 171–185.
[714] MR 1570, S. 185–187.
[715] MR 1570, S. 187–193.

Alia Antiphona: Turba multa Hymnus: Gloria laus (Einmarsch in Kirche mit Wechselgesang) (Priester wechselt das rote gegen ein violettes Messgewand) Missa Introitus: Ps 21, 20.22.2 Domine ne longe Kyrie Oratio Lectio: Phil 2, 5-11 Graduale: Ps 72, 24. 1-3 (Tenuisti manum) Tractus: Ps 21, 2-9.18.19.22.24.32 (Deus, Deus meus respice) Passio: Mt 26, 1-75; 27,1-66 Credo Offertorium: Ps 68, 21-22 (Improperium exspectavit) Secreta Praefatio: de Cruce Sanctus Pater noster Agnus Dei Communio: Mt 26, 42 Postcommunio Benedicamus Domino Benedictio		
Mittwoch simplex	**Gründonnerstag duplex I classis**	**Karfreitag duplex I classis**
FERIA IV[716] Introitus: Phil 2, 10. 8. 11 (In nomine Jesu omne genu) Kyrie Oratio Lectio I: Jes 62, 11; 63, 1–7 Graduale: Ps 68, 18, 2. 3 (Ne avertas faciem) Oratio Lectio II: Jes 53, 1–12 Tractus: Ps 101, 2–5.14 (Domine, exaudi orationem meam) Passio: Lk 22, 1–72 Offertorium: Ps 101, 2.3	**FERIA V**[717] **IN COENA DOMINI** Ingressus ad Altare *Introitus*: Gal 6,14. Ps 66,2 Principium Missae Confessio *Kyrie* *Gloria* *Oratio* *Lectio*: 1 Cor 11,20-32 *Graduale*: Phil 2,8-9 *Evangelium*: Joh 13,1-15 *Credo* *Offertorium*: Ps 117,16 et 17 Secreta	**FERIA VI IN PARASCEVE**[718] **OFFICIUM** Ingressus in silentio + Prostratio *Prophetia*: Hos 6, 1-6 *Tractus*: Hab 3 *Oratio* *Lectio*: Ex 12, 1-11 *Tractus*: Ps 139,2-10 et 14 *Passio*: Joh 18,1-40; 19,1-42 *Monitiones* et *Orationes* Pro Ecclesia Pro papa Pro clericis et populo Pro Imperatore Pro catechumenis

[716] MR 1570, S. 193–201.
[717] MR 1570, S. 203–206.
[718] MR 1570, S. 211–228.

Secreta Communio: Ps 101, 10.13.14 (Potum meum cum fletu) Postcommunio Oratio super populum	*Praefatio*: de Cruce *Sanctus* Canon *Pater noster* Fractio Hostiae (Pax non datur) *Agnus Dei* Communio *Communio*: Joh 13,12, 13 et 15 *Postcommunio* *Ite, Missa est* Benedictio Evangelium S. Joannis Processio SS. Sacramenti *Hymnus*: Pange Lingua Vesperae: sine cantu Denudatio altaris	Contra errores Pro hereticis et schismaticis Pro Judæis Pro paganis Denudatio Crucis *Acclamatio*: Ecce lignum Crucis (3x) Adoratio Crucis *Improperia*: Populus meus *Ant.*: Crucem tuam + Ps 66,2 *Hymnus*: V.: Crux fidelis + Pange lingua Processio *Hymnus* Vexilla Regis **MISSA PRAESANCTIFICATORUM** Pater noster Communio Postcommunio non dicitur Benedictio non datur Vesperae

Karsamstag I classis, semiduplex	**Ostersonntag**
SABBATO SANCTO[719] **OFFICIUM** Benedictio ignis et 5 granorum Processio + *Acclamatio*: Lumen Christi (3x) Benedictio Cerei (Exsultet) PROPHETIAE *Prophetia I*: Gen 1,1-31;2:1-2 *Prophetia II*: Gen 5; 6; 7 et 8 *Prophetia III*: Gen 22:1-19 *Prophetia IV*: Ex 14,24-31; 15,1 *Tractus*: Ex 15,1 et 2 *Prophetia V*: Jes 54,17; 55,1-11 *Prophetia VI*: Bar 3,9-38 *Prophetia VII*: Ez 37,1-14 *Prophetia VIII*: Jes 4,1-6 *Tractus*: Jes 5,1 et 2 *Prophetia IX*: Ex 12,1-11 *Prophetia X*: Jon 3,1-10 *Prophetia XI*: Dtn 31,22-30 *Tractus*: Dtn 32,1-4 *Prophetia XII*: Dan 3,1-24 Benedictio Fontis *Tractus*: Ps 41,2-4 *Litaniæ* **MISSA** Principium Missae et Confessio *Kyrie* *Gloria* *Oratio* *Lectio*: Kol 3,1-4 *Alleluja* + Ps 117,1 *Tractus*: Ps 116,1-2	**DOMINICA RESURRECTIONIS**[720] Introitus: Ps. 1, 38, 18 et 5-6. *Kyrie* *Gloria* Oratio *Lectio*: 1. Cor. 5, 7-8. *Graduale*: Ps. 117, 24 et 1 *Alleluia* *Sequentia*: Victimae paschali *Evangelium*: Marc. 16, 1-7. *Credo* *Offertorium*: Ps. 75, 9-10. Secreta *Præfatio Paschalis* *Sanctus* Canon Pater noster Fractio Hostiae et Pax *Agnus Dei* Communio. 1. Cor. 5, 7-8. Postcommunio *Ite missa est alleluja, alleluja* Benedictio Evangelium S. Joannis

[719] MR 1570, S. 231–269.
[720] MR 1570, S. 351.

Evangelium: Mt 28, 1-7 Credo non dicitur Offertorium non dicitur Secreta *Praefatio*: Paschalis *Sanctus* Canon *Pater noster* Fractio Hostiae et Pax Agnus Dei non dicitur Communio non dicitur Postcommunio non dicitur Vesperae *Ant*.: Alleluja + Ps 116,1-2 *Ant*.: Vespere autem sabbati + *Magnificat* *Oratio* *Ite missa est alleluja, alleluja* Benedictio Evangelium S. Joannis	

Tabelle 3, Liturgischer Ablauf der Gottesdienste

Tabelle der Aufgeführten Musikalien

Die folgende Tabelle präsentiert die untersuchten Musikalien. In diese Auflistung, die von Palmsonntag bis Ostersonntag reicht, wurden nur Stimmen aufgenommen, die gewiss in einer Karwoche des Untersuchungszeitraums aufgeführt wurden. Wenn Aufführungsdaten gefunden wurden, dann wurden diese hinzugefügt. Waren keine Aufführungsdaten vorhanden, waren es diverse andere Quellen, die auf die Aufführung eines Werkes hinwiesen. Die beiden wichtigsten Quellen waren, wie bereits mehrfach erwähnt, die *Rubriche Generali* von Reinhardt und das *Repertorium* von Ziss.

Die Werke, die Reinhardt erwähnt, sind rosa hinterlegt. Weiters sind auch die Felder rosa markiert, die darauf hinweisen, dass sich beinahe gleichlautende Formulierungen in den Chorbüchern wie in den *Rubriche* finden.

Werke, die bei Ziss erwähnt werden, sind blau hinterlegt.

Jene Werke, die in beiden Quellen erwähnt wurden, sind grün hinterlegt.

Die Tabelle verläuft chronologisch von Palmsonntag bis Ostersonntag. Die einzelnen Tage und deren Gottesdienste sind klar voneinander getrennt. Bei den Pumpermetten ist zu beachten, dass die lateinische Bezeichnung des (liturgischen) Tages und die deutsche

Bezeichnung (Kalendertag) voneinander abweichen, da diese liturgisch bereits dem Folgetag zugerechnet werden. So steht beispielsweise „Feria 5. IN CEONA DOMINI (Mittwoch ad Matutinum)“.

Die ersten beiden Spalten geben Informationen zu den Gesängen (z.B. Responsorium oder Hymnus), deren Namen (z.B. *In monte oliveti*) und die Signatur. Die Spalte „S.“ gibt die Seitenzahl in den „Moser-Chorbücher“ Mus.Hs.15942/15943 an. Die nächste Spalte gibt an, ob ein Gesang ein- oder mehrstimmig notiert ist. Die Spalte „Titel“ gibt den Titel wieder, unter dem die Signatur im online-Katalog der ÖNB zu finden ist. Diese Titel sind meistens fingiert. In der Spalte „Notizen“ finden sich diverse Informationen, die von der Anzahl der Einzelstimmen bis zu handschriftlichen Notizen in den Chorbüchern reichen. Befinden sich in dieser Spalte Notizen in italienischer Sprache, so handelt es sich um extrahierte Notizen aus den „Moser-Chorbüchern“.

PALMSONNTAG		S.		Komponist	Titel	Notiz
AD PROCESSIONEM				Reinhardt	Ziss	Beide
Antiphon	**Osanna filio David**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	1	choraliter			Li Bassi
	HK.1645		choraliter		Dominica in Palmis Completa tertia et facta aspersione aquae primo Cantatur à Choro Sequens	10 gleiche Stimmen mit Choral zum Proprium; Antiphon Osanna filio, Graduale, Sanctus, Graduale, Post Communio
Responsorium	**Collegerunt**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942		choraliter			
Responsorium	**In monte oliveti**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	2	choraliter			
Praefacio						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	3	choraliter			
Sanctus						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	3v	choraliter			
Antiphon	**Pueri Hebraeorum**		Joann. 12, 13			
	Chorbuch Mus.Hs.15942	4	choraliter			Prima Antiphona per li Sporani; Siulta per il Choro, doppo la Prima Antiphone; Secunda Antiphona per Li Soprani
	Chorbuch Mus.Hs.15942	4v	figural	Bartolomeo Spontoni		5-stimmig Choro doppo la prima Antiphona delli Soprani; (am Ende des Stückes) Li Soprani dicono la secunda Antiphona ut supra Pueri hebraeorum vestimenta : poi segue il Choro
Antiphon	**Pueri Hebraeorum**	6v	Matth. 21, 8 et 9.			5-stimmig

Palmsonntag ad Processionem

	Cum appropinquáret	S.		Komponist	Titel	Notiz
Antiphon	HK.1026		choraliter		Antiphonae : (welches während der gesamten Prozession am Palmsonntag in der Art eines Chorals gesungen wird)	6 Antiphonen die während der Prozession gesungen werden. 7 Stimmen; beinhalten kein Gloria laus aber den Wechselgesang danach (in reditus) Ingrediento domino, alle im Tenorschlüssel; kleines Format; mit marmorierten Karton eingebunden, jedoch kaum abgegriffen auch keine Wachsflecken
Hymnus	**Gloria laus**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	8v	figural	Arnold de Bruck		4-stimmig Questo si canta sú la carte
	HK.1658		choraliter		[Versikel:] Gloria, laus et honor in reversione Processionis [Dominica Palmarum]	12 Stimmen für Bass
Responsorium	**Ingredienti Domino**					
	HK.1026		choraliter		s.o.	
AD MISSAM						
Introitus	**Domine ne longe**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	10v	choraliter			
	HK.641		figural	Sances	Introitus pro Dominica Palmarum: Domine ne longe facias : (4stimmiger Gesang mit Instrumentalbegleitung)	Anfang Introitus durchgestrichen, Im Bass choraliter gesungen ab Deus Deus meus, ab Vers Quare me tutti figural; Nel fine del Graduale: Vers Populo qui nascetur choraliter im Bass, quem fecit Dominus tutti figural; SATB, 24 Stimmen
					Palmsonntag: 1781, 1783-1787, 1789, 1790, 1792-1795	

Palmsonntag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Kyrie	Chorbuch Mus.Hs.15942	11	figural			4-stimmig
	Mus.Hs.16627		figural	M. Pallota	Missa secundi toni (Domine ne longe facias) pro dominica palmarum : concinenda 4 vocibus sine organo	Partitur: Kein Gloria, alte Partitur in neuem Umschlag (wohl 19./20. Jahrhundert) unter Titel "Anno 1736"
	Mus.Hs.19012		figural	Fux	Missa Sancti Ioannis : à 4 (Voci) da Cap:la. (In F-Dur; Köchel Nr. 34)	20 Stimmen, Soprano (2 Stimmen), Alto (2 Stimmen), Tenore (2 Stimmen), Basso (2 Stimmen), Violino P:mo, Violino 2:do, Alto Viola P:ma, Tenore Viola 2:da, Basso di Viola, Cornetto, Alto Trombone, Tenore Trombone, Fagotto, Violoncello, Violone, M. D. C.
					Palmsonntag 1729, 1732, 1744	
	HK.554		figural	Pavona	Missa (II) : a 4 voci alla capella col organo ad libitum	24 Stimmen, SATB, Vc, Violone, Orgel
					Palmsonntag 1785-1794, 1800, 1807	
	HK.556		figural	Pavona	Missa (IV) : a 4 voci alla capella col organo ad libitum	24 Stimmen, SATB, Org, M.D.C., kontrapunktisch
					Palmsonntag 1789	
Graduale	**Tenuisti manum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	14v	choraliter			
Tracus	**Deus Deus meus**					il Fine del Graduale segue sù le Carte: Quem fecit dominus
	Chorbuch Mus.Hs.15942	15	choraliter			

Palmsonntag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Passion	Matth. 26, 1-75; 27, 1-66.					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	18	figural	Theodorus Clinus		6-stimmige Turbae-Einwürfe
	HK.1027		figural	unbekannt	Passio pro Dominica palmarum : 1 Soprano, 2 Contra Alti, 2 Tenori, 1 Basso	Passion, Chorstellen à4 kontrapunktisch, 15 Stimmen,
	Mus.Hs.15764		figural	unbekannt	Passio pro dominica palmarum : a 6: 1 soprano, 2 contralti, 2 tenori e 1 basso [Turbae-Sätze]	Partitur, SAATTB, ungleich zu Sätzen aus Mus.Hs.15942.
Credo	Chorbuch Mus.Hs.15942	58v	figural			4-stimmig
Offertorium	**Improperium**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	67v	choraliter			
	Mus.Hs.19005		figural	P. Agostini	Offertorium pro dominica palmarum: Improperium expectavit cor meum : a 4 voci: soprano, alto, tenore, basso e spartitura (= basso continuo)	12 Stimmen, à4 (Sances auf Umschlag geschrieben) gleich wie HK.534
	HK.534		figural	P. Agostini	Oratorium für 4 Stimmen für den Palmsonntag : Er erwartet den Hohn	12 Stimmen für SATB; kontrapunktisch
					Palmsonntag 1750	
	Mus.Hs.15641		figural	P. Agostini	Oratorium für 4 Stimmen für den Palmsonntag : Er erwartet den Hohn	wie HK.534
Sanctus						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	68v	figural			4-stimmig

Palmsonntag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Benedictus						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	71v	figural			4-stimmig
Agnus Dei						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	72v	figural			4-stimmig
Communio	**Pater si non potest**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	75v	choraliter			

Ad Vesperum

Psalmen						
	1. Dixit Dominus					
	HK.279		figural	A. Grandi	Dixit et Confitebor : a 4 pieno	15 Stimmen, SATB, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1739	
	2.Confitebor					
	HK.279		figural	A. Grandi	Dixit et Confitebor : a 4 pieno	15 Stimmen, SATB, Violone, Org, M.D.C.
	3. Beatus vir					
	HK.278		figural	A. Gradi	Beatus et Laudate : a 4 pieno	15 Stimmen, SATB, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1739	
	4. Laudate Pueri					
	HK.278		figural	A. Gradi	Beatus et Laudate : a 4 pieno	15 Stimmen, SATB, Violone, Org, M.D.C.
	5. In exitu Israel					
	Mus.Hs.17352		figural	Fux	In exitu Israel (de Aegypto) : a 4 voci concertate, (et) ripieni (Köchel Nr. 243)	18 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1con, Vio2con, Cornetto rip, Trombone1rip, Trombone2rip, Fg, Vc, Vionole, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1734; Ostersonntag 1730, 1733, 1740	
	HK.221		figural	Caldara	In exitu : a 4 voci in Concert (g-moll)	18 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1con, Vio2con, Cornetto rip, Trombone1rip, Trombone2rip, Fg, Vc, Vionole, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1745	

Palmsonntag ad Vesperum		S.		Komponist	Titel	Notiz
Hymnus	**Vexilla Regis**					
	HK.374		figural	Reinhardt	Hymnus : Basso Solo con 2 Violini Vexilla Regis	7 Stimmen, Bass Solo, Vio1, Vio2, Vc, Violone, Org, M.D.C
					Palmsonntag 1707, 1708	
	Mus.Hs.17434		figural	Ziani	Hymnus: Vexilla regis prodeunt : a 3: soprano, alto e basso, con 2 violini	SAB jeweils eine Stimme, Vio1, Vio2, Vc, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1736-38, 1740, 1747, 1748	
	Mus.Hs.16139		figural	Draghi	Vexilla regis prodeunt : [Lobgesang in d-Moll für drei Singstimmen (Sopran, Alt, Bass) und 2 Violinen, begleitet von Theorbe, Violone und Orgel]	11 Stimmen, SAB, Vio1, Vio2, Tromba o Violone, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1735, 1743-1746	
	HK.857		figural	Reutter d.J.	Hymnus in festo exaltationis: Vexilla regis prodeunt : a 2. Soprano e Alto con organo [sowie Tenor und Bass]	SA, Org, Violoncello, Violone, Fagott 1,3,6,7 Vers durchkomponiert
					Palmsonntag 1755-1763	
	HK.743		figural	Palestrina	Vexilla regis prodeunt : a 5 voci da capella per la settimana Santa (5stimmiger Gesang)	zahlreiche Aufführungsdaten, 14 Stimmen, SAATB, Intuona li Sacerdoti, = Palestrina Gesamtausgabe Bd.8, Nr.9, S. 35-41, einen Ton höher
					Palmsonntag 1751; 1752; Mittwoch und Karfreitag 1728-1730; 1736-1740; 1743 Mittwoch 1731, 1732; 1745; 1746; 1750	

Palmsonntag ad Vesperum		S.		Komponist	Titel	Notiz
Antiphon	**Ave Regina**					
	Mus.Hs.16382		figural	Fux	Ave Regina : à 3: Alto, Tenore, e Basso.	Stimmen, ATB, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1731	
	Mus.Hs.16381		figural	Fux	Ave regina : a 4 (voci) soli; Begleitinstrumente: Violoncello, Violone, Orgel (Köchel Nr. 225)	SATB jeweils eine Stimme, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1732, 1736, 1737, 1738,	
	Mus.Hs.16383		figural	Fux	Ave regina : a 4 (voci) soli Begleitinstrumente: Violoncello, Violone, Orgel (Köchel Nr. 218)	8 Stimmen, SATB, Vc, Violone, Org, M.D.C., Palmsonntag 1734,
	Mus.Hs.16380		figural	Fux	Ave regina : a 4 (voci) soli, Begleitinstrumente: Violoncello, Violone, Orgel (Köchel Nr. 220)	SATB jeweils eine Stimme, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1735, 1740	
Litaniae de B.M.V.	Mus.Hs.17368		figural	Fux	Litaniae lauretanae : a 4 voci in pieno (Köchel Nr. 118)	Litanei am Ende der Vesper, 20 Stimmen, SATB, Violetta, Via1, Via2, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1759, 1760; Ostersonntag 1744, 1752, 1758,	
	Mus.Hs.17364		figural	Fux	Litaniae: Mater salvatoris : a 4 voci con 2 violini concertanti	18 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1con, Vio2con, Cornetto rip, Trombone1rip, Trombone2rip, Fg, Vc, Vionole, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1729, 1730, 1738	
	Mus.Hs.17362		figural	Fux	Litaniae lauretanae : a 4 voci e 2 violini in concert (Köchel Nr. 117)	bei Aufführungsdatum notiert: apud Capuc. 18 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1, Vio2, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Palmsonntag 1748, 1752	

Feria 2. Majoris Hebdomadae

Montag

AD MISSAM

		S.		Komponist	Titel	Notiz
Introitus	**Judica Domine**					
	HK.642		figural	Caldara	Introito pro feria II. majoris Hebdomadae: Judica me Domine : 4 vocibus comitantibus instrumentis concinendus	Introitus, notiert ab Effunde frameam choraliter im Bass, ab Vers Dic animae figural. Wiederholung ab Vers Judica Domine in Partitur durchgestrichen; SATB, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Org (alle ripieni), 32 Stimmen
					Montag 1731, 1793	
Kyrie	HK.524		figural	Nicolo Signorile	Messa senza Gloria (1) : a 4 (voci) da Capella	SATB, 12 Stimmen ohne Instrumente, weitere Aufführungsdaten außerhalb der Karwoche, komponiert 1747
					Montag 1748	
Graduale	**Exsurge, Domine**					
	Mus.Hs.15819		figural	Caldara	Graduale: Exurge domine pro feria secunda hebdomadae maioris : 4 voc., comitante organo (4stimmiger Gesang in F-Dur)	Partitur, SATB, polyphon
Offertorium	**Eripe me**					
	Mus.Hs.16625		figural	Pallota	Offertorium pro feria secunda hebdomadae sanctae (Eripe me de inimicis meis) : 4 voc(i) a capella (4stimmiger Gesang)	Partitur, SATB, polyphon

Feria 3. Majoris Hebdomadae

Dienstag		**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
AD MISSAM						
Introitus	**Nos autem gloriari**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	76	choraliter			
Kyrie						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	76v	figural			4-stimmig
Graduale	**Ego autem**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	79v	choraliter			Sù le Carte dell Introito
Passion	Marc. 14, 1-72; 15, 1-46.					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	80	figural	Theodorus Clinus		6-stimmige Turbae-Einwürfe
Offertorium	**Custodi me**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	106v	choraliter			
	Mus.Hs.19000			Sances	Offertorium pro feria tertia post dominicam palmarum: Custodi me Domine : a 8 voci	à8, 17 Stimmen, SSAATTBB, M.D.C.
	HK.1230		figural	Reutter d.J.	Offertorium: Custodi me Domine in feria 3. maj. Hebdomada	Zahlreiche Aufführungsdaten aus dem 19. Jh.; Datum auf Umschlag stimmt nicht (14. März 1967) feria tertia majoris Hebdomade war am 14. April; homophoner Satz, SATB, Violone, Org
					Dienstag 1767	
Sanctus	Chorbuch Mus.Hs.15942	107v	figural			4-stimmig
Benedictus	Chorbuch Mus.Hs.15942	109v	figural			4-stimmig
Agnus Dei	Chorbuch Mus.Hs.15942	110v	figural			4-stimmig
Communio	**Adversum me**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	113v	choraliter			

Feria 4. Majoris Hebdomadae

Mittwoch

AD MISSAM		**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
Introitus	**In nomine Jesu**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	114	choraliter			
Kyrie						
	Chorbuch Mus.Hs.15942	115v	figural			4-stimmig
	HK.525		figural	Nicolo Signorile	Messa senza Gloria (2) : a 4 (voci) da Capella	12 Stimmen, Messa a-cappella ohne Gloria, 1747 komponiert
					Mittwoch 1748	
	HK.335		figural	Reinhardt	Missa brevis [4] : a 4 da capella. Da cantarsi, con Organo e senza Organo	SATB, 19 Stimmen, kontrapunktisch
					Mittwoch 1734, 1741	
Graduale	**Ne avertas**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	118v	choraliter			
Tractus	**Domine exaudi**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	119	choraliter			Doppo La secunda epistola
Passion	Luc. 22, 1-71; 23, 1-53.					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	120	figural	Theodorus Clinus		6-stimmige Turbae-Einwürfe Sú le carte dell Introito
	HK.1028		figural	unbekannt	Passio pro feria IV : [Für die heilige Woche. Für Sopran, 2 Alt, Tenor und Bass]	Passion, Chorstellen à4 kontrapunktisch, 15 Stimmen
	Mus.Hs.15776		figural	unbekannt	Passio pro feria 4ta post Dominicam palmarum : a 6 vocibus	Partitur, SAATTB, ungleich Mus.Hs.15942

Mittwoch ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Offertorium	**Domine exaudi**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	146v	choraliter			
	HK.1231		figural	Reutter d.J.	Offertorium Nr. 9 de Hebdomada sancta: Domine exaudi orationem meam. : [für gemischten Chor]	Stimmen und Partitur: SATB, Violone, Org, homophon;
Sanctus	Chorbuch Mus.Hs.15942	147v	figural			4-stimmig
Benedictus	Chorbuch Mus.Hs.15942	150v	figural			4-stimmig
Agnus Dei	Chorbuch Mus.Hs.15942	152v	figural			4-stimmig
Communio	**Potum meum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	155v	choraliter			

AD VESPERUM		156v				NB: Gloria patri dicitur
Antiphon	**Non confundetur**		choraliter			
	Chorbuch Mus.Hs.15942	157	choraliter			Doppo omni Salmo Li Bassi Replicano La sua Antiphone Intiera
Psalm	**1. Nisi Dominus**	157	falsobordone			Gloria patri et filio...
	2. Beati omes	158	falsobordone			
	3. Saepe expugnaverunt	159	falsobordone			
	4. De profundis	160	falsobordone			
	5. Domine non est exaltatum	161v	falsobordone			

Mittwoch ad Vesperum		S.		Komponist	Titel	Notiz
Hymnus	**Vexilla regis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	161v	figural	Palestrina	Über Choral: La sacerdoti intuonano Bei Mensuralnotaion: La musica segue a cantare tutto il verso Fulget Nach dem ersten Vers: Qui li Sacerdoti cantano il secundo Verso Qua Vulnerata Lancea / Doppo il quale La Musica segue a cantare il verso Seguente Impleta Nach dieser Strophe: Qui li Sacerdoti cantano tutto il verso Arbor decora; finito cio La Musica Segue Beata cuius à3 con il rimanente	
	HK.743		figural	Palestrina	Vexilla regis prodeunt : a 5 voci da capella per la settimana Santa (5stimmiger Gesang)	zahlreiche Aufführungsdaten, 14 Stimmen, SAATB = Palestrina Gesamtausgabe Bd.8, Nr.9, S. 35-41, einen Ton höher
					Palmsonntag 1751; 1752; Mittwoch und Karfreitag 1728-1730; 1736-1740; 1743 Mittwoch 1731, 1732; 1745; 1746; 1750	
Ad Magnificat Antiphon	**Ancilla dixit Petro**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	172v	choraliter			Il Sacerdoti Intuona NB: Due Tenori Intuona: Magnificat Risponde il Choro: Anima mea Dominum Noten mit Tinte notiert
Magnificat	Chorbuch Mus.Hs.15942	173	figural	Giovanni Animuccia		Questo Magnificat si canta nel Modo come si sono Cantati l´altri salmi antedette [falsobordone] senza questa Musica / overo Coralmente come è notato NB:
		173v				Mit Tinte Notenzeile für Choral ergänzt. Im Bassschlüssel: Quia respexit humilitatem Ancillae suae

Mittwoch ad Vesperum		**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
Magnificat	Chorbuch Mus.Hs.15942	174				Mit Tinte Notenzeile für Choral ergänzt. Im Bassschlüssel: Ecce enim [...]
		180				Gloria patri [...] Li Bassi Replicano tutta L´Antiphona [...]
Preces	Chorbuch Mus.Hs.15942	180v	choraliter			mehrstimmiger Choral
Miserere	Chorbuch Mus.Hs.15942	181v	choraliter			mehrstimmiger Choral
Benedicamus Domino	Chorbuch Mus.Hs.15942	183v	choraliter			
Deo gratias	Chorbuch Mus.Hs.15942	183v	figural			4-stimmig
Hymnus	**Ave Maria**					wird bei Reinhardt und Ziss nicht näher erwähnt

Feria 5. IN CEONA DOMINI

(Mittwoch Abend)

AD MATUTINUM

I. Nocturno

Antiphon

Zelus domus tuae					
Chorbuch Mus.Hs.15942	185	choraliter			il Sacerdote intuona
HK.1031		choraliter		Psalmi (cum antiphonis) pro feria V. in coena Domini	Choräle zu Antiphonae und Psalmanfänge, 6 Bassstimmen
HK.1037		choraliter		Officium pro feria V in coena Domini ad Matutinum : [choraliter, 4 Stimmen]	SATB, 9 Stimmen, mehrstimmiger Choral, mit Bleistift 1736 auf Sopranstimme ergänzt
HK.1623		choraliter		Feria Vta in Coena Domini ad Matutinum	M.D.C. Stimmbuch, enthält gesamte Choräle zur Matutin, zahlreiche Eintragungen, war wohl länger in Verwendung, Kartonumschlag mit Ledereinband, Verzierungen (Doppeladler) auf Umschlag, erste Seite marmoriert,
HK.1630				Feria Vta in Coena Domini ad Matutinum	Stimmbücher mit gesamten Ablauf der Matutin, teils choraliter, teils figural zu singen, Antiphonae und erste Versalien der Psalmen choraliter, rechts des Psalms nur Text, gleicher Choral wie im Moser Codex, figurale Responsorien teilweise durchgestrichen, teilweise zusammengenäht; in Kartonumschlag eingebunden, starke Gebrauchsspuren, 20 Stimmen

Mittwoch ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
Lamentatio						
	HK.1627		figural	Reutter d.J.	Ad Matutium in Coena Domini [sowie ein gregorianischer Choral] : [für gemischten Chor]	20 Stimmen, abwechselnd choraliter und figural zu singen, wobei genau angegeben ist, welcher Vers von wie vielen Bässen gesungen werden soll
	HK.1619		figural	unbekannt	Lamentationes in Coena Domini	Dreistimmiger Satz, Nur Anfang und Ende der Lectiones ausnotiert, Rest wohl choraliter gesungen worden bzw. Responsorien aus anderem Material
	HK.1030		figural	unbekannt	Lamentationes Jeremiae prophetae : Feria V in coena Domini a 5 voci	Lamentationen à5, SSATB, erste Lectio ohne Bass, 16 Stimmen
	HK.1040				Officium pro feria V in coena Domini ad Matutinum : (lectiones)	4 Stimmen, M.D.C. und drei Bassstimmen, Umschlag marmoriert, keine Eintragungen kaum benutzt, Klagelieder nur in M.D.C. Stimmen, bei Bässen nur Responsorien
1. Responsorium	**In monte oliveti**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	190v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
	HK.1007		figural	Reutter d.J.	Responsoria pro feria V in coena Domini : [In monte oliveti a 4 voci]	Die Responsorien zur Matutin à4; auf einer Sopranstimme mit Bleistift Komponist und Jahr notiert, Einzelstimmen in schönen marmorierten Papierumschlägen, sehr einfacher homophoner Satz, 1753 komponiert
	HK.1897a		figural	Reutter d.J.	[Karwochenresponsorien] in Coena Domini Feria VI in Parasceve Sabbatho Sancto : [für gemischten Chor]	Partitur; 9 Responsorien, SATB, homophoner Satz, Abschrift aus dem 19. Jahrhundert

Mittwoch ad Matutinum

1. Responsorium	**In monte oliveti**	**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
	HK.1663		figural	Reutter d.J.	9 Responsoria pro Feria 5ta in Coena Domini ad Matutium : [für gemischten Chor]	9 Responosrien komponiert 1753, viele Striche und Klebungen, SATB
	HK.1034		figural	unbekannt	Officium feria V. in coena Domini : [vierstimmig]	Die Responsorien zur Matutin à4; SATB, 3 concerti Stimmen (Sopran 1,2, Alt), Antiphonae im Bass choraliter notiert, Wachsflecken
	HK.1043		figural	unbekannt	Officium pro feria V in coena Domini : [Antwortgesang, vierstimmig]	9 Responsorien der Matutin für SSATB, je eine Stimme
	HK.1053		figural	unbekannt	(Officium pro) feria V in coena Domini ad Matutinum : (Tenor I., II., Bassus)	9 Responsorien der Matutin TTB, 11 Stimmen
	HK.246		figural	Bonno	Responsoria pro Feria Vta. in coena Domini : a 3. (Tenore I. II e Basso)	13 Stimmen, Responsorien für Matutin am Mittwoch, à3, TTB, marmorierte Umschläge
	Mus.Hs.15875		figural	Bonno	Responsoria pro feria quinta in coena Domini a 3 voci, due tenori e basso" [in f-Moll]	Partitur; 9 Responsorien, TTB, und 9 Responsorien für SATB
	HK. 249		figural	Bonno	Responsoria pro feria Vta. In coena Domini : a 4. (Sopran, Alto, Tenore e Basso)	Responsorien für Matutin am Mittwoch, à4, SATB, marmorierte Umschläge, 12 Stimmen
	Mus.Hs.15877		figural	Bonno	Responsorien für den heiligen Wochentag	SATB, homophon
2. Responsorium	**Tristis est anima mea**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	193v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
3. Responsorium	**Ecce vidimus eum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	196v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig

Mittwoch ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
II. Nocturno						
4. Responsorium	**Amicus meus osculi**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	205v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
5. Responsorium	**Judas mercator pessimum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	209v.	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
6. Responsorium	**Unus ex discipulis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	211v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
III. Nocturno						
7. Responsorium	**Eram quasi agnus**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	218v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
8. Responsorium	**Una hora non potuistis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	221v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
9. Responsorium	**Seniores populi consilium**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	224v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
AD LAUDES						
Antiphon	**Justificeris Domine**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	228	choraliter			il Sacerdote intuona
Antiphon zum Benedictus	**Traditor autem**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	235				il Sacerdote intuona
	HK.1626		figural	Reutter d.J.	3 Antiphona und Benedictus : für gemischten Chor	3 Partituren, Antiphon choraliter, Benedictus nur anfangs choraliter dann figural

Mittwoch ad Laudes		S.		Komponist	Titel	Notiz
Benedictus	**Quia visitavit**					
	Chorbuch Mus.Hs.19426	212	figural	Palestrina		Sowohl aus dem *Rubriche* 30r, also auch aus dem Moser-Chorbuch 235v, wird auf dieses Benedictus im *Libro vecchio* verwiesen
Antiphon	**Christus factus est**					
	Chorbuch Mus.Hs.15942	242v				Segue il Miserere
Miserere	Mus.Hs.19451			Allegri	Miserere per la settimana sancta : a 2 chori [zu 5 und 4 Stimmen] per il clero. Di Roma	Partitur + 9 Stimmen,

Feria 5. IN CEONA DOMINI

Donnerstag

AD MISSAM

Introitus	Nos autem gloriari	S.		Komponist	Titel	Notiz
	Chorbuch Mus.Hs.15943	1	choraliter			
	HK.643		figural	Sances	Introitus pro feria V post dominicam Palmarum: Nos autem gloriari : (4stimmiger Gesang mit Instrumentalbegleitung)	SATB 27 Stimmen+M.D.C. Introitus: Erster Vers durchgestrichen, Vers Deus miseratur singt Bass charaliter, ab Vers Illuminet tutti figualiter, Vers Nos autem am Ende bei Bässen wieder durchgestrichen, Graduale Christus factus est (wird nicht gemacht notiert in M.D.C.) Erster Vers choraliter, Vers Propter figuraliter; Bei Aufführungsdatum 1783 und 1784 "Con org. Vlone ed Vloncello"
					Gründonnerstag 1782-1786; 1793-1795	

Donnerstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Kyrie						
	Chorbuch Mus.Hs.15943	3v	figural	unbekannt		4-stimmig
	Mus.Hs.17402		figural	Ziani	Messa; a 4 con istromenti: 2 violini, 1 viola, 1 fagotto in concerto et ripieni : Nel Credo sono due soprani concertanti	22 Stimmen, Zusätzliche Besetzung: tenore vla. rip., vlc., conc. et rip., cornetto rip., alto et tenore trbne. rip., vlone., org.
					Gründonnerstag 1731; Karsamstag 1726, 1733	
	HK.192		figural	Caldara	Missa S:ti Joannis : à 4 Voci con 2 Violini, e 1 Trombone in Concert. [Nr.] 3	SATB con, SATB rip, Vio1, Vio2, Via, Cornetto rip, Trombone, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Gründonnerstag 1740	
	HK.555		figural	Pavona	Missa (III) : a 4 voci alla capella col organo ad libitum	Neben den Aufführungsdaten notiert: Gründonnerstag: Gloria und Credo, Sabbato Sacto: Kyrie, 24 Stimmen, SATB, Org, M.D.C., kontrapunktisch
					Gründonnerstag 1784-1787, 1790-1797; Karsamstag 1784-1787, 1790-1797	
	HK.1020*		figural	Reutter d.J.	Missa Nr.7 Sancti Caroli à4 Voci, 2 Violini conc, 2 Tromboni Rip e Organo	Nur Kyrie
					Gründonnerstag 1784-1786	
Gloria	Chorbuch Mus.Hs.15943	5v	figural	unbekannt		4-stimmig

Donnerstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Graduale	**Christus factus est**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	10v	choraliter			Questo è disteso tutto sù le carte dell Introito
	HK.1636		choraliter		Graduale pro feria 5te p. Dom. Palmarum: Christus factus est	Aufführungsdaten 20. Jahrhundert, Stimmen sehen wesentlich älter aus, Handschrift lässt auf Reinhardt schließen, choraliter, 10 Stimmen für Bass
Credo	Chorbuch Mus.Hs.15943	11v	figural	unbekannt		4-stimmig
	HK.202		figural	Caldara	No. 9. Messa : à 4. da Cap´la.	Kompositionsdatum 1719, Weitere Aufführungsdaten in der Fastenzeit, 10 Stimmen, wohl ab Credo aufgeführt
					Gründonnerstag 1740, Karsamstag 1740	
Offertorium	**Dextera Domini**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	21	choraliter			
	Mus.Hs.15777		figural	Sances	Offertorium pro feria 5ta in coena domini (Dextera Domini) : a 2 choris (8stimmiger Gesang)	Partitur alt, für zwei Chöre à4, Einband wohl aus 19. Jahrhundert, wie 19001 und 19004
	Mus.Hs.19001		figural	Sances	Offertorium pro feria quinta post dominicam palmarum: Dextera Domini : a 8 (voci et organo)	Offertorium Dextera Domini à8, wie Mus.Hs.15777, 17 Stimmen, SSAATTBB, M.D.C., praktisch zweichörig
	Mus.Hs.19004		figural	Sances	Offertorium pro feria 5ta post dominicam palmarum: Dextera Domini : a 8 (voci et organo)	17 Stimmen, wie Mus.Hs.19001
	Mus.Hs17029		figural	Sances	Offertorium pro feria 5ta post dominicam palmarum: Dextera Domini : a 8 (voci et organo)	gleich wie 19004

Donnerstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Offertorium Dextera Domini	HK.1637		figural	Reutter d.J.	Offertorium pro Feria 5ta in Coena Domini: Dextera Domini	Stimmen und Partitur; weitere Aufführungsdaten aus dem 20. Jahrhundert, à4 homophoner Satz
					Gründonnerstag 1768	
	HK.1898		figural	Reutter d.J.	Offertorium: Dextera Domini : [für gemischten Chor]	SATB, homophon, 6 Stimmen
Sanctus	Chorbuch Mus.Hs.15943	22	figural	unbekannt		4-stimmig
Agnus dei	Chorbuch Mus.Hs.15943	26	figural	unbekannt		4-stimmig
Communio	**Dominus Jesu postqua**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	29v	choraliter			
	HK.1638		choraliter		Communio pro feria 5ta post Dom. Palmarum: Dominus Jesus	10 Stimmen für Bass, Danach folgt Pontificalsegen, Aufführungsdaten Anfang 20. Jahrhundert
Hymnus	**Pange lingua**					
	HK.1122		figural	unbekannt	Pange lingua : [Hymnus für gemischten Chor]	SATB, Einzelstimmen gebunden, stark abgenutzt, sehr viele Wachsflecken, wohl zur Prozession benützt; 3/2-Takt, homophon, Bass c c g g a e f; auch Gebetsantworten niedergeschrieben in allen Stimmen, 15 Stimmen + Partitur
	HK.1466		figural	unbekannt	Pange lingua : [Hymnus für gemischten Chor]	SATB, Einzelstimmen gebunden, stark abgenutzt, sehr viele Wachsflecken, wohl zur Prozession benützt; gleich wie HK.1122
	HK.1635		choraliter		Pange lingua in Coena Domini	Aufführungsdaten 20. Jahrhundert, Stimmen sehen wesentlich älter aus, Handschrift lässt auf Reinhardt schließen, choraliter, 10 Stimmen für Bass

IN CEONA DOMINI

AD VESPERUM

	Calicem salutaris	**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
Antiphon & Psalmen	Chorbuch Mus.Hs.15943	30v	choraliter			Il Sacerdote dice tutta L´Antiphona, e Li Musici incominciono subito Il salmo Credidi
Ad Magnificat Antiphon	**Coenantibus autem**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	36	choraliter			
Magnificat						
	Chorbuch Mus.Hs.15943	36v	figural	Christobal de Morales		4-stimmig Tutto Recitato come li altri Salmi
	Mus.Hs.16967		figural	Fux	"Laudate Dominum (omnes gentes)" et "Magnificat" : a 4 voci con Stromenti e rippieni (Köchel Nr. 94)	30. April 1741 tutto, 18 Stimmen, SATBcon, SATBrip, Vio1, Vio2, Cornetto rip, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Gründonnerstag 1741	
Miserere	Chorbuch Mus.Hs.15943	88v	choraliter			Aus Laudes vom Karfreitag
	HK.939		figural	Reutter d.J.	Miserere a 4 voci, 2 violini e 2 tromboni in concertanti	Zahlreiche andere Aufführungsdaten jedoch nicht in der Karwoche oder nicht mehr lesbar.
					Gründonnerstag 1745, 1751	

Feria 6. IN PARASCEVE

(Donnerstag Abend)

AD MATUTINUM

I. Nocturno

Antiphon

Astiterunt reges terrae	S.		Komponist	Titel	Notiz
Chorbuch Mus.Hs.15943	46	choraliter			Il Sacerdoti intuona
Mus.Hs.19255		choraliter		(Officium) pro feria VI. in parasceve. Ad matutinum : [Antiphonar, Gregorianische Choräle, Psalmen]	4 Bücher je eines für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Kartonumschlag mit Ledereinband, Goldaufdruck (Doppeladler) erste Seite marmoriert, 18. Jahrhundert, ausnotierte Psalmen
HK.1631		choraliter		Feria Sexta in Parasceve ad Matutinum	alles choraliter, in Karton gebunden, Aufführungsdaten für die Mitte des 19. Jahrhunderts; oft seht vor Antiphon mit Bleistift notiert "1. Kerze", beim zweiten Antiphon "2. Kerze" usw., 20 Stimmen
HK.1624		choraliter		Feria VIta in Parasceve ad Matutinum	M.D.C. Stimmbuch, enthält gesamte Choräle zur Matutin, zahlreiche Eintragungen, war wohl länger in Verwendung, Kartonumschlag mit Ledereinband, Verzierungen (Doppeladler) auf Umschlag, erste Seite, wie Mus.Hs.1623 marmoriert,
HK.1032		choraliter		Psalmi (cum antiphonis) pro feria VI in Parasceve	Choräle zu Antiphonae und Psalmanfänge, 6 Bassstimmen
HK.1038		choraliter		Officium pro feria VI in parasceve ad Matutinum : [Choraliter, vierstimmig]	à4, 17 Stimmen, Antiphonae und Psalmen

Donnerstag ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
Lamentatio	HK.1628				Ad Matutinum in Parasceve [sowie ein Gregorianischer Choral] : [für gemischten Chor]	20 Stimmbücher, "De Lamentatione Jeremiae Prophetae" figural, Lamentatio nur Text (also choraliter) "Jerusalem Jerusalem" wieder figural (von späterer Hand mit Bleistift: ohne Orgel accon), Responsonrium 1. choraliter, 8 Bässe, (von späterer Hand mit Bleistift: Orgel accom[pagnato]), Lectio 2 wieder choraliter wobei "Lamen[tationen]" am Anfang figural, "Jerusalem Jerusalem" wie beim ersten Mal, Responsorium 2. choraliter, 5 Bässe, Lectio 3 wie ersten beiden Male, Responsorium 3, 3 Bässe, Material wohl viel benützt, starke Abnutzungen;
1. Responsorium	**Omnes amici mei**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	50v		Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
	HK.1897b			Reutter d.J.	[Karwochenresponsorien] in Coena Domini Feria VI in Parasceve Sabbatho Sancto : [für gemischten Chor]	9 Responsorien, SATB, homophoner Satz, Abschrift aus dem 19. Jahrhundert
	HK.1617			Reutter d.J.	9 Responsoria pro Feria 6ta in Parasceve ad Matutinum	9 Responsorien, à4, homophoner a-cappella Satz
					Karfreitag 1753	

Donnerstag ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
1. Responsorium	HK.1008		figural	Reutter d.J.	Responsoria pro feria VI. in parasceve: Ad Matutinum: Omnes amici mei : a 4 voci	Responsorien zur Matutin à4, gleicher Umschlag wie HK.1007, also wohl auch 1753 gesungen, auch 20 Stimmen; einfacher homophoner Satz
	HK.1041		choraliter	unbekannt	Officium pro feria VI in Parasceve	4 Stimmen, M.D.C. und drei Bassstimmen, Umschlag marmoriert, keine Eintragungen kaum benutzt, Klagelieder nur in M.D.C. Stimmen, bei Bässen nur Responsorien
	HK.1044		figural	unbekannt	Officium pro feria VI in parasceve	9 Responsorien der Matutin für SSATB, je eine Stimme
	HK.1035		figural	unbekannt	Officium pro feria VI in Parasceve : [Für 4 Stimmen]	Die Responsorien zur Matutin à4; SATB, 3 concerti Stimmen (Sopran 1,2, Alt), Antiphonae im Bass choraliter notiert, Wachsflecken
	HK.1054		figural	unbekannt	Officium pro feria VI in parasceve ad Matutinum : (Tenor I., II, Bassus)	9 Responsorien der Matutin TTB, 12 Stimmen
	Mus.Hs.19256		figural	unbekannt	Responsoria a 3, pro feria VI. in parasceve : [Ad matutinum]	9 Responsorien der Matutin à3, nur 2 Basstimmen
	HK.250		figural	Bonno	Responsoria pro Feria VIta in Parasceve : a 4	Responsorien für Matutin am Donnerstag, à4, SATB, marmorierte Umschläge, 12 Stimmen
	HK.247		figural	Bonno	Responsoria pro feria VIta. in Parasceve : a 3. (Tenore I II e Basso)	Responsorien für Matutin am Donnerstag, à3, TTB, marmorierte Umschläge
	Mus.Hs.15876		figural	Bonno	Responsorien für den heiligen Wochentag	9 Responsorien à3 TTB und 9 Responsorien à4 SATB

Donnerstag ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
2. Responsorium	**Velum templi**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	53v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
3. Responsorium	**Vinea mea**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	56v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
II. Nocturno						
4. Responsorium	**Tamquam ad latronem**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	63v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
5. Responsorium	**Tenebrae factae sunt**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	66v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
6. Responsorium	**Animam meam**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	69v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
III. Nocturno						
7. Responsorium	**Tradiderunt me**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	77v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
8. Responsorium	**Jesum tradidit impius**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	82v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
9. Responsorium	**Caligaverunt oculi**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	87v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
AD LAUDES						
Antiphon	**Proprio filio suo**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	88v	choraliter			
Antiphon zum Benedictus	**Posuerunt super caput**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	95v	choraliter			
	HK.1626		figural	Reutter d.J.	3 Antiphona und Benedictus : für gemischten Chor	Antiphon choraliter, Benedictus nur anfangs choraliter, dann figural

Donnerstag ad Laudes		S.		Komponist	Titel	Notiz
Benedictus	**Chorbuch Mus.Hs.19426**	212	figural	Palestrina		Bei Reinhardt *Rubriche* 32r erwähnt
Antiphon	**Christus dactus est**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	103	falsobordone			Segue il Miserere in falso Bordone, et termina la funzione
Miserere	Mus.Hs.19451		figural	Allegri	Miserere per la settimana sancta : a 2 chori [zu 5 und 4 Stimmen] per il clero. Di Roma	Partitur + 9 Stimmen,

ANDACHT IN DER HOFBURGKAPELLE

Miserere						
	Mus.Hs.16263		figural	Leopold I.	Miserere per la settimana santa : per voce sola ed a quattro c(on) stromenti (violetta, basso viola, violone, lyra; in g-Moll)	Nach der Laudes am Gründonnerstag, bei Reinhardt erwähnt 32v
Motette	**Heu Peccatores**					
	Mus.Hs.16053		figural	Leopold I.	Motetto di Sua Maesta Cesarea : Heu! Heu! peccatores ; à 4 voci. 3 viole da gamba. con ripieni	Nach der Laudes am Gründonnerstag, bei Reinhardt erwähnt 32v

Feria 6. IN PARASCEVE

Freitag

AD OFFICIUM

Tractus	**Domine audivi**	**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
	Chorbuch Mus.Hs.15943	104	choraliter			
	HK.1653		choraliter		2 Tractus 1.) Domine audivi u. 2.) Eripe me Domine in Parasceve	Choral; 10 ältere Stimmen, 5 neuere, alle im Bassschlüssel
Tractus 2	**Eripe me**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	105	choraliter			
Passion	Joann. 18, 1-40; 19, 1-42.					
	Chorbuch Mus.Hs.15943		figural	Theodorus Clinus		6-stimmige Turbae-Einwürfe
	HK.1029		figural	unbekannt	Passio pro feria VI. in Parasceve : [Für Sopran 2 Alt, Tenor und Bass]	Passion, Chorstellen à4 kontrapunktisch, 15 Stimmen
	Mus.Hs.15780		figural	unbekannt	Passio pro feria 6ta in parasceve : a 6 vocibus	SATB, enthält die Turbae-Sätze, à6
Acclamatio	**Ecce lignum Crucis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	135v	choraliter			Ecce lignum: Il Celebrante Venite adoremus: Li Bassi
Improperien	**Populе meus**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	136	choraliter			
	Chorbuch Mus.Hs.15943	136v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		Abwechseld Choral und 4-stimmig, Aufführungsanweisungen zgl. der Aufteilung der Verse

Freitag ad Officium		S.		Komponist	Titel	Notiz
Improperien	HK.1437		figural	Reutter d.J.	Improperia a 4 voci [Populе meus] pro Feria 6ta, in Parasceve a 4 Voci	Bleistift: Die Geistlichen kommen z. Altar und legen sich auf die Stufen desselben; Tractus I: Domini audivi (choral Bassi), Tractus II: Eripe me; Post Passionem: Sacerdos solus: Ecce lignum Crucis; Sacerdos con ministri: in quo salus mundi...; Tenori: Venite adoremus; Deinde Sacerdos iterum, et altius quam primo, incipit: Ecce lignum est alius cantantibus, ut supra est sequitur Populе meus; SATB homophon; Stimmen aus 19. und 20. Jh.
					Karfreitag 1752	
	Mus.Hs.18581		figural	Reutter d.J.	Improperia "Populе meus, quid feci tibi?" : 4 voci inaequalium	Partitur à 4
	HK.744		figural	unbekannt	Improperia: Populе meus : a 4 voci concertanti ripieni	13 Stimmen; à 4; Vielleicht die Carte die in 15943, 139v. Erwähnt wird; gleich Handschrift (wohl Reinhardt)
	HK.1652		choraliter		[Improperien:] Populе meus : Gregorianischer Choral [für gemischten Chor]	choral; "In adoratione St. Crucis il Celebrante dice. Ecce lignum Crucis. Li Ministri del Celebrant. In quo Salus mundi pependit. Subito li Tenori: Venite adoremus; Gleiche Anweisungen wie im 15943 S. 135v.
Antiphon	**Crucem tuam**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	143v	choraliter			
Hymnus	**Crux fidelis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	144v	choraliter			
	Chorbuch Mus.Hs.15943	145	figural	Georg Poss		

Freitag ad Officium		S.		Komponist	Titel	Notiz
Hymnus	**Vexilla regis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	152v	figural	unbekannt		5-stimmig
	Chorbuch Mus.Hs.19426	82	figural	Palestrina		5-stimmig
	HK.1644		choraliter		Feria Sexta in Parasceve / Vexilla Regis prodeunt / In Cantu Chorali	10 Stimmen; Que vulnerata. Tacet Arbor decora. Tacet O Crux. Tacet
					Karfreitag 1917-1920	
	HK.743		figural	Palestrina	Vexilla regis prodeunt : a 5 voci da capella per la settimana Santa (5stimmiger Gesang)	zahlreiche Aufführungsdaten, 14 Stimmen, SAATB = Palestrina Gesamtausgabe Bd.8, Nr.9, S. 35-41, einen Ton höher
					Palmsonntag 1751; 1752; Mittwoch und Karfreitag 1728-1730; 1736-1740; 1743 Mittwoch 1731, 1732; 1745; 1746; 1750	

AD VESPERUM

Introitus	**Calicem salutaris**	160v				Il Vespera è la Carte 31 quello de ieri
Ad Magnificat Antiphon	**Cum acceptisset**	161	choraliter			
Magnificat	Chorbuch Mus.Hs.15943	161	figural	Palestrina		NB: Il Miserere à Carte 89.
Miserere	Chorbuch Mus.Hs.15943	89	figural			Oder 102 in *Liber Vecchio*
Motette	O vos omnes					
	HK.745		figural		O vos omnes, qui transitis per viam : Für die Karfreitagsprozession	Partitur+13 Stimmen

SABBATO SANCTO

(Freitag Abend)

AD MATUTINUM

I. Nocturno

		S.		Komponist	Titel	Notiz
Antiphon	**In pace in idipsum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	171	choraliter			Il Sacerdoti intuona
	HK.1039		choraliter		Officium pro Sabbato sancto ad Matutinum	à4, 9 Stimmen, Antiphonae und Psalmen
	HK.1632		choraliter und figural		Sabbate Sancto ad Matutinum	20 Stimmbücher, Gesamte Gesänge für Matutin, Antiphonae und Psalmmelodien choraliter, Responsorien figural aber durchgestrichen, wohl 19. oder 20. Jahrhundert, in Karton gebunden
	HK.1033		choraliter			Choräle zu Antiphonae und Psalmanfänge, 6 Bassstimmen
Lamentatio						
	HK.1629		figural	Reutter d.J.	Ad Matutinum in Sabbato Sancto [sowie ein greogorianischer Choral] : [für gemischten Chor]	Gleiche Struktur wie HK.1628 für die Matutin am Vortag, ebenfalls zahlreiche Eintragungen und stark abgenutzt
	HK.1621		figural		Lamentationes in Sabbato Sancto	mit Bleistift (wird nicht benützt)

Freitag ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
1. Responsorium	**Sicut ovis**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	173v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
	HK.1897c		figural	Reutter d.J.	[Karwochenresponsorien] in Coena Domini Feria VI in Parasceve Sabbatho Sancto : [für gemischten Chor]	9 Responsorien, SATB, homophoner Satz, Abschrift aus dem 19. Jahrhundert
	HK.1618		figural	Reutter d.J.	9 Responsoria pro Sabbato Sancto ad Matutinum	à4, homophoner a-cappella Satz, : 1. Sicut ovis 2. Jesusalem surge. 3. Plange quasi virgo 4. Recessit pastores 5. O vos omnes 6. Ecce quomodo 7. Astiterunt reges 8. Aestimatus sum. 9. Sepulto Domino
					Karmsatag 1753	
	HK.1036		figural		Officium in Sabbato sancto : [Für Sopran, Alt, Tenor und Bass]	gleicher Bestand wie HK.1034/1035
	HK.1045		figural		Officium pro sabbato sancto	9 Responsorien der Matutin für SSATB, je eine Stimme
	HK.1055		figural		Officium pro sabbato sancto ad Matutinum : (Tenor I., II., Bassus)	9 Responsorien der Matutin TTB, 12 Stimmen
	HK.1042		figural		Officium pro Sabbato sancto ad Matutinum : (lectiones)	4 Stimmen, M.D.C. und drei Bassstimmen, Umschlag marmoriert, keine Eintragungen kaum benutzt, Klagelieder nur in M.D.C. Stimmen, bei Bässen nur Responsorien

Freitag ad Matutinum		S.		Komponist	Titel	Notiz
1. Responsium	HK.1009		figural	Reutter d.J.	Responsoria in Sabbato, Sancto Ad Matutinum [: Sicut ovis] : a 4 voci	Gleicher Bestand wie HK.1007/1008
	HK.248		figural	Bonno	Responsoria pro Sabbato sancto : a 3. (Tenore I, II e Basso)	Responsorien für Matutin am Freitag, à3, TTB, marmorierte Umschläge
	Mus.Hs.19254		figural		Responsoria pro sabbato sancto. Ad matutinum : [Cantus figuralis für 3 Singstimmen]	Nur Bassstimme erhalten; 2 Exemplare
	HK.251		figural	Bonno	Responsoria pro Sabbato Sancto. Ad Matutinum : a 4. (Soprano, Alto, Tenore e Basso)	Responsorien für Matutin am Freitag, à4, SATB, marmorierte Umschläge, 12 Stimmen
	Mus.Hs.15874		figural	Bonno	Responsorien	9 Responsorien à3 TTB und 9 Responsorien à4 SATB
2. Responsorium	**Jerusalem surge**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	176v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
3. Responsorium	**Plange quasi virgo**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	179v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
II. Nocturno						
4. Responsorium	**Recessit pastor noster**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	185	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
5. Responsorium	**Ovos omnes**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	188v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
6. Responsorium	**Ecce quomodo**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	191v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig

		S.		Komponist	Titel	Notiz
III. Nocturno						
7. Responsorium	**Astiterunt reges terrae**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	197v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
8. Responsorium	**Aestimatus sum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	200v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
9. Responsorium	**Sepulto Domino**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	203v	figural	Marc'Antonio Ingegneri		4-stimmig
AD LAUDES						
Antiphon	**O mors, ero mors**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	206v	choraliter			Il sacerdoto intuona
Antiphon zum Benedictus	**Mulieres sedentes ad**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	212v				
	HK.1626		figural	Reutter d.J.	3 Antiphona und Benedictus : für gemischten Chor	Antiphon choraliter, Benedictus nur anfangs choraliter dann figural
Benedictus	**Chorbuch Mus.Hs.19426**	212	figural	Palestrina		Verweis aus Reinhardt *Rubriche* 32r und Mus.Hs.15943 213
Antiphon	**Christus factus est**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	223v	falsobordone			Segue il Miserere in falso Bordone, et termina la funzione
Miserere	Mus.Hs.19451		figural	Allegri	Miserere per la settimana sancta : a 2 chori [zu 5 und 4 Stimmen] per il clero. Di Roma	Partitur + 9 Stimmen,

ANDACHT AM HEILIGEN GRAB		**S.**		**Komponist**	**Titel**	**Notiz**
Stabat Mater	Mus.Hs.15731		figural	Leopold I.	Stabat mater : [à 4 voci con viola da gamba et organo?]	Partitur: SATB
	Mus.Hs.16993		figural	Wagenseil	Stabat mater : a 4 voci, 2 violini e 2 tromboni in concerto	Stimmen (S. A. T. B. conc., 2 Vl. conc., 2 tromboni. conc.; S. A. T. B. rip., fag. rip., cornetto rip., vlc., vlone., org.), 1742 komponiert, tutti largo
					Karfreitag 1745,	
	HK.814		figural	Reutter d.J.	Stabat mater a 8 voci, 2 violini, viola, 2 tromboni concerti ed a 4 in pieno	zahlreiche weitere Aufführungsdaten außerhalb der Karwoche; SSAATTBB, Vio1, Vio2, Via, Cornetto rip, Trombone 1 con, Trombone 2 con, Fg, Vc, Violone, Org, 35 Stimmen
					Montag 8.4.1748, Karfreitag 12.4.1748	
Motette	Miserere peccavi		figural	Ziani		Kein Miserere von Ziani gefunden, wird sowohl bei Reinhardt als auch bei Ziss erwähnt

SABBATO SANCTO

Samstag

AD MISSAM

Tractus 1	**Cantemus Domino**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	224	choraliter			
	HK.1648				Graduale et Antiphona Pro Sabbato sancto	21 Stimmbücher für Tenor und Bass; Choral für die gesamte Messe und Vesper
	HK.1121		choraliter	unbekannt	Tractus pro Sabbato Sancto	choral, 4 Tractus, nur ein Exemplar

Samstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Tractus 2	**Vinea facta est**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	224v	choraliter			
Tractus 3	**Attende caelum**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	225	choraliter			
Tractus 4	**Sicut cervus**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	225v	choraliter			
Litaniae Omnium Sanctorum						
	Chorbuch Mus.Hs.15943	227	choraliter			Kyrie eleison: Cantano due Tenori Christe audi nos: Sempre il Choro Repplica
Kyrie						
	Chorbuch Mus.Hs.15943	230v	figural	Clemens non Papa		5-stimmig
	HK.202		figural	Caldara	No. 9. Messa : à 4. da Cap´la.	Kompositionsdatum 1719, weitere Aufführungsdaten in der Fastenzeit, 10 Stimmen,
					Karsamstag 1740	
	HK.524		figural	Nicolo Signorile	Messa senza Gloria (1) : a 4 (voci) da Capella	Messa a-cappella ohne Gloria, 1747 komponiert
					Karsamstag 1748	

Samstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Kyrie	Mus.Hs.17402		figural	Ziani	Messa; a 4 con istromenti: 2 violini, 1 viola, 1 fagotto in concerto et ripieni : Nel Credo sono due soprani concertanti	Aufführungsdaten zwischen 1723 und 1726 nicht mehr lesbar, nach Riedel 1723 am Gründonnerstag nur Gloria, 1731 am Karsamstag, nicht wie bei Riedel am Gründonnerstag, 22 Stimmen, SATB jeweils conc. und rip., Vio1, Vio2, Via, Vc, Fg, Cornetto rip, Trombone rip, Trombone2 rip, Via rip,Vc rip, Violone, Org, M.D.C.
					Karsamstag 1726, 1733; Gründonnerstag 1731,	
	HK.1020*		figural	Reutter d.J.	Missa Sancti Caroli à4 Voci, 2 Violini conc, 2 Tromboni Rip e Organo	28 Stimmen, Datum: Sabbato Sancto 1783 Gloria und Sanctus; 1784 und 1785 nur Sanctus
					Karsamstag 1783-1787	
	HK.555		figural	Pavona	Missa (III) : a 4 voci alla capella col organo ad libitum	Neben den Aufführungsdaten notiert: Gründonnerstag: Gloria und Credo, Sabbato Sancto: Kyrie, 24 Stimmen, SATB, Org, M.D.C., kontrapunktisch
					Gründonnerstag 1784-1787, 1790-1797 Karsamstag 1784-1787, 1790-1797	
Gloria	Chorbuch Mus.Hs.15943	240v	figural	Johannes Cleve		6-stimmig
Sanctus	Chorbuch Mus.Hs.15943	255v	figural	unbekannt		4-stimmig
Benedictus	Chorbuch Mus.Hs.15943	258v	figural	unbekannt		3-stimmig
Alleluia	Chorbuch Mus.Hs.15943	261v	choraliter			

Samstag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Tractus	**Laudate Dominus**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	261v	choraliter			Einklebung (blatl) wird bei Ziss erwähnt und dieses Alleluia wird wohl gesungen, 20r.
AD VESPERUM						
Antiphon	**Alleluia und Laudate Domine**					
	Chorbuch Mus.Hs.15943	262v	choraliter			
Ad Magnificat	**Vespere autem**	263	choraliter			
Antiphon						
Magnificat	Chorbuch Mus.Hs.15943	263v	figural	Marcantonio Mazzone		4-stimmig
	HK.345		figural	Johann Georg Reinhardt	Laudate Dominum et Magnificat	18 Stimmen

MYSTERIEN	HK.369		figural	Johann Georg Reinhardt	Surrexit Christus. Mistero Pmo Glorioso : a 4 voci con 2 Violini in Concerto Et Ripieni	Vivace, C-Dur; SATB, Vio1, Vio2, Vc, Violone, Cornetto rip, Trombone1 rip, Trombone2 rip, Fg, Org
	HK.365		figural	Johann Georg Reinhardt	Angustiae. Mistero Imo Doloroso : a 4 voci, 2 Violini, 2 tromboni e fagotto in Concerti	Misterien bei der Auferstehung, 1718 komponiert, 18 Stimmen, SATB con, SATB rip, Vio1, Vio2, Vc, Violone, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Org, M.D.C.
					Karsamstag: 1719, 1724, 1726, 1730, 1734-38, 1740-45, 1747, 1750-52, 1754	

ad Mysterium

	S.		Komponist	Titel	Notiz
HK.370		figural	Johann Georg Reinhardt	Ascendit Deus: Mistero 2do: Glorioso : a 4 voci, con 2. Violini in Concerto Et Ripieni	Misterien, 18 Stimmen, SATB con, SATB rip, Vio1, Vio2, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Org, M.D.C., 1719 komponiert
				Karsamstag 1754	
HK.373		figural	Johann Georg Reinhardt	Super coelos exaltata. Mistero 5to : Glorioso a 4 voci, con 2 Violini in Concerti	Mysterien, 18 Stimmen, SATB con, SATB rip, Vio1, Vio2, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Org, M.D.C., 1719 komponiert
				Karsamstag 1754	
HK.371		figural	Johann Georg Reinhardt	Quis ventus sonat? : Mistero 3°. Glorioso a 4 voci 2 Violini 2 Tromboni e Fagotto in Concto Con Ripieni	Mysterien, 18 Stimmen, SATB con, SATB rip, Vio1, Vio2, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Org, M.D.C., 1719 komponiert
				Karsamstag 1754	

		S.		Komponist	Titel	Notiz
ad Mysterium	Mus.Hs.16373		Diese Signaturen werden bei Riedel 1977, S. 254 erwähnt, konnten jedoch aus den Primärquellen nicht verifiziert werden.	Fux	Ave Regina : à 3: Alto, Tenore, Basso (Köchel Nr. 217)	laut Riedel für den erkrankten Kaiser als Komplet in der Kammerkapelle, ATB, Vc, Violine, Org, M.D.C.
					Karsamstag 1939	
	HK.185			Caldara	Ecce nunc : à 4. Voci, 2. Violini, 2. Tromboni in concert.	laut Riedel für den erkrankten Kaiser als Komplet in der Kammerkapelle, 18 Stimmen
					Karsamstag 1939	
	HK.187			Caldara	In te Domine. : à 3. Soprano, Alto e Basso, con 2. Violini, e Fagotto concertati.	laut Riedel für den erkrankten Kaiser als Komplet in der Kammerkapelle, 18 Stimmen
					Karsamstag 1939	
	HK.184			Caldara	Nunc dimittis. : à 4. Voci, e 2. Violini concertati.	laut Riedel für den erkrankten Kaiser als Komplet in der Kammerkapelle, 18 Stimmen
					Karsamstag 1939	
	HK.186			Caldara	Qui habitat. : à 4. Voci, con 2. Violini concertati.	laut Riedel für den erkrankten Kaiser als Komplet in der Kammerkapelle, 18 Stimmen; Karsamstag 1939
AUFERSTEHUNGSPROZESSION						
Cantilena	**Surrexit**					
	Mus.Hs.16704	260		Giovanelli		
Antiphon	**Regina coeli**					
	Mus.Hs.16202	57		unbekannt		
Cantilena	**Christ ist erstanden**					
	Mus.Hs.16202	61		Orlando di Lasso		

DOMINCA RESURRECTIONE

Sonntag

AD MISSAM

		S.		Komponist	Titel	Notiz
Introitus	Resurrexi					
	Chorbuch Mus.Hs.15952	67	choraliter			
	HK.644		figural	Bertali	Introitus pro Dominica Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi: Resurrexit	31 Stimmen (5 Sopran, 5 Alt, 5 Tenor, 5 Bass, 2 Vl. 1, 3 Vl. 2 u. Cornetto, Violetta, Va., Vc., Violone, Org., M.D.C.)
					Osteronntag 1782-1787	
Kyrie	HK.200		figural	Caldara	No. 11. Kyrie et Gloria : a 4 Voci, 2 Clarini, 2 Violini, 1 Trombone in conc:, 2 Trombe e Timpani Ripieni	Weitere Aufführungsdaten, 27 Stimmen, SATB conc. und ripieni, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Clarino1, Clarino2, Tromba1, Tromba2, Timp, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Tiorba, Org, MDC
					Ostermontag 1726 Ostersonntag 1727	
	HK.759		figural	Reutter d.J.	Missa in D : a 4 voci, 2 clarini, 2 trombe e tympano, 2 violini concte: 2 tromboni ripieni viola e violoncello obligato col organo. B. mutato nell'Amen	Wurde beim Papstbesuch gemacht, Datum: Dnice Resur. 782. S. St., 40 Stimmen, Ad Missam in D, ~~Nr29,~~ Nr. 6
					Ostersonntag 1782	
	HK.204		figural	Caldara	No 15. Missa Assumptionis Beat. Mariae Virginis : a 4 Voci, 2 Violini, 2 Tromboni e Fagotto Concerti: Kyrie et Gloria	Nur Kyrie und Gloria, Trombe e Timpani ad Libitum, 1734 komponiert
					Ostersonntag 1740	

Sonntag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Graduale	**Haec dies**	68	choral			
Alleluia und Sequenz	**Victimae Paschali**	69				
	HK.860		figural	Reutter d.J.	Graduale de Dominica Resurrectionis : a 4 voci, 2 violini, 2 tromboni e organo, 2 clarini, 2 trombe e tympani	SATB, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Cornetto, Tb1, Tb2, Fg, Clarini1, Clarini2, Tromba1, Tromba2, Tmp, Org; 30 Stimmen; Beim Papstbesuch in St. Stephan gespielt
					Ostersonntag 1779, 1782 (St. Stephan) 1789, Ostermontag 1780, 1783-1785, 1787, 1790-1793, 1797, 1800, 1801	
	HK.83		figural	Bonno	Graduale de Resurrectione (Sequenz) : a 4 Voci. C Dur.1774. No 2	SATB, 2 Clarini, 2 Trombone e Tympano, 2 Violini, Viola, Violoncello, Violone, 2 Oboe, 2 Tromboni, Fagott e Organo
					Ostersonntag 1774-1791	
	HK.552		figural	Matteo Simonelli	Graduale: Victimae paschali : a 4 voci e ripieni	24 Stimmen, SATB, Vio1, Vio2, Vc Violone, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fagott
					Ostersonntag 1755	
	Mus.Hs.16410		figural	Fux	Victimae paschali : a 4 (voci) in concerto con violini e trombe; con Sopran, Alt, Tenor, Basso ripieni, 2 clarini, cornetto, fagotto, 2 tromboni ripieni, violoncello, violone, tympano, organo (Köchel Nr. 276)	28 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1, Vio2, Clarino1, Clarino2, Tromba, Timp, CprnettoTro,bone1 rip, Trombone2rip, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Ostersonntag 1744, 1745	

Sonntag ad Missam		S.		Komponist	Titel	Notiz
Motette statt Offertorium	Mus.Hs.17380		figural	Fux	Motetto De Resurrectione Domini: Plaudite, sonat tuba : à Tenore Solo, con 1 Tromba, 2 Violini, e Viola (Köchel Nr. 165)	Stimmen: Tenore Solo, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Tromba, Fagotto, Violoncello, Violone, Organo, M.D.C.Motette statt Offertorium, für Tenorsolo
					Ostersonntag 1736	
	HK.837		figural	Reutter d.J.	Mottetto de Nativitate Domini (sol venit nocte), resurrectione Domini (surrexit Christus), venerabili sacramento (Est agnus pastor), quovis sancto vel sancta et de omnibus sanctis (Aeterno laudis carmine) : a soprano solo con 2 violini e viola in concerta	Mehrere Aufführungsdaten, erstes von 1751, Andante D-Dur; Sopran Solo, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Fg,
					Ostersonntag 1752	
Antiphon	**Angelus autem**					
Psalmen	**1. Dixit Dominus**					
	Mus.Hs.17344		figural	Fux	Dixit Dominus Domino meo : a 4 voci, 2 violini, 2 clarini concertanti rippieni (Köchel Nr. 70)	23 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1, Vio2, Clarino1, Clarino2, Tromba1, Tromba2, Timp, Cornetto rip, Trombon1 rip, Trombone2 rip, Fg rip, Vc, Violone, Org, M.D.C.
					Ostersonntag 1738, 1740	
	HK.138		figural	Caldara	Dixit Dominus : a 4 Voci, Concertanti	21 Stimmen
					Ostersonntag 1746	

Sonntag ad Vesperum	S.		Komponist	Titel	Notiz
2. Confitebor					
Mus.Hs.17405		figural	Ziani	Confitebor (tibi Domine) : a 4 bassi con istromenti	14 Stimmen, 4 Bass solo, Vio1, Vio2, Via, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1714, 1716,	
HK.128		figural	Caldara	Confitebor : a 2 Voci Soprano et Alto con 2 Violini Concertanti soli	SA solo, Vio1, Vio2, beide conc. Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1738, 1739	
HK.130		figural	Caldara	Confitebor : a 2 Soprano, Alto con 2 Violini	SSA Solo, Vio1, Vio2 beide conc., Vc, Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1740	
3. Beatus vir					
4. Laudate pueri					
Mus.Hs.17418		figural	Ziani	Laudate pueri : a 2: soprano, alto, 2 violini e violoncello	10 Stimmen, SA, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1714	
Mus.Hs.17424		figural	Ziani	Laudate pueri; a due alti, due violini e violoncello	1710 komponiert, 10 Stimmen, Alt1, Alt2, Vio1, Vio2, Vc, Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1724, 1727	
Mus.Hs.17423		figural	Ziani	Laudate pueri : a 3 bassi, con 2 violini concertanti	21 Stimmen, 3 Bassi solo, Vio1, Vio2, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.
				Ostersonntag 1733	
5. In exitu Israel					
Mus.Hs.17352		figural	Fux	In exitu Israel (de Aegypto) : a 4 voci concertate, (et) ripieni (Köchel Nr. 243)	18 Stimmen, SATB conc, SATB rip, Vio1con, Vio2con, Cornetto rip, Trombone1rip, Trombone2rip, Fg, Vc, Vionole, Org, M.D.C.
				Palmsonntag 1734; Ostersonntag 1730, 1733, 1740	

Sonntag ad Vesperum		S.		Komponist	Titel	Notiz
	HK.219		figural	Caldara	In exitu : a 4 da Capella	19 Stimmen, SATB, Vio1, Vio2, Via, Vc, Violone, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Org, M.D.C.
					Ostersonntag 1737	
Ad Magnificat Antiphon	**Heac dies**					
	HK.61		figural	Bonno	Nr. 2 Mottetto de Resurrectione : a 4 Voci. 2 Clarini. 2 Trombe e Tympano, 2 Violini, 2 Oboe 2 Tromboni col Organo	31 Stimmen (Direktionsst., Org, 3 Sop, 3A, 3 Ten, 3 B, 2 Vl I, 2 Vl II, Vla, Vlc, Violone, Ob I,II, Trombone I,II, Fag, Clav I,II, Tromba I,II, Tymp.)
					Ostersonntage 1774 - 1777; 1779 - 1781; 1773-1777; 1801	
Antiphon	**Regina coeli**					
			figural	Joseph I.	Regina Coeli	Adler, Guido: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. (I. Band Kirchenwerke)*, Wien: Artaria 1892, S. 299ff.
Litaniae de B.M.V.						
	Mus.Hs.17368		figural	Fux	Litaniae lauretanae : a 4 voci in pieno (Köchel Nr. 118)	Litanei am Ende der Vesper, 20 Stimmen, SATB, Violetta, Via1, Via2, Cornetto, Trombone1, Trombone2, Fg, Vc, Violone, Org, M.D.C.

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird die Karwoche am Wiener Hof im 18. Jahrhundert untersucht. Für die kaiserliche Familie und die Hofgesellschaft war diese Woche bis ca. 1765 eine Zeit der Öffnung. In zahlreichen Prozessionen präsentierte sich der Hof in der Stadt. Gleichzeitig war es eine Zeit, die mit klar strukturiertem weltlichen und kirchlichen Zeremoniell verbunden war. Die Hofgesellschaft besuchte mehrmals täglich den Gottesdienst. In dieser Arbeit wird auch auf die Veränderung der Karwoche im 18. Jahrhundert eingegangen. Diese rührt aus einer, von der französischen Aufklärung beeinflussten, gesellschaftlichen Veränderung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Bräuche, die auf Volksfrömmigkeit zurückzuführen waren, wurden Großteiles abgesetzt – was am Wiener Hof blieb, waren die Gottesdienste, die auf das Konzil von Trient zurückzuführen waren. Den Hauptteil dieser Arbeit bildet die Erläuterung der einzelnen Tage von Palm- bis Ostersonntag. Dabei wurden zahlreiche Quellen miteinbezogen, um die Gottesdienste und deren Musik zu rekonstruieren. Aus der Analyse des musikalischen Charakters der Karwoche entstand eine ausführlich Tabelle mit aufgeführten Musikalien, die der Arbeit angehängt ist.

Abstract

This work examines Holy Week at the Viennese Court in the 18th century. For the imperial family and court society, this week was a time of opening until around 1765. The Court presented itself in the city in numerous processions. At the same time, it was a time associated with clearly structured secular and ecclesiastical ceremonial. The court society attended church services several times a day. This work also deals with the change in Holy Week in the 18th century. This stems from a social change in the second half of the century influenced by the French Enlightenment. Customs based on popular piety were largely discontinued - what remained at the Viennese Court were the services based on the Council of Trent. The main part of this work is the explanation of the individual days from Palm Sunday to Easter Sunday. Numerous sources were used to reconstruct the services and their music. The analysis of the musical character of Holy Week resulted in a detailed table with listed musical works, which is appended to the work.