

THOMAS HOCHRADNER

THEMATISCHES VERZEICHNIS
DER WERKE VON
JOHANN JOSEPH FUX

BAND I



HOLLITZER



THEMATISCHES VERZEICHNIS
DER WERKE VON
JOHANN JOSEPH FUX (? 1660–1741)
(FuxWV)

völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses
von Ludwig Ritter von Köchel (1872)

vorgelegt von
THOMAS HOCHRADNER

grundgelegt durch Quellenerfassungen im Rahmen eines Projektes
des Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich,
durchgeführt an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen
unter Mitarbeit von Géza M. Vörösmarty, Martin Czernin und Volker S. Weyse

fertiggestellt an der Universität Mozarteum Salzburg unter Mitarbeit von
Adriana De Feo, Sarah Haslinger und Kerstin Schmid-Pleschonig

HOLLITZER



Meinen Eltern gewidmet.

Lektorat: Paul M. Delavos
Notensatz: Peter Fahrnberger, Salzburg
Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer, Johann Lehner
Übersetzung ins Englische (S. XXXV–LIX): Glen Wilson
Hergestellt in der EU

Abbildung auf dem Umschlag: Johann Joseph Fux, Gemälde von Nicolaus Buck (gest. 1740, eigentlich Fechtmeister, Tänzer und »Chirurgus« am Wiener Hof), Öl auf Leinwand, datiert 1717.

Das Gemälde gelangte aus dem Besitz des Schweriner Kapellmeisters Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) in die Sammlung des dortigen Organisten Johann Jakob Westphal (1756–1825). Aus dessen Nachlass erwarb es 1827 Joseph Sonnleithner (1766–1835) für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. © Erich Lessing.

Thomas Hochradner: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741).
Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872).
Wien: HOLLITZER Verlag, 2016.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung



Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft



© HOLLITZER Verlag, 2016

HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH, Wien.
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-99012-160-3
ISMN 979-0-50270-004-1

INHALT

BAND I

V	Geleitwort
VII	Danksagung
IX	Leben und Schaffen von Johann Joseph Fux im chronologischen Überblick
XIII	Einleitung
XXI	Zur Anlage des Verzeichnisses
XXXV	The Life and Works of Johann Joseph Fux in Chronological Overview
XXXIX	Introduction
XLVII	The Structure of the Catalogue
LXI	Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen
LXVI	Verzeichnis der verwendeten Archiv- und Bibliothekssigel
LXXIV	Verzeichnis der für Fachliteratur verwendeten Kurztitel

I. Musiktheoretische und Musikpädagogische Werke

1	Zur Einführung
11	<i>Gradus ad Parnassum</i>
49	<i>Singfundament</i>

II. Dramatische Werke

	1. Geistliche dramatische Werke
60	– Zur Einführung
66	– Die Werke im Einzelnen
	2. Weltliche dramatische Werke
134	– Zur Einführung
143	– Die Werke im Einzelnen

III. Instrumentalwerke

275	Zur Einführung
282	1. Triosonaten
329	2. Sonaten größerer Besetzung
339	3. Triopartiten
352	4. Weltliche Instrumentalwerke größerer Besetzung
383	Exkurs: <i>Concentus musico-instrumentalis</i>
385	5. Werke für Tasteninstrumente
404	6. Intabulierungen für Laute
406	7. Werke in Duo-Besetzung
411	8. Kanonische Instrumentalwerke

Konkordanzen und Register

415	Konkordanzen zu den Nummern früherer Werkzählungen
418	Verzeichnis der Textanfänge
445	Register nach Rollen
447	Register nach Orten
449	Register nach Personen
455	Register nach Sachen
461	Verzeichnis der für Musikinventare und -kataloge verwendeten Kurztitel

BAND II

IV. Kirchenmusikalische Vokalwerke

Zur Einführung

1. Messen
2. Requien
3. Introiten
4. Gradualien, Offertorien, Motetten
5. Sequenzen
6. Communien
- [7. Invitatorien und Antiphonen]
8. Hymnen
- [9. Responsorien]
10. Vespern
11. Kompletorien
12. Marianische Antiphonen
13. »Miserere«-Vertonungen
14. Litaneien und »Sub tuum praesidium«-Vertonungen
15. »Te Deum«-Vertonungen
16. Deutsche geistliche Lieder
17. Kompositionen sonstiger Gattungszugehörigkeit

[V. Weltliche Vokalwerke]

[VI. Summarische Werknennungen]

Anhang

Zur Einführung

1. Nicht näher zuzuweisende Werke
2. Werke erheblich zweifelhafter Zuschreibung
3. Fälschlich zugeschriebene Werke

Konkordanzen und Register

Konkordanzen zu den Nummern früherer Werkzählungen

Übersicht der kirchenmusikalischen Vokalwerke nach Besetzung

Verzeichnis der Textanfänge

Register nach Rollen

Register nach Orten

Register nach Personen

Register nach Sachen

Verzeichnis der für Musikinventare und -kataloge verwendeten Kurztitel

In eckige Klammern gesetzte Werkgruppen erscheinen
nur im Anhang des Verzeichnisses.

GELEITWORT

In dem Bewusstsein, dass Johann Joseph Fux die entscheidende Komponisten- und Theoretikerpersönlichkeit des süddeutsch-österreichischen (katholischen) Barock ist und Wolfgang Amadeus Mozart dessen Ideen aufgenommen, weitergeführt und damit den Höhepunkt der ›Wiener Klassik‹ ausgeprägt hat,¹ teilte Ludwig Ritter von Köchel seine Bemühungen zwischen diesen Meistern: Seither zitiert man sowohl die Werke von Fux wie die von Mozart nach Köchel. Doch der Historismus ist in der Folgezeit unterschiedliche Wege gegangen. Der ›erratische Block‹ der Wiener Klassik beschäftigte die Musikforschung des süddeutsch-österreichischen Raumes so sehr, dass die in der Kaiserstadt an der Donau schaffenden älteren Meister, voran Fux, vernachlässigt wurden und ihnen der direkte Weg in die Programme des bürgerlichen Opern- und Konzertwesens versperrt blieb. Anders verhielt es sich im mitteldeutschen Raum, wo – nachhaltig seit Felix Mendelssohn Bartholdys Anstoß – der Weg zurück in die Vergangenheit unmittelbar zu Johann Sebastian Bach führte, und dank seiner aufwändig besetzbaren Oratorien neben Bach auch der nach einer internationalen Karriere in London zu Ansehen gelangte Georg Friedrich Händel in den Blickwinkel der Dirigenten und Musiker geriet.

Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass Köchels Verzeichnis der Mozart-Werke seit 1862 insgesamt acht Auflagen erreicht hat – und nun unter dem Arbeitstitel »Der neue Köchel« die neunte Auflage vorbereitet wird, während mit dem vorliegenden Band erst ein Teil des Fux-Köchels in zweiter Auflage erscheinen kann. Nicht ohne Einfluss auf diese Entwicklung blieb, dass Salzburg, als Geburtsstadt Mozarts, mit der Stiftung Mozarteum und mit der Akademie (vormals Zentralinstitut) für Mozartforschung ein Zentrum für einschlägige wissenschaftliche Bemühungen eingerichtet hat, während die Steiermark als Geburtsland oder Wien als Wirkungsstätte von Fux ihrem Meister keinerlei besondere Forschungsinitiativen gegönnt haben. Schon Ludwig Ritter von Köchel stellte dies in seiner Fux-Monographie mit Bedauern fest: »Dass man in seinem Geburtslande Steiermark von der Existenz eines so ausgezeichneten Landsmannes keine Ahnung hatte, überzeugte ich mich gelegentlich meiner eigenen Forschungen; aber schwerer begreiflich ist es, dass in Wien selbst, dem Orte seines vierzig- oder fünfzigjährigen glänzenden Wirkens keine Spur irgend einer Privataufzeichnung oder Tradition über sein Leben sich erhalten hat. Für Wien lag daher die Aufforderung nahe genug, diese alte Schuld an den Lehrer so vieler nachgekommenen musicalischen Geschlechter durch Erforschung seines Lebensganges abzutragen; aber niemand wollte sich dazu bereit finden. Mögen es darum diejenigen verantworten, welche zu einer solchen Arbeit berufen waren, aber immer zögerten die Hand anzulegen [...].«²

Möglicherweise fühlte sich Eduard Hanslick in diesem Satz angesprochen, seit 1856 Privatdozent, 1861 zum außerordentlichen, 1870 zum ordentlichen Professor an der Universität Wien ernannt und damit Inhaber eines der ersten musikwissenschaftlichen Lehrstühle des deutschen Sprachraumes. Hanslick reagierte eher ungehalten und stellte in der *Wiener Neuen Freien Presse* vom 31. Oktober 1871 die Frage, wem/wozu ein solches Fux-Buch mit einem so umfangreichen Werkverzeichnis wirklich »nützen soll«.³ Dieses Verdikt des einflussreichen Hanslick mag ebenfalls seinen Teil dazu beigetragen haben, das kompositorische Schaffen des ›Musiktheoretikers‹ Fux eher gering zu schätzen. Die Haltung der Konzertveranstalter sowie der Interpreten zu Fux änderte sich auch nicht, als 1894 ein Band mit Messen von Fux die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* eröffnete.⁴

Erst die 1955 gegründete Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft hat mit Hellmut Federhofer als Editionsleiter der damals begonnenen Ausgabe »Sämtlicher Werke« von Fux einen Neuaufbruch versucht, der jedoch angesichts der bescheidenen finanziellen Ausstattung der Gesellschaft das Fux-Bild in der Öffentlichkeit nur geringfügig zu korrigieren vermochte. Dass nun, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Fux-Kompositionen in das ›geschlossene Repertoire‹ des Opern- und Konzertbetriebes »eindringen« könnten,

1 Vgl. Wolfgang Suppan, *Von Johann Joseph Fux zu Wolfgang Amadeus Mozart. Zwei Vorträge im Mozartjahr 1991*, Graz 1994 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 17).

2 Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1872, Nachdruck Hildesheim / New York 1974, ²1988, ³2011, Vorwort, S. VI.

3 Eduard Hanslick, *Musikalische Neuigkeiten III*, in: *Neue Freie Presse* (Wien), Nr. 2581 vom 31. Oktober 1871, S. 1–3: 2.

4 Johann Joseph Fux, *Messen* (WV IV.1.1, IV.1.27, IV.1.34, IV.1.33), vorgelegt von Johann Evangelist Habert / Gustav Adolf Glossner, Wien: Artaria & Co. 1894, Graz: ADEVA ²1959 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1).

erwies sich als Illusion – zumal ästhetische Qualitäten und Wertungen in diesem Zusammenhang ausgeklammert blieben. Die aufkeimende Hinwendung zu einer Historisch informierten Aufführungspraxis brachte zwar ein verhaltenes Interesse an Fux, doch für eine breite Rezeption fehlten und fehlen noch immer entsprechend aufbereitete Darstellungen seines Gesamtchaffens.

Der Unterzeichnete hat im Jahr 1991 die Verantwortlichen im Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich gebeten, das Projekt »Neufassung Köchel-Fux« einzurichten und mit entsprechenden Geldmitteln für junge Wissenschaftler auszustatten. Der Antrag wurde positiv beschieden, und so konnten Herr Dr. Thomas Hochradner mit einem vollen Dienstvertrag und weitere Mitarbeiter mit Werkverträgen für zwei plus zwei Jahre angestellt werden. Als Dienstort wurde die Pannonische Forschungsstelle in Oberschützen im Burgenland, Sitz einer Expositur der damaligen Hochschule, jetzt Universität für Musik und darstellende Kunst Graz fixiert.

Die Vorarbeiten für den neuen »Fux-Köchel« erwiesen sich angesichts der weitverstreuten und zudem nicht immer eindeutig zuzuordnenden Quellen als äußerst schwierig – und sie verzögerten sich zweitens dadurch, dass der Bearbeiter, Dr. Thomas Hochradner, auf Grund seiner Verpflichtung als Assistent (1993) und späteren ehrenvollen Berufung als ao. Universitäts-Professor an die Universität Mozarteum Salzburg sich dem Projekt nur zeitlich eingeschränkt widmen konnte. So wurde zwar das Projektziel der vollständigen Quellenerfassung erreicht, der für die schriftliche Ausfertigung und Drucklegung der Ergebnisse geplante Zeitraum musste jedoch weit überschritten werden – nicht zuletzt, weil sich für das Werke-Verzeichnis im Hinblick auf die Überlieferung der Fux'schen Werke neue, ungeahnte Herausforderungen stellten. In zahlreichen Beiträgen in Fachzeitschriften sowie in Kongress-Referaten hat Hochradner sein Konzept des neuen »Fux-Köchel« zur Diskussion gestellt und sich damit erfolgreich um eine »auf der Höhe der Zeit« stehende quellenkritische Anlage bemüht.

»Meines wärmsten unvergänglichen Dankes mögen hier alle versichert sein, welche zu dem Zustandekommen dieses Werkes hilfreiche Hand bothen« – damit beginnt Ludwig Ritter von Köchel im Jahr 1872 den letzten Absatz des Vorwortes zu seinem Fux-Buch.⁵ Dieser Satz trifft auch einhundertvierzig Jahre später zu; doch nun sind andere Namen zu nennen: Begonnen hat es mit Hellmut FEDERHOFER, der uns Grazer Studenten der Nachkriegszeit mit dem Schaffen von Johann Joseph Fux vertraut gemacht und 1955 den wesentlichen Anstoß zur Gründung der (Internationalen) Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft gegeben hat. Dankbar nenne ich die Präsidenten dieser Fux-Gesellschaft: Karl BRUNNER (1955–1964), Alfred KRACHER (1965–1978), Berthold SUTTER (1978–1995), Reinhold PURR (2001–2011). Von 1995 bis 2001 durfte ich selbst der Gesellschaft vorstehen. Die Steiermärkische Landesregierung hat diesen Neubeginn tatkräftig, wenn auch mit wechselndem Interesse unterstützt. Erst in allerjüngster Zeit beteiligt sich, auf Antrag von Gernot GRUBER, auch die Österreichische Akademie der Wissenschaften an der Herausgabe einer Fux-Gesamtausgabe. Als entscheidend für die Erarbeitung einer Neufassung des Köchel-Verzeichnisses der Kompositionen von Johann Joseph Fux aber erwies sich – wie oben schon dargestellt – die Unterstützung durch den Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich. Nur mit der vom Fonds geschaffenen finanziellen Basis konnten Thomas HOCHRADNER und seine Mitarbeiter Géza-Michael VÖRÖSMARTY, Martin CZERNIN und Volker S. WEYSE die schwierige Arbeit einem guten Ende zuführen. An der Universität Mozarteum wurde Hochradner durch Adriana DE FEO, Kerstin SCHMID-PLESCHONIG und Sarah HASLINGER unterstützt. Schließlich gebührt dem Hollitzer Verlag (insbesondere Verlagsleiter Michael HÜTTLER und Lektor Paul M. DELAVOS), Johann LEHNER und Gabriel FISCHER (Layoutierung) sowie Peter FAHRNBERGER (Notensatz) unser aufrichtiger Dank.

Möge das Fux-Werke-Verzeichnis als neuer »Fux-Köchel« nicht allein als Ausfluss gelehrter antiquarischer Bemühungen angenommen werden, sondern zudem und vor allem die Neugierde der Intendanten unserer Opernhäuser, der Konzertveranstalter und nicht zuletzt der Interpreten auf das kompositorische Schaffen von Johann Joseph Fux wecken; denn ein längst überkommenes Vorurteil übertüncht hier ein facettenreiches, in die Zukunft weisendes musikalisches Werk.

Wolfgang Suppan
(† 4. Mai 2015)

5 L. v. Köchel (wie Anm. 2), Vorwort, S. XII.

DANKSAGUNG

Allen voran gilt mein herzlicher Dank dem Initiator des Fux-Projektes »Neufassung des Fux-Köchelverzeichnis« beim Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich, em. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Suppan (†) – für das Vertrauen, mich als jungen Musikwissenschaftler mit der verantwortlichen Durchführung des Vorhabens zu beauftragen, und für das großmütige Verständnis, mit dem er meine weitere wissenschaftliche Laufbahn wohlwollend begleitete, obgleich sie eine Fertigstellung des *Fux-Werke-Verzeichnisses* um lange Zeit verzögerte. Nichts hätte mich mehr als dieses Entgegenkommen motivieren können, das Ziel einer Drucklegung der gesammelten Quellen- und Literaturstudien trotz aller zuwachsenden beruflichen Aufgaben und Verpflichtungen nie aus den Augen zu verlieren. So stimmt mich sehr traurig, dass Wolfgang Suppan wohl noch erste Fahnen dieser Veröffentlichung eingesehen hat, die Fertigstellung des *Fux-Werke-Verzeichnisses* aber nicht mehr miterleben konnte. Es möge ihm ein ehrendes Gedenken bewahren.

Zu danken habe ich sodann Prof. Mag. Wolfgang Gamerith (†), der an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen die Leitung des Fux-Projektes übernahm, und den wechselnden Präsidenten und Vorstandsmitgliedern der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft (Graz), die dem Fortgang der Arbeiten vielfach mit Interesse und Rat begegneten und mir bereitwillig erlaubten, die Handbibliothek sowie das Mikrofilmarchiv der Gesellschaft uneingeschränkt zu benützen.

Der Beginn der Erarbeitung des neuen *Fux-Werke-Verzeichnisses* war geprägt von etlichen impulsierenden, erhellenden, mich fachlich fundierenden Unterredungen mit em. Univ.-Prof. Dr. Hellmut Federhofer (†), zur damaligen Zeit Editionsleiter der Gesamtausgabe *Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke*. Welch wertvolle Einblicke und Strategien ich aus diesen Gesprächen gewonnen habe, lässt sich in Worten kaum beschreiben. Zahlreiche, wesentliche Hinweise erhielt ich auch durch em. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel, in Sonderheit die Erschließung von Quellen aus klösterlichem Besitz betreffend, und em. Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek (†), der mich im Aufbau eines Kontaktnetzes in Wien uneigennützig und freundlich unterstützte. Als die weitere Erarbeitung der Gesamtausgabe in Absprache mit der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt wurde, fand ich dort mit Dr. Guido Erdmann und Dr. Ramona Hocker kollegiale Ansprechpartner in pragmatischen und fachlichen Anliegen.

Besonderer Dank gebührt all meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Projekt. Mag. Géza M. Vörösmarty hat mich sowohl in Wiener Musikarchiven als auch bei vielen gemeinsamen Ausfahrten bei Quellenstudien in verlässlichster Weise unterstützt und – wie zu Beginn auch Mag. Volker S. Weyse – Vorlagen für den Notensatz erarbeitet. Dr. Martin Czernin hat einen Großteil der in Wien erhaltenen zeitgenössischen Überlieferungen sowie die Partituren im Nachlass von Ludwig Ritter von Köchel gesichtet und für das *Fux-Werke-Verzeichnis* beschrieben. Nach Ende des vom Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich finanzierten Projektes zur Quellenerfassung haben mir an der Universität Mozarteum Salzburg Dr. Adriana De Feo mittels eines Werkvertrags zur Durchsicht der italienischen Textincipits bei geistlichen und weltlichen dramatischen Werken sowie die studentischen Mitarbeiterinnen Mag. Kerstin Schmid-Pleschong und Mag. Sarah Haslinger in diversen redaktionellen Belangen effektiv zugearbeitet.

Dass mit dem Hollitzer Verlag (Wien) ein ebenso kompetenter wie entgegenkommender Partner für die Veröffentlichung des *Fux-Werke-Verzeichnisses* gewonnen werden konnte, bedeutete einen Glücksfall. Mit dem Leiter des Verlags Dr. Michael Hüttler, dem Lektor Paul M. Delavos, BA, und den für das Layout verantwortlich zeichnenden Mag. Johann Lehner und Gabriel Fischer wurde eine ebenso kollegiale wie produktive, stets konsens- und lösungsorientierte Akkordierung gefunden. Gleichermäßen reibungslos gestaltete sich die Zusammenarbeit mit Mag. Peter Fahrnberger (Salzburger Notensatz), der mit der finalen Erstellung der Incipits zur Einpassung in das Layout des *Fux-Werke-Verzeichnisses* beauftragt war.

Den beiden Hochschulen, an denen ich beschäftigt war bzw. bin, der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und der Universität Mozarteum Salzburg, gilt mein verbindlicher Dank, die Vorbereitungen zum *Fux-Werke-Verzeichnis* institutionell gestützt bzw. stets als Teil meiner vertraglich vereinbarten persönlichen Forschungsaktivität betrachtet zu haben. Darüber hinaus möchte ich der Kollegenschaft am Institut für Musikethnologie (jetzt Ethnomusikologie) der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz – insbesondere Dr. Helmut Brenner, Dr. Otfried Hafner, Dr. Engelbert Logar und Doris

Schweitzer – und an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen – insbesondere Dr. Bernhard Habla – und ebenso der Kollegenschaft am Institut für Musikalische Hermeneutik und später an der Abteilung (jetzt Department) für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg – insbesondere Dr. Joachim Brügge, Dr. Wolfgang Gratzner, Dr. Peter M. Krakauer und dem nunmehrigen Rektor der Universität Dr. Siegfried Mauser – für ihr offenes Ohr und viele wertvolle Anregungen danken.

Dem Team der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek – besonders den Direktoren der Musiksammlung Hofrat Dr. Günter Brosche und seinem Nachfolger Hofrat Dr. Thomas Leibnitz – sowie dem Team von Bibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – besonders dem Direktor Dr. Dr.h.c. Otto Biba – danke ich von Herzen für alle Unterstützung in der Durchführung meiner Recherchen. Auch Kolleginnen und Kollegen der Zentrale und der verschiedenen Substellen von RISM, vor allem Dr. Leopold M. Kantner (†) und sein Nachfolger Dr. Michael Jahn von RISM Österreich, haben das Vorhaben mit wichtigen Auskünften begleitet, ebenso Dr. Markéta Kabelková (Leiterin der Abteilung Musikgeschichte im Tschechischen Museum für Musik des Nationalmuseums in Prag) und Zuzana Petrášková (Musiksammlung der Nationalbibliothek in Prag), ohne deren Unterstützung ich mich in den zahlreiche Überlieferungen zu Werken von Johann Joseph Fux bergenden Prager Archiven schwerlich zu rechtgefunden hätte.

Ferner danke ich einer großen Schar von Kolleginnen und Kollegen im Fach Musikwissenschaft (darunter meinem Doktorvater em. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Croll), die das Entstehen des *Fux-Werke-Verzeichnisses* mit verfolgt, meine Überlegungen in Gesprächen diskutiert und mir nicht selten ein wichtiges Korrektiv gegeben haben. Nachhaltig fühle ich mich bei all jenen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in Archiven und Bibliotheken, besonders auch Betreuerinnen und Betreuern von Musikarchiven in Klöstern sowie privaten Musikarchiven zu Dank verpflichtet, die mir Zeit gewidmet und mich mit Archivalien, Noten und Fingerzeigen versorgt haben. Es würde Seiten füllen, all jene namentlich zu nennen, ohne deren Wissen und Tatkraft dieses Vorhaben nicht hätte zu Ende geführt werden können.

Zuletzt danke ich meinen Eltern Erika und Franz Hochradner und meiner Frau Dr. Michaela Schwarzbauer, die mich über lange Jahre hinweg – auch in Zeiten der Zögerlichkeit – immer an den Abschluss des Projektes glauben ließen.

Thomas Hochradner

LEBEN UND SCHAFFEN VON JOHANN JOSEPH FUX IM CHRONOLOGISCHEN ÜBERBLICK

- ca. 1660 Johann Joseph Fux wird als Sohn des Bauern Andreas Fux und dessen nicht namentlich bekannter ersten Frau in Hirtenfeld (Oststeiermark, damals eingepfarrt nach St. Marein bei Graz, jetzt Teil der Gemeinde Langegg) geboren. Das Geburtshaus trägt heute die Hausnummer Hirtenfeld 13.
- 1680 Der am 22. Mai vorgenommene Eintrag »Joannes Fux Styrius Hirtenfeldensis« in den Matrikeln der Universität Graz bezeugt Fux als Schüler der dritten Klasse (Grammatik).
- 1681 Der Schüler der Grammatik und »Musicus« Johann Joseph Fux wird am 22. Februar in das Internat Ferdinandeum aufgenommen, wo begabten jungen Musikern gegen entsprechende musikalische Dienste Kost und Logis gewährt wurden.
- Ende 1683 Wie der Vermerk »Profugit clam« in den Matrikeln des Ferdinandeums dokumentiert, verlässt Fux Graz – wohl weil er nicht, wie von Schülern am Ferdinandeum erwartet, in den geistlichen Stand eintreten und nicht Theologie, sondern Rechtswissenschaft studieren wollte.
- 1683 Am 28. Dezember immatrikuliert sich Fux als »Joannes Josephus Styrius Hyrtenfeldensis logica studiosus pauper« ([...] Student der Logik-Klasse, arm) an der Universität Ingolstadt und scheint später in den Matrikeln mit Zusätzen wie »J[uris] V[triusque] studiosus« (Student beider Rechte) und »orga[nista]« auf.
- 1685 Fux wird am 20. August an St. Moritz in Ingolstadt als Organist angestellt.
- 1688 Im Lauf dieses Jahres, vielleicht mit Jahresende, quittiert Fux seine Organistenstelle, mit Jahresbeginn 1689 wird ein Nachfolger bestellt. Einen Studienabschluss erreichte er vermutlich nicht.
- ? 1693
? 1695 Fux' *Missa SS^{mae} Trinitatis* (WV IV.1.33), Kaiser Leopold I. in einer autographen Widmung dediziert, könnte mit der Weihe der Dreifaltigkeitssäule am Graben (1693) oder aber der Grundsteinlegung der Trinitarierkirche in Wien (jetzt Minoritenkirche in der Alser Straße) in Zusammenhang stehen. In der Widmung spricht Fux davon, dass Kaiser Leopold schon einmal eines seiner Werke gehört habe, worauf möglicherweise eine Anekdote über die Anstellung Fux' am Wiener Hof Bezug nimmt, die verschlüsselt bei Johann Adolph Scheibe (*Critischer Musikus*, Leipzig 1739, Hamburg ²1745, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 544ff.) und konkreter bei Heinrich Daube (*Anleitung zum Selbstunterricht in der Musikalischen Composition. Zweyter Theil*, Wien 1798, S. 54f.) überliefert ist.
- 1696 Am 5. Juni des Jahres wird in den Matriken der Dompfarre St. Stephan in Wien die Heirat des Organisten im Schottenstift Johann Joseph Fux mit Juliana Clara Schnizenbaum, Tochter eines verstorbenen Regierungssekretärs, eingetragen. Für einen Musiker machte Fux somit eine außergewöhnlich gute Partie. Überdies ist anzunehmen, dass man die Hochzeit nicht überstürzte; Fux sollte sich zuvor bereits eine Zeit lang in der kaiserlichen Residenzstadt aufgehalten haben.
- 1698 Zu Ehren seines Bruders Joseph lässt Erzherzog Karl zu dessen Namenstag am 19. März eine nicht näher bezeichnete Instrumentalmusik (WV III.4.25) von Fux aufführen.

- Mit den Worten »Weillen ich diesen Supplicanten als einen guetten Virtuoso aus gewissen Vrsachen Zu meiner Musik aufzunehmen resoluirt habe [...]« bestätigt Kaiser Leopold I. am 16. April die Aufnahme von Johann Joseph Fux als Hofkomponist in die kaiserliche Hofmusikkapelle (eigenhändige Notiz zum Bericht des Kapellmeisters Antonio Draghi betreffend Fux' entsprechende Eingabe, HHStA, Archiv des Obersthofmeisteramtes).
- 1701 Bei Felseckers Erben in Nürnberg erscheint Fux' *Concentus musico-instrumentalis*, eine dem Römischen König und Thronfolger Joseph gewidmete Sammlung von sieben mehrsätzigen Instrumentalwerken für unterschiedliche Besetzungen (WV III.3.13, III.4.4, III.4.5, III.4.8, III.4.11, III.4.19 und III.4.24), die mit hoher Wahrscheinlichkeit Kompositionen enthält, die zur Hochzeit Josephs mit Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg entstanden sind.
- 1702 Fux hat spätestens im August des Jahres den Organistendienst im Schottenstift aufgegeben und reicht nun – zum zweiten Mal nach 1701 – ein Gesuch um Gehaltserhöhung am kaiserlichen Hof ein, dem wiederum stattgegeben wird.
- 1705 Fux übernimmt zusätzlich das Amt des Zweiten Kapellmeisters am Wiener Stephansdom, womit die organisatorischen Agenden zur musikalischen Umrahmung der Gottesdienste am 1697 aus Ungarn nach Wien gebrachten wundertätigen Gnadenbild Mária Pócs (Maria Pötsch) sowie an der Salvatorkapelle im Rathaus verbunden waren. Kapellmeisterstellen wie diese dienten damals vor allem der Verwaltungstätigkeit und waren noch nicht – wie im 19. Jahrhundert üblich wurde – vorrangig künstlerischen Aufgaben gewidmet.
- 1707 Fux beherbergt bis 1714 drei Singknaben aus der Kapelle von St. Stephan, von 1707 bis 1709 weitere zwei Singknaben aus der Kapelle des Fürsten Paul Esterházy in seinem Haus. Aus deren Unterricht erstand für Fux vielleicht der Anreiz, diverse Gesangsübungen zu einem Singfundament (WV I.2) zusammenzustellen. Zunächst nur handschriftlich, in mehreren leicht voneinander abweichenden Quellen überliefert, kam es erst 1832 bei Anton Diabelli in Wien unter dem Titel *Gründlicher | zur | Gesanglehre unumgänglich nothwendiger | Unterricht in der Solmisation* zur Drucklegung.
- 1711 Mit 1. Oktober wird Fux zum Vizekapellmeister der kaiserlichen Hofmusikkapelle und gleichzeitig zum Kapellmeister der Musikkapelle der Witwe nach Joseph I., Amalie Wilhelmine ernannt. Bestätigt werden diese Berufungen durch eine »Anfrag« vom 31. Dezember 1712 und ein am 26. Jänner 1713 ausgestellt »Hoff-Protocoll« (HHStA, Archiv des Obersthofmeisteramtes).
- 1712 In Nachfolge von Johann Michael Zacher wird Fux Erster Kapellmeister am Wiener Stephansdom. Sein Interesse, Zacher auch an der Kirche Maria am Gestade nachzufolgen, verliert sich ob des geringen Salärs.
- 1713 Auf dem Autograph der in diesem Jahr komponierten *Missa Corporis Christi* (WV IV.1.16) notiert Fux »tunc Podagri laborante et lectui affix[us]«; von spätestens da an wurde er also von Gicht geplagt.
- 1715 Nach dem Tod Marc'Antonio Zianis am 22. Jänner wird Fux mit Dekret vom 7. Februar zum Ersten Kapellmeister der kaiserlichen Hofmusikkapelle ernannt. Die Kapellmeisterstelle an St. Stephan gibt er auf.
- 1716 Fux komponiert die Festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* (WV II.2.13) anlässlich der Geburt eines Thronfolgers, Erzherzog Leopold Johanns; noch im selben Jahr stirbt das Kind.

- 1717 Mit zwei Briefen vom 4. Dezember 1717 und 12. Jänner 1718 [abgedruckt in Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Nachdrucke Amsterdam 1964, Laaber 2003 (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile 4), S. 185–187 und 197–200] ergreift Fux im sog. ›Solmisationsstreit‹ mit Johann Mattheson zu Gunsten der Hexachordlehre im Gesangsunterricht Partei.
- 1718 Fux scheidet als Kapellmeister der Musikkapelle der Kaiserinwitwe Amalie Wilhelmine aus; sein Nachfolger wird ab 1719 Heinrich Holzhauser (ca. 1685–1726).
- 1718 Vom 12. Jänner des Jahres datiert jener (vor allem die Solmisation betreffende, s.o.) Brief, worin Fux dem Hamburger Musikpublizisten Johann Mattheson zu dessen Wunsch nach einem Lebenslauf im Postskriptum beschied: »Ich kundte vüll vortheilhaftiges für mich, von meinem Aufkhommen, unterschiedlichen Dienst=Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, das ich würdig geschätzt werde, CAROLI VI. erster Capellmeister zu sein.«
- bis 1719 Die Entstehung von Fux' a cappella gesetzter *Missa di San Carlo* (WV IV.1.1), deren Sätze bzw. Satzteile in unterschiedlichen kontrapunktischen Techniken gestaltet sind, steht vielleicht in Verbindung mit der Grundsteinlegung für die Wiener Karlskirche 1716. Jedenfalls hat Fux diese Messvertonung spätestens 1719 vorgenommen, denn mit 18. Oktober 1719 datiert Fux' damaliger Schüler Jan Dismas Zelenka (1679–1745) seine Abschrift des Werkes. Später wurde es vielfach kopiert, darunter von Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Michael Haydn, und 1812 oder 1813 bei Ambrosius Kühnel in Leipzig von Johann Gottfried Schicht als *Messa canonica* erstmals herausgegeben.
- 1719 Fux komponiert das *Componimento teatrale per musica Elisa* (WV II.2.15); das Werk wird – nun bezeichnet als »Festa teatrale per musica« – noch vor 1721 bei Jeanne Roger in Amsterdam gedruckt.
- 1720 Zu den Exequien für die Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena (Witwe nach Kaiser Leopold I.) am 5. März komponiert Fux das sog. ›Kaiserrequiem‹ (WV IV.2.7), das später unter anderem bei Totenmessen für Prinz Eugen von Savoyen (1736) und für Kaiser Karl VI. (1740) in der Wiener Augustiner-Hofkirche zur Aufführung gelangt.
- 1720 Fux vertont mit dem *Componimento da camera per musica Psiche* (WV II.2.16) zum einzigen Mal ein Libretto des kaiserlichen Hofdichters Apostolo Zeno, kann aber (vermutlich aufgrund eines Gichtanfalls) die Komposition bis zum gedachten Termin – dem Namenstag der Kaiserin Elisabeth Christine am 19. November – nicht abschließen. Zwei Jahre danach wird zu Ehren des Geburtstags Kaiser Karls VI. am 1. Oktober eine vollständig von Fux komponierte Fassung aufgeführt.
- 1722 Die Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalie mit Kurprinz Karl Albrecht von Bayern wird unter anderem mit Fux' *Festa teatrale per musica Le nozze di Aurora* (WV II.2.17) gefeiert.
- 1723 Als Geburtstagsoper für Kaiserin Elisabeth Christine liefert Fux die *Festa teatrale Costanza e Fortezza* (WV II.2.18), die während eines Aufenthalts des kaiserlichen Hofes in Prag zur Erbhuldigung durch die böhmischen Stände und Krönung Karls VI. zum König von Böhmen auf einer eigens in der Reitschule auf dem Hradschin aufgeschlagenen Bühne aufgeführt wird. Fux muss in einer Sänfte zur Aufführung getragen werden.
- 1725 Bei Hofbuchdrucker Johann Peter van Ghelen erscheint Fux' (Kaiser Karl VI. gewidmete) musiktheoretische Lehrschrift *Gradus ad Parnassum* (WV I.1), mit der sich der kaiserliche Hofkapellmeister ein musikgeschichtlich nachhaltiges Denkmal setzt. Die in den

Gradus enthaltenen Fux'schen Kompositionen – insbesondere das Kyrie II aus der *Missa Vicissitudinis* (WV IV.1.66) sowie die Motetten »Ad te Domine levavi« (WV IV.4.5) und »Ave Maria« (WV IV.4.12) – wurden in Folge oftmals kopiert. Zudem erschienen über das 18. Jahrhundert hinweg diverse Übersetzungen der *Gradus* ins Deutsche und Italienische, in Teilen auch ins Englische und Französische.

- 1731 Am 8. Juni stirbt Fux' Gattin Juliana Clara. Die Ehe ist kinderlos geblieben.
- 1731 Fux' letztes weltliches dramatisches Werk, die Festa teatrale per musica *Enea negli Elisi, ovvero Il Tempio dell' Eternità* (WV II.2.21), entsteht auf ein Libretto des kurz zuvor als Hofdichter nach Wien berufenen Pietro Metastasio und wird am 28. August im Garten der Sommerresidenz Favorita anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Elisabeth Christine aufgeführt.
- 1732 In einem mit 5. Jänner datierten Testament setzt Fux seine Nichte Eva Maria Fux, die er bereits um 1700 an Kindes statt in seinem Haus aufgenommen hat, als Universalerbin ein. Sein Neffe Matthäus Fux, seit Mitte der 1720er-Jahre ebenfalls bei den Fux wohnhaft, soll unter anderem die Instrumente, das Notenmaterial und die Bibliothek des Hofkapellmeisters erben.
- 1741 Am 13. Februar erliegt Fux, »alt 81 Jahre«, einem »Hectica-fieber« (Totenbeschauprotokoll, ausgestellt am 14. Februar). Die genannte Todesursache ist mehrdeutig; hektisches Fieber könnte sich auf altersbedingte Abmagerung oder auch auf eine Lungenkrankheit beziehen. Am 15. Februar wird Fux in einer Gruft des Stephansdomes bestattet. Sein Grab ist nicht erhalten.

Der chronologische Überblick zu Leben und Werk von Johann Joseph Fux fußt im Wesentlichen auf: Rudolf Flotzinger, *Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk des österreichischen Barockkomponisten*, Graz 2015; Thomas Hochradner, Artikel *Fux, Johann Joseph*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 303–319; Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, Nachdruck Hildesheim / New York 1974, ²1988, ³2011, bes. Beilage II: »Urkunden: Anstellungen – Beförderungen – Beschwerden des J. J. Fux – Reorganisation der Hofkapelle«.

EINLEITUNG

»Aber alles zu Schreibende muß immer wieder von vorne anfangen und immer wieder aufs neue versucht werden, bis es wenigstens einmal annähernd, wenn auch niemals zufriedenstellend glückt. Und ist es noch so aussichtslos und ist es noch so fürchterlich und so hoffnungslos, es sollte doch immer wieder, wenn wir einen Gegenstand haben, der uns immer wieder und immer wieder mit der größten Hartnäckigkeit peinigt und nicht mehr in Ruhe läßt, probiert werden. In dem Bewußtsein, daß überhaupt nichts vollkommen ist, müssen wir, auch in der größten Unsicherheit und in den größten Zweifeln, anfangen und fortsetzen, was wir uns vorgenommen haben.«

Thomas Bernhard, *Ja*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 43.

Patzig beantwortete der kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux in Wien den Wunsch des ertaubten ehemaligen Hamburger Kapellmeisters, mittlerweile Musikschriftstellers Johann Mattheson, für dessen Publikationen eine Biographie bereitzustellen: »Ich kundte vüll vortheilhaftiges für mich, von meinem Aufkommen, unterschiedlichen Dienst=Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, das ich wirdig geschätzt werde, CAROLI VI. erster Capellmeister zu sein.« Vorausblickend vielleicht, um das Fehlen von Fux' Biographie in einem geplanten Lexikon, seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*¹, zu erklären und sich damit gegen den Vorwurf der Unvollständigkeit zu schützen, hat Mattheson alsbald Fux' Brief in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Critica Musica* zugänglich gemacht.² Im Hintergrund der ›Verweigerung‹ Fux' steht freilich ein früherer Disput: Als zwischen Mattheson und dem Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstedt ein in Schriften ausgetragener Streit um den Wert der Solmisation ausgebrochen war, hatte Fux für Matthesons Kontrahenten Partei ergriffen.³ Doch Fux' Biographen bieten noch andere Erklärungen für sein ›Schweigen‹ an: Fux, als Sohn eines Bauern in der noch heute abgelegenen Oststeiermark geboren, habe seine niedere Herkunft verbergen wollen⁴, oder ein schätzenswerter Charakterzug, seine Bescheidenheit, habe ihn dazu angeleitet, auf die Wiedergabe seiner Biographie zu verzichten⁵. Fern dieser Hypothesen zeigt Fux'

-
- 1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, hg. v. M. Schneider, Berlin 1910, Nachdruck Graz 1969.
 - 2 Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Nachdrucke Amsterdam 1964, Laaber 2003 (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile 4), S. 200. – Fux hatte diese Zeilen übersandt, nachdem er von Mattheson zum dritten Mal um eine Biographie gebeten worden war. Auch zwei spätere Versuche Matthesons, einen Lebenslauf des kaiserlichen Hofkapellmeisters zu erhalten, blieben erfolglos. Vgl. Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux und Johann Mattheson*, Graz 1965 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1964), bes. S. 11f.
 - 3 Mattheson hat im Zuge der Diskussion sämtliche ihm zugesandten Schreiben von Fux veröffentlicht, wobei er manche Stellen der Fux'schen Briefe strich und dazu kommentierte: »Was hier fehlt wird mit Fleiß ausgelassen«. – *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Nachdrucke Amsterdam 1964, Laaber 2003 (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile 4), S. 185–206, Zitat S. 200, Anmerkung a. Vgl. dazu ferner Wessely (wie Anm. 2), bes. S. 4–10.
 - 4 Vertreten wird die Ansicht erstmals bei Fritz Posch, *Heimat und Herkunft des Johann Joseph Fux*, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 63 (1955), S. 396–402: 397. Hellmut Federhofer, *25 Jahre Johann-Joseph-Fux-Forschung*, in: Aml 52 (1980), S. 155–194 (zugleich Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 11), jeweils S. 156f., weist dagegen anhand etlicher Quellenstellen nach, dass Fux seine bäuerliche Herkunft durchaus nicht verbarg.
 - 5 In Ansätzen erstmals zu lesen bei Ernst Ludwig Gerber, Artikel: *Fux (Johann Joseph)*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Zweyther Theil*, Leipzig 1812–14, Sp. 225–230: 227–230, s. auch kommentierter Nachdruck, hg. v. Othmar Wessely, Graz 1966, Tl. 2, dies. Sp.; später mehrfach bei Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, Nachdruck Hildesheim / New York 1974, ²1988, ³2011, z.B. S. 99, 111. Beide Positionen verbindet Andreas Liess, *Wiener Barockmusik*, Wien 1946 (Wiener Musik-Bücherei 3), S. 101f., allerdings ohne den Schluss zu ziehen, Fux habe seine bäuerlichen Vorfahren verschweigen wollen. Vgl. dazu auch H. Federhofer (wie Anm. 4), S. 156.

Reaktion aber vor allem eines: dass es seinem Selbstverständnis als Erster Kapellmeister der kaiserlichen Hofmusikkapelle durchaus entsprach, biographische Angaben vorzuenthalten.⁶

Der Grund für dieses Verhalten dürfte weniger in seinem Wesen als in seiner Position zu suchen sein. Fux zählte als Hofkapellmeister zu den führenden Repräsentanten der Habsburgermonarchie. Bereits die zahlreichen Gutachten, die er in seiner Funktion für die diversen Eingaben der Hofmusiker, besonders zu Anstellungsgesuchen zu schreiben hatte, belegen eine Doppelrolle als einerseits administratives Organ, andererseits Autorität in künstlerischen Belangen. Diese künstlerische Autorität untermauerte Fux 1725 mit der Veröffentlichung seines Kompositionslehrbuchs, der *Gradus ad Parnassum*. Ein bewusstes Vorgehen liegt insofern nahe, als neben den *Gradus* dazumal mit Johann Bernhard Fischer von Erlachs *Entwurf einer Historischen Architectur* (1721) und Carl Gustav Heraeus' *Historia metallica seu numismatica* Veröffentlichungen vergleichbaren Anspruchs erschienen (die sich überdies ebenfalls mit Sachgebieten beschäftigten, die zu den besonderen Interessen Kaiser Karls VI. zählten). Indem Fux seine Beispiele meistens selbst entwarf und nicht etwa – wie zuvor üblich – vorhandene Exempla kritisch und weiterführend besprach, vollzieht sich ein bewusstes Geltungsstreben. Im Übrigen zeigt sich noch mit den späteren *Versuchen* von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart⁷ das Bestreben, über musiktheoretische Werke mit pädagogischem Grundzug eine besondere Anerkennung der Fachwelt zu erreichen.

Kraft seiner Autorität wirkte Fux im Zentrum eines durchdachten Systems, das sowohl Musik für die Kirche als auch für die Kammer und für das Theater zu einem Teil des Herrscherzeremoniells machte, in dem sich der Kaiser stilisierte. Mit diesem dynastisch motivierten Kunstverständnis suchte das Haus Habsburg nach den gewonnenen Türkenkriegen im Reichsgebiet und letztlich auf der politischen Bühne Europas sein politisches Selbstbewusstsein demonstrativ zur Schau zu stellen. Auch die Kultur des mächtigsten Gegenspielers, Frankreich, wurde diesem Konzept unterstellt, beispielsweise durch die Beschäftigung französischer Tanzmeister oder durch die Integration französischer Blasmusikinstrumente in die ›Klangwelt‹ der kaiserlichen Hofmusikkapelle.⁸ Geradezu paradigmatisch kommt der musikalisch-integrative Führungsanspruch des Wiener Hofes im dritten Satz einer Partita zum Ausdruck, die in Fux' 1701 veröffentlichtem *Concentus musico-instrumentalis* enthalten ist (WV III.3.13). Darin werden »Aria italiana« und »Aire françoise« miteinander kombiniert und zugleich dem Widmungsträger, dem Römischen König Joseph untergeordnet.⁹

Sorgsam wurde das musikalische Repertoire am Wiener kaiserlichen Hof gehütet. Dass Werke, die Fux für dessen Hofmusikkapelle komponiert hatte, nur in seltenen Fällen nach außen drangen¹⁰, unterstreicht ihre Exklusivität. Umgekehrt handelt es sich bei Quellen zu Messen und Motetten, die allem Anschein nach von österreichischen Stiften bei Fux bestellt wurden und in den jeweiligen klösterlichen Musikarchiven erhalten blieben, in der Regel um Unikate. Da diese Motetten häufig eine große Besetzung aufweisen¹¹, wie sie zu vergleichbaren Aufführungsgelegenheiten in der kaiserlichen Hofmusikkapelle nicht üblich war,

6 Zum Datengerüst dieses Beitrags s. L. v. Köchel (wie Anm. 5), bes. Beilage II: »Urkunden: Anstellungen – Beförderungen – Beschwerden des J. J. Fux – Reorganisation der Hofkapelle«; Rudolf Flotzinger / Egon Wellesz, *Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*, Graz 1991; Thomas Hochradner, Artikel *Fux, Johann Joseph*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 303–319; Rudolf Flotzinger, *Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk des österreichischen Barockkomponisten*, Graz 2015.

7 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

8 Vgl. dazu Klaus Hubmann, *Fux' Klangwelt – Versuch einer Annäherung*, in: *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau, 14.–16. Oktober 2005, anlässlich des Jubiläums »50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft«*, hg. v. Thomas Hochradner / Susanne Janes, Tutzing 2008, S. 35–44.

9 Auf einen weiteren, diesfalls biographischen Bezug verweist Rudolf Flotzinger (wie Anm. 6), S. 104: Die Partita spiegelt nämlich zugleich das Brautpaar Joseph (der selbst Flöte spielte) und Amalie Wilhelmine (die eine Zeit lang am Hof von Versailles erzogen worden war), was Flotzingers Vermutung, Fux' *Concentus musico-instrumentalis* enthielte Kompositionen, die zur Hochzeit der beiden erklangen, erhärtet.

10 Vgl. Thomas Hochradner, *Zentrum und Peripherie. Überlegungen zur spätbarocken Musikpflege in den habsburgischen Ländern*, in: *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.–15. Juni 2002)*, hg. v. Pierre Béhar / Herbert Schneider, St. Ingbert 2004 (Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät, Bd. 23), S. 173–195: 173–176.

11 Beispielsweise die groß besetzte Motette »Coelum gaude« (WV IV.4.23) für 5 Singstimmen, 4 Clarini, Timpani, Streicher und Basso continuo (A-LA, 1085).

entstanden sie offenkundig auf Auftrag und galten besonderen kirchlichen Festtagen. Aus diesen Beobachtungen folgert: Insgesamt entfalteten damals weniger einzelne Werke Vorbildwirkung, als ein nach Art und Rang der Kirchenfeste abgestimmtes System, das in den Fastenzeiten Werke im A-cappella-Stil (vorwiegend Neukompositionen in einem adaptierten ›stylus antiquus‹), an gewöhnlichen Sonntagen und mit geringerem Aufwand begangenen Festtagen Werke im sog. ›stylus mixtus‹ oder ›mediocre‹ (mit knappen solistischen Stellen, Chor und instrumentaler Begleitung) und an hohen kirchlichen Festtagen im ›stylus solemnus‹ (mit teils ausgedehnten Soli sowie in der Regel zusätzlich Trompeten und Pauken im Orchester) vorsah.

Im Übrigen hat Fux als kaiserlicher Kapellmeister andere als kirchenmusikalische Kompositionsaufträge wie es scheint nicht angenommen. Dagegen bedingte die Repräsentativität seiner Funktion, bei besonderen Anlässen selbst die Festoper zu komponieren und den Auftrag nicht (wie sonst zumeist) anderen Komponisten am Hof, in Sonderheit Antonio Caldara und Francesco Bartolomeo Conti, zu überlassen. Der von Gicht geplagte Hofkapellmeister musste 1723 zur Aufführung seiner Festa teatrale *Costanza e Fortezza* sogar in einer Sänfte nach Prag getragen werden, um der öffentlichen Dimension seines Amtes nachzukommen. Die Wirkung des Werkes tat ein Übriges um Fux zu punzen: Johann Joachim Quantz (1697–1773), der bei den Aufführungen als Oboist im Orchester mitwirkte, bezeichnet die Oper zwar als »mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet«, lobt sie aber im Weiteren durchaus.¹² Allerdings: Ein Schüler von Fux zu werden, hat der damals 26-jährige Quantz anscheinend nie erwogen, wie sich generell unter den (oft nicht mit Sicherheit nachzuweisenden) Schülern von Fux – sieht man von Jan Dismas Zelenka (1679–1745), Gottlieb Muffat (1690–1770) und Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) ab – keine bekannten Namen finden. Fux dürfte sich demzufolge mehr dem Unterricht von Singknaben und Hofscholaren gewidmet denn geregelten Kompositionsunterricht gegeben haben. Darüber hinaus manifestierte sich seine Autorität auf dem Papier, aus der Distanz und mit der jeglichen Diskurs abweisenden Form des gedruckten Textes, den allerdings die dialogische Anlage der *Gradus ad Parnassum* partiell einholt.

Die *Gradus ad Parnassum* bestimmen denn auch in hohem Grad die Rezeptionsgeschichte des Fux'schen Schaffens. Der zur Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein zu beobachtende stilistische Paradigmenwechsel bewirkte, dass sie bald schon als bloße Kontrapunktlehre verstanden, als solche aber in der musiktheoretischen Unterweisung hoch geachtet wurden. Es ist hinlänglich bekannt, dass sich unter anderen Leopold Mozart, Padre Martini, Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Ludwig van Beethoven in ihrem Musikunterricht auf Fux' Lehrwerk bezogen haben. Noch als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Aufführungskontinuität Fux'scher Werke in der kaiserlichen Hofmusikkapelle¹³ wie auch anderwärts vererbte, wurden jene Kompositionen und Einzelsätze, die Fux in den *Gradus* als Beispiele veröffentlicht hatte, wieder und wieder kopiert, allen voran die beiden für Gottesdienste im Advent komponierten Offertorien »Ad te Domine levavi« (WV IV.4.5) und »Ave Maria« (WV IV.4.12). Diese Werke waren infolge ihres Druckortes leicht zugänglich und ließen dazu den strengen vierstimmigen Satz – als zentrales Merkmal kirchenmusikalischer Komposition – exemplarisch nachvollziehen. Zusammen mit der 1812 oder 1813 bei Ambrosius Kühnel in Leipzig durch Johann Gottfried Schicht erstmals herausgegebenen *Messa canonica* (eigentlich *Missa di San Carlo*, WV IV.1.1) beförderten sie das – zu Unrecht – verbreitete Image des ›komponierenden Theoretikers‹ Fux.

Allerdings war eine dauerhafte Präsenz ausgesuchter Fux'scher Kirchenmusik vorwiegend im katholischen Reichsgebiet gegeben. Darüber hinaus blieben die *Gradus*, in mehrfachen Neudrucken schließlich neben dem lateinischen Original in deutscher, italienischer, in Teilen auch in französischer und englischer Sprache verfügbar, ein viel zitiertes Unterrichtswerk. Gelegentliche Kritik tat ihrer Rezeption im Kontrapunktunterricht keinen Abbruch. Kaum ist es nur Freude am Sprachspiel, wenn sich Wolfgang Amadeus Mozart bei Eduard Mörike, von Constanze als kaiserlicher Kammerkomponist »Wolf Mozart« bezeichnet, mit den Worten »Beiß dich der Fuchs dafür!« revanchiert.¹⁴ Schon zuvor hatte Padre Martini Abbé Vogler beschieden, dass man in Italien kein anderes als das Fux'sche System verwende.¹⁵ Demnach galt Fux' musiktheo-

12 Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 1, Berlin 1755, S. 197–250: 216–221, Zitat S. 216.

13 Der letzte Hinweis auf eine diesbezügliche Tradition stammt aus dem Jahr 1775 und betrifft die *Missa S. Joannis* (WV IV.1.65).

14 Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*, Ausgabe Prag: Vitalis ²1998, S. 24.

15 Abbé Georg Joseph Vogler, *Abt Vogler's Choral-System*, Kopenhagen 1800, S. 6. Zitiert nach Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, vorgelegt von Alfred Mann, Graz / Kassel 1967 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke VII/1), Vorwort, S. XI.

retisches ›Erbe‹ für das Handwerkliche als unverrückbare Instanz, auch wenn sein Kompositionsverfahren aus ästhetischen Gründen anfechtbar war – denn der vielfach gesuchten Annäherung an Natürlichkeit kam eine polyphone Lesart der Affekte nicht nahe. Johann Mattheson, der dem Fux'schen Schaffen sonst durchaus Wertschätzung entgegenbrachte¹⁶, stellte bereits 1739, also noch zu Lebzeiten Fux', im *Vollkommenen Capellmeister* dessen »Ave Maria« als Lehrbeispiel des Überkommenen dar:

»Ave, Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus. Et benedictus fructus ventris tui. Ist der bekannte englische Gruß. Die Ausarbeitung dieser wenigen Wörter begreift 140 Tact oder 70 Tempora im Capell=Styl, und machen also den Gruß ziemlich lang. Ihrer 4 legen ihn ab; obgleich die Schrifft nur von einem meldet. Es tritt nach ieden Punct ein anderer Fugen=Satz oder Nachahmungs Cläuselgen ein; aber man hält immer still, und bemercket keinen Absatz in der Zeit=Maasse. Das einzige Ave muß sich einer gefallen lassen über funfzehnmahl zu hören; Maria neun oder zehnmal, und das ist gnädig; etc. Dominus tecum erklingt eben so offt, mit einer lauffenden Figur und einem langen Aushalten auf dem merckwürdigen Worte tecum. [...] Bey allen diesen führt der Sopran den Gregorianischen hiehergehörigen Gesang auf das steifeste und festeste: nemlich den hochgeehrten Cantum firmum. Das laßt mir ein heutiges Model seyn! Gute Harmonie! Schöne Harmonie! Aber kein Verstand; keine Melodie; keine Gemüths=Bewegung; keine Einschnitte! etc.«¹⁷

Wenn auch Fux' Wirken als Erster Hofkapellmeister des Wiener Kaiserhofes zur Zeit Kaiser Karls VI. in eine Phase fällt, die Elisabeth Hilscher treffend als »herrlich schillernde Seifenblase, die spätestens zum Zeitpunkt des Todes des Herrschers [Karl VI.] [...] zerplatzen mußte« charakterisiert hat¹⁸, so ist doch seine zentrale Stellung für die Musikgeschichte der ehemals habsburgischen Länder in der Barockzeit hervorzuheben. Durch seine Lehrwerke *Gradus ad Parnassum* und *Singfundament* lenkte Fux die Mechanismen des Musikunterrichtes weit über die Grenzen der Monarchie hinaus, wobei in der musiktheoretischen Ausbildung teils noch heute auf sein Stufenprinzip zurückgegriffen wird.¹⁹ Allerdings wurde dieser ›Nachhall‹ rezeptionsgeschichtlich derart stark akzentuiert, dass der Blick auf den tatsächlichen Sachverhalt verschleiert, wenn nicht verstellt war: Fux als den führenden Repräsentanten eines ›validen Palestrinastils‹ zu sehen²⁰ erhält erst dann Aussagekraft, wenn man zugleich die grundsätzlich konservative Note der habsburgischen Musikpflege in der Frühen Neuzeit bedenkt²¹, die auf Fux wie auf alle Kapellmeister und Komponisten des kaiserlichen Hofes abfärbte und einen prinzipiellen, polyphonen Zug seiner Musik zumindest begünstigte.²² Als die kontrapunktische Meisterschaft Fux' gegen Ende des 19. Jahrhunderts über eine historistische Zuwendung hinaus an Wertschätzung gewann, wurde dieses Interesse gepaart mit der Suche nach patriotischen Wurzeln der österreichischen Musikgeschichte.²³ Dementsprechend richtete sich der Blick auf ausgesuchte Gattungen, nämlich zunächst Messen und Motetten im A-cappella-Stil (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 1: *Messen*, 1894; Band 3: *Motetten*, 1895), und später auf Orchestersuiten

16 Lobende Erwähnung findet Fux beispielsweise in Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck, hg. v. Margarete Reimann, Kassel 1954 (Documenta musicologica I/5), auf den Seiten 256, 345 und 349f. (hier im Besonderen für die fugierten Schlusschöre in seinen Oratorien).

17 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 222f.

18 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz / Wien / Köln 2000, S. 83.

19 Vgl. Thomas Hochradner, *Das musikpädagogische und musiktheoretische ›Erbe‹ von Johann Joseph Fux*, in: *Artgenossen und andere Feinde. Musikwissenschaft für die Musikpädagogik?*, hg. v. Peter Maria Krakauer, Regensburg 1997 (Forum Musik Wissenschaft 4), S. 109–125.

20 Vgl. dazu unter anderem Carl Schnabl, *Johann Joseph Fux, der österreichische Palestrina*, in: *Jahrbuch der Leo-Gesellschaft*, Wien 1895, S. 154–162; Herbert Birtner, *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus*, in: *Deutsche Musikkultur 7* (1942), S. 1–14.

21 E. Hilscher (wie Anm. 18), S. 122f.

22 Othmar Wessely, *Johann Joseph Fux und Johann Mattheson*, Graz 1965 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 6); ders., *Johann Joseph Fux im Urteil der Umwelt und Nachwelt*, in: *ÖMz* 25 (1970), S. 579–585; ders., *Johann Joseph Fux. Persönlichkeit – Umwelt – Nachwelt*, Graz 1979 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 10).

23 Siehe dazu Rudolf Flotzinger, *Die Anfänge der Johann Joseph Fux-Forschung im Zeichen des österreichischen Patriotismus*, in: ders., *Fux-Studien*, Graz 1985 (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 6), S. 1–27 (zugleich Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 12).

(*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 19: *Mehrfach besetzte Instrumentalwerke. Zwei Kirchensonaten und zwei Ouverturen*, 1902; Band 47: *Concentus musico-instrumentalis*, 1916) sowie – als herausragendes Einzelwerk – auf die Festa teatrale *Costanza e Fortezza* (Band 34/35, 1910).²⁴ Wesentliche Teile des Schaffens blieben damit unzugänglich, der Umstand, dass nur ein Bruchteil der Fux'schen Kirchenmusik dem *stile antico* folgt, verborgen. Eben dieses ›vaterländisch‹ untersetzte Bild hatte freilich bereits Ludwig Ritter von Köchel in seiner 1872 publizierte ausführliche Studie *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740* erarbeitet.²⁵ Da Köchel diesem Buch als Beilage X ein »Thematisches Verzeichniss der Compositionen von Johann Josef Fux« beigab, wären andernteils Grundlagen für eine neutralere Sicht gegeben gewesen. Doch führt Eduard Hanslicks Rezension von Köchels Fux-Monographie deutlich vor Augen, wie wenig man damals um nähere Werkkenntnis bestrebt war:

»Was soll man aber dazu sagen, wenn über Johann Joseph Fux, den Hofcapellmeister Karl's VI., ein Buch von 771 Seiten größten Octavformats geschrieben wird? Herr Ludwig Ritter v. Köchel, rühmlichst bekannt durch seinen thematischen Katalog der Mozart'schen Werke, hat dieses Kunststück fertig gebracht. Gewiß hegt jedermann die aufrichtigste Hochachtung für die unermüdete Arbeitskraft und den Forscherfleiß des Verfassers. Allein wo die Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit so weit geht, daß nahezu ganze Archive wörtlich abgedruckt werden, da springt unsere Bewunderung leicht in Grausen über. [...] Der Verfasser gibt uns [...] schließlich ein thematisches Verzeichnis sämtlicher Fux'schen Compositionen. Ein thematisches Verzeichnis von mehr als 400 Werken des J. J. Fux! Der musikalische Leser begreift, was das sagen will – aber schwerlich, wozu es nützen soll. Wenn ein Biograph dieses Hofcapellmeisters die Titel seiner Opern und die Zahl seiner Messen, Vespere etc. anführt, so dürfte er das Nöthige gethan haben [...].«²⁶

So sehr Köchel und auch spätere Autoren bemüht waren, den Lebenslauf Fux' in allen Einzelheiten nachzuzeichnen, bestehen doch nach wie vor Ungewissheiten in seiner Biographie.²⁷ Geboren wurde Fux jedenfalls – wie oben erwähnt – als Sohn eines Bauern im oststeirischen Hirtenfeld, doch ein genaues Geburtsdatum ist nicht bekannt. Die Taufmatriken aus St. Marein, wonach der Weiler Hirtenfeld damals eingepfarrt war, beginnen 1663, sodass sich das Geburtsjahr von Fux nur annähernd aus der Angabe »alt 81 Jahre« im amtlichen, am 14. Februar 1741 in Wien ausgestellten Totenbeschauprotokoll bestimmen lässt. Rechnet man ein, dass der Vermerk sich sowohl auf das bereits erreichte Alter als auch auf den Umstand, dass Fux zum Zeitpunkt seines Ablebens im 81. Lebensjahr stand, beziehen kann, ergeben sich 1659 bis 1661 als mögliche Geburtsjahre. Über Kindheit und Jugend ist weiter nichts zu erfahren, womit offenbleibt, bei wem Fux seine erste musikalische Ausbildung erhielt²⁸, bevor er sich 1680 an der Grazer Universität einschrieb und drei Jahre später nach Ingolstadt wechselte. Dort war er ab 1685 neben dem Studium als Organist an der Kirche St. Moritz tätig, verließ aber die Stadt – wie es scheint, ohne das Studium abgeschlossen zu haben – spätestens Ende 1688. Ungewiss

24 In vergleichbarem Impetus gab 1913 Vinzenz Goller eine Reihe von a cappella gesetzten Communien, Gradualien und Offertorien von Fux heraus: »Non confundentur Domine« (WV IV.4.64), »Ex Sion species decoris« (WV IV.4.40), »Excita potentiam tuam« (WV IV.4.41), »Omnibus qui in vocant eum« (WV IV.4.79), »Deus tu convertens vivificabis« (WV IV.4.31), »Benedixisti Domine« (WV IV.4.20), »Ad te Domine levavi« (WV IV.4.5), »Dominus dabit« (WV IV.6.2), »Dicite pusillanimes« (WV IV.6.1) und »Ecce virgo concipiet« (WV IV.6.3), in: *Die wechselnden Messgesänge für die Adventsonntage für gemischten Chor. Für den praktischen liturgischen Chorgebrauch eingerichtet von Vinzenz Goller*, Wien / Leipzig: Universal-Edition 1913 (Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich 3). Ohne ›vaterländischen‹ Hintergrund, dafür ebenso wie Gollers Edition in Anbindung an den Cäcilianismus entstand dagegen die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bei Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegte Reihe *Meisterwerke deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch*, worin Fux' A-cappella-Messen *Missa di San Carlo* (WV IV.1.1) und *Missa Quadragesimalis* (WV IV.1.34) sowie ein »Libera me« (WV IV.2.11) veröffentlicht wurden.

25 Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, Nachdruck Hildesheim / New York 1974, ²1988, ³2011.

26 Eduard Hanslick, *Musikalische Neuigkeiten III*, in: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 2581 vom 31. Oktober 1871, S. 1–3: 2.

27 Zu den biographischen Daten vgl. auch »Leben und Schaffen von Johann Joseph Fux im chronologischen Überblick«, S. IX–XII.

28 Ausführlich mit Fux' möglicher früher musikalischer Ausbildung beschäftigt sich R. Flotzinger (wie Anm. 6), S. 13f., sowie in seiner Studie *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien*, in: ders., *Fux-Studien*, Graz 1985 (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 6), S. 29–72 (zugleich Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 14).

bleibt sodann, wo er sich zwischen 1689 und 1696 aufhielt²⁹ und ob er tatsächlich, wie des Öfteren vermutet, eine Studienreise nach Italien unternahm³⁰. Bis jetzt haben sich keine Anhaltspunkte gefunden, die ein erfolgsversprechendes Nachstoßen hätten auslösen können. Bedeutsam wäre es insofern, als dadurch ein von der frühen Literatur gezeichnetes Bild, wonach Fux gleich Bruckner erst im reifen Alter in größerem Ausmaß zu komponieren begonnen habe³¹, bestätigt oder vielleicht entschieden korrigiert würde³².

Greifbar wird Fux erst wieder 1696, als er in Wien die Tochter eines Beamten, Juliana Clara Schnitzenbaum heiratet und dabei als Organist an der Benediktinerabtei zu den Schotten bezeichnet wird. Vermutlich hat er sich damals bereits eine Zeit lang in der kaiserlichen Residenzstadt aufgehalten, vielleicht führte ihn sein Lebensweg auch von Ingolstadt direkt nach Wien.³³ Beginnend mit seiner Anstellung als Hofkomponist am kaiserlichen Hof 1698 kumuliert Fux sodann verschiedenste Ämter (Organist am Schottenstift bis 1702, Kapellmeister am Stephansdom von 1705 bis 1714, Vizehofkapellmeister und Kapellmeister der Musikkapelle der Kaiserinwitwe Amalie Wilhelmine ab 1711), ehe er 1715 in Nachfolge Marc'Antonio Zianis zum Hofkapellmeister avanciert und bis zum Ende seines Lebens in dieser Stellung verbleibt.

Inwieweit Fux kraft seiner Position und Autorität stilprägend wirkte, inwieweit durch sein und seiner Zeitgenossen musikalisches Schaffen ein sog. ›Imperialstil‹ konstituiert wurde, ist von Friedrich Wilhelm Riedel mehrfach diskutiert worden; Riedel hat früheren Überlegungen³⁴ zuletzt ein Fazit folgen lassen:

»Fragt man resümierend in Analogie zur Entwicklung der bildenden Künste nach einem ›Kaiserstil‹ bei der während der Regierungszeit Karls VI. komponierten Musik, so kann dies für die theatrialische Musik, also *Dramme per musica*, *Favole pastorale*, *Feste musicale*, *Azione teatrale*, *Componimenti per musica*, aber auch für Oratorium und Applausus bejaht werden. Hier war die Beziehung zur Ideenwelt des ›cäsarisch-imperialen‹ Stils bereits durch den Text vorgegeben, musikalisch-rhetorische Figuren, Affektfiguren und die da-capo-Form waren die besten Mittel zur Verdeutlichung von Inhalt und Ausdrucksgehalt der Werke.

Anders verhielt es sich bei der Kirchenmusik, der Hauptaufgabe der Hofmusikkapelle. Hier bildete die tausendjährige Tradition der ›kaiserlichen Liturgie‹ das Fundament [...]. Kirchenjahreszeiten und Zeremonialordnungen gaben die Richtlinien, den liturgischen Verläufen und Texten das angemessene ›Gewand‹ zu verleihen. Wie die Paramente den Verlauf und Inhalt der liturgischen Zeremonien optisch verdeutlichen sollten, so geschah dies akustisch durch die Musik, und zwar durch unterschiedliche Stilarten. Insofern kann man von einer ›historischen Architektur‹ der kaiserlichen Liturgie zur Zeit Karls VI. sprechen.«³⁵

29 Siehe dazu R. Flotzinger, *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien* (wie Anm. 28), sowie ders., *Die biographische Fux-Forschung 1991: Fragen – Ergebnisse – Möglichkeiten*, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hg. v. Arnfried Edler / Friedrich Wilhelm Riedel, Laaber 1996 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7), S. 93–110.

30 Dazu Friedrich Wilhelm Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, in: *Mf* 14 (1961), S. 14–22 (zugleich Jahressgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 3). Dass in den *Notizie storiche degli Arcadi morti, raccolte dal Crescimbeni* (Rom 1720, Bd. 2, S. 330) mitgeteilt wird, Fux habe bei Bernardo Pasquini in Rom studiert, bleibt ohne konkreten Beleg.

31 Siehe dazu R. Flotzinger, *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien* (wie Anm. 28), S. 46f.

32 Als ›Gegenbeweis‹ dienen bis dato nur Einträge im 1710 für die Ingolstädter Kirche St. Moritz abgefassten Inventar, worin Fux als Autor von vier kleinen kirchenmusikalischen Kompositionen genannt wird (Ingolstadt, Stadtarchiv, A V/51).

33 Vgl. dazu R. Flotzinger (wie Anm. 6), S. 30f.

34 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Der ›Reichsstil‹ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Kassel 1962*, hg. v. Georg Reichert / Martin Just, Kassel 1963, S. 34–36; ders., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München / Salzburg 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1). Riedel folgt darin – bei kritischer Diskussion der Thesen – kunsthistorischen Überlegungen von Hans Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der ›Reichsstil‹)*, in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag am 10. November 1938*, München 1938, S. 126–140, ebenso in: Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Wien / München 1960, S. 140–156.

35 Friedrich Wilhelm Riedel, *Kaiserliche Musik*, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hg. v. Hartmut Krones / Theophil Antonicek / Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien / Köln / Weimar 2011, 211–231: 230.

Dass sich der sog. ›Imperialstil‹ über die spezifische Aufführungssituation im höfisch-imperialen Kontext definierte³⁶, kennzeichnet seine Verortung. Eine versuchte Hermetik, die den Notenbestand der kaiserlichen Hofmusikkapelle als exquisites, nur dort verfügbares Repertoire abschottete, verdeutlicht, dass weder gewisse Werke noch bestimmte lokale Aufführungsparadigmen Vorbildwirkung entfalteten. Demnach bietet stilistische Kategorisierung nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein im Hintergrund wirksames ideelles Gerüst, das für die Kirchenmusik in seiner tatsächlichen Ausprägung von den Vorgaben liturgischer Verläufe bestimmt wurde.³⁷ Diesem zu folgen verweist in ein Konzept der »musical servitude«, das Harry White herausgearbeitet hat und das den Komponisten – wie auch im Lehrwerk *Gradus ad Parnassum* vermittelt wird – als Diener eines dynastischen Anspruchs verortet, eines Anspruchs, der überdies vom Gottesgnadentum des Kaisers im Heiligen Römischen Reich angeleitet wird.³⁸

Als Grundlage zur Erfassung der Quellen für das *Fux-Werke-Verzeichnis* standen mehrere Vorarbeiten zur Verfügung. Es handelt sich um das erwähnte Werkverzeichnis Köchels (1872), Nachträge dazu von Andreas Liess (der 1947 unter anderem erstmals die in Prag befindlichen Quellen erschloss, aber eine in manchem fehlerhafte Übersicht bietet) bzw. weitere Ergänzungen von Hellmut Federhofer (1959) sowie Hellmut Federhofer und Friedrich Wilhelm Riedel (1964).³⁹ Hinzu gesellen sich diverse Berichte und Vermerke zu Einzelfunden.⁴⁰ Doch weder das Verzeichnis Köchels noch die späteren Korrekturen bzw. Ergänzungen entsprechen einem modernen wissenschaftlich-kritischen Standard, sodass die Vorbereitungen zur völlig überarbeiteten Neufassung des Werkverzeichnisses bei Ludwig Ritter von Köchel zwar wesentliche Fingerzeige erhielten, letztlich aber von Grund auf beginnen mussten. Da die von den jeweiligen Autoren vergebenen Werknummern stets ab 1 zählen (zitiert mit den vorangestellten Buchstaben K, L bzw. E und Z), war zudem eine neue Nummerierung unausbleiblich.

-
- 36 Elisabeth Hilscher, *Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI.*, in: *Musicologica Brunensia* 47 (2012), Bd. 1, S. 79–91: 90.
- 37 Vgl. Thomas Hochradner, *Spielball der Repräsentation? Überlegungen zum musikalischen ›Imperialstil‹ anhand der Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, in: Bericht zur Tagung »Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur, ca. 1618–1918« an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 8. bis 10. Juni 2015 (in Vorb.).
- 38 Harry White, *Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy*, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, hg. v. Anne-Madeleine Goulet / Gesa zur Nieden, Kassel u.a. 2015 (*Analecta musicologica* 52), S. 571–582: 575.
- 39 L. v. Köchel (wie Anm. 5), Beilage X; Andreas Liess, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock, nebst Verzeichnis neuer Werkfunde*, Wien 1947; Hellmut Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, in: *KmJb* 43 (1959), S. 113–154 (zugleich Jahrgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1); Hellmut Federhofer / Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung*, in: *AMw* 21 (1964), S. 111–140, 253f. (Nachtrag); weitere Ergänzungen bei Thomas Hochradner, »Donata al Calcante«. *Neue Quellenfunde sowie Nachrichten über verschollene Bestände zu Werken von Johann Joseph Fux*, in: *StMw* 44 (1995), S. 47–82. – Ein erstes Werkverzeichnis veröffentlichte übrigens bereits Ernst Ludwig Gerber, zunächst im Rahmen von *Biographische Beyträge. Fux*, in: *AMZ* 8 (Leipzig 1805/06), Nr. 24 vom 12. März 1806, Sp. 369–375: 373–375, und dann als Teil des Artikels *Fux (Johann Joseph)*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Zweyter Theil*, Leipzig 1812–14, Sp. 225–230, s. auch kommentierter Nachdruck, hg. v. Othmar Wessely, Graz 1966, Tl. 2, dies. Sp. – Die erste ausführliche Erfassung erfolgte dann 1835 im Rahmen eines handschriftlich abgefassten Thematischen Katalogs der Werke von Johann Joseph Fux (heute D-B, *Mus. ms. theor. Kat.* 566), angelegt vom Wiener Musiksammler Aloys Fuchs (1799–1853).
- 40 Friedrich W. Riedel, »*Neo-Exoriens Phosphorus*«. *Ein unbekanntes musikdramatisches Werk von Johann Joseph Fux*, in: *Mf* 18 (1965), S. 290–293 [lateinisches Schuldrama WV II.2.2]; Geoffrey A. Chew, *The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia*, Diss. University of Manchester 1968, bes. Bd. 1, S. 105–109; Bd. 2, S. 26–54 [Pastorella WV IV.17.1]; R. Flotzinger, *Johann Joseph Fux auf dem Weg von Hirtenfeld nach Wien* (wie Anm. 28), S. 69, Anm. 135 [verschollene Werke WV IV.2.2, IV.2.91, IV.2.100, IV.16.5]; Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25), S. 112, 358, 556 [Instrumentalmusik WV III.4.25]; Wolfgang Suppan, *Johann Joseph Fux*, in: *Musica Pannonica* 1 (1991), S. 27–67 [Messe IV.1.25]; Martin Eybl, *Nachtigall, Wachtel, Kuckuck, Adler und Fux. Bemerkungen zum Stilwandel im 18. Jahrhundert anhand der wiederaufgefundenen Leipziger Ouverture*, in: *J. J. Fux – Symposium Graz '91. Bericht*, hg. v. Rudolf Flotzinger, Graz 1992 (*Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten* 9), S. 63–83 [Ouverture WV III.4.7].

Nicht nur aufgrund der langwährend ›unsortierten‹ Aufbereitung des Werkbestandes, sondern noch weiteren Umständen zufolge zählt Johann Joseph Fux nicht zu den Glückskindern der Rezeptionsgeschichte. Weil ihm – rückblickend betrachtet – ein ungünstiges Sterbejahr beschieden war, dessen jubilierendes Gedächtnis stets im Schatten des fünfzig Jahre später verstorbenen Wolfgang Amadeus Mozart stand, blieb das Gedenken an Fux selbst im 250. Todesjahr gegenüber der Resonanz, die ein solches Jubiläum in anderen Jahren vielleicht erzielt hätte, vergleichsweise gering. Immerhin fanden 1991 in Graz bzw. Hannover zwei Symposien zu Fux statt⁴¹ und Harry White gab, mit leichter Verzögerung, unter dem Titel *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* eine Anthologie heraus.⁴²

Im selben Jahr beantragte Wolfgang Suppan beim Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Österreich das Projekt »Neufassung des Fux-Köchelverzeichnisses«, das nach seiner Bewilligung an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen ausgeführt und dessen Betreuung mir per zweijährigem Dienstvertrag anvertraut wurde. Als ich nach zwei Jahren als Assistent mit im Wesentlichen redaktionellen Aufgaben an das (damalige) »Institut für Musikalische Hermeneutik« an der (damaligen) Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg wechselte, behielt ich auf Bitte des Projektleiters und aus eigenem Wunsch die Fäden des Fux-Projektes in der Hand.⁴³ In den folgenden Jahren (im Rahmen einer Verlängerung 1994–96) wurde die Quellenerfassung, das vorrangige Ziel, grundsätzlich abgeschlossen.⁴⁴ Das Projekt, das nur mit insgesamt eineinhalb Stellen ausgestattet war, konnte damit einen erfolgreichen Abschlussbericht liefern.

In der Folge begannen die Arbeiten an der Ausarbeitung des Textes und des Notensatzes, begleitet von Überprüfungen an Quellen. Als Modell, das freilich in Einzelheiten zu modifizieren war, diente das Werkverzeichnis im Rahmen des Händel-Handbuchs.⁴⁵ Aber aufgrund meiner vielfachen und teils zeitaufwändigen Aufgaben an der Hochschule, später Universität Mozarteum Salzburg geriet die Erstellung wiederholt ins Stocken, ehe sich im Jahr 2013 in ersten Kontakten zum Hollitzer Verlag eine zielorientierte Perspektive für die Drucklegung des *Fux-Werke-Verzeichnisses* ergab. Bald darauf erhielt das Publikationsvorhaben infolge einer Dienstfreistellung, die mir die Universität Mozarteum Salzburg in Anerkennung der verantwortlichen Ausrichtung der »16th Biennial International Conference on Baroque Music« gewährte⁴⁶, seine finale Dynamik. Möge das nun vorgelegte Ergebnis der musikwissenschaftlichen Forschung ebenso wie der musikalischen Praxis dienen, deren Interesse an Musik des frühen 18. Jahrhunderts ja zuletzt im Rahmen der Historisch informierten Aufführungspraxis stark angewachsen ist. Denn Hanslicks Einschätzung, dass das »Wesentliche, was Köchel über Fux vorbringt, sich leicht auf hundert Seiten zusammendrängen [ließe]«, hat ihren Bezugsrahmen verloren.

41 Zu beiden Symposien ist ein Bericht erschienen: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J. J. Fux – Symposium Graz '91. Bericht*, Graz 1992 (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), bzw. Arnfried Edler / Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7).

42 Harry M. White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot 1992.

43 Die personelle Besetzung des ›Fux-Projektes‹ an der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen: von 1991 bis 1993 Dr. Thomas Hochradner (Dienstvertrag), Mag. Géza M. Vörösmarty (halber Werkvertrag), von 1994 bis 1996 Dr. Martin Czernin (halber Dienstvertrag), Mag. Géza M. Vörösmarty und Mag. Volker S. Weyse (halbe Werkverträge).

44 Ein Erfahrungsbericht über die Quellenerfassung bei Thomas Hochradner, *Quellenforschung in Ost- und Westeuropa: Das neue Werkverzeichnis für Johann Joseph Fux*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, hg. v. Helmut Loos, St. Augustin 1997 (Deutsche Musik im Osten 10), S. 543–557 (leicht überarbeitet als Jahressgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 20).

45 Vgl. dazu insbesondere Bernd Baselt, Vorwort, in: *Händel-Handbuch*, Bd. 1, Kassel u. a. 1978, S. 39–41.

46 Vgl. Thomas Hochradner (Hg.), *16th Biennial International Conference on Baroque Music. University of Music and Dramatic Arts Mozarteum Salzburg, 9–13 July 2014. Programme Book*, Wien 2014.

ZUR ANLAGE DES VERZEICHNISSES

Das Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux erscheint in zwei Bänden. Im ersten Band werden Musiktheoretische und Musikpädagogische Werke (de facto je eines, die *Gradus ad Parnassum* bzw. das *Singfundament*), geistliche und weltliche dramatische Werke sowie Instrumentalwerke dokumentiert, im zweiten Kirchenmusikalische Vokalwerke mitsamt den Anhängen nicht näher zuzuweisender Werke (was vornehmlich in diversen Inventaren unter Fux genannte Kompositionen betrifft, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Johann Joseph Fux zuzuschreiben sind, sich aber nicht mit erhaltenen Beständen identifizieren lassen), ferner Werke erheblich zweifelhafter Zuschreibung und fälschlich zugeschriebener Werke. Insgesamt sind im Hauptteil 645 Werke, in den diversen Anhängen zusammen 346 Werke nachgewiesen; in summa werden somit 991 Werke im Verzeichnis angeführt.

Der Hauptteil umfasst die vier Großbereiche »Musiktheoretische und Musikpädagogische Werke« (I.), »Dramatische Werke« (II.), »Instrumentalwerke« (III.) und »Kirchenmusikalische Vokalwerke« (IV.), wobei die einzelnen Werke innerhalb der diversen Werkgruppen jeweils durchnummeriert sind. Gegen eine prinzipielle Durchzählung sprach, dass bei durchgezählten Werknummern ein geschlossen chronologisch angeordnetes Verzeichnis suggeriert worden wäre, wogegen der Auflistungsmodus aus pragmatischen Gründen von chronologischer (Bereiche I. und II.) zu systematischer Anlage (Bereiche III. und IV. sowie Anhänge) wechselt.

Bereits Köchel hat erkannt, dass sich zwar – im Gegensatz zu seinem »Mozart-Catalog«¹ – ein chronologisches Prinzip für die musikalischen Werke von Johann Joseph Fux nicht grundsätzlich verwirklichen lassen würde, dass es aber im Bereich der dramatischen Werke möglich ist, infolge der Datierungen im Titel der Partituren, aufgrund erhaltener Textdrucke² und Musikinventare der Wiener Hofmusikkapelle³ eine chronologische Reihung vorzunehmen. Diese Lösung wird beibehalten. Im Übrigen, also für die Großbereiche »Instrumentalwerke« und »Kirchenmusikalische Vokalwerke« sowie Anhang⁴ gilt folgendes Unterscheidungssystem: (1.) Werk Ganzes (z.B. stehen vollständige Messvertonungen vor den Einzelsätzen), (2.) Textanfänge, (3.) Titel (in den Werkgruppen III.1, III.4 und III.5 sind die einzelnen Werke in den Quellen mit Gattungsbezeichnungen oder – in wenigen Ausnahmen wie *Harpeggio* oder *Rondeau* – ersatzweisen Zuordnungen überschrieben, die an Titels statt zur Eingliederung ins Verzeichnis für maßgeblich erachtet wurden⁵), (4.) Tonarten (beginnend mit ionisch / C-Dur, dann c-Moll, usf. die chromatische Tonleiter aufsteigend, wobei die – selten verwendeten – ursprünglichen Kirchentonarten stets zu Beginn stehen) sowie (5.) Besetzung (vom kleiner zum größer besetzten Werk nach Maßgabe der jeweiligen Überlieferung, wobei Werke, zu denen sich keine musikalischen Quellen erhalten haben, stets nachgereiht werden). Ergab sich aus diesem Schlüssel keine Spezifikation, wurde grundsätzlich nach der Werknummernvergabe bei Köchel, Liess, Federhofer, Federhofer / Riedel etc.⁶ vorgegangen.

Dass innerhalb der »Instrumentalwerke« die Werkgruppe III.2 mit »Sonaten größerer Besetzung«, die Werkgruppe III.4 aber mit »Weltliche Instrumentalwerke größerer Besetzung« überschrieben ist, nimmt sich zunächst als Inkonsistenz aus, entspricht jedoch der musikalischen Praxis zur Zeit Fux'. Sonaten wurden

1 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben*, Leipzig 1862, Nachdruck Hildesheim u.a. 2006.

2 Für das *Fux-Werke-Verzeichnis* wird konsequent zwischen Libretto (= die Dichtung als Textvorlage des Komponisten) und Textdruck (= die gedruckte Auflage des Textes im Vorfeld einer Aufführung) unterschieden.

3 Diese Musikinventare wertete später erstmals, wenngleich nicht fehlerfrei Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theathralischen Charakters und Oratorien*, Beilage zu: Mittheilungen des österreichischen Vereines für Bibliothekswesen 2 (1898), Heft 3, unveränderter Separatdruck Wien 1901, aus.

4 Zu den Einteilungsprinzipien für die Anhänge 1 und 3 s.u., S. XXIX.

5 Durch diese Form der Reihung werden Traditionstitel beibehalten; dafür musste allerdings eine Systematisierung teils in ihrer Bedeutung gleichläufiger Titel – Partita, Serenada, Sinfonia, Suite usf. – zu einem standardisierten gemeinsamen Überbegriff entfallen. Indem diese Titel eine Einteilungsebene des Werke-Verzeichnisses bilden, wird zudem einer verstreuten Präsentation von durch ihren Titel einander verbundenen Kompositionen, die das weitere Reihungsverfahren alleine aufgrund der Tonarten in diesen Werkgruppen bedeutet hätte, entgegengewirkt.

6 Vgl. S. XXIXf.

damals durchaus auch zur Tafelmusik verwendet (auch unter den Fux'schen Kompositionen gibt es Beispiele dafür), wogegen umgekehrt Werke mit Tanzsätzen nicht für geistliche Belange taugten. Insofern schloss sich einerseits eine Werkgruppe »Geistliche Instrumentalwerke größerer Besetzung« aus und war auf den Gattungsbegriff »Sonate« zu rekurrieren, während andererseits eine gattungsgebunden formulierte Überschrift »Partiten größerer Besetzung« den tatsächlichen Sachverhalt nicht korrekt wiedergegeben hätte – denn innerhalb dieser Werkgruppe sind Kompositionen unterschiedlicher Prägung versammelt (wie z.B. Intrada, Ouverture, Partita, Serenada). Überdies ist, da den in Fux' *Concentus musico-instrumentalis* versammelten Kompositionen je eine eigene Werknummer zugeteilt wurde, sich aber der Druck des Öfteren in seiner Gesamtheit rezipiert und besprochen findet, den »Weltlichen Instrumentalwerken größerer Besetzung« ein »Exkurs: *Concentus musico-instrumentalis*« nachgestellt.

Die Einteilung des Werkverzeichnisses folgt damit nicht der 1959 begonnenen Gesamtausgabe der Werke von Johann Joseph Fux⁷, welche den Bestand in insgesamt sieben Werkgruppen gliedert, dabei aber – und somit untauglich für die Auflistung eines Verzeichnisses – in einzelnen der Kirchenmusik Fux' gewidmeten Bänden gattungsübergreifend nach Besetzungskriterien gruppiert (z.B. Serie III, Band 1: *Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung*). Die nunmehrige Anordnung der einzelnen Werkgruppen innerhalb der kirchenmusikalischen Werke schlägt vielmehr eine Brücke vom Ordinarium missae über das Proprium missae zum Officium und weiter, wobei sich die liturgische Bindung der Musik gegen Ende hin verringert. Beschlossen wird die Reihenfolge mit einer Werkgruppe »Kompositionen sonstiger Gattungszugehörigkeit«; die hier vereinten Werke – eine Pastorella, das in den *Gradus ad Parnassum* abgedruckte Rezitativ »Domine ne in furore tuo« zu einer geistlichen Aria sowie die Andachtsmusiken *Lettoni da morto* und *Mysteria gaudiosa* (WV IV.17.1 bis WV IV.17.4) – waren an anderer Stelle nicht sinnfällig einzugliedern.



Aus der breiten Streuung der Quellen im süddeutsch-österreichischen, böhmisch-mährischen und pannonischen Raum, die im 19. Jahrhundert durch Erwerbs- und Tauschvorgänge innerhalb des Musiksammlertums sowie durch rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Abschriften eine noch größere Dimension und damit einhergehend eine zusätzliche Verkomplizierung der Quellenlage und Überlieferungsgeschichte erfuhr⁸, ergab sich für die Erstellung des *Fux-Werke-Verzeichnisses* ein komplexes Tätigkeitsfeld. Es durfte kaum je unterbleiben, Quellen vor Ort in die Hand zu nehmen und anhand der originalen Partituren und Stimmenmaterialien zu sichten, um fehlende Angaben der Quellenbeschreibung oder Incipits abzunehmen, ggf. Datierungen abzusichern und mögliche Verbreitungswege nachzuvollziehen. Wo immer die Möglichkeit einer primären Überlieferung bestand, wurden die Quellen häufig ein zweites oder sogar drittes Mal in die Hand genommen.

Die Zahl der Bibliotheken und Archive, in denen sich Abschriften bzw. frühe Drucke von Werken Johann Joseph Fux' sowie Inventare und Dokumente mit relevanten Einträgen befinden, beläuft sich auf insgesamt 336. Im Einzelnen sind es (im Folgenden gereiht nach RISM-Ländersigeln) 69 Fundstellen in Österreich, 3 in Belgien, 1 in Brasilien, 1 in Kanada, 10 in der Schweiz, 24 in Tschechien, 86 in Deutschland, 2 in Dänemark, 3 in Spanien, 12 in Frankreich, 1 in Finnland, 15 in Großbritannien, 10 in Ungarn, 2 in Kroatien, 44 in Italien, 1 in Japan, 3 in den Niederlanden, 8 in Polen, 2 in Rumänien, 3 in Russland, 7 in Schweden, 2 in Slowenien, 4 in der Slowakei und 23 in den Vereinigten Staaten von Amerika. Diese Auflistung schließt allerdings die Verwahrung von Exemplaren der *Gradus ad Parnassum* (und zwar der frühen Ausgaben in den diversen Sprachen) sowie von Textdrucken zu Oratorien und Opern von Fux mit ein. Bestände zu musikalischen Werken sind in ca. 100 Archiven verwahrt.

7 *Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke*, sieben Serien, Bärenreiter: Kassel u.a. und ADEVA: Graz 1959ff. bzw. seit 1989 nur ADEVA: Graz, getragen von der 1955 gegründeten Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft (Graz); zur Vorgeschichte des Editionsprojekts s. Rudolf Flotzinger, *Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk des österreichischen Barockkomponisten*, Graz 2015, S. 59. Über die Geschichte der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft s. Susanne Janes, *Fünfzig Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, Graz 2005 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 28).

8 Vgl. Thomas Hochradner, *Über die Relevanz der Werke von Johann Joseph Fux zur Zeit des Biedermeier*, in: *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, hg. v. Barbara Boisits / Klaus Hubmann, Graz 2004 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 5), S. 91–118.

In der Quellenstreuung ergeben sich Schwerpunkte, die neben Wien einige österreichische Stifte (vor allem Kremsmünster und Göttweig) sowie Brno (Brünn) und Praha (Prag) zu Ballungszentren der Überlieferung werden lassen. Darin zeigt sich die kulturelle Ausstrahlung der kaiserlichen Residenzstadt nach Westen, besonders zu den finanzkräftigen Stiften im österreichischen Donautal, und gleichermaßen ihre Strahlkraft nach Norden – insbesondere nach Böhmen und Mähren, aber selten in das damalige Oberungarn (heute Slowakei). Die Musiksammlungen der staatlichen Museen in Brno (Brünn) und Praha (Prag) dienten zur Zeit des kommunistischen Regimes als Sammelstellen zentralistischer Bündelung; mittlerweile hat jedoch die Restitution von Musikbeständen aus staatlicher Verwahrung in Privatbesitz die Zugänglichkeit zahlreicher Quellen erheblich erschwert. Dass es gelungen ist, dennoch den an Werken von Fux reichhaltigen Fundus der Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern (darunter einige Unikate) einzusehen, muss aufgrund von späteren Erfahrungen anderer Musikforscher als unglaublicher Glücksfall gewertet werden.

Über die quellenkundliche Bestandsaufnahme hinaus sind – weshalb deren akribische Erarbeitung so bedeutsam ist – für jedes Werk drei spezielle Problemfelder zu behandeln: Urheberchaft, Datierung und Besetzung. Nur bei dramatischen Werken helfen sonstige Quellen, vor allem Textdrucke und Meldungen aus zeitgenössischen Zeitungen, die Zuschreibung an Fux abzusichern. Mit wenigen Ausnahmen besteht für den restlichen Werkbestand – in unterschiedlichem Grad – Ungewissheit über die Autorschaft Fux', denn bei mehr als 600 Werken sind nur 14 autograph überliefert.⁹ Zwar kann man davon ausgehen, dass die Fux zugewiesenen Werke aus dem Bestand der kaiserlichen Hofmusikkapelle mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit tatsächlich von ihm komponiert wurden, aber selbst hier können bei einer späteren Erneuerung von Umschlagtiteln Fehler unterlaufen sein – wie es sich anhand der Motette »Caro mea vere est« (WV Anhang 3 IV.4.1, recte von Antonio Caldara¹⁰) belegen lässt. Umso weniger sind derartige Irrtümer an anderen Fundorten auszuschließen, etwa im Stift Kremsmünster mit seinen reichen Fux zugeschriebenen Beständen, wo P. Franz Sparry OSB (1715–1767, von 1747 bis 1767 Regens chori im Stift) um 1750 zahlreiche Umschläge neu angelegt hat.¹¹

Mit zunehmender Entfernung von Wien, je nach dem Vorhandensein weiterer, anderwärts erhaltener und Fux zugewiesener Überlieferungen eines Werkes, je nach der Zahl der am Überlieferungsort erhaltenen Bestände zu Fux-Werken, je nach dem Ausmaß, in dem sich Verbindungen vom Überlieferungsort nach Wien nachweisen lassen, sowie unter Bedacht auf den feststellbaren Entstehungszeitraum der Quelle (wozu allerdings selten präzise Angaben möglich sind) erhöht bzw. verringert sich bei Abschriften das Risiko, einer Fehlzuweisung zu begegnen. Für jedes Werk wird daher der entsprechende Sachverhalt in der eigenen Rubrik »Urheberschaft« näher aufgeschlüsselt. Stilistische Untersuchungen, ohnedies bei philologischen Forschungen erfahrungsgemäß eine heikle Methode, geben aufgrund des unifizierenden spätbarocken Zeitstils sowie der kompositorischen Vorbildwirkung, die von Fux über die *Gradus ad Parnassum* ausgegangen sein muss, meist keinen verlässlichen Aufschluss über die Richtigkeit einer Zuschreibung und werden nur bemüht, wenn sie ein klares Resultat liefern. Freilich besteht bei einem solchen Vorgehen die Gefahr, dass das eine oder andere Werk mit aufgenommen wird, das in Wirklichkeit nicht von Fux stammt.¹² Würde aber der gesamte Bestand nicht vollends gesicherter Werke in den Anhang verwiesen, entspräche

9 Es handelt sich um die Sonata WV III.2.2 (A-Wm, XII/599), die Messen WV IV.1.6 (A-Wgm, 12023), WV IV.1.16 (F-Pc, *Rés. F. 1058*), WV IV.1.20 (A-Wn, *Mus. Hs. 19193*), WV IV.1.21 (A-Wn, *Mus. Hs. 16118* [nur Stimmen]), *Missa SS^{mae} Trinitatis* WV IV.1.33 (A-Wm, XII/599), WV IV.1.65 (F-Pc, *Ms. 1867*), das »Libera me« WV IV.2.11 (D-B, *Mus. ms. autogr. Fux 1*), das Graduale WV IV.4.39 (A-Wn, *Mus. Hs. 15825*), das Kompletorium WV IV.11.3 (A-Wn, *Mus. Hs. 16428*), das »Alma Redemptoris Mater« WV IV.12.17 (D-Dl, 2130-E-1), das »Ave Regina« WV IV.12.26 (I-Baf, *MSG I-FUX-MUS.1*), das »Te Deum« WV IV.15.5 (H-Bn, *Ms. mus. 2776*) und die *Mysteria gaudiosa* WV IV.17.4 (A-Wn, *Mus. Hs. 16756*). Dazu ist eine Abschrift Fux' der *Misteri dolorosi* WV Anhang 3 IV.17.1 (A-Wn, *Mus. Hs. 16427*), recte von Johann Georg Reinhardt, erhalten. Eine aufgrund einer entsprechenden Expertise von Aloys Fuchs lange Zeit für ein Autograph gehaltene Niederschrift des »Salve Regina« WV IV.12.64 (A-Wn, *Mus. Hs. 9658*) zeigt nicht Fux' Handschrift.

10 Die Motette ist in Caldaras Individualdruck *Motetti a due e tre voci [...] opera quarta*, Bologna: Fratelli Silverani 1715 enthalten.

11 Vgl. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel / Basel 1956, S. 362–410, bes. S. 382.

12 In anderer Weise wird diesem Problem beispielsweise im Verzeichnis der musikalischen Werke von Anton Cajetan Adlgasser begegnet. Hier werden die einzelnen Werke in die Kategorien »genuine«, »probably genuine«, »uncertain« und »spurious« unterschieden, die durch ein zusätzliches Zeichen vor der Werknummer angezeigt werden. – Siehe Christine D. de Catanzaro / Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777). A Thematic Catalogue of His Works*, Hillsdale/NY 2000 (Thematic Catalogues 22), bes. Preface, S. XIII–XV.

dies keineswegs dem Streuungsprofil der Quellen; ein Schwergewicht fiel auf Fux' Oratorien und Opern, obwohl Kirchenmusik die Werküberlieferung de facto bei Weitem dominiert.¹³

Aus der Beschaffenheit der Überlieferung resultiert eine zweite labile Komponente: Die Besetzung unterscheidet sich für gewöhnlich je nach Überlieferungsort leicht, besonders was die Mitwirkung von Trompeten und Pauken, von colla parte gehenden Posaunen und die Zusammensetzung des Basso continuo betrifft. Diese Vielfalt innerhalb eines Rahmens, ein wesentliches Merkmal der damaligen Aufführungspraxis, soll im Verzeichnis anhand präziser Quellenbeschreibungen zum Ausdruck gebracht werden, um so den Spielraum im Umgang mit Werksubstanz anzudeuten und eine unbotmäßige Kanonisierung der Besetzung zu verhindern.

Zur Abrundung des Gesamtbildes soll schließlich beitragen, dass auch relevante Notizen aus Musikinventaren berücksichtigt werden¹⁴, was den Einblick in den Verbreitungsgrad der Fux'schen Werke wesentlich erweitert. Incipits und ggf. Textanfänge gelten dabei als spezifische Hinweise, die ein Werk identifizieren lassen und so eine Aufnahme in den Hauptteil ermöglichen. Dagegen wurden Titel (z.B. *Missa S^{ti} Laurentij*) und Besetzungsangaben, da sie sich von Ort zu Ort ändern können, als nicht spezifisch gewertet; diese Kompositionen sind in einem eigenen Anhang als »Nicht näher zuzuweisende Werke« dokumentiert.

Seit dem Aufleben der Historisch informierten Aufführungspraxis gilt Barockmusik nicht mehr als notorisch verzapft und fad. Dass dieser Eindruck zuvor entstehen konnte, resultierte nicht zuletzt aus der Beschaffenheit der zeitgenössischen musikalischen Quellen, die – von zahlreichen Selbstverständlichkeiten der Ausführung ausgehend – kaum Spielanweisungen enthalten und damit die innere Lebendigkeit ihrer musikalischen Umsetzung nicht wiedergeben. Ausnahmen sind selten zu finden, dann aber eröffnen sich ungeahnte Perspektiven auf die Vielgestaltigkeit barocker Orchesterpraxis. Wie alle Partituren zu weltlichen dramatischen Werken, die am Wiener Kaiserhof aufgeführt wurden, weisen auch jene der Fux'schen zahlreiche dynamische Vorgaben und Besetzungshinweise auf, die ein komplexes aufführungspraktisches Denken spiegeln.¹⁵ Um ihrer Vielfalt nachspüren zu können, wurden diese Notizen in die Besetzungsangaben des Werke-Verzeichnisses eingearbeitet. Zu ihrem Verständnis (und nachfolgend zur Handhabung) ist jedoch vorauszusetzen, dass solche Annotationen im Grunde dann getätigt werden, wenn eine Abweichung von der Norm vorliegt, und dass im Hintergrund aller Verschriftlichung ein – wie es Dagmar Glüxam formuliert – »Gesetz« der klanglichen Balance« regiert, »das mit großer Sorgfalt auf die klangliche Qualität zwischen dem (den) Sänger(n), den einzelnen Instrumenten oder auch Instrumentengruppen achtete«. Dementsprechend »musste jede Veränderung in den vokalen oder instrumentalen Solo- oder Oberstimmen unmittelbar auch eine Veränderung in der Besetzung der Bassstimme ([d.h. in der] Basso-continuo-Gruppe) mit sich ziehen, ähnlich wie sich jede Veränderung in der Besetzung der Bassstimme sofort auf die Besetzung der Oberstimmen auswirkte. Als Veränderung ist dabei sowohl die Verkleinerung oder Vergrößerung einer Instrumentengruppe (durch Hinweise wie »Solo«, »Soli«, »Concertino« [bzw.] »Tutti«) als auch der Einsatz anderer, akustisch schwächerer (oder stärkerer) Instrumente zu verstehen.«¹⁶

Darüber hinaus ist zur Zeit des Wirkens von Johann Joseph Fux am Wiener Hof während der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts ein einschneidender Wandel in der Aufführungspraxis zu beobachten.¹⁷ Es kam zur »Vergrößerung der Violingruppe bei gleichzeitiger Stagnation der Oboengruppe«, außerdem wurde ein verringertes Reservoir an solistisch eingesetzten Instrumenten genützt und die Zahl ihrer möglichen

13 Kirchenmusik steht eindeutig in deren Zentrum. Auch wenn man bedenkt, dass der größere Teil der damals am Wiener Hof gespielten weltlichen Musik verloren gegangen ist und demgemäß mit einem Verlust entsprechender Fux'scher Kompositionen gerechnet werden muss, bleibt die Dominanz des kirchenmusikalischen Schaffens intakt, weil unter den außerhalb Wiens überlieferten, Fux zugeschriebenen Werken die Kirchenmusik ebenfalls deutlich überwiegt.

14 Da sich Musikinventare häufig in Verwaltungsmaterialien erhalten haben, kommen hier weitere Archive ins Spiel.

15 Der nachfolgende Text wird im Abschnitt »Zur Einführung« zur Sektion II.2. »Weltliche dramatische Werke« wiederholt, da die beobachteten aufführungspraktischen Gegebenheiten insbesondere die zu diesem Werkbestand erhaltenen Partituren betreffen.

16 Dagmar Glüxam, *Anmerkungen zu den Besetzungspraktiken in den Opern von Johann Joseph Fux und seinen Zeitgenossen*, Graz 2006 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 29), S. 2.

17 Im Folgenden zusammengefasst nach D. Glüxam (wie Anm. 16), passim. Umfassend deutlich wird die Komplexität der aufführungspraktischen Usancen der Wiener Hofmusikkapelle aus ihrer Studie *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 32).

Kombinationen ging zurück. Dass der Streichersatz nun ins Zentrum rückte, entspricht der damaligen italienischen Mode, dass aber obligate Partien – besonders auch im Violoncello – besonderen spieltechnischen Anspruch behielten, lässt sich als Wiener Eigenart beschreiben.¹⁸

Zur richtigen Einschätzung der in den Partituren annotierten dynamischen und besetzungsbezogenen Angaben ist zu beachten, dass die Violinparts *colla parte* mitspielende Oboen, ebenso wie Fagotti und Violoni im Basso continuo, prinzipiell an »piano«-Stellen pausierten, was im Wesentlichen den solistischen Gesangsvortrag betraf. Auch bei Arien mit konzertierenden Instrumenten wurden Fagotti und Violoni, nicht aber Violoncelli ausgespart. Einzelne Stimmen des Basso continuo sind mitunter über eine kurze Spanne selbständig geführt. »Tutti« bzw. »forte« ist Indikator für das gesamte Streicherensemble mit den verstärkenden Blasinstrumenten, wogegen »Violini« bis gegen 1720 für Violinen allein, danach aber für Violinen mit *colla parte* spielenden Oboen gebräuchlich war. »Unissono« bedeutet die Zusammenlegung der beiden Violinstimmen samt der mitspielenden Oboen; war es anders gemeint, wurden Zusätze, beispielsweise »senza Hautbois« vermerkt. Das bei Fux häufig vorgeschriebene »Concertino« stellt dagegen ein Derivat der Concerto-grosso-Praxis dar und verlangt eine Verringerung in der Anzahl aktiver Geiger, eventuell auch Oboisten. In diesem »Concertino«, das getrennt vom Ripienorchester Aufstellung nahm, wurde in der Regel mit vier Violinen gespielt, während mit »Violini soli« zwei Violinen gefordert waren. Oboen waren beide Male grundsätzlich beteiligt, wie der gelegentliche Verweis »senza Hautbois« verdeutlicht. Aus alledem lässt sich auf eine Mindestbesetzung von je acht Ersten und Zweiten Geigen im Orchester schließen.

Es liegt auf der Hand, dass die Hofkopisten das System der Verschriftlichung dieser aufführungspraktischen Hinweise einesteils nicht immer konsequent anwandten und andernteils manche Einträge aus einer – in ihren Augen – Selbstverständlichkeit heraus unterließen. Außerdem konnten aus Nachlässigkeit Ungenauigkeiten oder Fehler geschehen. Folglich sind im Umgang mit den Quellen – anderwärts weit mehr als innerhalb der Wiener Hofmusikkapelle – stets auch Unwägbarkeiten zu kalkulieren, so wie umgekehrt aus der Aufführungspraxis heraus gewisse – weil an Anlass, Raum und sonstige Gegebenheiten gebundene – Freigaben für die Ausführung bestanden.

Der philologische, konstruktive Werkbegriff steht hier einem rezeptionsoffen ausgerichteten, diskursiven gegenüber. Paradigmatisch vertritt Georg Feder eine emphatische Einweglösung, bei der »weitgehende Varianten« die »Schlüsse auf eine apriorische Unverbindlichkeit der Originalfassung«¹⁹ nicht tangieren. Feder rechnet demgemäß »die Rezeptionsgeschichte sowie die Bibliographie des sekundären Musikschritztums«²⁰ zu den Außenzonen philologischer Tätigkeit. Abgesichert wird diese These durch einen Rekurs auf philosophische Hermeneutik unter Gleichschaltung der historisch-philologischen Methode mit der logischen Erklärung.²¹

Dieser Standpunkt ist innerhalb der Musikphilologie inzwischen durch James Grier in seinem Buch *The Critical Editing of Music* entscheidend modifiziert worden.²² Griers Konzept des kritischen Vorgehens lässt sich für alle rezeptionsgeschichtlichen Stadien und aus unterschiedlichen Perspektiven anwenden; demzufolge schließt es mit ein, dass verschiedene Herausgeber zu unterschiedlichen Editionen desselben Werkes gelangen können.²³ Wenn Feder definiert: »Es ist Aufgabe der philologischen Kritik und Hermeneutik, die historischen Tatsachen zu ermitteln und dem Verständnis die Richtung nach dem Ursprünglichen hin zu geben, sei es durch die Beseitigung anfänglichen Unverständnisses, sei es durch die Abtragung der Sedimente späteren Missverständnisses«²⁴, ist nur beizupflichten, solange das Ziel – nämlich eine ideale Werkgestalt festzuschreiben – fest umrissen bleibt und aus diesem Bestreben kein Anspruch auf Dominanz erhoben wird. Das aber beabsichtigt Feder. Doch seine Behauptung, dass keine Bearbeitung dem »Original überlegen« sei²⁵, geht insofern am Kern der Sache vorbei, als die Frage nach ›Überlegenheit‹ für die Rezeptions-

18 Dagmar Glüxam, *Gibt es einen Stil der Hofkapelle?*, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hg. v. Hartmut Krones / Theophil Antonicek / Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien / Köln / Weimar 2011, S. 195–210: 197–200, 205f.

19 Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 21.

20 Ebd., S. 27.

21 Ebd., S. 86–95.

22 James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge 1996.

23 Ebd., bes. S. 4f., 12f., 36, 180.

24 G. Feder (wie Anm. 19), S. 124.

25 Ebd., S. 33.

geschichte nicht zwingend erheblich ist (wogegen die Frage der Qualität weiterhin zur Diskussion steht). Dass künstlerische Interpretation und Wirkmächtigkeit ausschließlich dazu dienen, »besser die Bedeutung der originalen Züge«²⁶ zu erfassen, und »sich an ihnen der Ursprung Tradition gewordener falscher Lesarten ermitteln«²⁷ lässt, deutet Rezeptionsgeschichte als unausweichliche Folge von Missverständnissen am Werk. Zudem wird übersehen, dass musikphilologisch optimierte Editionen selbst einen Bestandteil der Rezeptionsgeschichte bilden. Sorgfältig zu trennen ist demnach zwischen dem Werk als schöpferischer Leistung im idealtypischen Konstrukt und seinen vergegenständlichenden Erscheinungsformen (Aufführung, Bearbeitung, Herausgabe) mitsamt der ihnen innewohnenden künstlerischen Freiheit bzw. editorischen Prinzipien. Werkpräsenz kann nicht mit Anspruch auf Letztgültigkeit vertreten werden.²⁸

Bei Grier wird zwischen »the work, which depends equally on the score and performance for its existence« und »a text, either written (a score) or sounding (a performance) that defines the particular score of the work« unterschieden; die Aufgabe des Herausgebers wird mit »to establish and present a text that most fully represents the editor's conception of the work« bestimmt bzw. zurückgenommen.²⁹ Dies steht im Gegensatz zum eingebürgerten emphatisch-philologischen Werkbegriff der Musikwissenschaft, der sich ins Werkverzeichnis verlagert und darin auch verbindlich festgeschrieben hat, was besser fakultativ hätte bleiben sollen. Denkt man an Barockmusik, wird man diesbezüglich des optionalen Changierens der colla parte geführten Instrumente, der unterschiedlichen Besetzung des Basso continuo je nach Aufführungsort, der wechselhaften Verfügbarkeit von Musikern, lokaler Aufführungstraditionen usf. gewahr. Es ist davon auszugehen, dass Komponisten, auch Johann Joseph Fux, mit diesen Gepflogenheiten nicht nur vertraut waren, sondern damit planten – sprich ihre musikalischen Werke auf diesem Gerüst erstehen ließen. Diesen Gegebenheiten konzederend hat für das *Fux-Werke-Verzeichnis* ein Verständnis von ›Werk‹ als ›Textpotential‹ im terminologiegeschichtlichen Rekurs zur Unterscheidung von ›Werkverzeichnis‹ und ›Werke-Verzeichnis‹ angeleitet, womit die Divergenz der Zugangsweisen – einmal idealtypisch, andermal kontextgebunden – verdeutlicht wird. Der philologisch-konstruktive Werkbegriff wird von einem rezeptionsgeschichtlich-diskursiven abgelöst.



Grundsätzlich lässt sich das Vorliegen einer Kritischen Gesamtausgabe als wesentliche Voraussetzung zur Erstellung eines Werk(e)-Verzeichnisses sehen. Und scheint es nicht eine plausible Strategie zu sein, ein Verzeichnis der musikalischen Werke eines Komponisten einmal zu Beginn des Unternehmens Gesamtausgabe, gleichsam als dessen operationale Basis, und dann in einer zweiten Auflage nach Beendigung der Gesamtausgabe, im Spiegel der darin gewonnenen Ergebnisse herauszubringen? So geschah es beispielsweise seinerzeit mit der Veröffentlichung des *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben* von Ludwig Ritter von Köchel 1862³⁰, der danach wesentlich von Köchel initiierten (Alten) Mozart-Ausgabe³¹ und der von Paul Graf von Waldersee überarbeiteten zweiten Auflage des Thematischen Verzeichnisses 1905³². Doch im Lauf der Geschichte des ›Köchel-Verzeichnisses‹ und der

26 Ebd., S. 33.

27 Ebd., S. 82.

28 Georg Feder behielt seinen Standpunkt auch in einer internen Diskussion mit Mitgliedern des damaligen Instituts für Musikalische Hermeneutik an der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst ›Mozarteum‹ in Salzburg (heute Universität Mozarteum Salzburg) bei, gestand aber dem Werk eine ›ästhetische Wirklichkeit‹ zu, die von der ›ästhetischen Erfahrung‹ als dem rezeptionsgeschichtlichen Kriterium Hans Robert Jaub' gar nicht weit entfernt zu sein scheint – im Grunde scheint nur das Einverständnis für ein Zusammenwirken der Kategorien (sprich die Aufgabe des Emphatischen am Werkbegriff) zu fehlen. Siehe dazu Gernot Gruber / Siegfried Mauser (Hg.), *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, Laaber 1994 (Schriften zur Musikalischen Hermeneutik 1), S. 223–232, bes. S. 223, 224f., 227, 229.

29 J. Grier (wie Anm. 22), S. 22f.

30 L. v. Köchel (wie Anm. 1).

31 *W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* [Mitarbeiter: J. Brahms, F. Espagne, O. Goldschmidt, J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Waldersee, V. Wilder, F. Wüllner], 24 Serien, 69 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877–1905.

32 *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben*, 2. Auflage, bearb. v. Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1905.

Mozart-Gesamtausgabe zeigt sich exemplarisch, wie die Aufgabenstellung und das Zusammenspiel der beiden musikwissenschaftlichen Textsorten auseinanderdriften, indem einmal die Gesamtheit des Schaffens, andermal jedoch nur die erhaltenen Werke angezielt werden. Die Fux-Gesamtausgabe (*Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke*) ist bis heute nicht abgeschlossen und wird es aktuellen Perspektiven zufolge bezüglich der geistlichen Vokalwerke auch niemals sein. Also wird es nicht zur Vorlage einer kompletten Kritischen Edition sämtlicher Werke von Johann Joseph Fux kommen und mithin eine Grundlage des Thematischen Verzeichnisses wohl für immer fehlen. Dies wettzumachen, d.h. im Vorfeld der Erarbeitung eine unpublizierte Kritische Edition des gesamten Œuvres zu leisten, ließ sich für das *Fux-Werke-Verzeichnis* unter den verfügbaren (zeitlichen wie personellen) Ressourcen nicht erreichen.

Das sich daraus ergebende Dilemma lässt sich an einem Beispiel umreißen: Bei bestimmten Werkbeständen, beispielsweise den Triosonaten von Fux, wäre aufgrund einer vollständigen, noch dazu exemplarischen Aufbereitung in Bänden der Gesamtausgabe³³ eine Präsentation der (erhaltenen) Werke aufgrund quellen- und stilkritischer Einschätzungen möglich, bei anderen Werkgruppen – und zwar der deutlichen Mehrzahl – jedoch nicht. Fußte also das Verzeichnis unabdinglich auf den verfügbaren Bänden der Gesamtausgabe, wären eine Inkonsistenz im System und Unterschiede in der Argumentationsstrategie die unumgängliche Folge gewesen.

Das Bestreben, solchen Ungereimtheiten zu entgehen, führte zu einer grundlegenden Neuorientierung: Nicht die Frage der Echtheit entscheidet über die Aufnahme eines Werkes in das *Fux-Werke-Verzeichnis*, sondern der Zuschlag seiner Autorschaft an Johann Joseph Fux. In der – bereits angesprochenen – Rubrik »Urheberschaft« wird – wo notwendig – der jeweilige Grad an Wahrscheinlichkeit der Autorschaft diskutiert, wobei auf die Ergebnisse der Gesamtausgabe – soweit sie vorliegen – selbstverständlich zurückgegriffen wird. Werkverzeichnis und Gesamtausgabe werden demnach nicht als Produkte eines parallelen Vorgehens, sondern als zwei Seiten derselben Münze begriffen, die sich gegenseitig ergänzen. Daraus folgt mithin, dass in den Werkgruppen des Verzeichnisses prozentuell mehr Werke von Fux präsentiert werden als in den Bänden der Gesamtausgabe, indem der Hauptteil alle Werke enthält, die durch Traditionsbezug, Datierung, Tonsprache und Überlieferungslage einen Zusammenhang zu Fux als Urheber aufschließen lassen (wie z.B. die singulär überlieferten Sonaten des aus der Sammlung von Karl Pfannhauser heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrten, um 1780 zu datierenden Bestandes) oder in zeitgenössischen Inventaren genannt, doch nicht erhalten sind. Nur Kompositionen, deren Zuweisung an Johann Joseph Fux sich – unter Zugeständnis einer Grauzone – als »erheblich zweifelhaft« qualifizieren lässt, erscheinen im Anhang. Mehrere Parameter des Prüfmodus müssen dabei negativ beantwortet sein, also fehlender Traditionsbezug, posthume Datierung der Quellen, deutlich späterer Zeit entsprechende Tonsprache, dezentrale Überlieferungslage in einer Kombination vorliegen. Ein solches Verfahren beruht durchaus auf kritischem Vorgehen, nur nicht in gewohnter Weise; denn eben nicht die Frage der »Echtheit« der Werke, sondern die Frage der Wahrscheinlichkeit der Urheberschaft bildet das Selektionskriterium. Insgesamt erstet ein Gesamtbild des Komponisten Fux, welches das Prüfverfahren einer Kritischen Edition in seinen argumentativen Teilen grundsätzlich beibehält. Aus der Überlieferung schälen sich Optionen der Zuschreibung heraus, und Fux wird gleichermaßen als Komponist wie als Phänomen greifbar.

Das einzelne Werk wird wie folgt nachgewiesen (kursiv gesetzt sind jene Rubriken, die nur im Nachweis geistlicher bzw. weltlicher dramatischer Werke aufscheinen):

Nummer

Neuvergabe der Werknummern, im Hauptteil untergliedert in die Bereiche:

- I. Musiktheoretische und Musikpädagogische Werke (2)
- II. Dramatische Werke (34)
 - II.1. Geistliche dramatische Werke (13)
 - II.2. Weltliche dramatische Werke (21)

33 *Triosonaten*, vorgelegt von Josef-Horst Lederer, Graz 1990 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke VI/3); *Triosonaten*, vorgelegt von Martin Eybl, ebd. 2000 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke VI/4); *Triosonaten*, vorgelegt von Martin Eybl, ebd. 2009 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke VI/5).

- III. Instrumentalwerke (145)
 - III.1. Triosonaten (52)
 - III.2. Sonaten größerer Besetzung (12)
 - III.3. Triopartiten (13)
 - III.4. Weltliche Instrumentalwerke größerer Besetzung (25)
 - Exkurs: *Concentus musico-instrumentalis*
 - III.5. Werke für Tasteninstrumente (24)
 - III.6. Intabulierungen für Laute (3)
 - III.7. Werke in Duo-Besetzung (14)
 - III.8. Kanonische Instrumentalwerke (2)
- IV. Kirchenmusikalische Vokalwerke (464)
 - IV.1. Messen (102, darunter 4 Einzelsätze)
 - IV.2. Requien (12, darunter 3 Einzelsätze)
 - IV.3. Introiten (5)
 - IV.4. Gradualien, Offertorien, Motetten (107)
 - IV.5. Sequenzen (2)
 - IV.6. Communien (4)
 - [IV.7.] Invitatorien und Antiphonen
 - IV.8. Hymnen (8)
 - [IV.9.] Responsorien
 - IV.10. Vespere (78)
 - IV.11. Kompletorien (5)
 - IV.12. Marianische Antiphonen (81)
 - IV.13. »Miserere«-Vertonungen (6)
 - IV.14. Litaneien und »Sub tuum praesidium«-Vertonungen (38)
 - IV.15. »Te Deum«-Vertonungen (6)
 - IV.16. Deutsche geistliche Lieder (6)
 - IV.17. Kompositionen sonstiger Gattungszugehörigkeit (4)
- [V.] Weltliche Vokalwerke
- [VI.] Summarische Werknennungen

Ziffern in eckigen Klammern bezeichnen Werkgruppen, die nur in den Anhängen aufscheinen.

Ziffern in runden Klammern beziehen sich auf die Gesamtzahl der in der jeweiligen Werkgruppe nachgewiesenen Werke.

Als Anhänge sind angeführt:

Anhang 1. Nicht näher zuzuweisende Werke (172)

Anhang 2. Werke erheblich zweifelhafter Zuschreibung (110)

Anhang 3. Fälschlich zugeschriebene Werke (64)

Die Anhänge folgen prinzipiell der Gliederung im Hauptteil, doch wurden zweimal (Anhänge 1 und 3, s. S. XXIX) weitere Unterscheidungsebenen eingezogen.

Um das Ziel einer größtmöglichen Praktikabilität zu erreichen, erwiesen sich wechselnde Einteilungsprinzipien als sinnvoll. Die Reihung wird in Bereich I. chronologisch nach der Drucklegung (für I.1 mit dem Erscheinen der lat. Erstausgabe der *Gradus ad Parnassum* 1725 als *Terminus post quem*, für I.2 mit dem Erscheinen der Erstausgabe des *Singfundament* 1832 als *Terminus ante quem* der Auflistung), in Bereich II. chronologisch nach der Erstaufführung der Werke vorgenommen. Die Bereiche III. und IV. sowie die Anhänge sind systematisch angeordnet, wobei zunächst vollständige Werke vor Werkteilen stehen, sodann (in dieser Reihenfolge) nach Textanfängen, Gattungsbezeichnungen bzw. deren Stellvertretern (nur in den Werkgruppen III.1, III.4 und III.5, wo die einzelnen Werke in den Quellen mit einem Gattungsbegriff oder ersatzweisen Zuordnungen wie *Canon*, *Harpeggio* oder *Rondeau* überschrieben sind), Tonarten (von ionisch /