



Rudolf Flotzinger  
Johann Joseph Fux

*Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*  
J. J. Fux um 1723, Jacob van Schuppen (1670–1751) zugeschrieben

*Eine Publikation der Johann Joseph Fux-Gesellschaft (Graz)*



Rudolf Flotzinger (Hg.)

# Johann Joseph Fux

Leben – musikalische Wirkung – Dokumente

Graz 2015

Gedruckt mit Unterstützung durch



Amt der Steiermärkischen Landesregierung,  
Abteilung 8 – Wissenschaft und Gesundheit/  
Referat Wissenschaft und Forschung



Private Förderer

© 2015 Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. Nfg. & Co KG, Graz

Alle Rechte vorbehalten!

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Mag. Elisabeth Klöckl-Stadler, [www.zwiebelfisch.at](http://www.zwiebelfisch.at)

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0305-8

[www.leykamverlag.at](http://www.leykamverlag.at)

## Inhalt

Vorwort des Herausgebers . . . . .	7
Teil I: <i>Leben und Wirken</i> (Rudolf Flotzinger) . . . . .	9
I.1 Von Hirtenfeld nach Ingolstadt (c.1660–1688) . . . . .	11
I.2 Wien (1689?–1741) . . . . .	30
I.3 Zur engeren Umgebung . . . . .	78
I.4 Nachleben . . . . .	97
Teil II: <i>Kompositionen und Schriften</i> . . . . .	133
Zur Überlieferung (Thomas Hochradner) . . . . .	134
II.1 Kompositionen	
II.1.1 Kirchenmusik (Tassilo Erhardt) . . . . .	141
II.1.2 Instrumentalmusik	
Triosonaten (Martin Eybl) . . . . .	167
Ensemblepartiten (Markus Grassl) . . . . .	202
Soloinstrumente	
3.1. Clavierpartiten (Markus Grassl) . . . . .	227
3.2. Lautenmusik (Rudolf Flotzinger) . . . . .	239
II.1.3 Die Oratorien (Herbert Seifert) . . . . .	243
II.1.4 Die Opern (Dagmar Glüxam) . . . . .	285
II.2 Theoretische Schriften	
II.2.1 Singfundament (Klaus Aringer) . . . . .	337
II.2.2 Gradus ad Parnassum (Rudolf Flotzinger) . . . . .	342
II.2.3 Fux und Mattheson (Klaus Aringer) . . . . .	352
Teil III: <i>Dokumentation und Erschließung</i> (Rudolf Flotzinger)	
Ah.I Dokumente zur Biographie . . . . .	357
Ah.II Sonstige Quellen . . . . .	371
Ah.III Literarische Erwähnungen . . . . .	389
Ah.IV Bildnisse . . . . .	401
Verzeichnisse der zitierten Literatur	
1. Spezielle Fux-Titel . . . . .	407
2. Allgemein-historische Titel . . . . .	412
Register . . . . .	423
Autorenverzeichnis . . . . .	437
Wissenschaftliche Noteneditionen . . . . .	439

der 1618/19 von den Jesuiten für das Gymnasium errichtete<sup>323</sup> sog. Taubenkobel (Hofgasse 10). In Ingolstadt darf man Vergleichbares annehmen. Vielleicht bereits die nächste Wohnung (ab 1689) war im Wiener Schottenhof, wobei die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass Fux nach seiner Heirat im gleichen Gebäudekomplex eine größere eingeräumt wurde. Vonseiten des Kaiserhofes wurde ihm nach dem endgültigen Abschied von den Schotten 1702 im Eckhaus „zu den sieben Körben“ des ehemaligen Barbiers Paul Kau(t)z auf dem Neuen Markt ein erstes Hofquartier zugewiesen, nach seiner Ernennung zum Hofkapellmeister erhielt er 1715 ein anderes im Haus des weiland Schneidermeisters Johann Martin in der Weihburggasse, und bereits 1719 sein letztes im Gasthaus „zum goldenen Bären“ der Caspar Götterstorffer seel. Erben am Alten Fleischmarkt<sup>324</sup>. Dem entsprechend finden sich in Wien Gedenktafeln für Fux an den Häusern Freyung 6 (Schotten), Seilergasse 9 (Ecke Weihburggasse) und Fleischmarkt 14.

### I.3.2 Zum persönlichen Umfeld

Auch für diesen Zusammenhang sind selbst Berichte, von Belegen nicht zu reden, auffallend rar oder fragmentarisch; ebenso kommen fallweise wieder bäuerlich geprägte Wörter ins Spiel (z. B. können biologische Verwandtschaft und gesellschaftliche Verschwägerung zu *Freundschaft* – in weniger emphatischem Sinn – zusammengefasst erscheinen; Ah. I,16; II,13, 15b, 16, 20). In Ingolstadt wird der zu erwartende Anschluss an Studien- und Musikerkollegen nur punktuell fassbar. Für möglich gehalten wurde, der Wiener Musiker Zacher (← 56) könnte mit der Ingolstädter Instrumentenbauer- und Musikerfamilie Zacher (Zächer<sup>325</sup>, Ah. I,5) verwandt gewesen sein<sup>326</sup>. Eine bloße Chronologisierung der in Frage kommenden Personen brächte wenig, selbst eine Differenzierung seiner Kreise in Wien gemäß den Tätigkeitsbereichen ist nur schwer durchführbar.

#### *Bekanntschaften*

Als zu seinen frühesten Wiener Bekannten gehörig haben sich Schmeltzer jun. und Franz Ginther bereits erwiesen. Dass kein Hinweis auf eine persönliche Verbindung zu dem 1656 in Graz geborenen Fischer (von Erlach) bekannt ist, erscheint nur auf den ersten Blick rätselhaft. Da er etwa 1670–87 in Rom war, konnten sie einander kaum viel vor etwa 1695, u. zw. in Wien, kennengelernt haben<sup>327</sup>. 1693 wurde Fischer Lehrer, schon bald Architekt des Thronfolgers Joseph sowie bereits 1696 geadelt, während Fuxens Weg an den Kaiserhof durchwegs langsamer ablief. Nicht zuletzt gehörte er sozusagen einer „andern Partei“ an. Wenn nicht bereits im Zusammenhang mit der Pestsäule, sollten sie einander im Zuge der Hochzeit Josephs 1698/99 begegnet sein. Während des anschließenden Jahrzehnts hat Fischer mehrere Auslandsreisen unternommen, 1711 gelangten beide unter Karl VI.

gleich in hohe Positionen, in denen engere Kontakte vorstellbar wären, doch ist der Hofarchitekt schon 1723 gestorben. Am Fehlen eindeutiger Belege könnten jedoch auch Unterschiede in Rolle und Prestige ihrer Metiers im Rahmen der höfischen Propaganda<sup>328</sup> beteiligt sein. Fuxens Apostrophierung als „musikalischer Fischer von Erlach“<sup>329</sup> wäre also nur stilistisch (ital.-frz., ← 72) zu begründen.

Mit dem Philosophen Leibniz (← 60) während dessen Wien-Aufenthalt 1712–14 dürften Fischer und Fux jeweils auf *ihre* Art verkehrt haben. In dem von Leibniz seit 1671 verfolgten Projekt einer „*wissenschaftlich-praktischen Societät*“ (einer heutigen „Akademie der Wissenschaften“ vergleichbar; zuletzt hatte er eine *literarische, mathematische* und *physikalische Classe* geplant) wäre der Musik, im Gegensatz zur Baukunst, wenig Platz eingeräumt gewesen. Ein Grund dafür liegt in Leibnizens Betonung des Nutzens für die Allgemeinheit, um nicht zu sagen: einer Öffentlichkeit, die mit der höfischen Musik kaum vereinbar war. Alle hier in Rede stehenden Kaiser und auch Kaiserin-Witwe Amalia Wilhelmine hatten zwar für Leibnizens Projekt Interesse gezeigt, doch war es in Wien, anders als in Berlin, stets an den Finanzen gescheitert und nach dem Tod des Promotors (1716) eingeschlafen<sup>330</sup>.

Vergebens hatte Leibniz auch auf Prinz Eugen von Savoyen gesetzt, der ihn sicherlich bewundert, doch vielleicht nicht immer verstanden hat<sup>331</sup>. Dass Fux und der Prinz einander gekannt haben, ist kaum zu bezweifeln<sup>332</sup>, doch könnte ihr Verhältnis dem zu Leibniz ähnlich gewesen sein. Der Prinz war an der Musik nicht annähernd derart interessiert, wie an seiner Gemäldesammlung, seiner Bibliothek (obwohl Lady Montague süffisant deren Lücken gegen die Rolle „*der berühmten Buchbinder von Paris*“ aufrechnete) und seinen Schlössern. Von einem „Musenhof“ zu sprechen, den der Prinz geführt habe, und in diesen die Musik einzubeziehen, ist sicher zu hoch gegriffen: Indem er ab 1700 eine Zeit lang den Lautenisten Jacques de St. Luc (1663–n.1710) in Diensten hatte<sup>333</sup>, erfüllte er bestenfalls gewisse in einen Aristokraten gesetzte Erwartungen, folgte er also ebenso einer Mode, wie St. Luc mit seinen Kompositionen in Gedenken an verstorbene Persönlichkeiten (sog. *Tombeaus*) oder zur Verherrlichung „großer“ Ereignisse<sup>334</sup>. Die Beziehungen von Musikern wie Ginther (dem St. Luc ein Tombeau widmete) oder Giovanni Antonio Piani (des Places, † 1760) zum Prinzen sind unklar; die Librettisten Zeno und Pariati werden eher aus sprachlichen Gründen seinem Kreis zugezählt<sup>335</sup>. Selbst seine Unterstützung von Jean-Baptiste Rousseau (1671–1741) während dessen Wiener Zeit (1715–18) könnte mehr dem Bücher-Fachmann als dem Dichter gegolten haben oder als Gegenstück zu St. Luc zu sehen sein. Der mit bekannt spitzer Feder begabte Rousseau war mit dem französischen Botschafter Comte du Luc hierher gekommen, seine bekannte Bezeichnung des Prinzen als „*philosophe guerrier*“ gewiss nicht ohne Hintergedanken erfolgt (vgl. das Verhältnis zwischen König Friedrich von Preußen und Voltaire<sup>336</sup>). Die Verwendung des sog. Kaiser-Requiems zu den erst im Juli d. J. nachgeholt Exequien des am 21. April 1736

verstorbenen Prinzen erfolgte wohl auf Wunsch des Hofes, obgleich der Kaiser, mit dem Eugen nicht jenes Einvernehmen gepflegt hatte wie mit Joseph I., daran ebenso wenig teilnahm<sup>337</sup>. Engere persönliche Beziehungen der beiden und eine größere Bedeutung für Fux sind wenig wahrscheinlich: nicht so sehr weil Eugen die deutsche Sprache weder schätzte noch ganz beherrschte<sup>338</sup>, sondern weil Fux wohl auch für ihn der „Musiker des Kaisers“ war (nicht unähnlich dem Verhältnis zu Fischer im Vergleich zu „seinem“ Architekten Hildebrandt, dem Sohn eines Festungsbaumeisters). Auch ihre Weltanschauungen unterschieden sich: kirchentreu der eine, offener Anhänger aufgeklärter Vernunftreligion der andere.

In der Umgebung des Prinzen befanden sich jedoch zwei Maler, die in unterschiedlicher Weise für Fux bedeutsam wurden: Jan Kupetzky (1667–1740), der c.1708–23 in Wien lebte, war, obwohl abgesehen von einem Porträt Karls VI. aus 1716<sup>339</sup> keine Bildnisse von kaiserlichen Familien-Mitgliedern bekannt sind, sicherlich Hofmaler<sup>340</sup>, als solcher aber Lehrer von Fuxens Porträtisten Buck (Ah. IV,1a). Und sicher in direktem Kontakt stand Fux mit dem 1716 aus Fontainebleau berufenen kaiserlichen Kammermaler (ab 1723) Jacob van Schuppen (1670–1751)<sup>341</sup>: von ihm stammte die Vorlage für das Frontispiz der *Gradus* (→ 343). Außerdem geht auf dessen Initiative die Errichtung der kaiserlichen Akademie für Maler, Bildhauer, Architekten und Kupferstecher (heute: „der bildenden Künste“) durch Karl VI. zurück. Dem Promemoria der Hofkammer an den Kaiser vom 31.8.1725 lag ein Vorschlag Van Schuppens nach Pariser Muster zugrunde. Dieses und die nachfolgenden Statuten richteten sich gegen die alten Zünfte (die Joseph I. schon 1708 beschränkt hatte<sup>342</sup>), insbesondere gegen dilettierende Maler und hatten die Anerkennung der Künstler als Gelehrte anstatt Handwerker zum Ziel. Gewisse Formulierungen darin erinnern an Fuxens nur wenig ältere Widmung der *Messa di San Carlo* an den Kaiser (um 1718; Ah. II,10; allerdings war Schuppen der lateinischen Sprache wohl ebenso wenig mächtig wie der deutschen<sup>343</sup>, sicher aber Fux der französischen), z. B.: „solche Adelige Kunst [solle] bei alhiesigen Hof[...] nicht gar in Vergessenheit kommen, sondern der Jugend und gemeinen Wesen weiterhin zu nutz- und frommen gedeyhen“. Von Schuppen wird der Kaiser nicht persönlich angesprochen, anstelle des Erzhauses erwähnt er „dero Erb-Königreich und Land“, in dem „alljene Künsten eingeführet, verbessert, oder vermehrt werden, welche demselben zu einer Zierde, mehreren aufnahm, und nutzen gereichen“ sollten. Im Jänner 1726 wurde van Schuppen, ebenfalls nach einer persönlichen Entscheidung des Kaisers, und unter Gundacker von Althan (1665–1747) als Protector, der erste Direktor der neuen Akademie. Die Entrüstung bürgerlicher Standesvertreter über gewisse Veränderungen (z. B. Akademikern gewährte Privilegien wie Tragen eines Degens), sogar eine Eingabe an die niederösterreichische Regierung im Mai 1735<sup>344</sup> führten auf keiner Seite zu Änderungen. In Van Schuppens Untersuchung über *Grund und Ursach des eigentlichen Geschmacks* im Rahmen der 1730 an der Akademie eingeführten „monatlichen Vorträge“ dürfen Lesefrüchte von Fuxens Kapitel über den Geschmack in den *Gradus* (wie schon jene

des sächsischen Hof- und Ceremonienrats Johann Ulrich König, 1727<sup>345</sup>) gesehen werden, während sein Vortrag *Verschiedene nuzliche anmerkungen über die Kunst und Natur* über „natürliche Beobachtungen unter Hinzuziehung einiger schon vom Alterthum erkannter Sätze“ nicht hinaus ging<sup>346</sup>.

Im Übrigen war Van Schuppens Initiative nach ähnlichen in Italien und Spanien um etwa hundert Jahre verspätet und selbst in Deutschland muss sie bereits eine breitere Basis gefunden haben: man denke z. B. an Gottscheds bekannte Besserungsvorschläge für das Theater (1730), an das Vorspiel *Die von Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielskunst* der Neuberin (1736)<sup>347</sup> oder an Mizlers *Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae* (1734)<sup>348</sup>. Van Schuppens Aussage, dass „wie die Malerei das Auge, so das Ohr auf das Zarteste berühre“, stammt aus Abbé Jean-Baptiste Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Ebenso hatten z. B. die Ausdrücke „virtuos“ und „virtù“ in Fuxens Gutachten über Musiker (→ 89), die dem neuen Denkmuster einer Unterscheidung von Künstlern und Handwerkern, d. i. der „freien Kunst“ und „gemeinen Arbeit“ gehorcht, schon ab 1715 eine Rolle gespielt (etwa in jedem vierten). Im Lichte der Diskussion über den Wert der Künste erhält auch seine Aussage 1729, dass „der Maister-Titel bei der Musique keinem mit Recht kann beygelegt werden, welcher die Composition nit aus dem grundt versteht“, eine andere Färbung<sup>349</sup>. Das Verhältnis zwischen Fux und van Schuppen scheint also kein gleichgewichtiges gewesen zu sein, doch hat sie ohne Zweifel ihr Interesse an einer Hebung der Künste und Künstler<sup>350</sup> in durchaus aufgeklärtem Sinne verbunden (→ 344).

#### *Besuche und Korrespondenzen*

Wahrscheinlich hat Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) Fux schon um 1708 auf seiner Promotionstour für sein neues Instrument Pantalon in Wien<sup>351</sup> kennen gelernt hat. Johann Christian Hertel, auf den zurückzukommen sein wird (→ 111), könnte ihn vor 1733 besucht haben. Ob der Kapellmeister des Markgrafen Ludwig von Baden, Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746), der mehrmals in Wien gewesen zu sein scheint, mit Fux zusammengetroffen sein könnte<sup>352</sup>, führt in methodische Dilemmata wie die bereits aufgezeigten. Etwas rätselhaft erscheint sogar der Fall F. T. Richter (geboren in Würzburg, 1675–79 Organist und Sängerknabenpräfekt im Stift Heiligenkreuz, ab 1683 in Hofdiensten<sup>353</sup>), der sogar als einer seiner Lehrer in Erwägung gezogen wurde<sup>354</sup>: auf welches Verhältnis darf man daraus schließen, dass der eigene Nachfolger Jung offenbar dessen Schüler war, er selbst jedoch später Richters Sohn als Schüler annahm (dass es ihm allein um die Sache ging)? Ob Fux und Antonio Vivaldi (1678–1741), der zuletzt Kontakte zum Wiener Hof geknüpft haben soll und nur wenige Monate nach Fux in Wien verstarb<sup>355</sup>, einander kennen lernten, ist ebenfalls offen.

Nach eigener Aussage in Matthesons *Ehrenpforte* (1740) verspürte der nachmalige Nürnberger Stadtmusikus und Kapellmeister an St. Marien, Maximilian Zeid-

der Wissenschaften gefördert worden war, auch weiterhin aufrecht. Dass sich Köchel schon als Gymnasiast in Krems an der Donau für die Fuxiana im nahen Stift Göttweig interessiert hätte<sup>462</sup>, ist unwahrscheinlich. Auch seine Beschäftigung mit Mozart, die Köchels Bekanntheit bis heute prägt, war erst durch eine 1851 anonym erschienene Schrift eines ehemaligen Schulkollegen angeregt worden. Ob ihn zuerst die Wiener Hofmusikkapelle oder allein Fux interessiert hat (← 12), bleibe ruhig offen. Wichtiger als seine musikalische Grundausbildung wird sein, dass er ab 1827 Erzieher der Söhne Erzherzog Karl Ludwigs (1771–1847) war, der die Graphik-Sammlung des Herzogs Albert Kasimir von Sachsen-Teschen (1738–1822) „Albertina“ geerbt hatte, und dass er so deren wegweisende *Catalogues raisonnés* nach dem Muster von Carl v. Linnés *Systema naturae* von Adam Bartsch (1757–1821) kennen gelernt haben dürfte. Daher sind seine beiden Werkverzeichnisse von Komponisten (in Europa werden „KV“/Mozart und „K“/Fux unterschieden) ebenso im Zusammenhang mit methodischem Sammeln (vgl. „Methodiker“ in Ah.II,19) und klassifizierendem Ordnen zu sehen, wie seine Arbeiten zur Mineralogie (seine Sammlung geordnet nach Friedrich Mohs [1773–1839]) und Botanik (Herbarium verloren). Als er sich Fux zuwandte, konnte er auf die Erfahrungen aufbauen, die er mit Mozart gemacht hatte. Seine Bibliotheksreisen brachten über 400 Werke von Fux zu Tage, die Motivation war durchwegs patriotischer Natur. Unter vielen anderen Unterlagen sind auch die Verzeichnisse der Fuxiana in Göttweig (1834 von P. Willibald Bobisch, 1801–73), Salzburg (1866 von Franz Xaver Jelinek, 1818–80) und Kremsmünster (1867 von P. Maximilian Kerschbaum, 1805–74) über Köchel an die *Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien*<sup>463</sup> gelangt.

Der früheste Artikel über Fux in einem *Konversationslexikon* dürfte 1876 derjenige bei Meyer (3. Auflage Bd. 7) sein. Er ist ebenso an Köchel orientiert wie die in Hugo Riemanns (1849–1919) *Musik-Lexikon* seit der ersten Auflage (1882) und der als populäre Fortsetzung der *Musikgeschichte* von August Wilhelm Ambros (1816–76) gedachten Darstellung von Friedrich Wilhelm Langhans (1832–92) ab 1884<sup>464</sup>. Zusammen und unspezifisch trugen sie zur Propagierung von Köchels Fux-Bild bei und beförderten ein zunehmendes Interesse gewiss auch im Ausland.

#### Zwischenstand

Offensichtlich war dem Kind eines oststeirischen Bauern ein Lebensweg im Zeichen der Musik – anders als demjenigen eines Schulmeisters und/oder Musikers der Zeit – kaum vorgezeichnet. Erst viele Voraussetzungen, von Veranlagung bis Fleiß (die Fux selbst wiederholt herausgestrichen hat), und sogar Zufälle ließen diesen beachtlichen Aufstieg zu. Das zeigen auch Schlaglichter allein von den Erwähnungen seines Namens: Der anfangs nahe liegenden Anonymität folgen erste Eintragungen in Schulmatriken (Graz 1680, Ingolstadt 1683), Ausgaben- (Ingolstadt 1685–87) und Kirchenbüchern (Wien 1696); die erste greifbare private Erwähnung (Tagebuch 1698) scheint geradezu auf einen Geheimitipp früher Auftraggeber schließen

zu lassen (Wien 1697/98); bald darauf findet er sich erstmals in eigenen Werktiteln und -unterlagen (Amsterdam 1701, Wien 1702) gedruckt, sodann in Widmungen (Hamburg 1718) und frühen Lexikonartikeln (1731/32) wieder; in kompositorischen (den denkbar engsten) Reaktionen (Bach 1720/41) bleibt er verborgen. Das Aufscheinen in Anekdoten nach seinem Tod erwies sich als Zeichen einer eher vom Kaiser abgeleiteten Popularität. Außerdem darf nicht übergangen werden, dass der emotionale Abschluss seiner keineswegs nur nach oben führenden individuellen Entwicklung kein triumphaler war, also auch sein Leben nicht nur aus Erfolgen bestand. Seine eigenen *Gradus* sollten gegen 1800 die ihm sicherlich näher gestandenen Kompositionen überschatten. Waren der Verfestigung des fachlichen Rufs auch Trivialisierungen seines Persönlichkeitsbilds gefolgt, war das 19. Jahrhundert von Verwirrungen gekennzeichnet, die erst wissenschaftliche Forschung schrittweise zu klären vermochten. Diese Konturen verschärfen sich, wenn man ihnen den Adoptivsohn Matthäus – vom genauen Geburtsdatum bis zu völligem Verschwinden noch im 18. Jahrhundert – gegenüberstellt.

#### I.4.3 Bild-Zeugnisse

Dass sich in der Steiermark wenigstens *ein* Gemälde aus Fuxens Nachlass befunden haben könnte, ist indirekt Mancinis Brief vom 16.11.1773 an Padre Martini zu entnehmen: die Erben seien – gemeint ist: nach der Verlassenschaftsabhandlung der im April verstorbenen Eva Maria im September d. J. (vgl. die Empfangsbestätigung der Legatäre, die sich in Wien wohl vertreten ließen, vom 20.3.1774 aus Graz Ah.II,19a) mit ihrem Anteil – in die Steiermark zurückgekehrt (Ah. II,24). Vielleicht ist dieses Gemälde bislang deshalb nicht nachgewiesen, weil nur in Hirtenfeld gesucht wurde. Laut Köchel glaubte um 1870 der damals 94-jährige Bauer Johann Fux, sich „eines Verwandten wohl erinnern [zu können], der mit anderen Musicanten auf einem Bilde abgemahlet“ sei<sup>465</sup>. Kundigraber berichtet 1941 von der Erinnerung „eines alten Nachbarn“ in den 1890er Jahren an „zwei alte Frauen“<sup>466</sup>, „die zwei [R.F.] Familienbilder hoch in Ehren hielten, welche den berühmten Sohn des Hauses und seine Gattin darstellten“<sup>467</sup>. Beide Angaben wird man nicht einfach als Irrtümer abtun können, weil die weitere Erinnerung dieses Johann Fux an die Mess-Stiftung in St. Marein (Ah. II,12, 15) ja grundsätzlich richtig war. Also wird von Köchels Kritik, dass „man in seinem Geburtslande Steiermark von der Existenz eines so ausgezeichneten Landsmannes keine Ahnung“<sup>468</sup> gehabt hätte, wenigstens die Pfarre und Verwandtschaft (trotz der getrübten Tradition über das Geburtshaus) auszunehmen sein. Die weitere Vererbung des Vermögens nach Eva Maria in die Steiermark zurück vermittelt sogar den Eindruck, man habe das Präsentationsrecht für einen Pflegeplatz in Wien gemäß der Stiftung Schnitzenbaum (Ah. II,9 sub 12<sup>ens</sup>; II,11b) mit der Fachkompetenz eines Grazer Primarchirurgen

zwischen 1795/1806, Andreas Jacklitsch/Jaglitsch<sup>469</sup>, verbinden wollen (← 79). Dass also doch noch eines dieser Bilder zu finden wäre, ist nicht ausgeschlossen.

Die bekannten Fux-Porträts<sup>470</sup> lassen drei Gruppen erkennen. Als einziges authentisches galt bisher das 1717 in Wien von Nicolaus Buck († 1740) gemalte (Ah. IV,1/a). Dieser gebürtige Schwabe war ab 1706 Theater- und seit 1716 Hoftänzer, außerdem hier Fechtmeister und *Chirurgus*, doch als Maler nur nebenbei tätig<sup>471</sup>. Als solcher gilt er als Schüler von Kupetzky, der ihn (wie den Kammermusiker Ferdinand Joseph Lemberger<sup>472</sup> und Miniaturmaler Ferdinand Karl Bruni, seine Trauzeugen<sup>473</sup>) auch porträtiert hat. Kupetzky war ein Pionier der durch „Fokussierung auf das Gesicht“ gekennzeichneten Wiener Porträtkunst der Zeit. Ein bekanntes, vermutlich den Architekten Hildebrandt darstellendes Bildnis wird neuerdings jedoch nicht mehr ihm, sondern Van Schuppen zugeschrieben<sup>474</sup>.

Fux stand mit Buck gewiss nicht nur in professionellem, sondern auch persönlichem Kontakt. Als Maler gehörte dieser zu jenen „Dilettanten“, gegen die Van Schuppen aufgetreten war (← 84). Joseph von Sonnleithner (1766–1835) hat dieses Fux-Porträt 1827 aus dem Nachlass des Schweriner Musikaliensammlers Johann Jakob Heinrich Westphal (1756–1825) zunächst für seine eigene Musiker-Galerie gekauft<sup>475</sup>. Wie es nach Norddeutschland gelangt war, galt lange Zeit als sehr mysteriös. Näher heran führen z. T. erst in jüngerer Zeit eruierte Belege<sup>476</sup>: Neben dem Brief Westphals von 1819 an einen vermutlich als Vermittler tätig gewesenenen „Herrn Zahl-Commissär Henk hieselbst“, der Sonnleithner offenbar zur Beglaubigung des Bilds mitgegeben worden war<sup>477</sup>, eine Notiz Sonnleithners wohl aus 1827, eine Bestätigung des Kaufs durch den Diplomaten Erbmannszahl aus 1828 und Protokollierungen von Sonnleithners Angaben in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aus 1830<sup>478</sup>. Diesen ist zu entnehmen: [1.] Fux selbst habe (s. Beglaubigung 1819) das Bild einem „lieben Freunde dem Kapellmeister Hertel eigenhändig zum Andenken verehrt, und [es sei] von dem letzten dieser Familie, der hier [Schwerin] starb“ (Johann Wilhelm Hertel, 1727–89), „seit 30 Jahren [v.1780] in seinen [Westphals] Händen“ gewesen. [2.] Sonnleithner habe es (s. Notiz 1827, Bestätigung 1828 u. Protokoll 1830) bereits 1799 bei Westphal in Schwerin gesehen und durch Vermittlung des herzoglichen Residenten in Wien, Reichsritter Franz Dittrich von Erbmanzahl, 1827 gekauft. [3.] Westphal war (s. Protokoll 1830) „mit einer Urenkelin des Mecklenburgischen Kapellmeisters Hertl verheyratet, welcher mit seinem Freunde [wer?] zu Paris Bildnisse getauscht hatte“. Anscheinende Widersprüche zwischen Angaben von Westphal und Sonnleithner könnten auf unglückliche Formulierungen zurückgehen, doch durchwegs ist von der Tradierung des Bilds innerhalb der Hertel-Familie bis nach Schwerin die Rede. Schwer verständlich war die längste Zeit, dass Fux sein Porträt verschenkt haben soll, und größte Schwierigkeiten macht die Identifizierung des ersten Empfängers Hertel. Es ist unwahrscheinlich, dass sich jemand völlig ungerechtfertigt als Fuxens „Freund“ bezeichnete oder bezeichnen ließ. Fuxens 1685 immatrikulierter

Studienkollege „*Joannes Härtl Ingolstadesis maior syntaxista pauper*“, muss so lange ausgeblendet bleiben, als von ihm sonst nichts bekannt ist. In Frage käme der in Hamburg seit 1729 als Kirchenmusiker tätige und 1746 hier verstorbene „*Christian Friedrich Hertel, [Juris] U[triusque] Cand[itatus] und Not[arius] Publ[icis] Caes[araeus]*“<sup>479</sup>, der 1721 Johann Matthesons *Das forschende Orchestre* mit einer „Zuschrift“ bedachte, der wie Fux eine juristische Ausbildung besaß, musikalisch tätig war, zur gleichen Zeit wie dieser in kaiserlichen Diensten stand und zu dem schließlich eine Vermittlung zu oder durch den in diplomatischen Diensten tätigen Mattheson oder Scheibe (1736–40 in Hamburg) denkbar wäre<sup>480</sup>.

Wenn die Ausdrücke des versierten Sammlers Westphal korrekt sind und ihm keine Verwechslung unterlief, könnte als Empfänger des Bilds auch Jakob Christian Hertel (tätig c.1667–c.1726) in Frage kommen, der vor c.1700 Kapellmeister am Hof zu Oettingen (nicht weit von Ingolstadt) war, bevor er in gleicher Funktion nach Merseburg ging<sup>481</sup>. Zeitlich wäre eine Übergabe zwischen c.1720/25 möglich und plausibel. Über seinen Sohn, den späteren Konzertmeister in der französisch geprägten Hofkapelle von Eisenach, Johann Christian Hertel (1697–1754)<sup>482</sup>, und dessen Sohn Johann Wilhelm<sup>483</sup> kann das Bildnis zuletzt zu Westphal gelangt sein. Abgesehen von einer denkbaren Vermittlung durch Johannes oder Christian Friedrich Hertel (wie immer verwandtschaftlich einzuordnen), könnte zur Frage, wie Fux und Jakob Christian sich angefreundet haben könnten, dessen Namens-tags-Ode für Herzogin Christina Ludovica von Braunschweig, geborene Fürstin zu Oettingen, vom Jahre 1667 eine Spur legen: mit der Herkunft der Kaiserinnen Amalia Wilhelmine und Elisabeth Christine aus dem Hause Braunschweig sowie von Letzterer mütterlicherseits aus Oettingen<sup>484</sup> ließe sich die Erneuerung einer vor 1699 geschlossenen Bekanntschaft anlässlich eines Besuches erklären. Zur völlig offenen Tragweite der weiteren Aussage Westphals, der Empfänger habe mit „seinem Freunde zu Paris Bildnisse getauscht“, sind keine plausiblen Überlegungen möglich. Die selbst ohne ein persönliches Treffen denkbare Schenkung mochte Vieles bedeuten: von einem besonderen Anlass bis zu nachlassendem Interesse an dem Porträt seitens des Dargestellten. Nur Letzteres erscheint nun mit der erwähnten Polemik Van Schuppens gegen dilettierende Maler (→ 344) erklärbar.

Durch Verkauf seiner damals 56 Musikerporträts umfassenden Sammlung Sonnleithner kam das Fuxische 1830 an die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde. Vielleicht stellte in diesem Zusammenhang Willibrord Joseph Mähler (1778–1860), ebenfalls ein nur nebenberuflich tätiger Maler, von dem immerhin eine Reihe weiterer Musikerbildnisse von Beethoven bis Weigl bekannt ist, eine Kopie her (Ah. IV,1/b). Diese gelangte dann über unbekannte Wege 1873 als Geschenk des Grazer Magisters der Chirurgie und Geburtshilfe, Franz Ninaus (1809–99), an das *Joanneum* in Graz<sup>485</sup>, eine Stiftung des Erzherzogs Johann (1782–1859) mit vielfältigen Sammelaufgaben. Bedeutsamer als dass der ab 1754 als Landschafts-Chirurg in Graz tätige Anton Buck (1720–86) ein Sohn von Nicolaus Buck gewesen sein

könnte<sup>486</sup>, wird sein, dass eine Verbindung zwischen den Ärzten Ninaus und Jacklitsch bestanden und der letzte Verwandte Johann Fux *dieses* Bild gemeint haben könnte. Nachdem es als Leihgabe im Grazer Stadtmuseum war, befindet es sich seit 2008 in einem Depot der *Alten Galerie* des *Universalmuseums Joanneum Graz*<sup>487</sup>.

Direkt oder indirekt gehen auf das Buck-Bild mehrere Zeichnungen und Graphiken zurück: das spätestens 1871 für Köchels Buch hergestellte Frontispiz von Ludwig Mayer (1834–1917; Ah. IV,7); die Federzeichnung von Gustav Frank (1859–1913; vor 1890; Ah. IV,9); die 1895 für Schnabels Aufsatz benutzte Lithographie des Monogrammistens AG (wohl Alois Greil [1841–1902]; arbeitete auch für das sog. Kronprinzenwerk) mit Fuxens Signatur aus dem Testament (Ah. IV,8). Damit sind, mit Ausnahme von Mayer, alle Beispiele im *Bildarchiv* der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erfasst. Ihre Reihe ist jedoch erweiterbar.

Eine nur spärlich repräsentierte, doch zu wenig beachtete Gruppe von Repliken stellen die Photographien dar: [1.] ein auf Karton aufgewalztes Exemplar aus dem Wiener „Atelier [Rupert/Robert] Pokorny“ (1838–1919) in der *Gesellschaft der Musikfreunde* zu Wien (PH 4823), das mit dem spätestens 1871 hergestellten Frontispiz von Köchels Buch (s. o. Mayer) übereinstimmt. [2.] eine kommerzielle Photographie, von der zurzeit gleichfalls nur ein Exemplar bekannt ist und 1954 (59?) als Geschenk in das *Bildarchiv* gelangte (Ah. IV,6). Deren Beischrift „*Johann Joseph Fux / Oberhofcapellmeister Kaiser Carl VI. / geb. 1660 in der Steyermark / gest. 1741 in Wien*“ entspricht dem Wissensstand spätestens ab 1854. Diese beiden Beispiele liegen nicht nur zeitlich weit auseinander, sondern entspringen auch verschiedenen Herstellungstechniken. Die des älteren [1] steht am Beginn der Loslösung der heute einfach „Photographie“ genannten von älteren sog. graphischen Techniken (Stiche, Radierung etc.) überhaupt. Die Grundlage, eine Kreidezeichnung in Originalgröße nach Buck, könnte beim Herstellungsprozess der Druckvorlage (sog. Kohle-Photographie<sup>488</sup>) eingebüßt worden sein, weshalb deren Fehlen kaum überrascht. Doch kann die Einzelüberlieferung nicht als Beleg angesehen werden, ab wann das Sammeln von Komponisten-Photos das im 18. Jahrhundert übliche von Porträtgraphiken berühmter Menschen abzulösen begann. Da der Name des Dargestellten nicht ersichtlich ist, dürfte das Wiener Exemplar gar nicht aus dem freien Verkauf, sondern aus persönlichem Besitz von Köchel (Belegexemplar?) stammen. Demgegenüber kann die gleichfalls unbekanntere Vorlage für die jüngere Photographie [2] nur ungefähr den Buck-Repliken zugeordnet werden. Das zurzeit ebenfalls einzige nachgewiesene Exemplar war jedoch offensichtlich für Sammlerzwecke gedacht und zugleich als Postkarte nutzbar. Das zeigen das kommerzielle Postkartenformat der Zeit, die graphisch altertümelnd gehaltene Beischrift auf der Vorderseite sowie auf der Rückseite der Vordruck für eine Adresse, der damals übliche Vermerk „*Echte Photographie*“ und die ebenso gedruckte Zahl „7/39 3“, die wohl als Herstellungsdatum „Juli 1939“ mit nachgestellter Seriennummer (einer Künstlerreihe?) zu verstehen ist.

Da Bucks Bild bis in jüngste Zeit auch in der Steiermark als einzig verbindliches angesehen wurde, orientierten sich daran folgende Darstellungen und Denkmäler (chronologisch): die Silberstiftzeichnung von Fritz Silberbauer (1883–1974) für das *Weihnachtsgeschenk 1940 des Reichsgaues Steiermark an den Führer*, deren Original als verloren anzusehen ist (Ah. IV,10; vgl. Ah. II,30); eine leicht beschädigte Gips-Büste von Hans Adametz (1896–1966) aus 1941 in einem Depot der *Neuen Galerie* des *Universalmuseum Joanneum Graz* (Ah. IV,11); die Büste von Othmar Klemencic (Clemencic, \* 1926) in der „Steirischen Ehrengalerie“ vor dem Registraturtrakt der Grazer Burg von 1959<sup>489</sup> (Ah. IV,12; könnte auch auf Adametz Bezug nehmen); das Mosaik mit Bildnis und Unterschrift „*Johann Joseph Fux*“ am Bildstock zwischen den Häusern Nr. 13 und 14 zu Hirtenfeld (1960; Ah. IV,13) von August Raidl (\* 1920)<sup>490</sup>; ein derzeit nur als Photo nachweisbares Relief (angeblich Entwurf für eine Gedenktafel, 1961) von Alfred (Fred) Pirker (1910–86, eig. Beamter, auf Künstlerporträts spezialisiert; Ah. IV,14) und der Markstein an der St. Mareiner Landesstraße Nr.308 (2007) nach dem Entwurf von Franz Donner (\* 1950)<sup>491</sup>.

Schon im 18. Jahrhundert völlig aus dem Blick geraten und bislang geblieben war ein zweites zweifelsfrei authentisches Porträt (Ah. IV,2): ein unsigniertes Kniestück im *Museo internazionale e biblioteca della musica* (olim Padre Martini) in Bologna / Italien (s. Frontispiz). Angesichts der persönlichen Beziehungen liegt nahe, als Maler Van Schuppen (→ 343) und eine Entstehung um 1723 anzunehmen. Nicht nur die Ähnlichkeit ist unübersehbar: nach seinem Selbstporträt (1718) und dem erwähnten mutmaßlichen Hildebrandt-Porträt (um 1720)<sup>492</sup> ist darin ein weiteres „Berufsstandsporträt“ Van Schuppens zu sehen. Aufgrund des darauf wiedergegebenen Incipits eines *Canone infinito à 4 voc. di Giovan Giose[pp]e Fux / Extolendo[!] voce laudate dom[inum]* (sonst nicht nachgewiesen) ist die Identifizierung zweifelsfrei, ist der Musik ewiges Leben nachgesagt und Fux als ihr Repräsentant (Kanon als „gelehrte“ Form) dargestellt. Mit diesem Bild eines damals führenden Wiener Porträt-Malers scheint sich auch das Rätsel zu lösen, warum Fux das Bucksche verschenkt hat: weil vielleicht noch weitere existierten und er v. a. das ältere eines Dilettanten als inzwischen durch das eines anerkannten Meisters überholt ansah. Übrigens unterscheiden sie sich darin, dass Buck sein Gesicht möglichst genau wiederzugeben, während Van Schuppen die Funktion des Hofkapellmeisters stärker zu betonen scheint. Letzteres befand sich offenbar (Ah. II,15c)<sup>493</sup> bis zu ihrem Tod ebenfalls bei Eva Maria: Sichtlich aufgrund einer Bitte Padre Martinis für seine damals bereits 80 Musikerbildnisse umfassende Sammlung, berichtete ihm sein ehemaliger Schüler Mancini am 16.11.1773 aus Wien (← 73), es sei mit Unterstützung eines Freundes gelungen, ein „*mittelmäßiges Bildnis*“ des Maestro Fux zu finden (*trovare*), das er dem Padre auch bald senden könne. Denn freundlicherweise werde es der Botschafter in Venedig, Graf (Giacomo) Durazzo (1717–94) zusammen mit einem Porträt von Gluck<sup>494</sup> mitnehmen und dann weiter nach Bologna bringen lassen (Ah. II,24); es langte im Juli 1774 bei Martini ein<sup>495</sup>. An

diesem Porträt könnte die Tuschzeichnung mit dem Beisatz „*Johann Joseph Fuchs*“, vermutlich aus kaiserlichem Besitz in Wien (Ah. IV,5), orientiert sein.

Nicht zufällig nur in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu finden und sichtlich bloß der Phantasie entsprungen ist eine dritte Bild-Tradition. Deren Kürze erklärt sich damit, dass die älteren Bildnisse damals allesamt nicht bekannt, geschweige denn zugänglich waren: In einem zwischen 1803/07 hergestellten Tableau nach Luigi Scotti (Ah. IV,3) findet sich unter 42 meist italienischen Musikern, zwischen Piccinni (\* 1728) sowie Jommelli (\* 1714) und Sacchini (\* 1730) halb verdeckt, Fuxens fiktives Gesicht (die Hakennase ist sonst nicht belegt). Darauf scheint seitenverkehrt die 1821 signierte Lithographie des Münchener Malers Heinrich E. (v.) Wintter (1788–1825) mit Beischrift „*Fux.*“ zurückzugehen (Ah. IV,4). Wieder nach links gewendet, bildete diese die Grundlage für die Sonderpostmarke Europa-Cept 1985 der Österreichischen Post<sup>96</sup>. Nicht mehr näher bekannt zu sein scheint eine gleichfalls ovale Lithographie mit darunter gesetzten Daten „1660–1732“, die sich, wie die Wintters, noch 1860 im Verkaufsangebot des Leipziger *Kunst-Comptoir* befand<sup>97</sup>.

Ein Überblick über diese Darstellungen von Fux lässt außerdem erkennen: Das am Adel orientierte vor-bürgerliche Interesse für Künstler-Porträts ist gleichermaßen als Mittel wie Ausdruck von Historisierung anzusehen und kam vielleicht früher auf, als das Sammeln von Autographen. In den Anfängen traten Musiker sowohl als Vermittler wie als Sammler auf. Nachdem Wiedergabebetreue vorerst einige Bedeutung gehabt haben dürfte, unterlag diese vorübergehend kommerziellen Zwecken und wurde erst vom Historismus wieder ins Zentrum gerückt. Beachtenswert sind außerdem die Korrespondenz der Reproduktionstechniken mit der angestrebten Reichweite, ein gewisser Einblick in die Geschichte der Sammlungen und nicht zuletzt Köchels Engagement für eine damals ganz junge Herstellungstechnik. Van Schuppen aber hätte mit dem Erfolg des Buck-Bildnisses bis heute gewiss keine große Freude gehabt.

#### I.4.4 Forschung und Politik

Die Frage nach dem allgemein zu erwartenden Wissen über Fux um 1900 bringt mehrere sich überschneidende Momente zutage: Aus ‚Kennern und Liebhabern‘ des 18. Jahrhunderts sind Fachleute und Laien, also nahezu Gegenpositionen geworden, denen seither spezifische Informationsmöglichkeiten in Form allgemeiner (z. B. Konversationslexika) bzw. spezieller Literaturgattungen zur Verfügung stehen. Als für die Zeit und den deutschsprachigen Raum repräsentativ seien zwei Beispiele herausgegriffen. In den vielen Ausgaben von Hermann Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* (ab 1887) kommt Fux, nicht überraschend, nur mit „Kirchlichen Werken“ und außerdem allein auf Basis der wenigen Neudrucke vor.

1934 findet sich im ebenso populären *Atlantischbuch der Musik* weiterhin kein eigener Abschnitt über Fux, doch erscheint sein Name unter bezeichnenden Stichworten: „Wechselnote“, „Einflüsse [vonseiten] der französischen Ballettsuite“, Gegensatz zum „seichten italienischen Stile“ in Opern, Studien der Brüder Haydn, seine Kirchenmusik „nach Palestrinaart“ für Cäcilianer noch immer vorbildlich, er sei der „konservativen Richtung“ zuzuordnen.

Nach dem Ersten Weltkrieg (1918) treten, ebenso wenig zufällig, zwei zunehmend unterschiedliche Wahrnehmungen von Fux in den Vordergrund: in der kleinen gemachten Republik Österreich und dem nunmehr teils erst neu entstandenen „Ausland“ einerseits sowie in der Hauptstadt Wien und der von dort aus weiterhin als „Provinz“ angesehenen Bundesländer andererseits. Letztere sind als eigentliche Erben der Vergangenheit zu sehen, denn in ihnen leben nicht nur Mentalitäten der ehemaligen Marken, Herzogtümer, Kronländer etc. weiter, auch ihre Strukturen stehen der zentralisierten Verwaltung nicht selten deutlich gegenüber.

#### Österreich

Eduard Hanslick erwähnt 1886 Fux zwar in seinem Artikel über *Musik in Wien* im betreffenden Band des repräsentativen sog. Kronprinzenwerks über die *Österreichisch-Ungarische Monarchie*, er geht jedoch nicht näher auf ihn ein. In der von Hanslicks Nachfolger als Inhaber des Wiener Lehrstuhls für Musikwissenschaft, Guido Adler, betreuten Abteilung der *Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen* wurde Fux 1892 zwar wiederholt präsentiert, doch durchwegs mit gleich(artig)en Exponaten<sup>98</sup>. Größere Bedeutung kommt Adlers Neueditionen zu: 1894 eröffnete er die Publikationsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* mit Messen von Fux (hg. J. E. Habert/G. A. Glossner), in verhältnismäßig kurzen Abständen folgten Motetten (hg. J. E. Habert 1895), Instrumentalwerke (hg. G. Adler 1902), *Costanza e Fortezza* (hg. E. Wellesz 1910), *Concentus* (hg. H. Rietsch 1916); daneben sind zwei Fux-Dissertationen aus der Wiener musikwissenschaftlichen Schule zu nennen (V. Halpern *Suiten*, 1917; F. Brenn *Messen*, 1931). Ebenso demonstrativ sollte Erich Schenk (1902–74) 1947 die *Denkmäler* nach der Unterbrechung in der NS-Zeit wieder mit einem Fux-Band fortsetzen (Klaviermusik).

In den Diskussionen während der sog. Zwischenkriegszeit um das „*Österreichische in der Musik*“ bzw. um „*Österreichs musikalische Sendung*“ spielt der Name Fux auffälliger Weise keine Rolle. Das erklärt sich v. a. damit, dass selbst Wissenschaftler wie Robert Lach (1924, 1938) oder Alfred Orel (1934, 1936) in ihren einschlägigen Artikeln, nicht gerade ehrenhaft, nur gewissen, fallweise gar wechselnden, öffentlichen Meinungen nach dem Munde redeten und wissenschaftlichen Anspruch vermissen ließen<sup>99</sup>. Dessen allgemeiner Ersatz durch nationalistische Ideologien lässt zum einen unerwartete, obgleich ebenfalls nicht ohne Absicht abgegebene Urteile wie des deutschen Komponisten Paul Hindemith (1895–1963) umso stärker hervortreten: er nannte 1937 die *Gradus* einen „Damm gegen Willkür und Übertrei-

## II.2.2 Gradus ad Parnassum

Rudolf Flotzinger (Graz)

Das 1725 von Johann Peter van Ghelen gedruckte, Kaiser Karl VI. gewidmete und von dem wohl auch finanzierte Buch *Gradus ad Parnassum / Sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem, / Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: / Elaborata à / Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ Catholice Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris supremo chori præfecto* kann heute als eine Art Gegenstück zur Harmonielehre des Franzosen Jean-Philippe Rameau (1683–1764) ab seinem *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) gesehen werden. Über Kontakte der beiden Autoren ist nichts bekannt.

Der auf die Stimmführung zielende Theorieteil der *Gradus* (lat. *gradus*, -us = Stufe<sup>1</sup>) wird noch heute oft nach der hier dargestellten „fortschreitenden“ Methode gelehrt. Dass die „Fuxschen Gattungen“ zu Schlagworten geworden sind, ist eine Folge dieser Rezeption. Eine Trennung von Harmonie- und Kontrapunktlehre bestand zur Zeit der Entstehung noch nicht<sup>2</sup>, geschweige denn bereits eine weitere Differenzierung der Kontrapunktlehre in eine „harmonisch“ (Kirnberger) bzw. „linear“ dominierte (Albrechtsberger)<sup>3</sup>. Allein so wird die Unangemessenheit sichtbar, das Werk vorwiegend nach heutigen Gesichtspunkten zu beurteilen (z. B. dass die von Rameau ausgelöste „Wende Fuxens Stern zum Sinken“ gebracht habe<sup>4</sup>). Vielmehr wird, nachdem die Sicht als „Kodifizierung des alten Kontrapunkts“ längst aufgegeben war, in jüngerer Zeit immer deutlicher, dass der demonstrative Rekurs auf Palestrina als Autorität zumindest *auch* der Stärkung von Fuxens eigener Position dienen sollte<sup>5</sup>. Das von ihm dargelegte System geht z. T. sogar vor das 16. Jahrhundert zurück, griff aber – nicht widerspruchlos – auch jüngere Elemente auf, kurz: der meist mit den *Gradus* identifizierte „Wiener stile antico“ stellt letztlich einen Stil sui generis dar<sup>6</sup>. Doch erst dieser Versuch ermöglichte es Fux, eine – gemäß Untertitel wenigstens für damalige Verhältnisse allgemeine – *Anleitung zur musikalischen Komposition* zu intendieren, wenn auch mit Einschränkungen<sup>7</sup>: inhaltlich geht es allein um Grundlagen (Mizler: „*die ersten Gründe der Setzkunst*“) und methodisch um *Regeln*. Zurecht also ist das Buch z. B. in Johann Siegmund Grubers *Litteratur der Musik* (1783) nicht im Abschnitt *Contrapunkt* angeführt, sondern korrekt unter „*Von der Composition (Setzkunst)*“, ebenso 1792 in Forkels *Litteratur der Musik* unter „*Von der musikalischen Composition überhaupt*“.

An außermusikalischen zeitgenössischen Parallelen unübersehbar sind v. a. diejenigen zu Philosophen, zuvorderst zu Leibniz: von der Pflicht der Fachleute (*philosophi naturales*) zum Lob des Schöpfers und Nutzen der Nächsten<sup>8</sup>, über die Ordnung der Regeln (Gesetze), der Betonung der „nova methodus“ in der Darstellung<sup>9</sup> und dem Versöhnungsversuch zwischen „altem“ und „neuem“ Geist (Philosophie)

bis hin zu Tradition und Geschichte, Freiheit und Mündigkeit, Theorie und Praxis, also einer damals durchaus neuen Weltanschauung<sup>10</sup>. Nicht bloß das pädagogische Geschick des Autors, sondern durchaus auch seine abstrakte Darstellung sollten den nachhaltigen inhaltlichen Erfolg von Fuxens Buch sichern helfen.

1



2



Das bekannte, nach einer heute unbekanntem Vorlage Jacob van Schuppens<sup>11</sup> von dessen Fachkollegen an der Akademie, Gustav Adolf Müller (1700–n.1750) gestochene Frontispiz (Abb. 1) kann vorerst ganz wörtlich auf den Haupttitel bezogen und als „sprechende“ Darstellung des Inhalts interpretiert werden: die schrittweise Vermittlung von auf Regeln basierendem Können als nicht leichter Weg, sondern mühsame *Schritte* auf steinigen *Stufen*, die ein Komponist zu gehen hat, der auf den Parnass gelangen, dort von Gott Apoll im Kreis der neun Muses gekrönt und von Pegasus zu weiteren Höhen geführt werden möchte. Die Vorlage hat man sich als Gegenstück zu Van Schuppens Ölgemälde *Aufnahme der Malerei in das Reich des Apoll* (oder: *Allegorie der Malerei*; 75x70 cm) aus der Sammlung Paul Delaroff in St. Petersburg vorzustellen, das im April 2013 in Paris bei Georges Petit zur Versteigerung gelangte (www). Es lag zw. 1726/28 van Schuppens Gemälde in der Wiener Stallburg zugrunde, das bis 1776 das Deckenbild im Hauptsaal des obersten Stockwerks – hier war unter dem Oberstallmeister Johann Michael Graf Althann (1679–1722) die kaiserliche Gemäldegalerie untergebracht<sup>12</sup> – bildete (Abb. 2<sup>13</sup>). Unabhängig von der Priorität dieser Parallelen wird sowohl Fuxens Buchtitel als auch sein analoger Anspruch zu jenem Van Schuppens auf eine Kunstakademie als

höchste Ausbildungsstufe (← 84) bestätigt. Ja, darin ist die buchstäblich *erste* Botschaft des Titelbilds zu sehen, somit auch das Buch als Bestätigung und Grundlegung eines hohen Ziels zu verstehen: ein Komponist (hier an Notenmanuskripten unter dem Arm erkennbar) solle als Gelehrter anerkannt werden. Ähnliches hatte bereits die mittelalterliche Unterscheidung zwischen einem Musikanten [*cantor*] und einem auch mit Theoriewissen ausgestatteten Musiker [*musicus*], in gewisser Weise noch die jüngste zwischen *Organist* und *Kantor* im Auge gehabt (← 168.) Und wenig später sollte daraus die Rangfolge *Liebhaber – Kenner – Meister* (z. B. Reichardt 1774) werden. In Schuppens Allegorie scheinen stümperhafte Maler in eine dunkle „Tiefe“ gestoßen zu werden und ist Apoll nicht von Pegasus, sondern Hermes begleitet. Im *Gradus*-Frontispiz kann Apoll auch als Karl VI. dechiffriert werden (auch als solcher wird er, neben Hercules, nicht selten dargestellt; vgl. die Kaiserstiege in Göttweig). Auch Doppeladler und Bindenschild im stilisierten Bilderrahmen verweisen auf den Widmungsträger. Sogar der Rahmen kann als Symbolträger gesehen werden, wenn man über das Erscheinungsjahr eine Verbindung zu der 1725 vom Kaiser beförderten Caecilienbruderschaft der Hofmusiker<sup>14</sup> herstellt (← 38): etwa dass alles in einem von jenem geschützten Rahmen ablaufe.

Keinem Zweifel unterliegt, dass Fux zeitlebens die (Aus-)Bildung von Musikern auf allen Ebenen ein besonderes Anliegen war. Doch fehlen eindeutige Hinweise darauf, dass es auch ihm schon um *diese* Zeit (z. B. Scheibe und Mattheson erst etwa 20 Jahre später<sup>15</sup>) um eine akademische Ausbildung von Komponisten gegangen wäre. Jedenfalls muss ihn mit dem zehn Jahre jüngeren Van Schuppen, der ebenso als „theoretisch wie praktisch durchgebildeter Mann“, „energisch und selbstbewusst“ gilt<sup>16</sup>, die Überzeugung verbunden haben (← 84), dass künstlerische Meisterschaft nicht allein in handwerklichem Können bestehe, sondern in einem umfassenden Wissen, für das Künstler jedoch dann auch Schutz und sogar Privilegien beanspruchen dürften. Die Ziele beider entsprachen ebenfalls Grundgedanken von Leibniz (← 83) und um die Jahrhundertmitte sollte dann die „*Aufnahme von Kunst und Wissenschaft* [= Universität!]“ geradezu eine „umständliche Bezeichnung“ von „*Aufklärung*“<sup>17</sup> werden. Auf die traditionellen Interessen der Habsburger an der Malerei braucht kaum hingewiesen zu werden, auch die Argumentation mit der „volkswirtschaftliche[n] Bedeutung der Kunst“ ist nicht erst durch die pragmatisch agierende Kaiserin Maria Theresia aufgebracht und von ihrem Sohn Joseph II. übernommen worden<sup>18</sup>. Dass die praktische Verwertbarkeit von malerischen Ausstattungen, Kupferstichen etc. höher liegen mochte als bei Musikern (vgl. auch die Parallele Peter Strudels zu Fux bei der Hochzeit Josephs 1698/99; ← 51), hatten schon die alten Zünfte erkennen lassen und Bruderschaften gewiss befördert. Allenfalls zu unterscheiden scheinen sich die Interessen von Schuppen und Fux darin, dass ihre Metiers, abgesehen von Einflussnahmen durch Auftraggeber, sozusagen in verschiedene Richtungen drängten. Strebte Schuppen bereits erfolgreich nach (modern gesprochen:) Akademisierung<sup>19</sup>, konzentrierte sich Fux auf die

spezifischen Grundlagen und konnte er der Ökonomisierung und Soziologisierung von jenem daher bloß deren Autonomisierung gegenüberstellen.

Eine gewisse, obgleich nicht erfolgreiche, Parallele Fuxens zum Akademismus könnte in der lateinischen Sprache seines (einem fiktiven Privatkolleg entsprechenden) Lehrdialogs gesehen werden. Immerhin war dieser geeignet, das Buch zu einem vornehmlich für die Lehre (nicht unbedingt: Lehrer; ← 72) werden zu lassen. Es geht darin um eine so umfassende wie tragfähige Ausbildung, für die ein Schüler Begabung mit- und besonderen Fleiß aufzubringen hat: Im *Ersten Buch* (*Liber* = Teil) werden die Grundlagen der Musik, deren Einbindung in das christliche Weltbild, ihre und des Komponisten Aufgaben, ihre Einteilung nach verschiedenen Zwecken u.s.w. referiert. Erst im *Zweiten* Teil handeln fünf Abschnitte von *Übungen* (*Exercitium*) mit *Lectionen* (*Lectio*) die Regeln des kontrapunktischen Satzes (von Note gegen Note bis zu Gegenstimmen im sog. *cantus floridus* aufsteigend, jedoch ohne eine eigene Rhythmus-Theorie) ab.

In den restlichen etwa 20% des Gesamtumfangs, einem abschließenden Teil ohne eigene Überschrift, sind darüber hinausgehende Nutzenanwendungen für den angehenden Komponisten besprochen: von *Variation* und *Antizipation* über *Tonarten* (deren Behandlung im *Ersten Buch* der Methode widersprochen hätte), *Fuge* [ohne eigenes *Kanon*-Kapitel], *Geschmack* und *Stil* bis *Rezitativ*. Man kann in diesem Abschnitt ein eigenes *Drittes Buch* sehen, u. zw. auch, sofern die Abfolge der Inhalte im Vergleich mit den vorangegangenen kein systematisches Fortschreiten erkennen lässt. Dazu sagt Fux, es habe mit den verschiedenen Gattungen zu tun, doch liegt ebenso ein Zusammenhang mit der Zeit-Bedingtheit (relativen Neuheit) auf der Hand („*musica temporis accommodanda est*“ / *ist* anzupassen; ← 65).

In heutiger Sicht würde man insbesondere die Kapitel über Geschmack und Stil zu einer höheren, über das Handwerkszeug hinausweisenden, Bildung eines Komponisten rechnen und der damals noch nicht explizit existierenden Kategorie *Ästhetik* zuordnen. Abgesehen davon, wie weit man das Problem des vorzeitigen Abbruchs des Manuskripts ins Spiel bringen soll, ist eine Diskrepanz sowohl aufseiten des Autors als auch des Druckers unübersehbar: Zum einen schließen die letzten Konkretisierungen fraglos an die voran gegangenen Kapitel an und wird ab einem gewissen Punkt nur mehr der bis dahin „lebende“ Kolummentitel der letzten Übung wiederholt<sup>20</sup>. Zum andern bilden die folgenden Ausführungen kein gleichermaßen zusammenhängendes Ganzes mehr, das zu einer entsprechenden Überschrift geführt hätte. Auch von daher gesehen überrascht nicht, dass gerade diese Inhalte später weniger ernst genommen und zunehmend ausgeschieden wurden (→ 349). Immerhin kann man, mit entsprechenden Vorbehalten, den Gesamthalt der *Gradus* gemäß der hier angenommenen drei „Teile“ mit drei Schlagworten (Bereichen) umschreiben: Grundlagen – Kompositionstechnik – Ästhetik. Inhaltlich bilden sie ebenso eine logische Abfolge, wie sie jeweils zwischen den Polen Gott – Welt (Mensch), Natur – Kunst bzw. geistlich – weltlich (← 73) stehen.

Somit wird der im Titel ausgedrückte Anspruch einer vollständigen Kompositionslehre, zumindest der Eignung zu einer professionellen Erziehung eines künftigen Komponisten, bestätigt. Als solche stellt das Buch eine intellektuelle Leistung dar, die Fuxens Bildung, Interessen und fortschrittliches Denken belegt. Insbesondere in jenen Anteilen, die über die zitierten Gewährsleute – von Gioseffo Zarlino (1558) über Marin Mersenne (1635) und Athanasius Kircher (1650) bis Giovanni Maria Bononcini (1673) und Angelo Berardi (1687/89) – hinausgehen, erweist sich Fux als Frühaufklärer der ersten, sog. gelehrt-wissenschaftlichen Phase. Er nennt den französischen Philosophen Jean Baptiste Morvan de Bellegarde S. J. (1648–1734), ohne Zitate erkennbar sind Niederschläge von Engländern wie John Locke (1632–1704), Anthony Earl of Shaftesbury (1673–1713) u. a. sowie Parallelen zu Johann Jakob Bodmer (1698–1783; *Discourse der Mahlern* 1721–23)<sup>21</sup>. Dieser Kosmopolitismus entspricht weniger dem am Kaiserhof als dem um Prinz Eugen und des Philosophen Leibniz. Vor allem ist auch für Fux die letzte Instanz immer das Ohr, also – was ihn nicht zuletzt mit Rameau verbindet – die Natur<sup>22</sup>.

Einen sachlichen Ansatz für die zunehmende Bevorzugung der eigentlichen Kontrapunktlehre im Mittelteil durch die Nachwelt, die man zugleich eine Vernachlässigung des ersten und Unterschätzung des dritten Teils nennen muss, bildete auch die in der Biographie sichtbar gewordene Methode zur Erlernung des Komponierens nach dem traditionellen Modell *Praecepta – Exempla – Imitatio*<sup>23</sup>, d. s. konkret: Musikpraxis (Generalbassspiel) – Regeln – eigene Versuche in Anlehnung an Vorbilder (← 24). Wohl weil es Darstellungen des Generalbasses längst gab (z. B. Georg Muffats *Regulae concertuum partituro* 1699, Johann Baptist Sambers *Manuductio* 1704/10), konnte er auch diesen voraussetzen – allerdings mit der Konsequenz, Kompositionsweisen wie z. B. Klavier- oder Lautensatz nicht eigens zu behandeln. Pädagogisches Grundprinzip für den so verbleibenden sozusagen abstrakten Satz mit mehreren relativ selbständigen Stimmen ist das systematische Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten mit steigender Stimmenzahl, unterschiedlichen Stimmverbindungen u.s.w. Auch darin ist – abgesehen von der Parallele zum Kunstbuch-Gedanken (← 65) – den *Gradus* ein Zug zur Akademisierung nicht abzuspüren.

Hingegen ist die erst mit dem zweiten Teil einsetzende Dialogform pädagogisch bedingt. Hinter dem Lehrer „Aloysius“ steht Giovanni Pierluigi da Palestrina († 1594), in die Rolle des Schülers „Josephus“ schlüpfte Fux selbst. Große Bedeutung ist ständigem Üben (mindestens fünf Beispiele pro Fragestellung) beigemessen, doch gibt das Tempo stets der Schüler vor. Diese Momente gehen sichtlich auf jesuitischen Usus zurück<sup>24</sup>. Nach Erreichung der Vierstimmigkeit erklärt Fux, er könne den Schüler nichts (gemeint ist: grundsätzlich Neues) mehr lehren; er würde zwar gern auch noch den Satz mit mehr Stimmen behandeln, doch hindere ihn seine Krankheit daran. Wenn ihm der Schüler bis hierher gefolgt sei, könne er auch allein („sine viva magistri voce“) weiter finden.

Im Blick von da aus zurück erschließt sich das Verständnis des hier als „dritter“ angesehenen Teils am besten: Voraussetzung für weitere eigene Fortschritte und die eigentliche Tätigkeit als Komponist ist nicht allein die Beherrschung der Regeln, sondern v. a. die Nachahmung geeigneter Vorbilder auf deren Basis. Für die Beurteilung von potentiellen Vorbildern empfiehlt Fux deren genaues Studium und meint damit nichts anderes, als die sog. musikalische Analyse, die noch immer eine zentrale Methode der Musikwissenschaft darstellt. Erst von daher erscheinen auch die Kapitel über Geschmack und Stil im richtigen Licht: sie bilden die Basis für ästhetische Beurteilungen (was ist ein geeignetes Vorbild, gar eine große Komposition?). Nicht übergangen werden darf auch in diesem Zusammenhang Fuxens wiederholt geäußerte Offenheit für Neues in der Kunst, eine beachtliche geistige Leistung, die man ihn nicht gelehrt hatte und die ein angeblich Konservativer (← 64) nie verbreitet hätte: die Nachahmung von Mustern allein würde nicht genügen, sondern bedeute nur eine Orientierung. Deshalb ist Analyse sowohl des Eigenen wie von Fremdem notwendig: als rationales Element bzw. zur nachträglichen Kontrolle eines aufgrund von Geschmack zunächst spontan gefällten Urteils. Zugleich belegen Fuxens Beispiele in den *Gradus*, die nur eigenen Werken entstammen, die Anpassung des Stils an Gegebenheiten, d. h. auch an jeweils zeitgenössische.

Selbstverständlich ergab sich damit auch ein Zug zur Historisierung, bis hin zur Möglichkeit, die Kapitel über *Geschmack* und *Stil* einmal als nicht mehr zeitgemäß zu empfinden und deshalb auszuschneiden. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass Fux gerade hier dem als Begründer der Ästhetik (im Sinne von Kunstlehre) angesehenen Alexander Gottlieb Baumgarten (*Aesthetica*, 1750/58) nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich voraus war (das war von König<sup>1727</sup> und Van Schuppen wahrgenommen worden; ← 85). Dieser Fragenkomplex wird oft allzu stark verkürzt: Fux behandelt nicht nur die verschiedenen Arten und Wirkungsweisen von Geschmack, sondern weist auch auf den v. a. durch *Überdruss* ausgelösten *Ekel* als natürliches Pendant zu *Vergnügen* hin, damit indirekt zur *Schönheit*, was ebenfalls erst später allgemein werden sollte<sup>25</sup>. Die Frage seiner Anknüpfungspunkte dafür ist offen, doch hat diese Debatte offenbar nur in der deutschsprachigen Tradition erst mit den *Briefen über die neueste Literatur* von Lessing u. a., also erst in den 1760er Jahren eingesetzt. Außerdem finden sich Hinweise auf die Schwierigkeit des Einfachen, das Verhältnis von Musiker und Hörer (auch Publikum im heutigen Sinn war ihm bereits einigermaßen geläufig; ← 53; 168), sogar – in größtem Gegensatz zu Van Schuppen – recht früh zur Volksmusik (Dudelsack und Leier des Bauern). Ähnlich verhält es sich mit Andeutungen zur musikalischen Form (Vergleich mit Architektur), zu den mit der Zeit notwendigen Stilwandlungen u. a. im *Stil*-Kapitel. Triebe man diese Interpretationen weiter, könnte man sogar Ansätze zu „Denken in Musik“, abermals zur sog. Autonomie der Musik (als Kunst trägt sie ihren Zweck in sich selbst), zur Musikgeschichte (ihr Bild muss zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sein) sehen, d. h. Momente, die ebenfalls zum Großteil

und nahm die Messe mit. Sie wurde in Wien aufgeführt; aber auf die elendeste Art von der Welt, ohnerachtet alle Noten getroffen wurden, weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war. Die Kapelle, die damals eine der besten und zahlreichsten in Europa war, und viele Italiener enthielte, wollte also einen teutschen Anfänger, wie sie Hr. Fuchs nannten, nicht loben, noch seine Arbeit mit möglichster Accuratesse hören lassen. – Genug, die Messe wurde so aufgeführt, daß sie dem ganzen Hofe mißfiel! – Das folgende Jahr kam der Kaiser wieder zum Bischof, bey Gelegenheit einer Jagd, hörte eine noch schönere Messe. Unter wärender Tafel wurde Fuchs abermals gerufen und befragt. Dieser aber bat dießmal nur, seinen Namen zu verschweigen und dann seine Messe aufführen zu lassen. Dies geschah mit dem Zusatz: diese Musik sey aus Italien geschickt worden. – Wie vortrefflich sie aufgeführt, wie herrlich, feyerlich sie dem Kaiser und allen Zuhörern gefallen, kann man sich kaum vorstellen. Nach der Musik baten sämtliche italiänischen Musiker, daß man ihnen den Namen dieses wälschen Meisters nennen möchte. Der Kaiser antwortete ihnen: Ja, diesen geschickten Mann sollt ihr haben. Er nahm alsdann Hr. Fuchs in seine Dienste – zum nachherigen großen Verdruß der meisten jener Virtuosen.

III,19 Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon* (1812, Art. Fux, Sp. 225): Auf eine andere Art huldigte er [Karl VI.] in den folgenden Jahren dessen Talenten, als Fux auf die Geburt einer Erzherzogin eine seiner Opern aufführte, welche dem Kaiser so wohl gefiel, daß er, als sie zum dritten Male gegeben wurde, zum Vortheile aller derer, die darin sangen oder spielten, eine Lotterie von Juwelen, goldnen Uhren und Tabatieren u.s.w. veranstaltete, in welcher alle Loose Treffer waren und das geringste 500 Fl., die größten aber 1000, 1500 bis 2000 Fl. betrugten. Die älteste Erzherzogin sang selbst mit auf dem Theater, und dem Kaiser, welcher die ganze Oper auf dem Flügel begleitete, wurde bey dem Eintritte ins Orchester, im Namen der Kaiserin, die aufs kostbarste eingebundene Partitur der Oper überreicht, worauf sich der Kaiser, nach einer Verbeugung gegen die Kaiserin, an den Flügel setzte und das Zeichen zum Anfang gab. Bey dieser Gelegenheit war es auch, wo Fux, welcher hinter dem Kaiser stand, nach vielen Proben von des Kaisers gutem Benehmen bey den schwierigsten Stellen und nach wiederholtem Bravo, endlich rief: O, es ist Schade, dass Ew. Majestät kein Virtuose geworden sind! Worauf der Kaiser sich umdrehete, indem er antwortete: „Hat nichts zu sagen, habs halter so besser!“

III,20 G[eorg] C[hristoph] Grosheim, *Chronologisches Verzeichniß vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst nebst einer kurzen Uebersicht ihrer Leistungen*, Mainz 1831, 48:

Fux / Geboren 1660, gestorben 1733. / Kaiserlicher Oberkapellmeister zu Wien, unter den Monarchen Leopold, Joseph, und Carl dem VI., welcher besonders in der Musik wohlerfahren war. Fux stand nicht sowohl bei diesen Regenten, sondern auch bei allen Musikverständigen in der höchsten Achtung. Einst als Carl selbst eine Oper am Flügel dirigirt hatte, äusserte Fux seinen Beifall mit den Worten: »Es ist Schade, dass Ew. Majestät kein Musiker geworden sind«; worauf der Kaiser gutmüthig antwortete: »Hat nichts zu sagen, habs halter so besser.« – Fux schrieb seinen »Gradus ad

Parnassum« und der Kaiser ließ dies merkwürdige, beinahe 100 Jahre unseren Componisten ein treuer Wegweiser gebliebene Werk, auf eigene Kosten, in Folio, drucken. Ausser dem schrieb der fleißige Künstler noch acht große Werke für die Kirche, sieben für das Konzert, und vier große Opern. Fux war ein neuer Gesetzgeber im Reiche der Tonkunst, und derjenige zugleich, welcher seine Grundsätze am strengsten befolgte.

III,21 Wurzbach, *Biographisches Lexikon* 47 (1883), 54 (Art. Veit Euseb Trautson): Eines Tages that der Kaiser einen Meisterschuß auf einen Hirsch, und Graf Veit rief, als er dies sah: „Na hören S', Majestät, das is a Schuß! Wär' meiner Seel' g'scheidter, Euer Majestät wär'n a Jager wor'n“. Der Kaiser erwiderte schmunzelnd: „Geh weiter, Veitl, wir hab'n a so a z'leb'n.“

III,22 Adler (Hg.), *Musikalische Werke der Kaiser* (1892), S. XXI: Bei der Aufführung der *Elisa* [1719] soll Fux, entzückt von der Vortrefflichkeit des Accompanements und der Direction des Kaisers, ausgerufen haben »O es ist Schade, dass Eure Majestät kein Virtuose geworden sind« worauf der Kaiser sich umdrehete und mit trockenem Humor erwiderte »Hat nichts zu sagen, hab's halt so besser!«

## Ab. IV Bildnisse

IV,1/a Ölbildnis (Brust) von Nicolaus Buck († 1740, Tänzer und Chirurgus am Wiener Hof), 1717; 48x62cm. Es soll durch Fux selbst „seinem lieben Freunde dem Kapellmeister Hertel eigenhändig zum Andenken verehrt“ worden sein, kam aus dieser Familie an den Schweriner Musikaliensammler Johann Jakob Heinrich Westphal (1756–1825), wurde 1827 aus dessen Besitz durch Joseph von Sonnleithner für seine Sammlung gekauft und um 1830 an die *Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien* weiterverkauft. Zweifellos das am weitesten verbreitete und bislang am stärksten prägende Bild; ← 84, 110.



IV,1/b Kopie von IV,1/a, 49x61,5cm, um 1830, vermutlich von Willibrord Joseph Mähler (1778–1860), kam 1874 als Geschenk des Arztes Franz Ninaus (1809–99) an das Joanneum Graz (Inv.Nr. 875), das es bis 2008 als Dauerleihgabe an das Stadtmuseum weitergab. Seither befindet es sich in der *Alten Galerie des Universalmuseums Joanneum Graz*, I.Nr. 1171; s. Abb. 1 (Frontispiz) in Flotzinger 2015[a]; ← 111.



IV,1/c Kopie von IV,1/a, 51,5x71,2 cm, 1957 von der *Steiermärkischen Sparkasse* bei Fred Hartig (1901–73) in Auftrag gegeben und vorerst im „Blauen Salon“ des *Sophiensaals* angebracht, wohl im Zuge des Umbaus des *Sophiensaals* zum *Grazer Congress* (1977/80) abgehängt. Seit 2013 befindet es sich hier als Leihgabe der *Steiermärkischen Bank & Sparkasse* Graz I.Nr. 0164150 (dzt. in einer Künstlergarderobe des *Stephaniensaals*; ← 122).



IV,1/d Ölbildnis von Norbert Rathkolb (\* 1934), 90x80cm, 2004 anlässlich des Barockfestes in St. Marein offensichtlich in Anlehnung an Buck (IV.1/a) geschaffen und Herrn Gerhard Hofer geschenkt.



IV,2 Ölgemälde, Kniestück, anonym, c.1725, Jacob van Schuppen zuzuschreiben, 93x74cm, Notenblatt auf dem Tisch mit Incipit des „*Cantone infinito à 4 voc. di Giovan Giose[ppe Fux] / Extollendo(!) voce laudate d[eum]*“; seit 1774 im Besitz von Padre Martini, danach des *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, Inv.Nr. B 38184 / B 11833, *Collocazione MM-03-Gli amici di padre Martini*. Das Bild war durch Vermittlung seines Schülers Giov. Batt. Mancini zusammen mit einem Gluck-Porträt 1773/74 über den Grafen Durazzo aus Wien an Padre Martini in Bologna gelangt (Schnoebelen 1979, 349f, Nr. 2899, 2906). Lit.: *Collezione e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna 1984, Nr. 83; ← 113.



IV,3 Fux (tlw. verdeckt) in Linksprofil etwa in der Mitte neben Piccini, Jomelli und Sacchini in Tableau mit 42 meist italienischen Musikern bis 18. Jh. (Platte 36,5x55,7cm), nach einer Zeichnung von Luigi Scotti gedruckt im *Studio* [Francesco] Rainaldi, gewidmet „*Al nobil uomo il Sig[nor] March[ese] Cav[alier] Gius[seppe] Antonio Corsi, Comandante del R[eale] Corpo dei Cacciatori Volontari di Firenze e Gentieuomo di Camera di S[ua] M[aiestà] il Re d'Etruria* [Louis Bourbon-Parma, 1773–1803; Sohn Charles-Louis, 1799–1883]“ von „*la Società Rainaldi D. D. W.*“, also zu datieren zw. 1803/07. Das Wiener Exemplar kam aus der kaiserlichen Porträtsammlung (Tonkünstler 112; s. Köchel 1872,265) in das Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek Wien (auf der Rückseite Stampiglie mit Krone „*FID[ei] C[ommiss-Slg.]*“; Bildarchiv Austria Sign. NB 513.117-C. Inv.Nr. Pg Gruppen 14). Ein weiteres Ex. im Landesarchiv Graz; s. Abb. 21 Flotzinger 2015[a],55; ← 114. Vgl. Abb. 38 in Sommer-Mathis/Hilscher, *Metastasio* (2000).



IV,4 Lithographie, Brust Rechtsprofil in Oval (wohl – s. Hakennase – orientiert an Ausschnitt aus IV,3), „*H. E. Winter* [1788–1825] *del[ine-avit] = umgezeichnet* 1821“, Unterschrift „*Fux.*“, Blattgröße 21x28,6 cm. War vielleicht um 1860 noch im Handel, Exemplar im Bildarchiv der ÖNB Wien (s. Köchel 1872,265) wohl aus der kaiserl. Porträtsammlung (auf Rückseite stenographische Eingangsvermerke, Stampiglie sowie „*W[inter?] 219/15*“ und „*I*“, darunter Stampiglie mit Krone „*FID[ei] C[ommiss-Slg.]*“; Inv.Nr. Pg 1.707:I(1) [vgl. IV,5]; Sign. NB 501.208-C; 1209428. Exemplar im Steiermärk. Landesarchiv (Oval 14,5x18cm) aufgeklebt auf hellem Blatt 23,4x30,6 cm sub LA PS-Fux, ADB Nr.204, Fach 50; s. Abb. 22 in Flotzinger 2015[a],55; ← 114.



IV,5 Originale Tuschzeichnung, anonym, Brust halblinks, möglicherweise orientiert an IV,2; Oval (14,8x19,2), aufgeklebt auf grünlichem Papier (16x22,5cm), darauf handschriftlich „*Johann Joseph Fuchs*“; von Liess (*Fuxiana*) als „Altersbild“ angesehen, vermutlich identisch mit dem von Köchel (1872,265) erwähnten „Aquarell“ in der kaiserl. Privatbibliothek (auf der Rückseite „*Pg 1707:I(2)*“, „*Inv. Nr. 13.287*“, Stampiglie mit Krone „*FID[ei] C[ommiss-Slg.]*“, „*2*“ [vgl. IV,4]; Sign. NB 501.210-CR; 3512117); s. Abb. 19 bei Flotzinger 2015[a],55; ← 114.



IV,6 Vorlage dzt. unbekannt (Lithographie?), Brust  $\frac{3}{4}$  links; für kommerzielle Postkarte im Bildarchiv der ÖNB (8,8x13,9 cm, Bildausschnitt 8x13 cm), aus der 1. Hälfte d. 20. Jh.s, Beischrift „Johann Joseph Fux / Oberhofcapellmeister Kaiser Carl VI. / geb. 1660 in der Steyermark / gest. 1741 in Wien“, vom Rundsigel auf der Vorlage u. U. lesbar: „...ARLES... RBE(?)...“; auf der Rückseite Vordruck für Adresse, „echte Fotografie“, darunter „7/39 3“. Das Exemplar war ein „Geschenk [der] Bibl[iothek der] T[echnischen] H[ochschule] Graz V/1959“, Rundsigel „Österreichische Nationalbibliothek Wien“, „Pgf 1707.C(1)“, „Res. F 1058“, „Inv. Nr. NB 522.316B“; Sign. NB 522.316. s. Abb. 20 Flotzinger 2015[a],55; ← 112.



IV,7 Originale Kreide-Zeichnung „in natürlicher Größe“ (c.1871) von Ludwig Mayer (1834–1917) nach dem Ölbildnis von Buck, Brust halblinks dzt. nicht nachweisbar. Eine sog. Kohle-Photographie darnach lag dem Frontispiz von Köchel (Fux 1872, v.1, 264) zugrunde (5,5x9,3 cm). Vermutlich hatte Köchel die Zeichnung angeregt, weil er Mayer in seinem Testament bedachte (Konrad 1998,72); s. Abb. 16 bei Flotzinger 2015[a],54; ← 112.



IV,8 Lithographie (Kupferstich?, 17x24cm), Brust halb links, nach Buck von Monogrammist „AG“ (sicherlich Alois Greil, 1841–1902); eingesetzt das Facsimile der Unterschrift „Johann Joseph Fux / Kayl. HofCapellMaister/mp“ aus dem Testament (wohl n. Köchel 1872, Beil. I,5), also nach 1872 zu datieren. Das Exemplar im Bildarchiv der Öst. Nat. Bibl. Wien laut Vermerk auf Rückseite „der k. k. Hofbibliothek gewidmet von / Dr. Hanns Maria Truxa / kaisl. Rath [1851– 1906] / Wien den 28. Jänner 1895“; „1931:431“, „Pg. 1.707:I(3)“; „NB 502.590“, Sign. NB 501.211-CR. Ein weiteres Widmungsex. von Truxa in der Ges. d. Musikfreunde; s. Abb. 18 in Flotzinger 2015[a],55; ← 112.



IV,9 Originale(?) Feder- und Pinselzeichnung (11,9x15,2 cm, beschnitten) von Gustav Frank (1859–1913) nach Buck oder Mayer, vor 1890 (da offenbar Vorlage für die Abb. „Fux“ im Band Steiermark des sog. Kronprinzenwerks); Ex. des Bildarchivs war in einer früheren Sammlung (des Erzherzogs Rudolf?) unter der „N755“; ebenfalls auf Rückseite: „Kapellmeister / Joh. Jos. Fux“, [Inv. Nr.] „PK 1131,847“, „670“; Sign. NB 522.414-B); 3 Ex.e (20,5x18cm) im Steiermärk. Landesarchiv Graz (s. IV,4) wohl aus dem Kronprinzenwerk; s. Abb. 17 bei Flotzinger 2015[a],54; ← 112.



IV,10 Silberstiftzeichnung von Fritz Silberbauer (1883–1974) im Weihnachtsgeschenk 1940 des Reichsgaues Steiermark an den Führer (vgl. Ah. II,30), Original sicherlich zerstört, Photographie Inv. Nr. PLB008006 in Multimediale Sammlungen (ehem. Bild- u. Tonarchiv) des Universalmuseums Joanneum Graz; Lit.: G. Wolfbauer in: Das Joanneum 6 (1943), 265–271; ← 113.



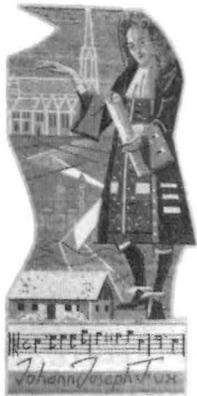
IV,11 Gips-Büste von Hans Adametz (1896–1966) aus dem Jahr 1941, H. 79 cm, Inv.Nr. III/90, leicht beschädigt, 1944 vom Joanneum angekauft, seit 1997 im Depot Andritz der Neuen Galerie des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv.Nr. III/90; ← 113. Diese Abb. n. Katalog Kunstaussstellung Graz. Architektur, Plastik, Malerei, Graphik und Handwerk [der] Kameradschaft steirischer Künstler und Kunstfreunde [1941], 33.



IV.12 Büste von Othmar Klemencic (\* 1926) in der „Steirischen Ehrengalerie“ vor dem Registraturtrakt der Grazer Burg (1959). s. Abb. in: Steir. Landesreg. (Hg.), *Steir. Ehrengalerie* (1960), 17. Photo RF001062 in den *Multimedialen Sammlungen* (ehem. Bild- u. Tonarchiv) / Fotosammlung des *Universalmuseums Joanneum Graz*; ← 113.



IV.13 Mosaik mit Bildnis des Meisters und Unterschrift „Johann Joseph Fux“ am Bildstock in Hirtenfeld (1960; zwischen den Häusern Nr. 13 u. 14) von August Raidl (\* 1920). Photo von Ernst Matthäus Fürböck (1904–81) Inv.Nr. PL019223 / RF048448 in den *Multimedialen Sammlungen* (ehem. Bild- u. Tonarchiv) / Fotosammlung des *Universalmuseums Joanneum Graz*. Abb. *stml* (1962/66) Tf.XIII; ← 113.



IV.14 (Gips-?)Relief (Format?) von Alfred (Fred) Pirker (1910–86). Entstand nach einer Angabe im Porträtkatalog der Multimedialen Sammlungen (ehem. Bild- u. Tonarchiv) / Fotosammlung des Universalmuseums Joanneum Graz angeblich [gemeint: vor?] 1961 als „Entwurf für eine Gedenktafel an der Hauptschule am Färberplatz“ [Ferdinandum], doch erschien auch ein Zusammenhang mit der Beseitigung des Mendelssohn-Reliefs im Stafaniensaal zwischen 1940/56 (← 119) denkbar; laut *Werkliste* im Künstlerarchiv der Neuen Galerie des Joanneums befand es sich zuletzt „im Besitz des Künstlers“. Dzt. zeugt von seiner Existenz nur dieser Photoabzug (Inv.Nr. Porträt -0105), der auf einem A4-Blatt im zit. Porträtkatalog aufgeklebt ist.



## Verzeichnisse der zitierten Literatur

### I. Spezielle Fux-Titel

- ARINGER, Klaus: Überlegungen zur Tastenmusik von Johann Joseph Fux, in: K. u. U. ARINGER (Hg.), *J. J. Fux. Der Komponist*. 2015[b], 219–231.
- ARINGER, Klaus / Ulrike ARINGER-GRAU (Hg.): *Johann Joseph Fux – Der Komponist. Referate des internationalen Symposiums Graz 2010*. Graz 2015[a].
- BIBA, Otto: Über den Fux-Schüler Franz Rincolini, in: A. BEER (Hg.), *Festschrift Federhofer zum 100. Geburtstag* (2011), 39–50.
- BIRTNER, Herbert: Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus, in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942), 1–14.
- BRAUNSCHWEIG, Karl: Gradus ad Parnassum: A Jesuit Music Treatise, in: *Theory Only* 12 (1994), 35–58.
- BRENN, Franz: *Die Messkompositionen des Joh. Jos. Fux. Eine stilkritische Untersuchung*. Masch. Diss. Wien 1931.
- EDLER, Arnfried / Friedrich W. RIEDEL (Hg.): *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*. Laaber 1996 (= Publ. der Hochschule für Musik und Theater Hannover 7).
- ERDMANN, Guido: »Volkstümliche Einschläge« in der Instrumentalmusik von Johann Joseph Fux? Anfangsphasen eines riskanten Diskurses, in: A. BEER (Hg.), *Festschrift Federhofer zum 100. Geb.* (2011[a]), 63–89.
- DERS.: Die 14 Menuette des „M: Fux“ im Musikarchiv Starhemberg. Neue Werkzuweisungen an Johann Joseph Fux (ca. 1660–1741), in: *Musicologica Austriaca* 30 (2011[b]), 11–25.
- EYBL, Martin: *Die Triosonaten von Johann Joseph Fux und ihre Überlieferung* (= Jahresgabe i.V.).
- DERS.: Im Schatten des Theoretikers: Zur Rezeption des Komponisten Fux im 18. Jahrhundert, in: D. TÖRKEWITZ (Hg.), *Im Schatten des Kunstwerks. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. Internat. Kongress für Musiktheorie Wien 2007*, Bericht. Wien 2012.
- FEDERHOFER, Hellmut: Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux, in: *Kirchenmus. Jahrbuch* 43 (1959), 113–154 (= *Jahresgabe* [1]/1959).
- DERS.: Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux, in: *Musikforschung* 13 (1960[a]), 130–142.
- DERS.: Johann Joseph Fux und Joseph Haydn, in: *Musica* 14/5 (1960[b]), 1–5 (= *Jahresgabe* [2]/1960).
- DERS.: Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker, in: *Hans Albrecht in Memoriam*. Kassel 1962, 109–115 (= *Jahresgabe* [4]/1962).
- DERS.: 25 Jahre Johann Joseph Fux-Forschung, in: *Acta musicologica* 52 (1980), 155–194 (= *Jahresgabe* [11]/1981).
- DERS.: Johann Joseph Fux im Wandel der Zeit, in: *Musica Pannonica* 1. Oberschützen-Budapest 1991 (= *Jahresgabe* 15/1992).
- DERS.: Johann Joseph Fux und die Gegenwart, in: H. WHITE (Hg.), *Fux and the music of the Austro-Italian Baroque* (1992), 1–17.
- DERS.: Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre, in: *Musikforschung* 46 (1993), 157–170 (= *Jahresgabe* 16/1993).
- DERS.: Der „Coro“ in den Opern von Johann Joseph Fux, in: *Musikforschung* 53 (2000), 446f.
- DERS. / Friedrich W. RIEDEL, Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), 111–140, 253f.
- FEIL, Arnold: Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, in: *Archiv für Musikwiss.* 14 (1957), 184–192.

- Sequenzierung 173, 187f, 212, 216, 234, 236, 259, 264, 272, 275, 279
- Serenata / Serenade 51, 53, 55, 62, 90, 296f, 308
- Sereni(o), Alexander 18f
- Sertorio, Filippo Maria 246, 267
- Seydler, Anton 81  
Ludwig Carl 81
- Seydler, Ignaz v.
- Seyfried, Ignaz v. 106
- Shaftesbury, Anthony Earl of 346
- Siciliano 258, 262
- Siebenbürgen 58
- Silberbauer, Fritz 113, 119
- Sinfonia 49f, 60, 118, 179, 183, 186, 192f, 203, 215, 219, 252, 255f, 261, 298f, 321
- Singfundament (s. Schriften)
- Singspiel 87
- Sinzenдорff, Graf Sigmund Rudolf v. 67
- Sobieski, Jakob 38
- Soggetto 172, 176, 180f, 198, 211
- Solmisation 63, 337f, 352
- Sonate 27, 36, 42, 44, 168, 191, 220, 225
- Sonnleithner, Joseph v. 110
- Spanien 43, 54, 61, 72, 85, 91
- Sperry, P. Franz 96
- Spiegelung 340
- Spielgrafenamt 38
- Spieß, P. Meinrad 350, 354
- St. Florian 124
- St. Lambrecht 117
- St. Marein (am Pickelbach / bei Graz) 12ff, 18f, 21, 24, 79, 81, 109, 117, 119–123
- St. Paul im Lavanttal 25
- Sstanteysky, P. Valentin 93
- Stadler, Abbé Maximilian 96, 104
- Stadlmayr, Johann 104, 139
- Stampiglia, Silvio 56, 292
- Staral, Helmut 121
- Starhemberg-Archiv 203, 215
- Staudt, Johann Bernhard 25, 144
- Steffani, Agostino 167
- Steiermark 12, 22, 24, 32, 106, 109, 113, 119, 124, 137
- Stiftung 22, 45, 109
- Stil, galanter 70, 98, 236, 291, 334  
neapolitanischer 160, 290  
vermischter 68, 151f, 160, 206, 210f, 218, 224, 257, 289, 298, 354
- Stockhausen, Julius 339
- Stölzel, Gottfried Heinrich 86
- Stranitzky, Joseph Anton 87
- Streichinstrument 22, 51, 320
- Streichorchester 263, 268
- Strudel, Paul (v.) 35  
Peter 51, 344
- Stupan v. Ehrenstein, Johann Jakob 205, 221, 223, 240
- Stuttgart 202
- Subjectum 29
- Substanzgemeinschaft 174, 181
- Substitut 20f, 54, 60
- Succentor 20, 34, 40
- Suite (s. a. Partita) 44, 49ff, 115, 117, 202–206, 210, 215f, 220, 223, 225, 227–230, 237
- Sutter, Kunigunda 300
- Symbol(ik; s. a. Affekt, Figur, Rhetorik) 240, 273f, 276, 279f, 290, 308, 310, 312, 314, 317, 322
- Tabulaturbuch 86
- Tafelmusik 21, 37, 44, 193, 204
- Tanz(-art, -kunst, -satz) 21, 41ff, 46, 48f, 52, 55, 176, 179, 182, 186, 193, 206, 210, 212ff, 217, 222f, 230ff, 235f, 281, 302, 340
- Tanzmeister 38, 41f
- Tartini, Giuseppe 90, 96
- Tasteninstrument 18–21, 40, 55, 92f, 200, 227, 23f, 238f, 352
- Techelmann, Franz Matthias 237
- Te Deum 20, 46, 51, 57, 70, 122
- Telemann, Georg Philipp 27, 63, 72, 199, 210, 348, 352
- Telky (Telecky) 32
- Temperatur, gleichschwebende 63
- Tempo 184, 186, 196, 213, 216f, 219f, 227, 273, 298, 306, 308, 310, 314
- Terzett 255
- Textbuch (Libretto) 25, 71, 135, 246f, 251, 254, 260, 267, 284, 296ff
- Textausdeutung (s. Bildlichkeit)
- Thalmann, Franz Daniel 61, 64
- Theater 43f, 53ff, 71, 87, 89f, 115, 193, 195, 220, 222, 225
- Theile, Johann 65
- Theorbe (Tiorba o.ä. s. Laute)
- T(h)uma, Franz Ignaz 66, 94f, 199
- Tieck, Ludwig 102f

- Timmer, Joseph 274
- Tittel, Ernst 103, 350
- Toccatà 70, 230, 237,
- Tollini, Domenico 267, 272, 274, 300
- Tombeau 83
- Tonartencharakteristik 102, 248, 281, 312
- Tonartenfolge 170, 215, 248, 252, 255f, 258, 262f, 267, 275ff, 281
- Tonartwechsel 170, 220f, 232, 234, 236, 252, 317
- Tonkünstlerbund, Steirischer 117
- Tonkünstler-Societät 38
- Tonmalerei (s. Bildlichkeit)
- Topos 72, 100, 271, 279ff
- Torelli, Giuseppe 28, 167, 171
- Torti, Francesco 296
- Tosi, Pier Francesco 61, 178
- Traeg, Johann (d. Ä.) 104
- Trani, Giuseppe 199
- Transkription 47, 55
- Trautson, Veit Euseb Graf 99
- Tridentinum (Trienter Konzil) 65, 105, 146, 351
- Trinitarier(orden) 34f
- Trinität (s. Dreifaltigkeit)
- Trio(satz) 46, 208f, 212f, 219, 223, 240, 320
- Triopartita 44, 203f, 211–214, 218, 223
- Triosonate 36, 44, 100, 118, 139, 169, 172, 174f, 183, 191, 204, 211, 213, 219
- Trompete 18, 50f, 56ff, 205, 209f, 215, 217f, 220, 290f, 294, 299, 304, 308, 321, 330
- Troyer, Philipp 93
- Tschuk, Bernardin 39
- Türken(krieg) 11, 24, 34, 43, 45f, 58, 137
- Typus 279ff
- Überlieferung 134, 202, 218, 228f
- Übersetzung 30, 65, 72ff, 98, 104, 348
- Ungarn 58, 61, 80, 137
- Unger, Thomas 81
- Urbantschitsch, Viktor v. 117
- Valentini, Giovanni 28, 244
- Vallotti, Francesco Antonio 64
- Vandini, Antonio 70
- van Ghelen, Johann Peter 73
- van Schuppen, Jacob 84f, 110f, 113f, 343f, 347
- Variation 179, 182, 187f, 220, 227, 229f, 345, 349
- Venedig 75, 91, 113, 295
- Versett 40
- Verzierung (s. Ornament)
- Vesper 25, 62, 147, 164ff, 169
- Vincenzi, Giovanni 261, 267, 269, 300
- Vinci, Leonardo 290
- Viola (da gamba, d'amore u.a.) 47, 57, 284, 289, 294f, 304, 323, 325f, 331f
- Violine 45f, 57ff, 92, 322f, 325ff, 329, 331f, 341
- Violoncello 289, 295, 305, 317, 323, 325, 331ff
- Vischer, P. Columban 25
- Vitali, Giacomo 173, 300  
Giovanni Battista 65
- Vivaldi, Antonio 85, 123, 171, 334
- Vizekapellmeister 89, 92, 94
- Vokalmusik 44, 48, 65, 186
- Volkslied 40
- Volkskomödie 87
- Volksmusik 87, 186, 218, 347
- volkstümlich 87, 262
- Voltaire (François-Marie Arouet) 83
- Vorklassik 160
- Vornbach am Inn 86
- Vortrag 319
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 102f
- Wagner (v. Wagenfels), Hans Jakob 48
- Wagenseil, Georg Christoph 40, 60, 88, 93, 95, 199, 227
- Walther, Johann Gottfried 98, 104, 106, 286, 288
- Weichenberger, Johann Georg 239
- Weiß (Weiss), Joseph 195, 338
- Weiß, Silvius Leopold 70
- Welcker, John 349
- Wellesz, Egon 115, 286
- Wenzl, Christoph Joseph 54
- Werdenberg (u. Namischt), Casimir Wenzel Graf 86
- Werk 36, 87, 102–106, 108, 134f, 139, 169  
Überlieferung 133ff, 139
- Werner, Gregor Joseph 94
- Wessely, Othmar 122
- Westphal, Johann Jakob Heinrich 110
- Widmung 12, 27, 29, 34–37, 42, 49, 55, 63, 73, 77, 84, 88, 109
- Wiedergabe 88, 231
- Wiederholung 209f, 223, 253, 259
- Wien Ballhaus 87  
Caecilien-Kongregation 344  
Favorita 45, 69f, 147, 195