

## ZUR AUSGANGSLAGE AUF BASIS DER VORGEFUNDENEN UNTERLAGEN UND ZUR ZUSCHREIBUNGSPROBLEMATIK

Von den im Katalog behandelten 66 Werken, Werksammlungen (Vespere) bzw. Fragmenten sind (also) 29 unter mehreren Komponistennamen vorgefunden worden. In der Literatur existieren nur bei zwei der 29 Fälle Mutmaßungen über den tatsächlichen Autor (Howard Picton: Kat.-Nr. A/II/5, und Georg Reichert: B/I/11), aber keine Begründungen. Erörterungen über die Autorschaft waren daher unumgänglich, Zuschreibungen auf Basis von Schriftvergleichen aber unmöglich: Öttls Noten-Handschrift ist nämlich nicht bekannt. Mag sein, dass einige der in der Sammlung A-Ws verwahrten Stimmen von Öttl geschrieben wurden, weil dies der einige Jahre zeitgleich mit ihm ebenfalls kompositorisch für die Schotten tätig gewesene Karlmann Pachs Schmidt auch tat, gesichert ist das nicht. Und die wenigen überlieferten Partituren von Öttl-Werken sind nachweislich erst nach Öttls Tod verfasst worden. Drucke von Öttl-Werken gibt es keine.

Es war also nötig, sich der Frage nach Öttls Autorschaft mit anderen Mitteln zu nähern, dabei bot sich die Suche nach gestalterischen Eigenheiten in Öttls gesichertem Œuvre an. Als „gesicherte“, also fraglos von Öttl stammende Werke wurden die in der folgenden Aufstellung genannten zehn *Messen* angesehen: Jeweils rechts ist angegeben, wie oft das Werk insgesamt vorgefunden wurde. Die erste *Messe* tauchte achtmal unter Öttl auf (in welcher Schreibweise seines Familiennamens auch immer) und einmal unter einem nicht ins Gewicht fallenden Anonymus, die dritte siebenmal unter Öttl, und einmal unter Ferdinand Schmidt, wobei aber die Zuschreibung an Schmidt mit Sicherheit auf einem Irrtum beruht (vgl. dazu die Ausführungen bei der Kat.-Nr. A/I/34). Bei den restlichen acht *Messen* fanden sich nur Manuskripte unter „Öttl“.

- |                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| 1. <i>Missa Paschalis</i> [I], Kat.-Nr. A/I/24                     | 9x |
| 2. <i>Missa Sancti Spiritus</i> , Kat.-Nr. A/I/31                  | 8x |
| 3. <i>Missa Sed libera nos a malo</i> , Kat.-Nr. A/I/34            | 8x |
| 4. <i>Missa Fiat voluntas tua</i> , Kat.-Nr. A/I/14                | 5x |
| 5. <i>Missa Sti Jucundi</i> , Kat.-Nr. A/I/39                      | 5x |
| 6. <i>Missa à 4</i> , Kat.-Nr. A/I/1                               | 4x |
| 7. <i>Missa Adveniat regnum tuum</i> , Kat.-Nr. A/I/5              | 4x |
| 8. <i>Missa Et dimitte nobis debita nostra</i> , Kat.-Nr. A/I/11   | 4x |
| 9. <i>Missa Et ne nos inducas in tentationem</i> , Kat.-Nr. A/I/12 | 4x |
| 10. <i>Missa Fidei</i> , Kat.-Nr. A/I/16                           | 3x |

Die zehn Kompositionen decken hinsichtlich ihrer Länge ein breites Spektrum ab. Die Besetzungen differieren. Unter den Werken finden sich mehrere Messtypen, und zwar bezogen auf verschiedene Typologien. Die unter 3., 5. und 7. angeführten Werke wurden komplett, der Rest zum Teil spartiert. Untersuchungen, wie Öttl seine Werke gestaltete, bzw. welcher Mittel er sich bediente oder nicht bediente, erbrachten folgendes:

A) Instrumentarium bzw. dessen Einsatz:

1. „Geteilte Stimmen“ bei der Violine I oder II existieren keine.
2. Oboen sind in den zehn Messen nicht eingesetzt.
3. Die Clarini-Behandlung ist auffallend virtuos, dies gilt häufig auch für die Violinen. Virtuos sogar immer wieder auch die Gestaltung der Posaunen-Stimmen, nachfolgend eine in schnellem Tempo auszuführende Passage der Trbne. I, Takte 101–107 aus dem *Gloria (Quoniam)* der *Missa Sancti Jucundi*:



4. Die Organo-Stimmen enthalten fast keine Pausen, das Maximum sind in der Regel ein bis zwei Takte in Folge (mit „Pausen“ sind allerdings keine „Senza-Organo“-Passagen gemeint). Die höchste Anzahl von aufeinander folgenden Pausen innerhalb der untersuchten Messen sind sechs Takte in der *Missa Adveniat Regnum tuum*. Konzertierende Orgelpassagen liegen vor, sie finden sich zum Beispiel im *Benedictus* der *Missa Sed libera nos a malo*.

B) Strukturelle (formale) Auffälligkeiten:

1. Das *Kyrie* tauchte siebenmal mit einer instrumentalen Einleitung auf (Fälle 2.–6., 8. und 10. der obigen Aufstellung), die Nr. 1. (*Missa Paschalis* [I]), wird mit einem instrumental begleiteten Tutti-Vokalsatz eingeleitet, der sich klar vom restlichen *Kyrie* abhebt. Die zwei übrigen Messen weisen keine Einleitung auf.
2. Ein streng in *Kyrie I* / *Christe* / *Kyrie II* getrenntes *Kyrie* liegt nur einmal vor, und zwar in der *Missa Fidei* (Nr. 10). Dort treten allerdings im *Kyrie II* die Worte „*Kyrie*“ und „*Christe*“ vermengt auf. Diese Wortvermischung findet sich übrigens auch in sämtlichen finalen Takten der *Kyrie*-Sätze der restlichen neun genannten Messen. Die bei anderen Komponisten häufig auftretende Form: *Kyrie* – *Christe* – *Kyrie-Dacapo* gibt es in den aufgelisteten zehn Werken nicht. Nicht auszuschließen ist al-

lerdings, dass Öttl das Kyrie-Dacapo in extrem kurzen Messen einsetzte, siehe dazu zum Beispiel die bezüglich Öttls Autorschaft nicht gänzlich abgesicherte *Missa In hyeme et aestate*, Kat.-Nr. A/I/21. In den o.a. *Messen* sind instrumentale Zwischenspiele im *Kyrie* der Fälle 1., 3., 5. und 7.–10. nachweisbar. Reine Instrumentalstellen finden sich übrigens nicht nur in *Kyrie*-Sätzen dieser *Messen*.

3. In keinem einzigen der zehn Fälle ist das *Amen* aus dem *Gloria* oder aus dem *Credo* ein eigener Abschnitt, es entwickelt sich beim *Gloria* neunmal aus dem *Cum Sancto* und einmal aus dem *In Gloria Dei*. Beim *Credo* erwächst es immer aus dem *Et vitam*.
4. In keinem einzigen der zehn Fälle wiederholt das *Credo* das *Amen* aus dem *Gloria*, auch nicht in Teilen.
5. In keinem einzigen der zehn Fälle ist das *Hosanna* nach dem *Benedictus* eine Wiederholung der *Hosanna*-Vertonung aus dem *Sanctus*.

#### C) Tempobezeichnungen:

Öttl dürfte mit Tempovorschriften sparsam umgegangen sein. Bei vielen Sätzen bzw. Abschnitten fehlen sie überhaupt. Dort, wo Tempi genannt sind, überwiegen „Allegro“, „Andante“, „Adagio“ und „Alla breve“. Andere Tempi tauchen in den Manuskripten überaus selten auf, zum Teil sind sie höchstwahrscheinlich durch Tempo-Uminterpretationen beim Übertragen der Stimmen zustande gekommen, etwa in der *Missa Sancti Jucundi*, in der in einer einzigen Fassung (A-LA M 222) ein „Allegro con moto“ existiert, nicht aber in den anderen eingesehenen Manuskripten.

#### D) Notenwerte:

Triolen sind rar, im Rahmen der zehn aufgelisteten Messen fanden sie sich lediglich im *Gloria*, Takt 161, Trbne. II, der *Missa Sed libera nos a malo* auf (Nr. 3).

#### E) kompositorische Eigenheiten:

##### 1. Öttl liebte echte bzw. scheinbare Rückungen.

Rückungen sind Mittel zum Zweck. Ihr Zweck ist der Wechsel in eine andere Tonalität mittels der Verlagerung des harmonischen Gefüges um eine Stufe nach oben oder unten, also ohne vorbereitende Kadenzierung. Eine ihrer Nebenerscheinungen ist die Effektsteigerung, weil die Tonalitätsverlagerung spontan erfolgt. Letzteres liegt etwa am Ende des 2. Satzes im 5. *Klavierkonzert* Beethovens vor, wo im Takt 79 H-Dur regiert, um am Beginn des Taktes 80 unvermittelt nach B-Dur zu wechseln, wenngleich nur, um Es-Dur vorzubereiten. Nach und nach wurden Rückungen zu höchster Meisterschaft geführt – zu Öttls Lebzeiten waren sie noch relativ selten, zumeist auch nicht sonderlich ausgereift. Es war ein Anfang.

Ein Anfang deshalb, weil bei Öttl nicht alles, was auf den ersten Blick eine Rückung zu sein scheint, immer eine ist, wenn man „Rückung“ der obigen Definition unterordnet. Viele von Ötts „Kunstgriffen“ klingen aber wie Rückungen. Dazu ein Beispiel aus dem *Credo* aus der *Missa Sancti Jucundi*, Takt 139–141 (in der nachfolgenden Abbildung wurden die Stimmen auf zwei Systeme zusammengezogen; wie in den darauf folgenden Beispielen ebenfalls wurde auch der Text der Vokalstimmen weggelassen, bzw. die Balkung der Vorlagen nicht 1:1 übernommen):

The image shows a musical score for measures 139-141. It consists of four staves: S./V. (Soprano/Voice), A./Trbne. I (Alto/Trumpet I), T./Trbne. II (Tenor/Trumpet II), and O./Vlne. (Oboe/Violin). The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The notation shows various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Vereinfacht dargestellt entspricht dies in etwa:

The image shows a simplified musical score for measures 139-141. It consists of two staves: S. (Soprano) and O. (Oboe). The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The notation shows a simplified version of the original score, focusing on the essential melodic and harmonic elements.

Wenn man die O.- und die S.-Stimme betrachtet, so ergibt sich vom Takt 139 zum Takt 140 alles in allem eine parallele Aufwärtsbewegung der Außenstimmen (S. vom  $h^1$  vom Anfang des Taktes 139 zum  $e^2$  am Ende des Taktes 140 und O. vom  $d$  zum  $e$ ), und von 140 zum Takt 141 eine Fortschreitung in die andere Richtung. Ähnliches gilt, wenn man die wesentlichen Zusammenklänge der drei Takte vergleicht. Im Takt 139 dominiert D-Dur, im Takt 140 e-Moll und im Takt 141 D-Dur. Natürlich gibt es da auch den Vorhalt (siehe die Überbindung von Takt 139 auf Takt 140) und die Wechselnote im Takt 141. Aber all dies fällt akustisch kaum ins Gewicht, der Höreindruck ist D-Dur – e-Moll – D-Dur. So gesehen liegen also zwei Rückungen vor. Im Sinne der o.a. Definition sind die Rückungen aber nur zum Teil existent. Vom Takt 140 zum Folgetakt besteht tatsächlich eine, und zwar von e-Moll nach D-Dur, nicht aber vom Takt 139 auf den Takt 140. Der erste Zusammenklang im Takt 140 ist ein Septakkord auf  $e$ , im Zusammenhang mit dem D-Dur des Vortaktes lässt er an eine Modulation denken, der eigentlich in einen A-Dur-Klang münden müsste, von diesem lässt Öttl aber nur das  $e^2$  im S. und das  $cis^1$  im A. (vgl. die 1. Abbildung) anklingen, nicht aber die Basis: es fehlt das A. Der D-Dur Dreiklang am Beginn des Taktes 141 ist der Abschluss einer Kadenz. Ötts Rückung ist also eine verkappte, man könnte sogar sagen „verstümmelte“ Kadenz, oder,

wenn man will, „Pseudorückung“. Sie evoziert jedoch den Eindruck einer Rückung. Was wesentlich ist: die „Pseudorückung“ war ein Wink in die Zukunft, ein Schritt von der kompletten Kadenz zum Entfall der Kadenz.

Satztechnisch ist sie (zumindest für die damalige Zeit) allerdings problematisch: Nachdem man sich am Beginn des Taktes 141 noch deutlich an das e und das  $h^1$  sowie das e vom Beginn des Taktes 140 in den Außenstimmen erinnert, wird die am Anfang des Taktes 141 auftauchende Quint  $d-a^1$  in den Außenstimmen (in Verbindung mit der vorher genannten Quint  $e-h^1$ ) als unangenehm empfunden. Den schlechten Eindruck dieser Quintfortschreitung konnte Öttl auch nicht durch das  $e^2$  im Takt 140 verschleiern, auch nicht durch die T./Trbne.-Passage im Takt 140 und schon gar nicht durch die auffälligen, beinahe permanenten Richtungswechsel in der obersten Stimme. Was aber für die vorliegende Arbeit wesentlich ist: ähnliche Rückungen treten quer durch das Œuvre Öttls immer wieder auf, können also ein Signum für seine Autorschaft sein.

Hier ein weiteres Beispiel (*Kyrie* der *Missa Sed libera nos a malo*), die folgende Abbildung enthält sämtliche Partiturstimmen:

The image shows a musical score for measures 60 and 61. The score is in 3/4 time and consists of four staves: V. (Violin), S. (Soprano), A. / Trbne. I (Alto / Trumpet I), and T. / Trbne. II / B. / O. (Tenor / Trumpet II / Bass / Oboe). Measure 60 shows a melodic line in the V. and S. parts, with accompaniment in the lower parts. Measure 61 shows a change in the V. and S. parts, with the S. part moving to a lower register. The lower parts provide a rhythmic and harmonic foundation.

Hier liegen beim Wechsel von Takt 60 auf Takt 61 in den Außenstimmen einschließlich des S. parallele Quinten vor ( $a-h / e^2-f^2$ ), die Öttl mit der Fortschreitung  $a^1-g^1$  (Gegenbewegung) an der gleichen Stelle im Alt zu kaschieren versuchte. Besser wäre es gewesen, das  $g^1$  am Beginn des Taktes 61 als Grundton  $g$  heranzuziehen. So aber ist die Lösung unelegant und nimmt sich wie eine verschleierte Rückung  $a$ -Moll –  $h$ -Moll mit verminderter 5. Stufe aus, wengleich tatsächlich ein Wechsel  $a$ -Moll – Dominantseptakkord von  $C$ -Dur unter Aussparung des Basistons  $g$  vorliegt.

Ebenfalls im *Kyrie* der zuletzt genannten Messe gibt es eine Rückung von  $g$  nach  $fis$  und zurück nach  $g$  (siehe die nächste Abbildung). Erneut ist die Basis  $fis$  im Takt 80 eigentlich ein Ersatz (für ein  $d$ ), weil der sich über dem  $fis$  aufbauende Akkord der Dominantseptakkord von  $G$ -Dur ist, dem der Grundton fehlt, der akustische Eindruck ist aber der des Grundtonwechsels  $g$ - $fis$ - $g$  im Takt 80 bzw. beim Wechsel von Takt 80 auf Takt 81.

Diesen Punkt abschließend ist zu sagen, dass Öttls echte oder Pseudo-Rückungen trotz mancher satztechnischer Schwächen musikalisch auch einen gewissen Reiz haben.

## 2. Öttl liebte die Leiter.

Besonders in fugierten Abschnitten oder in Fugen finden sich – oft über Gebühr – Tonleitern, häufig als Bestandteil der Themen selbst. In der *Missa Sed libera nos a malo* fällt etwa folgendes auf:

Ab dem Takt 91 beginnt im *Kyrie* ein Fugato. Öttl fängt im S. mit einer Vorwegnahme eines im Sinne einer Themenbeantwortung in einer Fuge veränderten Kopfes eines 8taktigen Themas an, welches im A. ab dem Takt 96 in voller Länge vorgestellt wird. Dieses Thema besteht in seinen letzten fünf Takten (also in den Takten 99–103) genau genommen aus den absteigenden, aufeinander folgenden Tonstufen  $a^1-c^1$  (das „e“ am Anfang des Taktes 103 stellt im Grund genommen nur eine Verzögerung der danach einsetzenden Tonstufe  $c^1$  dar).

Diese Leiter taucht (fallweise auch transponiert bzw. verkürzt) im restlichen Abschnitt des *Kyrie* mehrmals auf, etwa in den Takten 130–135 im T., dort zerlegt in 8tel und 16tel. Bei derartigen Leitern bewegt sich der Satz alles in allem häufig parallel. Dadurch ab und zu entstandene ungünstige Quinten oder Oktaven verschleierte Öttl immer wieder durch kleine Kunstgriffe, ähnlich wie bei den oben vorgestellten „Rückungen“ (etwa kurzfristig gegenläufige Stimmen mit permanent wechselnder Richtung). Leider vermitteln derartige Passagen von Leitern aber trotz der Verschleierung zumeist keinen sonderlich positiven Eindruck.

Ein Beispiel für eine (alles in allem) parallele Abwärtsführung der Stimmen, aber auch für eine weitere Leiter, findet sich etwa im *Credo* derselben Messe ab dem Takt 37 (die folgende Abb. zeigt sämtliche Stimmen):

Hier liegen nachschlagende Quinten vor, und zwar (beginnend ab Takt 38) jeweils zwischen der ersten Note der obersten Stimme und der zweiten Note des Basses derselben Takte. Die Quinten werden wohl durch die Gegenbewegung in den Oberstimmen beim jeweiligen Taktwechsel etwas verschleiert, wirklich befriedigend ist das Ergebnis allerdings nicht.

Eine weitere Leiter findet sich etwa ab dem Takt 311 des *Gloria* (entspricht Takt 4 des *Cum Sancto*). Hier setzt im S. das Thema der finalen Fuge des Satzes ein und wird bereits ab Takt 313 (unter Vergrößerung der ersten Note und gleichzeitiger Verschiebung) im A. beantwortet. Genau genommen besteht das Thema nur aus den drei aufeinander folgenden Tonstufen  $c^2$ ,  $d^2$ ,  $e^2$ , die den Beginn der aufsteigenden C-Dur Leiter darstellen.

Auch im *Dona nobis pacem* bedient sich Öttl der Leiter. Der stark fugierte Abschnitt setzt ab dem Takt 20 des *Agnus* ein. Das im A. vorgestellte Thema zieht, von Tonwiederholungen abgesehen, die aufsteigende Abfolge der C-Dur Tonstufen  $c^1$ – $f^1$  heran, und vom  $f^1$  ausgehend die absteigenden Leitertöne zurück zum  $c^1$ , wengleich die meisten Töne wiederholt werden:

Man könnte das Thema also als Doppelleiter bezeichnen, oder, wenn man die Optik der Noteneintragungen vor Augen, eine andere Bedeutung des Wortes „Leiter“ im Sinn, und eine kleine Bosheit im Herzen hat, als „Stehleiter“. Genaue Untersuchungen der *Missa Sti Jucundi*, A/I/39, haben den bei der *Missa Sed libera nos a malo* gewonnenen Eindruck hinsichtlich der Präferenz Ötts zu Leitern und parallelen Stimmführungen bestätigt, namentlich in kontrapunktisch komplexen Abschnitten. Etwa in den Takten

201–207 aus dem *Credo* (Trbne. I und Violinen samt unisono geführte Stimmen), oder in den Takten 41–48 aus dem *Agnus*.

In den Takten 48–54 des *Dona nobis pacem* der *Missa Adveniat Regnum tuum* existiert eine mit Ausnahme des „h“ komplett absteigende C-Dur-Leiter mit parallel abfallendem Duktus in den anderen Stimmen; im *Benedictus* der *Missa Sancti Spiritus* bewegt sich die O.-Stimme bei gleichzeitigem parallelen Duktus des Gesamtsatzes in den Takten 9–16 in Sekundschritten zunächst vom c<sup>1</sup> zum e abwärts und von da ansteigend (erneut in Sekundschritten) wieder zurück bis in die Ausgangsposition, um auch aus diesen beiden *Messen* ein Beispiel zu bringen.

Facit: Bei Öttl treten immer wieder uniforme parallele Bewegungen sämtlicher Stimmen auf, deren Basis auf- oder absteigende Sekundfortschreitungen des Grundtones darstellen. Fortschreitungen in Sekundschritten gerade in kontrapunktisch komplexen Abschnitten der Geistlichen Musik sind wahrlich nicht auf Öttl beschränkt: Für ihn bezeichnend ist aber der Umgang mit diesen Leitern: Er versuchte, den nicht immer befriedigenden akustischen Gesamteindruck durch kleine Kunstgriffe (wie etwa Wechselnoten, kurze Gegenläufigkeit der Stimmen) zu minimieren. Die Art wie er das machte und auch die Häufigkeit des Vorkommens derartiger Passagen scheint ihn von Meistern der gleichen Epoche abzuheben.

3. In Ötts Œuvre gibt es nicht viel Chromatik.

4. Öttl liebte Effekte.

In der *Missa Adveniat Regnum tuum* etwa bringt sich Öttl zwar in den Takten 92–93 des *Kyrie* noch um den Effekt einer Generalpause, wenngleich der Satz auch in diesem Bereich nicht ohne Reiz ist. Im *Gloria* allerdings findet sich die Generalpause dann tatsächlich und wirkungsvoll im Takt 174.

Auch im *Gloria*, Takt 253, der *Missa Sed libera nos a malo*, oder, wenn man die Takte auf die Abschnitte bezieht, im *Qui tollis* aus dem *Gloria*, Takt 20, ist erneut eine sehr effektvolle Generalpause nach einem Halbschluss notiert.

5. Am Anfang von Messen und deren nachfolgenden Sätzen (*Kyrie*, *Gloria* etc.) steht nie ein Auftakt; dies gilt aber nicht für Abschnitte.

Nun wäre es ideal gewesen, die unter A)–E) vorgefundenen kompositorischen Besonderheiten Ötts mit den Personalstilen aller neben ihm aufgetauchten 16 Komponisten (Antonio Caldara, Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Franz Ehrenhardt, Johann Josef Fux, Václav Antonín Haas, Michael Haydn, Franz Anton Öttl, Karlmann Pachs Schmidt, Franz Gerhard Pruneder, Johann Georg Reinhardt, Georg Reutter jun., Vincenz Schmid, Ferdinand



Schmidt, Josef Antonín Štěpán, František Ignác Antonín Tůma und am Rande Charles-Joseph van Helmont) zu vergleichen. Bedauerlicher Weise liegen aber über das Œuvre dieser Autoren nur wenige kompositionstechnische Untersuchungen in der oben vorgenommenen Art vor. Franz Brenn beschäftigte sich in seiner *Dissertation* über Fux etwa insbesondere mit den historischen Wurzeln des Aufbaus der Werke, nicht aber mit singulären oder auffällig häufig vorgefundenen Merkmalen, durch die sich der Fux'sche Kompositionsstil von anderen abhebt.

Ähnlich Alfred Peschek: Sein Blick auf die Messen Franz Tumas geht von der Typologie nach Fux aus.<sup>12</sup> Peschek unternahm auch Seitenblicke auf Palestrina, nannte Untergruppierungen wie etwa „Kantatenmesse“, „Credomesse“, „Missa solennis“, „Missa brevis“. Vieles von dem, was er vermeldete, ist aber auch auf Tumas Zeitgenossen übertragbar. Vergleichbar auch die *Dissertation* von Felix Kraus über Caldara (siehe bei Brenn, Peschek und Kraus jeweils das „Literaturverzeichnis“) und andere Arbeiten. Sie zeigen mehr Gemeinsamkeiten der Epoche(n) auf, als signifikant Individuelles, definieren also den jeweiligen Personalstil nicht.

Bruce C. Mac Intyre etwa beschäftigte sich mit der Wiener Messe der Frühklassik (siehe auch hier das „Literaturverzeichnis“) und bezog auch einige der im vorliegenden Katalog genannten Komponisten in seine Betrachtungen ein. Die von ihm besprochene Periode hatte Öttl allerdings nicht mehr erlebt, weshalb ihn der Autor folgerichtig nur mit einigen Zeilen streifte. Das allein machte die Arbeit für den *Öttl-Katalog* schon minder interessant, wozu noch kommt, dass auch sie nicht auf die Definierung des jeweiligen Personalstils der in ihr behandelten Komponisten ausgerichtet ist, sondern eher auf eine Gesamtschau. Sie enthält also beispielsweise nicht einmal Überlegungen darüber, ob bzw. weshalb die besprochenen *Messen* überhaupt von dem Autor stammen, unter dem sie im Buch aufscheinen, und derartige Erörterungen wären trotz der selektiven Werkauswahl zumindest da und dort doch wünschenswert gewesen. Anders gesagt: Mac Intyre sparte Gedanken über die „Gesamtheit des Unverwechselbaren im Schaffen des Einzelnen“ für die Zukunft aus: das mag mit der Zielsetzung seiner Arbeit konform gehen, für den gegenständlichen Katalog sind derartige Überlegungen aber unabdingbar.

Dieser wurde auf folgende Basis gestellt: es wurde primär versucht, sich Öttls Autorschaft per „per exclusionem“ zu nähern. Neben den zehn oben

---

<sup>12</sup> JOHANN JOSEF FUX, *Gradus ad parnassum*. Wien 1725, 183ff.

angeführten *Messen* wurden die zweifelhaften 29 Werke des Katalogs gänzlich oder teilweise spartiert, und nach vergleichbaren Merkmalen wie den unter A)–E) vorgefundenen untersucht. Fehlte Derartiges, war Öttl als Autor eher auszuschneiden, weil seine kompositorischen Vorlieben doch sehr spezifisch und in Summe mit hoher Wahrscheinlichkeit singular sind.

Bei einigen Werken wurden auch erste Überlegungen über schöpferische Eigenheiten anderer Autoren angestellt. Das bei allen 16 neben Öttl ins Spiel gekommenen Meistern zu tun, ganz zu schweigen von den Fällen, bei denen von einem „Anonymus“ die Rede ist, hätte den Rahmen der Arbeit allerdings gesprengt. Das ist zugegebenermaßen ein Schwachpunkt, der auch dadurch „beungünstigt“ wurde, dass nicht alle Manuskripte eingesehen werden durften bzw. konnten. Immerhin gelang es aber doch, etliche Mosaiksteinchen zu fixieren. Bei der wünschenswerten Erstellung weiterer Kataloge über die in der vorliegenden Arbeit genannten Zeitgenossen Öttls sollte es doch möglich sein, diesen Puzzlesteinen weitere hinzuzufügen, um irgendwann einmal mehr „Licht ins Dunkel bei den Zuschreibungen“ namentlich bei den im Katalog behandelten Komponisten zu bringen, als dies derzeit der Fall ist.

Als Muster für die Werkgruppen-Gliederung bot sich das *Thematische Verzeichniss der Compositionen von Johann Josef Fux* von Köchel an.<sup>13</sup> Dies unter anderem wegen der zwischen Öttl und Fux vergleichbaren Lebensdaten, des übereinstimmenden Wirkungsortes und der im Öttl-Œuvre vorgefundenen, in allen Fällen auch im Fux-Schaffen nachweisbaren Gattungen. Folgerichtig wurde bei der Werkgruppeneinteilung am *Köchel'schen Fux-Katalog* Maß genommen, auch dann übrigens, wenn man bei der Gruppenzuweisung einzelner Werke auch andere Wege gehen könnte. Wegen der fehlenden Zuschreibungs-Überlegungen bei Köchel wurde aber auch die Trennung in Hauptteil und Anhang aus dem *Thematischen Katalog Karlmann Pachschmidts* als Vorlage ins Auge gefasst (siehe „Literaturverzeichnis“).

In den Anhang wurden die Werke eingeordnet, die mit größter Wahrscheinlichkeit nicht von Öttl sind und bei denen auch Autoren ins Spiel kamen, die auf Grund ihrer im Katalog erörterten Kompositionstechnik als Urheber in Frage kommen dürften. Bei einigen in diese Gruppe fallenden Kompositionen war es möglich, die tatsächliche Autorschaft zu fixieren,

<sup>13</sup> LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*. Hildesheim etc. 1988 (2. Nachdruck der Ausgabe von 1872), Beilage X., 1 u. 8.

bei den restlichen Fällen hat sich durch den Ausschluss Ötts die Anzahl der wahrscheinlichen Autoren immerhin reduziert.

Unbestreitbar von Öttl Komponiertes wurde in den Hauptteil gestellt, was leider auch für die Werke mit fraglicher Autorschaft Ötts gilt, bei denen *ausschließlich sein* Name, nicht aber seine schöpferischen Besonderheiten vorgefunden wurden. Schließlich wurden noch die Werke mit fraglicher Urheberschaft Ötts in den Hauptteil eingereiht, bei denen (bis dato) keine oder für eine Beurteilung der Urheberschaft noch zu wenig kompositionstechnischen Eigenheiten des/der neben ihm Genannten bekannt sind. Es erschien dem Verfasser dieser Zeilen sinnvoller, bei den anfechtbaren Fällen vorerst den „Status quo“ beizubehalten, als Werke quasi ins „Niemandland“ zu verbannen, oder Alternativen vorzuschlagen, die im Moment noch durch keine überzeugende Indizien abgesichert sind.

Bezüglich der Urheberschaft fragwürdige Fälle werden unter „Diskussion über die Autorschaft“ sowie unter „Auffälligkeit(en)“ erörtert. Der letztgenannte Punkt existiert nur bei den Werken, bei denen ausschließlich Öttl als Autor genannt ist, also im Hauptteil der Arbeit. Beide Punkte sind jeweils am Ende der Werkbesprechungen angesiedelt.

Nur der Vollständigkeit halber zu erwähnen ist, dass sämtliche Werke des Katalogs mittels der in der RISM-CD-ROM<sup>15</sup>/2007 verfügbaren Methode „Plain & Easy“ auf Paralleleintragungen in anderen Sammlungen untersucht worden sind. Im August 2011 wurden mit der von RISM neu angebotenen entsprechenden Methode noch letzte Recherchen zum Notenanfang der Kompositionen durchgeführt. Wermutstropfen dabei: RISM hat noch nicht alle Manuskripte des 18. Jahrhunderts erfasst.

Die sich aus all dem ergebende Struktur mag nicht jeden Leser befriedigen. So finden sich also jetzt etwa Werke, die zweifelsfrei nicht von Öttl sind, nach wie vor im Hauptteil (vgl. z.B. die Kat.-Nr. A/I/18). Mag sein, dass es vernünftiger gewesen wäre, die Unterscheidung in Hauptteil und Anhang überhaupt zu unterlassen. Aber: es gibt wohl keinen Thematischen Katalog, dessen Gliederung nicht anfechtbar wäre. Ähnliches gilt ja auch für stilistische Überlegungen: sie sind immer von Fehlinterpretationen bedroht. Dieses Kapitel abschließend soll daher eine Bemerkung wiederholt werden, die schon im *Pachschmidt-Katalog* enthalten ist: die Arbeit stellt eine Diskussionsbasis dar, erhebt nicht den Anspruch, „der Weisheit letzter Schluss“ zu sein.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> OPATRYN, *Pachschmidt* 27.