

Wer sich je mit Wolfgang Amadé Mozarts Verhältnis zur Orgel beschäftigt hat, wird früher oder später den Eindruck einer Beziehung gewonnen haben, die einseitig und letztlich fruchtlos geblieben zu sein scheint.

Einerseits wissen wir, dass die Orgel Zeit seines Lebens eine gewisse Faszination auf Mozart ausgeübt hat. Eine der ersten Begegnungen ist für den 5. Oktober 1762 in Ybbs an der Donau dokumentiert, wo sich der Sechsjährige «auf der Orgel so herumtummelte und so gut spielte, dass die P:P: [Patres] Franziscaner, [...] samt ihren Gästen das Essen verliessen, dem Chor[raum] zulieffen, und sich fast zu Todt wunderten».¹ Während eines Aufenthalts in Wasserburg am Inn zu Beginn der ersten Europareise ist Leopold Mozart am 11. Juni 1763 mit seinem Sohn «auf die Orgl gegangen» und hat ihm «das Pedal erklärt», «Davon er dann gleich stante pede die Probe abgelegt, den schammel [Schemel, d. h. die Orgelbank] hinweg gerückt, und stehend praeambulirt und das pedal dazu getreten, und zwar so als wenn er schon viele Monate geübt hätte».² Wie die Übersicht auf S. 187 zeigt, hat Mozart fortan eine Vielzahl an Gelegenheiten ergriffen, sich in den von ihm besuchten Städten Europas auf mehr oder minder berühmten Orgeln hören zu lassen, sei es aus persönlichem Interesse oder, weil er dazu aufgefordert worden ist. Endlich hat ihm das Instrument sogar die lang ersehnte Festanstellung eingebracht: als Hof- und Domorganist des Salzburger Fürsterzbischofs (17. Januar 1779–8. Juni 1781).

Dieser Begeisterung steht andererseits ein Mangel an spezifischer Musik gegenüber. Genauer gesagt, existiert aus Mozarts Feder keine einzige Komposition, die sich zuverlässig mit der unbegleiteten «orgl» in Verbindung bringen lässt, welche, wie er am 17. Oktober 1777 seinem

Vater geschrieben hat, «doch in meinen augen und ohren der könig aller instrumenten» sei.³ Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat man wiederholt versucht, das unvermeidliche Defizit durch Adaption anderer Werke zu kompensieren, darunter insbesondere der drei bekannten Stücke für Flötenuhr KV 594, 608 und 616,⁴ aber auch von Bearbeitungen kammermusikalischer Vorlagen und Kompositionen für Glasharmonika.⁵ Erst mit Erscheinen des Bandes der Einzelstücke für Klavier in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA)⁶ und erst recht im gegenwärtigen Mozart-Jahr ist in das Bewusstsein der Öffentlichkeit auch die Erkenntnis gedrungen, dass unter den erhaltenen Tastenstücken mehrere tatsächlich für Orgel bestimmt gewesen sein könnten, darunter eine Fuge mit obligatem Pedal (KV 401).⁷

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es freilich nicht, diese Literatur von Neuem vorzustellen oder gar darüber zu spekulieren, welche anderen Kompositionen Mozarts noch zur Bearbeitung für Orgel geeignet sind. Gefragt werden soll vielmehr nach den Gründen für das Fehlen originaler Beiträge zu dieser Gattung und danach, wie solche beschaffen gewesen sein könnten, hätte Mozart sie je komponiert.

³ Bauer-Deutsch II, Nr. 352, S. 70.

⁴ Wolfgang Amadé Mozart: Drei Stücke für die Orgel, hrsg. von Friedrich Brinkmann, Kassel usw. 1968. Wolfgang Amadé Mozart: Drei Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr, hrsg. von Monika Henking, Wien 1973 (Diletto Musicale 587). Wolfgang Amadé Mozart: Orgelwerke IV, hrsg. von Martin Haselböck, Wien 1980. Wolfgang Amadé Mozart: Werke für Orgel, hrsg. von Christoph Albrecht, Kassel usw. 1998.

⁵ Wolfgang Amadé Mozart: Orgelwerke I–III, hrsg. von Martin Haselböck, Wien 1980.

⁶ Wolfgang Amadé Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke [im Folgenden zitiert als NMA], Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Band 2: Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika), hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel usw. 1982, S. 70–101.

⁷ Vgl. u. a. NMA IX/27, Bd. 2, S. 65–68. Orgel- und Claviermusik am Salzburger Hof 1500–1800, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel usw. 2005, S. 62–65. Wolfgang Amadé Mozart: Klavierstücke, Band 2, hrsg. von Ulrich Leisinger, Wien 2006, S. 196–200.

¹ Wolfgang Amadé Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe (7 Bde.), hrsg. von Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1962–1975, im Folgenden zitiert als Bauer-Deutsch. Hier Bd. I, Nr. 34, S. 50.

² Bauer-Deutsch I, Nr. 49, S. 71.

Orgeln ausserhalb Salzburgs, die Mozart gespielt oder kennen gelernt hat

- 5. Oktober 1762 Ybbs an der Donau, Franziskanerkirche
- 11. Juni 1763 Wasserburg am Inn, Pfarrkirche
- 7. Juli 1763 Ulm, Münster (Vorführung durch den Organisten Johann Christoph Walther)
- 25. (?) Juli 1763 Heidelberg, Heiliggeistkirche
- 5. Juni 1764 London, Spring Garden
- 29. Juni 1764 Chelsea, Ranelagh Garden
- 5. September 1765 Gent, Bernhardinerkloster
- 6. September 1765 Antwerpen (Ort unbekannt)
- Anfang April 1765 Haarlem, Grote of St. Bavokerk
- Anfang November 1766 Biberbach (Wettstreit mit Joseph Sigmund Eugen Bachmann)
- 12. September 1767 Lambach, Klosterkirche (ob Mozart Orgel gespielt hat, ist unklar)
- 14. September 1767 Melk, Stiftskirche
- 28. Dezember 1768 Melk, Stiftskirche
- 26. Dezember 1769 Rovereto, San Marco
- 7. Januar 1770 Verona, San Tommaso
- 11. Juli 1770 Cività Castellana, Dom
- 6. Oktober 1770 Bologna, Basilica di San Domenico
- 13. März 1771 Padua, San Giustina
- 26. Oktober 1772 Hall (Tirol), Damenstift
- 13. Oktober 1777 Augsburg, Stift Heiligkreuz
- 9. November 1777 Mannheim, Hofkirche
- 18. Dezember 1777 Mannheim, Lutherische Kirche (Orgelprobe durch Abbé Georg Joseph Vogler)
- Ende Januar 1778 Kirchheimbolanden
- Anfang Mai 1778 Versailles, Chapelle royale (Mozart wird die Organistenstelle angeboten)
- Ende Oktober 1778 Strassburg, St-Thomas und St-Pierre le J/ne
- 6./7. September 1780 Augustiner-Chorherrnstift St. Zeno (ob Mozart Orgel gespielt hat, ist unklar)
- Oktober 1787 (?) Stift Strahov, Prag
- 14. April 1789 Dresden, Katholische Hofkirche (Wettstreit mit Johann Wilhelm Hässler)
- 22. April 1789 Leipzig, Thomaskirche
- Sommer 1790 Wien-Schottenstadt, St. Laurenzkirche (Orgelprobe durch Joh. Georg Albrechtsberger)

Der Organistenberuf zwischen Barock und Romantik

Aus historischer Perspektive steht Mozart als Organist in einer Reihe mit berühmten Zeitgenossen, die ihren Lebensunterhalt zeitweise ebenfalls durch Orgelspiel in der katholischen Messe bestritten haben, aber hauptsächlich als Komponisten anderer Gattungen hervorgetreten sind, ohne je Orgelmusik oder zumindest bedeutende Werke für dieses Instrument zu hinterlassen, darunter Johann Christian Bach (1735–1782) in Mailand, Johann Michael Haydn (1737–1806) in Salzburg und Ludwig van Beethoven (1770–1827) in Bonn. Auch Letzterer, von 1784 bis 1792 Hoforganist des Kölner Kurfürsten, hat früh Erfahrungen auf der Orgel gesammelt und spätestens seit 1782 regelmässig Messe gespielt.⁸ Dennoch sind von ihm nur drei frühe Orgelkompositionen erhalten, eine zweistimmige Fuge D-Dur WoO 31 (1783/84) und zwei Praelu-

dien durch alle Dur-Tonarten op. 39 (1789?). Von Johann Christian Bach existiert kein Werk, welches über Echtheitszweifel erhaben ist,⁹ von Johann Michael Haydn sind lediglich liturgische Kompositionen überliefert (siehe unten). Haydn war zugleich der einzige unter ihnen, der sein Organistenamt über einen langen Zeitraum hinweg ausgeübt hat: seit 1778 an der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und – nach Mozarts Zerwürfnis mit dem Fürsterzbischof (1781) – als Hof- und Domorganist von 1782 bis zu seinem Tod 1806. Es liegt also nahe, zwischen dieser Funktion und den erhaltenen Musikalien einen Zusammenhang herzustellen.

Hans Haselböck hat eine wesentliche Ursache für das Fehlen eines repräsentativen Korpus an Orgelwerken Mozarts (und anderer) formuliert: «Den Anforderungen, alle liturgischen Handlungen, in denen nicht gesprochen, gesungen oder musiziert wurde, mit solistischem Orgelspiel zu unterlegen», konnte der Organist nur improvisierenderweise gerecht werden, waren doch der Zelebrans oder seine Assistenten nicht gehalten, das Ende eines Orgelstückes abzuwarten.»¹⁰ Tatsächlich hat freie Improvisation vom späten Mittelalter bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die Grundlage des Organistenberufs dargestellt. Der Organist improvisierte die gottesdienstliche Liturgie, Vor- und Nachspiel der katholischen Messe, Ein- und Überleitungen zu Vokalbeiträgen sowie Orgelstrophen von Alternatimauaufführungen.¹¹ Seit dem 18. Jahrhundert ist, zunächst im lutherischen Mitteldeutschland, auch die Tradition des – überwiegend improvisierten – Orgelkonzertes nachweisbar.¹²

⁸ Franz Georg Wegeler/Ferdinand Ries: Biographie Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838, S. 11 ff. Alexander Wheelock Thayer: Ludwig van Beethoven I, neu bearb. von Hermann Deiters/Hugo Riemann, Leipzig 1901, S. 430 f.

⁹ Ernest Warburton: Johann Christian Bach, in: Die Bach-Familie, Stuttgart und Weimar 1993 (Die grossen Komponisten), S. 399–454.

¹⁰ Hans Haselböck: Mozart und seine Flötenuhrstücke, in: Ars Organi 54 (2006), S. 71–74 (S. 71). Vgl. auch ders.: Mozarts Stücke für eine Orgelwalze, in: Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag, hrsg. von Alfred Reichling, Berlin 1978, S. 131–159.

¹¹ Zu diesem Themenkomplex vgl. vom Verfasser: Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, 5 Teile, in: Schütz-Jahrbuch 25 (2003), S. 7–70 (Teil 1); Schütz-Jahrbuch 26 (2004), S. 155–204 (Teil 2–3); Schütz-Jahrbuch 27 (2005), S. 53–127 (Teil 3–5).

¹² ebenda, Teil 2 (2004), S. 160–163.

«Organist» blieb bis in die Beethoven-Zeit hinein formale Berufsbezeichnung für Spieler sämtlicher Tasteninstrumente. Ein Organist trat im kirchlichen und höfischen Rahmen an Orgel oder Cembalo, seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch am Hammerklavier auf. Zu Hause übte und unterrichtete er auf eben diesen Saitenklavieren und – in Ermangelung einer Orgel mit selbständigem Pedal – insbesondere auf dem Pedalclavichord.¹³ Kirchenorgeln und Clavichorde besaßen seit dem 15. Jahrhundert den Status professioneller Tasteninstrumente schlechthin, während Kielinstrumente (Cembalo, Clavizytherium, Spinett, Virginal) und Hammerklaviere (Hammerflügel, Pyramidenflügel, Tangentenflügel, Tafelklavier) häufig auch von Amateuren, so genannten «Dilettanten», genutzt worden sind, denen wiederum ein Zugang zum professionellen Organistenamt verwehrt blieb.¹⁴ Eine erste Trennung von Organisten und hauptberuflichen Spielern von Saitenklavieren, wie sie noch heute besteht, zeichnete sich um 1740 in Preussen mit der Einrichtung des Amtes von Hofcembalisten (später auch Hofpianisten) ohne Verpflichtung zum Kirchendienst sowie mit der Etablierung freiberuflicher Musiklehrer ab; letztere bezogen ihr Einkommen aus dem Unterrichten von Dilettanten und der Mitwirkung bei Privataufführungen. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Christoph Nichelmann (1717–1762) und Johann Friedrich Agricola (1720–1774), die Pioniere jener Epoche, haben zwar

sämtlich noch eine Organistenlehre absolviert, dann aber rasch dazu beigetragen, dass fortan die bis dahin nur mündlich und handschriftlich als Zunftgeheimnisse tradierten Lehrsätze veröffentlicht, also auch an Dilettanten weitergegeben worden sind.¹⁵ Um jene Zeit begann die Herausgabe gedruckter Traktate zum Erlernen von Klavierspiel und Improvisation. Der *Zweyte Theil* von Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762), «in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird», ist neben Johann Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* (1739) die älteste allgemein zugängliche Anleitung zur Improvisation auf Tasteninstrumenten.¹⁶

Mozart in Salzburg und Beethoven in Bonn haben ihren erlernten Beruf zunächst noch als Hoforganisten und damit hauptsächlich improvisierend ausgeübt,¹⁷ offenbar jedoch kaum je Organisten unterrichtet. Vor allem deshalb sind von ihnen nur wenige oder gar keine Orgelwerke erhalten geblieben. Orgelkompositionen, ja Tastenmusik überhaupt haben sich damals in drei unterschiedliche Funktionsbereiche gegliedert:¹⁸ Sie dienen

- als didaktische Literatur, um angehende Organisten spieltechnisch auszubilden und ihnen zugleich Muster für eigene Improvisationen zu verschaffen. Alle Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts stimmen darin überein, dass Kompositionen hinsichtlich Form, Harmonik und Satztechnik improvisierten Modellen geglichen haben. Nicht selten sind Improvisationen sogar zu Vorstufen für die spätere Niederschrift eines Werkes geworden;

¹³ Siegbert Rampe: Kompositionen für Saitenklaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken, in: Cöthener Bach-Hefte 8: Beiträge zum Kolloquium «Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo», Köthen 1998, S. 143–185 (S. 143–155). Ders.: Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I, in: Ders. (Hrsg.): Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag, München/Salzburg 2002 (Musikwissenschaftliche Schriften 38), S. 67–108 (S. 80–100).

¹⁴ Siegbert Rampe: Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit (2 Teile), in: Concerto 104 (1995), S. 24–27, und Concerto 105 (1995), S. 28–30. Ders.: Zur Sozialgeschichte der Saitenklaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750, in: Christian Ahrens und Gregor Klinke (Hrsg.): Das deutsche Cembalo, München/Salzburg 2000, S. 68–93 (S. 72–83). Siegbert Rampe (2002), S. 80–91 und 101–108. Ders.: «Hier ist doch das Clavierland». Mozart und das Klavier, in: Matthias Schmidt (Hrsg.): Mozarts Klavier- und Kammermusik, Laaber 2006 (Das Mozart-Handbuch 2), S. 220–234.

¹⁵ Siegbert Rampe (2000), S. 74–83.

¹⁶ Ansätze zur Vermittlung professioneller Improvisationspraxis, allerdings anhand von Generalbassvorlagen, finden sich in Johann David Heinichen: Der General-Bass in der Composition, Dresden 1728 (Faks. Hildesheim/New York ²1994), sowie in Johann Mattheson: Grosse General-Bass-Schule, Hamburg 1731 (Faks., Hildesheim usw. 1994).

¹⁷ Vor dem Credo hat Beethoven schon 1782 in Bonn derart geschickt improvisiert, «dass man ihn länger als üblich fantasieren liess»; zitiert nach: Paul Mies: «... quasi una fantasia», in: Siegfried Kross und Hans Schmidt (Hrsg.): Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, S. 239–249 (S. 240).

¹⁸ Vgl. hierzu Jacob Adlung: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758 (Faks., hrsg. von Siegbert Rampe, München/Salzburg [Druck i. Vorb.], S. 622–814, sowie Siegbert Rampe (2004), S. 166–188, und (2005), S. 53–91.

- als Belege für kompositorische Fähigkeiten eines Organisten und zur Anregung seiner Kollegen. Denn im Grundsatz gilt, dass ein professioneller Organist zwar über ein Mindestmass an improvisatorischen Kenntnissen verfügen, nicht aber in der Lage sein musste, seine Gedanken auf dem Papier zu organisieren. Dass Johann Christian Bach, Mozart und Beethoven keine Orgelwerke verfasst haben, die ihrem kompositorischen Rang entsprechen, offenbart den eigentlichen Charakter ihrer Interessen, welche von vornherein über den erlernten Beruf hinausgegangen sind;
- der Ausbildung und Unterhaltung von Dilettanten, deren Anzahl im 18. Jahrhundert als Folge des seit Ende des Dreissigjährigen Krieges (1648) über Generationen hinweg gewachsenen Wohlstands enorm gestiegen war. Traditionelles Genre der ursprünglich meist adeligen Dilettanten war der höfische Tanz und infolgedessen die Klaviersuite. Auch liessen sich Suiten, wie Jacob Adlung (1758) meinte, nicht ohne weiteres improvisieren, weil die Wiederholung der Satzteile substanziell an deren erstes Erklingen gebunden war und somit dem Geist freier Improvisation widersprochen hat.¹⁹ Sind Praeludien und Fugen ebenso wie Messen und Choralbearbeitungen in der Regel handschriftlich weitergegeben worden, so setzte in den 1670er-Jahren in Frankreich, den Niederlanden und im Deutschen Reich eine zunehmende Flut gedruckter Klaviersuiten mit oft mehreren Auflagen ein. Dilettanten sind durchaus in der Lage gewesen, die um ein Vielfaches höheren Preise für gedruckte Musikalien zu begleichen.²⁰ Um die Mitte der 1740er-Jahre hatte die Sonate Publikationen mit Klaviersuiten vollends abgelöst.²¹ Damals haben sich jene Bedingungen für das kommerzielle Verlagswesen und ökonomische Voraussetzungen entwickelt, unter denen die Klaviermusik der Wiener Klassik mit ihrem beträchtlichen Marktwert überhaupt erst entstehen konnte.

Mozarts spekulative Orgelmusik

Hätten Mozart und Beethoven ihre Organistenämter noch längere Zeit ausgeübt, als dies

tatsächlich der Fall gewesen ist, wären sie früher oder später in die Lage gekommen, professionellen Nachwuchs auszubilden, – sei es auf Geheiss ihrer fürstlichen Dienstherrn oder, um die eigene ökonomische Situation zu verbessern. Bedenkt man, welche schriftlichen Vorbereitungen Mozart und Beethoven getroffen haben, ihren Schülern Barbara von Ployer, Thomas Attwood und Erzherzog Rudolph von Österreich Generalbass, Tonsatz und Musiktheorie zu lehren, wird vorstellbar, dass auch für den Unterricht angehender Organisten entsprechende Materialien und vor allem Kompositionen erforderlich geworden wären, die frühzeitig einen Eindruck von der Praxis gottesdienstlichen Orgelspiels vermittelt hätten.

Die Rede ist also von Toccaten oder Praeludien und Fugen als Vor- und Nachspielen der Messe sowie von Versetten als Vor-, Zwischen- und Nachspielen innerhalb der Liturgie. Geeignete Literatursammlungen, die meist auch von Dorforganisten ohne professionelle Ausbildung zu bewältigen gewesen sind, waren seit der Veröffentlichung von Johann Caspar Kerlls (1627–1693) *Modulatio Organica* (1686) im süddeutsch-österreichischen Raum vielfach im Druck erschienen. Hierzu gehörten die *IX Toccate e Fughe per l'Organo* (1747) von Johann Ernst Eberlin (1702–1762),²² einem von Mozarts Vorgängern als Salzburger Hof- und Domorganist, die 24 Fugen op. 1–3 (1789–1792) von Georg Pasterwitz (1730–1803) in Wien²³ und die *Neuen Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heiligen Messe zu spielen* (1797/98) von Theodor Grünberger (1756–1820) in München.²⁴ Noch 1806 hat Mozarts Wiener Kollege Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) eine Sammlung von *Zwölf neuen leichten Präludien* op. 2 veröffentlicht, die, wie es im Untertitel heisst, «Nur mit 3 oder 4 Registern zu spielen/Für angehende Organisten verfertigt» worden waren.²⁵

Unmittelbar in Mozarts Umgebung ist zwischen 1770 und 1772 in Salzburg ein autografes

¹⁹ Jacob Adlung (1758), S. 700 f.

²⁰ Siegbert Rampe (1995), Teil 2, S. 28 ff.

²¹ Siegbert Rampe: Zur Konzeption der Claviersonate zwischen C. P. E. Bach und Beethoven (Druck i. Vorb.).

²² Neuausg., hrsg. von Rudolf Walter, Altötting 1959 (Süddeutscher Orgelbarock 4).

²³ Neuausg., hrsg. von dems., Altötting 1972 (Süddeutscher Orgelbarock 11).

²⁴ Neuausg., hrsg. von Klemens Schnorr, Wien 1999/2000 (Diletto Musicale 1275–1277).

²⁵ Neuausg., hrsg. von Otto Biba, Wien 1975 (Diletto Musicale 657).

Manuskript seines Nachfolgers als Hof- und Domorganist, Johann Michael Haydn, mit dem Titel *Cadenzen und Versetten in den 8 Kirchentönen* (P 131) entstanden.²⁶ Dem Titel entsprechend enthält dieses Lehrwerk zu jedem Kirchenton jeweils mehrere homophone (erweiterte) *Cadenzen* und polyphone *Versetten* in Gestalt kurzer Fugenexpositionen, die offensichtlich als Muster liturgischer Improvisation bestimmt waren – Miniaturen im Umfang von zwei bis 14 Takten, welche harmonisch und satztechnisch zum Besten gehören, was diese Gattung hervorgebracht hat. Hätte Mozart jemals eigene Literatur zur Organistenausbildung verfasst, wären solche Toccaten, Praeludien, Kadenzen und Versetten den Modellen seines Freundes Johann Michael Haydn wahrscheinlich sehr ähnlich gewesen.

Eine gewisse Ahnung von Mozarts eigenen Improvisationsmustern vermitteln vermutlich zwei im Autograf von etwa 1772/73 erhaltene Versetten G-Dur von 12 bzw. 13 Takten (KV 154a), die freilich keinen Titel tragen und daher ebenso gut als Klavierfughetten gelten könnten.²⁷ Dasselbe mag auf die Fughettenfragmente Es-Dur KV deest (mit zehn bzw. sechs Takten) zutreffen, während die Fragmente D-Dur KV 73w von 1773, G-Dur KV Anh. 41 (375g) von ca. 1776/77, e-Moll KV deest, g-Moll KV 154 (385k), Es-Dur KV 153 (375f) und d-Moll KV deest in ihren Grundzügen umfangreichere Fugen erkennen lassen,²⁸ die sich beispielsweise als Nachspiele geeignet hätten. Vielleicht sind diese Kompositionen auch deshalb Fragment geblieben, weil der junge Mozart Möglichkeiten der Fugenimprovisation zunächst zu erproben versucht und das Interesse daran verloren hat, als er sich seine Einfälle und die wesentlichen Bedingungen imitatorischer Strukturen schriftlich vergegenwärtigt hatte. Angesichts der eingestandenermaßen defizitären Erfahrung in der Fugenkomposition und mit Blick auf jene Intensität, mit der er diese Gattung dann studiert hat, nachdem ihn Baron Gottfried Bernhard van Swieten

(1733–1803) im Frühjahr 1782 mit Werken von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel konfrontiert hatte,²⁹ muss jedenfalls nicht davon ausgegangen werden, dass bereits der Salzburger Hof- und Domorganist Mozart durch eindrucksvolle Fugenimprovisationen aufgefallen war. Doch bleibt, wie gesagt, auch für die genannten Fragmente unklar, ob es sich tatsächlich um potenzielle Orgelmusik handelt.

Dies scheint auf den ersten Blick nur bei dem Fragment einer autograf überlieferten vierstimmigen *fuga* g-Moll KV 401 (375e) von 1773 der Fall zu sein, dessen Schlusstakte 96–103 von Maximilian Stadler (1748–1833) ergänzt worden sind.³⁰ In solcher Fassung ist die Komposition wiederholt als originäres Orgelwerk erschienen. Dessen bereits vom vierten Themeneinsatz an aus grifftechnischen Gründen unvermeidliche Pedalpartie scheint diese Einschätzung zunächst zu rechtfertigen. Bei Licht betrachtet aber wird deutlich, dass die Pedalstimme auf keiner der bekannten Orgeln aus Mozarts Salzburger Umgebung mit ihrer kurzen Bassoktave (CDEFGABH usw.) vorzutragen gewesen wäre, werden doch ausdrücklich die Töne Es, Fis und Gis/As verlangt. Selbst wenn man von einem heute unbekanntem Instrument mit kurzer und gebrochener Oktave (gebrochene Tasten D/Fis und E/Gis) ausgeht, wäre der Ton Es noch immer unspielbar geblieben. Dass Mozart mit Orgeln, die über eine chromatische Bassoktave verfügt haben, gar nicht vertraut gewesen war, geht eindeutig aus dem Brief an seine Frau Constanze im Anschluss an das Wettspiel mit Johann Wilhelm Hässler (1747–1822) am 14. April 1789 auf der Silbermann-Orgel der Katholischen Hofkirche in Dresden hervor: «Die force von diesem Hässler besteht auf der Orgel in [den] Füßen, welches, weil hier die Pedal stufenweise gehen, aber keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande, eine Fuge ordentlich auszuführen».³¹ Folglich muss die Fuge KV 401 (375e) für ein Saitenklavier – ein Clavichord oder Cembalo entweder mit selbständigem Pedalinstrument oder mit angehängtem Pedal – entstanden

²⁶ Neuausg. in: *Orgel- und Claviermusik am Salzburger Hof 1500–1800*, S. 68–76.

²⁷ Neuausgaben in: *NMA IX/27*, Bd. 2, S. 69, sowie in: *Orgel- und Claviermusik am Salzburger Hof 1500–1800*, S. 66.

²⁸ Neuausg. in *NMA IX/27*, Bd. 2, S. 173 f., 177 ff., 181 f. und 184. Eine Neuausg. von KV Anh. 41 (375g) mit Ergänzung in: *Orgel- und Claviermusik am Salzburger Hof 1500–1800*, S. 67.

²⁹ Vgl. Bauer-Deutsch III, Nr. 667, S. 201, und Nr. 668, S. 202 f.

³⁰ Vgl. u. a. *NMA IX/27*, Bd. 2, S. 65–68. W. A. Mozart: *Klavierstücke*, Band 2, S. 196–200.

³¹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1094, S. 83.

sein (was ihren Vortrag auf modernen Orgeln freilich nicht hindert). Dafür spricht auch die obere Umfangsgrenze bis maximal c¹, reichen die Pedale der Instrumente im Salzburger Raum, etwa des Hoforgelbauers Johann Christoph Egedacher (1666–1747), gewöhnlich doch nur bis b;³² die Pedalklavatur der von diesem erbauten Salzburger Domorgel endete noch zur Mozart-Zeit sogar bei gis.³³

Ihrer mässigen Bewegung nach hätte sich die Pedalstimme von KV 401 (375e) allerdings durchaus auf einer süddeutschen oder österreichischen Orgel wiedergeben lassen, deren Mensuren virtuosem Pedalspiel im Allgemeinen eher entgegen standen. Hingegen wären zwei der drei *Orgelstücke für eine Uhr*, wie die Originaltitel in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis lauten,³⁴ – nämlich KV 594 und 608, welche ursprünglich auf je vier Systemen (dreimal Violin, einmal Bassschlüssel) notiert worden sind – auf keinem der bekannten Instrumente dieser Regionen spielbar gewesen. Gleichgültig, für welche der mehr oder weniger freien Einrichtungen für Kirchenorgel man sich auch entscheidet, wird man aus grifftechnischen Gründen nicht umhin kommen, einen Teil der bis mindestens des¹ führenden Bassstimme in das Pedal zu verlegen, wenig idiomatische Sechzehntelläufe und Triller eingeschlossen.³⁵ Im Manual wird immer-

hin d³ verlangt, das ebenfalls auf kaum einer zeitgenössischen Kirchenorgel verfügbar war. Das in Mozart Autograf³⁶ auf drei Systemen (zweimal Violin-, einmal Bassschlüssel) vorliegende *Andante* F-Dur KV 616 kommt zwar ohne Pedal aus, erreicht im Diskant jedoch sogar f³.

Diese Beobachtungen stellen das von Bearbeitern und Kommentatoren der drei Werke wiederholt als Argument vorgebrachte Mozart-Zitat in Frage, in dem dieser seine Unzufriedenheit mit den klanglichen Gegebenheiten damaliger Musikautomaten zum Ausdruck gebracht hat. Mozart hatte im August oder September 1790 von Joseph Nepomuk Franz de Paula Graf Deym von Stritzetz (1750–1804), genannt Müller, den Auftrag für eine Komposition erhalten, die durch eine Spieluhr in dessen um jene Zeit eingerichtetem Panoptikum (Himmelpfortgasse, nahe dem Wiener Stephansdom) gegen Eintritt öffentlich vorgeführt werden sollte. Dessen Mittelpunkt und eigentliche Attraktion war ein Mausoleum für den österreichischen Feldmarschall Gideon Ernst Baron von Laudon (1717–1790), dem Sieger von Kunersdorf (1759) im Siebenjährigen und Belgrad (1789) im letzten Türken-Krieg.³⁷ Laut *Wiener Zeitung* vom 26. März 1791 liess sich in dem Gedenkraum «mit Schlag jeder Stunde» eine «Trauer Musique hören, und wird alle Woche eine andere seyn. Diese Woche ist die Composition von Hrn. Kapellmeister Mozart»,³⁸ wobei offen bleibt, ob KV 594 oder 608 gemeint ist, die sich beide durch ihren militärischen Charakter auszeichnen. Vermutlich hat der Minoritenpater Primitivus Niemecz (1750–1806), Freund und Schüler Joseph Haydns (1732–1809) und zugleich Bibliothekar des Fürsten Esterhazy, für die Einrichtung der wohl allein mit Holzpfeifen ausgestatteten und über eine Walze mit Federmechanismus betriebenen Spielautomaten Sorge getragen. Die Maschinen selbst dürften von einem «Uhrmacher»,

³² Die grosse Orgel in der Stiftskirche Schlägl. Ihre Geschichte und Wiederherstellung, hrsg. von Rupert Gottfried Frieberger, Innsbruck 1989, S. 82 f. (Musikwissenschaftliche Beiträge der Schlägl Musikseminare IV).

³³ Vgl. Gerhard Walterskirchen: Orgeln und Orgelbauer in Salzburg vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Beiträge zu 700 Jahren Orgelbau in der Stadt Salzburg, Phil. Diss. Salzburg 1982, passim. Ders.: Zur Geschichte der grossen Orgel im Salzburger Dom 1300–1984, in: Festschrift zur Weihe der neuen grossen Orgel im Salzburger Dom 1988, hrsg. vom Metropolitankapitel von Salzburg, Salzburg 1988, S. 41–56.

³⁴ Wolfgang Amadé Mozart: Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile, mit Einführung und Übertragung hrsg. von Albi Rosenthal/Alan Tyson, Kassel usw. 1991, f. 24v/S. 53 im Decembre. [1790 (...)] *Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr.* – (KV 594), f. 26v/S. 55 den 3^r: März. [1791] / *Ein Orgelstücke für eine Uhr.* – (KV 608), f. 27v/S. 56 den 4^r: May. [1791] *Ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel.* (KV 616).

³⁵ Die spieltechnisch am meisten gelungene Einrichtung ist wahrscheinlich jene sehr freie von Friedrich Brinkmann, 1968 (vgl. Anm. 4; gegenwärtig vergriffen). Die Ausgabe von Monika Henking (1973; vgl. ebenfalls Anm. 4) hält sich zwar eng an die Originalfassungen, bietet dem Spieler eines süddeutschen Instrumentes des 18. Jahrhunderts jedoch unlösbare Probleme.

³⁶ Vollständiges Faksimile in Wolfgang Amadé Mozart: Orgelwerke IV (1980), S. 34 f.

³⁷ Vgl. hierzu Otto Erich Deutsch: Count Deym and his mechanical organs, in: *Music & Letters* XXIX (1948), S. 140–145. NMA IX/27, Bd. 2, S. XIX–XXIII. Helmut Kowar: Mozart und die mechanische Musik, in: *Die Klangwelt Mozarts. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, Wien 1991, S. 123–131. Hans Haselböck (2006), passim.

³⁸ Zit. nach Wolfgang Amadé Mozart: *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel usw. 1961, S. 340 f. (= NMA X/34).

wie ihn Mozart genannt hat,³⁹ angefertigt worden sein; in einer Anzeige Graf Deyms vom 17. August 1791 in der *Wiener Zeitung* ist von den «Arbeiten» der «vortrefflichsten mechanischen Kunstwerker» die Rede.⁴⁰ Mozarts Brief an Constanze vom 3. Oktober 1790 aus Frankfurt am Main, wo er sich zur Krönung Kaiser Leopolds II. aufgehalten hat, lässt keinen Zweifel daran, dass er den Auftrag angenommen hat, um seine seit 1787 anhaltenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu verbessern:

«Ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch – war aber, weil es eine mir sehr verhasste Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können – ich schreibe alle Tage daran – muss aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt – und gewis, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen – so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzingen; – ja, wenn es eine grosse Uhr wäre und das Dinge wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeiffen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.»⁴¹

Das «Adagio für den Uhrmacher» war wahrscheinlich KV 594. Dass sich Mozart mit dem Auftrag des Grafen tatsächlich schwer getan zu haben scheint, lässt das autografe Fragment eines *Adagio* d-Moll KV Anh. 35 (593a) für eine Flötenuhr erahnen, das wohl ebenfalls um jene Zeit begonnen worden ist, aber bereits nach neun Takten abbricht.⁴² Das Briefzitat selbst taugt freilich nicht als Beweis für die Annahme, der Komponist habe es vorgezogen, seine Automatenmusik für Kirchenorgel zu schreiben. Vielmehr hat ihm der Klang kleiner Orgelwalzen widerstrebt, die vermutlich über Gedacktpfeifen in 8'-Lage und jedenfalls über einen Umfang von c bis d³ (KV 594 und 608) verfügt haben. KV 616 ist für ein noch kleineres Instrument (f–f³) gleichsam in 4'-Lage entstanden, das innerhalb von Deyms Panoptikum offenbar im «Elysium», dem

«Schlafgemach der Grazien», aufgestellt gewesen war. Mozart hätte jedoch lieber für «eine grosse Uhr», also in 16'-Lage, gearbeitet. Tatsächlich findet sich ein Bericht über ein solches Instrument in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 29. Juni 1801. Es stammte aus der Werkstatt des Uhrmachers Johann Georg Strasser aus Baden bei Wien, der vielleicht auch die Automaten des Grafen Deym hergestellt hatte.⁴³ Strassers Produkt teilte sich in der Beschreibung von 1801 in zwei Werke, «Orchester» genannt, auf verschiedenen Windladen mit folgender Disposition:

«Dieses Werk ist in zwey Orchester abgetheilt, das eine hat folgende Stimmen:

- 1) Viola di Gamba 12 Fuss [also beginnend auf F in 16'-Lage]
 - 2) Flöte 12 Fuss
 - 3) Flöte 8 Fuss
 - 4) Flöte 4 Fuss
- Das zweyte [Orchester] besteht aus:
- 5) Vox humana 8 Fuss
 - 6) Fugara 8 Fuss
 - 7) Flöte 8 Fuss

Die Pfeiffen sind theils von Holz, theils von Metall verfertigt.»

Hierzu gehörten 15 Walzen mit 12 Kompositionen Mozarts, darunter offenbar auch KV 608. Es ist also durchaus möglich, dass Deym angesichts des öffentlichen Erfolgs seiner Automaten und von Mozarts Stücken zu einem späteren Zeitpunkt bei Strasser ein ähnliches Instrument bestellt, und dass der Komponist ausser KV 594, 608 und 616 hierfür noch weitere, heute verschollene Musik geliefert oder eingerichtet hat. Für diese Annahme spricht auch Deyms Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 26. März 1791 (siehe oben). Schon die Anzeige vom 17. August 1791 erwähnt allerdings nur noch «eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Hr. Capellmeister Mozart». Nicht auszuschliessen ist aber, dass sich Strasser beim Betrieb dieses Musikautomaten, der nun ja nicht mehr für die Ausstattung eines Mausoleums bestimmt gewesen war, populärer Sätze aus Mozarts Opern, Klavierkonzerten oder -werken bedient hat.

³⁹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1138, S. 115.

⁴⁰ W. A. Mozart: Die Dokumente seines Lebens (1961), S. 351 f.

⁴¹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1138, S. 115 f.

⁴² Edition in NMA IX/27, Bd. 2, S. 170. Ein bisher unveröffentlichter erster Entwurf (KV 615a) zum Andante KV 616, entstanden wohl im April 1791, befindet sich in der Universitätsbibliothek Uppsala.

⁴³ Vgl. hierzu und zum folgenden Hans Haselböck (2006), S. 73.

Obleich dezidierte Trauermusiken in der traditionellen Tonart f-Moll, liessen sich die beiden dreiteiligen Formen KV 594 (*Adagio–Allegro–Allegro*) und 608 (*Allegro–Andante–Allegro*) als Beispiele betrachten, wie Mozart im Konzert selbst improvisiert haben könnte, wenn auch ohne Pedalpartien vergleichbaren Anspruchs. Hierzu mögen langsame Einleitungen und Sonatensätze (*Adagio* und *Allegro* von KV 594), Fugen mit oder ohne obligates Kontrasubjekt (vgl. die beiden *Allegro*-Teile von KV 608) oder Rondi (*Andante* von KV 608 sowie das *Andante* KV 616) gehört haben, das heisst Formen, wie wir sie aus seiner Klavier-, Kammer- und Orchestermusik kennen. Sieht man jedoch von der angeblichen Mitschrift einer Improvisation ab, die Mozart 1787 auf der Orgel des Prager Prämonstratenserklosters Strahov ausgeführt haben soll, liegen im Unterschied zu Ludwig van Beethoven⁴⁴ keinerlei verlässliche Informationen über Mozarts Improvisationstechniken vor, weshalb Überlegungen zu den Formen von KV 594 und 608, für die in der Orgelmusik der Zeit keinerlei Parallelen existieren, Spekulation bleiben müssen. Gewiss soll damit einer Darstellung von KV 594, 608 und 616 auf der Kirchenorgel nicht widersprochen werden, welche schon durch die Etablierung regelmässiger Orgelkonzerte seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bedingt ist. Würde man auf solche Interpretationen verzichten, bestünde für eine Aufführung von KV 594 und 608 – KV 616 ist noch zu Mozarts Lebzeiten im Sommer 1791 als *Rondo per Clavicembalo o Forte piano* erschienen⁴⁵ – über die postumen Einrichtungen für Klavier zu vier Händen (1799 und 1800)⁴⁶ hinaus kein adäquates Medium, weil zeitgenössische Flötenuhren mit diesen Stücken nicht mehr existieren. Doch sollte man die Kompositionen entgegen herrschender Praxis auf Konzert- und CD-Programmen eben nicht als Orgelwerke, sondern sachlich korrekt als Transkriptionen ausweisen.

⁴⁴ Siegbert Rampe: «Figuriren» und «Fantasieren»: Improvisation bei Beethoven, in: Wolfram Steinbeck/Hartmut Hein (Hrsg.): Beethovens Klaviermusik, Laaber [i. Vorb.].

⁴⁵ Siegbert Rampe: Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch, Kassel usw. 1995, S. 326ff.

⁴⁶ Neuausg. in Wolfgang Amadé Mozart: Werke für Klavier zu vier Händen, hrsg. von Ulrich Leisinger, Wien 2005, S. 228–263.

Die angebliche Mitschrift der Strahover Improvisation KV 528a vom Oktober 1787 erweist sich bei genauerer Betrachtung hingegen alles andere als unproblematisch:⁴⁷ «Was die ganze Angelegenheit letztlich so verdächtig macht, ist die Unmöglichkeit, in dem ganzen überlieferten Text auch nur eine einzige Stelle zu finden, die wenn schon nicht genial, so doch wenigstens überraschend oder interessant wäre.»⁴⁸ In der Tat beschränkt sich die Aufzeichnung auf die imitatorische und modulatorische Durchführung eines einzigen Trillermotivs, was für Tastenimprovisationen um 1800 nicht untypisch erscheinen muss;⁴⁹ gegen Mozarts Autorschaft spricht jedoch der Umstand, dass für die Modulation von g-Moll nach E-Dur nahezu der ganze Quintenzirkel und nicht weniger als 53 Takte erforderlich werden, von einigen harmonisch zweifelhaften Fortschreitungen ganz abgesehen. Vermutlich resultiert die Problematik des fragmentarischen Manuskripts jedoch weniger auf der wohl tatsächlich erfolgten Improvisation als aus deren unzuverlässigen Wiedergabe, für die Pater Norbert Lehmann (1750–?) verantwortlich zeichnet, damals Chorherr des Prager Stifts. Lehmann hat für den Mozart-Biografen Franz Xaver Niemetschek (1766–1849) am 1. Mai 1818 einen Bericht angefertigt und seine Aufzeichnung in Notenschrift mit dem Titel *Thema Mozart* beigefügt, welche Alfred Ebert im heute verschollenen Nachlass Niemetscheks aufgefunden und 1910 veröffentlicht hat. Das Dokument lautet nach der Publikation Eberts auszugsweise:

«Hier überliefe ich auf hohes Begehren das Mozartische Thema sammt der Geschichte. Dieser Virtuos beehrte anno [1]787 im Monate Junij die Stadt Prag mit einem Besuche [...] Er kam in einem Tage um 3 Uhr nachmittags mit der [Sängerin] Frau [Joseph]a v. Duscheck [1754–1824] auch in die Strahöfer Kirche und äusserte sein Verlangen, die Orgel zu hören. Ich als Supplent [Substitut] des Organisten wurde vom gn. H. Prälaten Wentzl Mayer dazu bestimmt, diese Arbeit auf mich zu nehmen. Der Auftrag gefiel mir freylich nicht, mich vor einem so grossen Meister und Compositor hören zu lassen [...] Mozart sass in navi ecclesiae [im Kirchenschiff] nahe beym Predigtstuhl. Ich liess ihm die ganze Stärke der Orgel wahr-

⁴⁷ Für eine Edition vgl. Alfred Ebert: Eine freie Phantasie Mozarts, in: Die Musik X (1910/11), S. 106–117. NMA IX/27, Bd. 2, S. 166–168.

⁴⁸ NMA IX/27, Bd. 2, S. XXVIII.

⁴⁹ Vgl. Anm. 44.

nehmen und führte ein Patetisches Thema aus. Als dieses geendigt war, fragte dieser Virtuoso, wer da die Orgel geschlagen habe. [...] Nun bekam er Lust, die Orgel selbst zu schlagen. Er bestieg den Sitz und machte pleno choro durch beiläufig 4 Minuten meisterhafte Accorde und liess durch diese [...] jedem Kenner wahrnehmen, dass er mehr als ein gemeiner Organist sey. Nach diesem wollte er das Manual ohne Brust- und Rückpositiv spielen. Alle 4 Zungenwerke waren ihm zu stark. Er wählte nebst dem gewöhnlichen Pedal ohne Mixtur den achtfüssigen Posaunbass. Nun fieng er ein 4stimmiges Fuga Thema an, welches um so schwerer auszuführen war, weil es und die Verfolgung desselben aus lauter Mordanten [Triller] bestand [an dieser Stelle setzen Lehmanns musikalische Aufzeichnungen ein], welche auf einer so schwer zu drückenden Orgel ausserordentlich hart auszu-drücken sind. Allein der 4te und 5te Finger sowohl in der rechten als linken Hand war dem ersten (Daumen), zweyten und dritten an Kraft gleich, worüber schon jeder staunen musste. Ich heftete meine ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung des Thema und wäre im Stande gewesen, es bis zu Ende aufzusetzen; allein nun kam der sel[ige]. Regens chori P. Lohelius auf das Chor. Dieser hinderte mich mit seinen Fragen so sehr, dass ich den ganzen Faden verloren habe, und zwar da, wo die Aufmerksamkeit am nothwendigsten war. Mozzart hatte sich vom g-Moll mit dem Pedal und Organo Bass so hoch hinaufgeschwungen, dass er in H-moll fortsetzen konnte [hier bricht Lehmanns Mitschrift nach insgesamt 57 Takten ab]. Nun störte mich der sel. Lohelius, dass ich nicht wusste, wie er so geschwind in Dis-dur hineingekommen. Nun wollte er in diesem Ton endigen und machte ein Tasto [wohl eine Kadenz]. Er hielt B als die Quint im Pedal aus, fuhr mit allen beiden Händen auf die zwey obersten Octaven der Claviatur hinauf, nahm dort so viele Töne und häufte dergestalt Ligaturen und Resolutionsen, dass er im H-dur so herrlich spielte, als hätte er im Pedal fis zum Tasto liegen. Alle Finger waren theils wegen den Mordanten, theils wegen den Mittelstimmen in Bewegung, so zwar, dass keiner auch nicht einen Augenblick ruhen könnte. Diess geschah in der Absicht, dass von den Pedali nichts möchte zu hören sein. [...] Durch jene so viele Fragen wurde ich um das Beste und Künstlichste gebracht, wodurch Mozart seine Stärke im Satze verrieth.

Dann führte er das Thema einer Fuga aus dem Brixischen Requiem ex C-moll zwar auf eine ganz andere Art so künstlich auf, dass man wie versteinert dastand. Er gab jeder Stimme, wenn sie das Thema in einem andern Tone wiederholte, ihr Recht, welches hauptsächlich beim Tenor zu bewundern war. Wenn der Bass zu tief war und der Tenor mit der linken Hand nicht konnte bestritten werden, so musste die Rechte mit einigen Tönen und Fingern aushelfen.»

An dem Wahrheitsgehalt des Berichtes selbst ist kaum zu zweifeln, obgleich die Begebenheit nicht im Juni, sondern erst in der Zeit zwischen dem 4. Oktober und 12. November 1787 stattgefunden haben kann, als sich Mozart zur Auf-führung des *Figaro* und Premiere des *Don Giovanni* in Prag aufgehalten hat. Dass allerdings Lehmanns Musikverständnis und Gedächtnis-leistung hinreichend gewesen sind, Mozarts modulatorische und satztechnische Schritte im Anschluss an den Vorgang auch nur einigermaßen verlässlich wiederzugeben, zumal doch seine Konzentration erheblich beeinträchtigt worden war, erscheint mehr als fraglich. Vielmehr drängt sich die Annahme auf, dass Lehmanns Notizen ein Motiv festhalten, dass Mozart tatsächlich als Modulationsgrundlage genutzt hat, um – auf welchem Weg auch immer – von g-Moll nach h-Moll und von Es-Dur («Dis-dur») nach H-Dur zu gelangen. Weitere Schlussfolgerungen wären auch in diesem Fall pure Spekulation.

Auf der Suche nach Orgelmusik, die Mozart ausserhalb des zeitgenössischen Unterrichts-repertoires hätte komponieren können, stossen wir schliesslich auf ein Genre, das im deutschen Sprachgebiet durch nur zwei Sammlungen zu je sechs Kompositionen belegt ist: die Orgelsonate, damals noch ohne obligates Pedal. Die eine Serie ist 1755 von Carl Philipp Emanuel Bach für die Prinzessin Anna Amalia von Preussen (1723–1787), einer Schwester König Friedrichs II. (1712–1786), und deren im selben Jahr fertiggestellte Hausorgel mit zwei Manualen und Pedal komponiert worden, aber laut einer zeitgenössischen Abschrift «für eine Prinzessin gemacht, die kein Pedal und keine Schwierigkeiten spielen konnte, ob sie gleich eine schöne Orgel mit 2 Clavieren und Pedal machen liess, und gerne darauf spielte».⁵⁰ Dieses Instrument besass den Manualumfang von C bis f³, den Carl Philipp Emanuel Bach vollständig ausgeschöpft hat. Bei der anderen Kollektion handelt es sich um die *Sei Sonate per il Cembalo ed Organo* op. 1, von Pater Franz Xaver Schnizer (1740–1785), Organist und Regens chori im oberschwäbischen Kloster Ottobeuren, um 1780 in Augsburg veröffentlicht.⁵¹ Auch Schnizers Sonaten rechnen mit dem

⁵⁰ Vgl. die Neuausg. in Carl Philipp Emanuel Bach: Sämtliche Orgelwerke I. Sonaten für Orgel, hrsg. von Peter Hauschild, Wien 1995.

⁵¹ Neuausg., hrsg. von Franz Lehrndorfer, Stuttgart 1980.

damals ungewöhnlichen Manualumfang C–d³ der von ihm gespielten und bis heute erhaltenen Orgeln der Ottobeurener Klosterkirche, 1757–1766 erbaut von Karl Joseph Riepp (1710–1775).

Mozart aber hat es vorgezogen, seine eigenen Sonaten für unbegleitetes Tasteninstrument offensichtlich deshalb *pour le Clavecin ou Pianoforte* zu veröffentlichen, weil der von Dilettanten beherrschte Markt an Literatur für Saitenklaviere erheblich höhere Einkünfte zu erzielen vermochte, als dies von Orgelmusik je zu erwarten gewesen war. Allerdings besitzen wir von ihm eine frühe Sammlung mit sechs Sonaten (KV 10–15, erschienen in London 1765), die heute

vor allem als Klaviertrios⁵² bekannt und erst seit kurzem auch in der originalen Fassung *pour le Clavecin*⁵³ erhältlich sind. Ihrer Faktur und ihrem vorherrschenden Tonumfang (C–d³)⁵⁴ nach entsprechen diese Komposition weitgehend Schnizers Mustern und bieten daher einen gewissen Ersatz für jene Orgelmusik, die Mozart nie verfasst hat.

⁵² NMA VIII/22, Abteilung 2, hrsg. von Wolfgang Plath/Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1966.

⁵³ Wolfgang Amadé Mozart: Cembalosonaten KV 10–15, hrsg. von Siegbert Rampe, Stuttgart 2006.

⁵⁴ Die Töne e³ und f³ werden nur ausnahmsweise erreicht.