

„Er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“: Geschmack, Fertigkeit und Kreativität in Mozarts „Haydn“-Streichquartetten*

von John Irving, Bristol

In einem Brief an seine Tochter Nannerl vom 16. Februar 1785 beschreibt Leopold Mozart eine Aufführung der neuesten Streichquartette Wolfgangs mit folgenden Worten:

„am Samstag war abends H: *Joseph Haydn* und die 2 Baron Tindi bey uns, es wurden die neuen quartetten gemacht, aber nur *die 3 neuen* [KV 458, 464 und 465], die er [Mozart] zu den anderen 3, die wir haben [KV 387, 421 und 428], gemacht hat, sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componiert: H: Haydn sagte mir: *ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.*“¹

Ein solches Urteil muss den Vater mit nicht unerheblichem Stolz erfüllt haben. Nicht nur fand der Ruhm Wolfgangs Ausdruck in der häufigen Veröffentlichung seiner Werke im Wien der frühen bis mittleren 1780er Jahre und im Erfolg der Abonnement-Konzertreihen, durch die er auch als Pianist bekannt wurde; er hatte darüber hinaus die persönliche Anerkennung des größten europäischen Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewonnen, nämlich Joseph Haydns. Leopold konnte mit Recht behaupten, dass sein Sohn als künstlerisches Phänomen in Wien Fuß gefasst hatte.

Haydns Urteil über Mozart, „er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“, war für Leopold (und zweifelsohne auch für Wolfgang, sollte Haydn es in der Gegenwart von Vater und Sohn geäußert haben) eine Bestätigung; für uns jedoch stellt es weniger End- als Ausgangspunkt dar. Bemerkenswerterweise unterscheidet Haydn in seiner Formulierung zwischen „Geschmack“ und „Compositionswissenschaft“. Implizit ist dabei eine Opposition der beiden Eigenschaften; während die eine a priori existiert, aber kaum eine Definition zulässt (beschreibt sie die Gestaltung des musikalischen Materials oder den Standpunkt gegenüber diesem? Kann sie als Disziplin unterrichtet oder erlernt werden?), ist die andere ganz offensichtlich als Kategorie bestimmt, als Summe der Vorgehensweisen, welche die per Konvention sanktionierte technische Verarbeitung eines als angemessen betrachteten musikalischen Rohmaterials umfassen. Die Beziehung der beiden Eigenschaften zueinander bleibt dabei unklar: Stellen sie getrennte Gefilde dar? Geht das eine dem anderen voraus? Sind sie mitunter gleichzeitig, womöglich gar symbiotisch tätig? Haydns Kommentar fordert eine Untersuchung des Verhältnisses von Geschmack und Fertigkeit in Mozarts Quartetten heraus.

Betrachten wir zunächst, welche Art von Wertung Haydn bezüglich Mozarts Quartetten vornahm, die er bei diesem Anlass im Februar 1785 kennen lernte. Seine Sinne erfassten musikalisches Material, in konventionalisierte Form gebracht und in jeder Hinsicht vollendet und abgeschlossen, und nach Ablauf eines gedanklichen Prozesses

* Für die Übersetzung aus dem Englischen danke ich freundlichst Arne Muus.

¹ Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen – Gesamtausgabe*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto E. Deutsch, Kassel/Basel 1962–75, Bd. 3 (1963), S. 373 [Nr. 847].

bildete er sich ein Urteil. Der zweite Teil der Haydn'schen Formulierung (dass Mozart „die größte Compositionswissenschaft“ habe) entspringt der Vorstellung, man urteile durch Abgleichen des musikalischen Materials mit vorgegebenen, pädagogisch determinierten Kategorien. Diesen zufolge wäre leicht einzusehen, dass Mozarts Umgang mit diesem Material höchste Meisterschaft verriet. Doch woher rührt der erste Teil? Auf welcher Grundlage konnte Haydn dem Autor der Quartette „Geschmack“ bescheinigen?

Geschmacksurteile bringen zuallererst die Frage der Allgemeingültigkeit mit sich. Was dem einen geschmackvoll erscheint, mag die Abneigung eines anderen hervorrufen; die Reflexion über Material, das von unseren Sinnen erfasst wird (in diesem Falle Streichquartette von Mozart), scheint daher in einer rein subjektiven Dimension beheimatet zu sein. Wer sollte in der Sache richten? Auf den ersten Blick scheint es Haydn zu sein, der richtet und in der Folge zu einem positiven Urteil gelangt. Doch dem ist nicht so. Wie Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790)² aufzeigte, sind Geschmacksurteile unabhängig von Begriffen. Geschmack vollzieht sich nicht vor dem Hintergrund bestimmter messbarer Normen (Form, Größe, Farbe, Dauer etc., die in Regeln gefasst werden könnten), denn dann hätten wir es mit einem analytischen statt mit einem ästhetischen Urteil zu tun. Die Behauptung, unser Geschmack lasse uns ein Kunstwerk seiner Form wegen als schön empfinden, beruhte nicht (oder jedenfalls nicht strikt) auf einem Geschmacksurteil, da ihr ein Begriff zugrunde läge. Kant vertrat die Auffassung, dass Geschmacksurteile grundsätzlich nicht auf Begriffen basierten und nicht zum Bereich der Erkenntnisurteile gehörten; sie seien rein ästhetische Urteile.³ Von dieser Annahme ausgehend, argumentierte er weiter, dass es keinen empirischen Beweisgrund gäbe, aufgrund dessen zwingend ein bestimmtes Geschmacksurteil zu fällen sei, da solch ein Beweis notwendigerweise das Erkenntnisvermögen des Geistes einbeziehe. Darüber hinaus könne es kein objektives Prinzip des „Geschmacks“ geben, da dieses einen begrifflichen Umgang mit dem Objekt des Urteils voraussetze, bei der die Schönheit des Objekts von einem Vergleich seiner materiellen Eigenschaften mit einer Reihe von gegebenen Bedingungen abgeleitet werde.⁴

Kant zufolge ist daher jedes Geschmacksurteil begriffsunabhängig und deshalb nicht objektiv sondern subjektiv. Das bedeutet, dass Geschmack dem Betrachter innewohnt und nicht dem betrachteten Objekt; denn wenn dem so wäre, gründete sich das Geschmacksurteil auf einer Analyse dieses Objekts und stellte somit ein kognitives und kein ästhetisches Urteil dar. Im Geschmacksurteil fügen sich die Qualitäten, die dem Objekt inhärent sind, dem individuellen Geschmack des Beobachters, und die resultierende Lust ist ästhetisch, nicht rational. Kant beschreibt diese Empfindung als das

² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) (= *Werkausgabe*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10), Frankfurt/M. 1974. Es sei darauf hingewiesen, dass hier nicht die historische Annahme postuliert werden soll, Haydn sei mit Kants Werk vertraut gewesen – letzteres wurde auch erst fünf Jahre nach der geschilderten Begegnung Haydns und Mozarts veröffentlicht. Es geht im vorliegenden Falle vielmehr um eine gedankliche Parallele. Wenn Kant eine bestimmte Funktion des Geschmacksurteils formulieren konnte, dann existierte diese Funktion unabhängig von jeder Chronologie. Die Tatsache, dass sie erst zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in gedruckte Form gebracht wurde (1790), und selbst dann auf eine Weise, die außerhalb (oder gar innerhalb) philosophischer Kreise nur wenige gedanklich durchdringen konnten, mindert in keiner Weise ihren ontologischen Status. Somit ist Kants Konzept für uns ein zulässiges Modell für die Untersuchung von Haydns Geschmacksurteil über Mozarts Quartette.

³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 32, S. 210 ff.

⁴ Ebd., § 33–34, S. 215 ff.

„freie Spiel der Erkenntnisvermögen“.⁵ Dieses „freie Spiel“ ist a priori ein Akt der Erkenntnis; und da alle Menschen „erkennen“, besitzt er Allgemeingültigkeit. Folglich ist auch jedes Geschmacksurteil von allgemeiner und nicht nur von rein subjektiver Gültigkeit. Haydn war aus dieser Perspektive also nicht Richter über Mozarts Geschmack, sondern Medium einer unabhängigen Sinneserfahrung, in der sich die phänomenale Manifestation (von Mozarts Quartetten) zugleich als Gemütsstimmung ausdrückt. Diese Einheit von Gefühl und Form – eine unwillkürliche Reaktion auf den Stoff, kein Ergebnis rationalen Vergleichens mit gegebenen Kategorien – ließ Haydn zu seinem Urteil kommen, dass Mozart „Geschmack“ habe.

Fassen wir zusammen: Haydn war der Auffassung, dass Mozart zweierlei Fähigkeiten besitze, nämlich einerseits die intuitive Gabe des Geschmacks (ein ‚Gefühl für‘ Gestalt, Proportion, Verknüpfung, Ablauf, Betonung usw.), die sich frei von Konzepten entfaltet, und andererseits die technische Fertigkeit, diese Elemente (d. h. Gestalt, Proportion, Verknüpfung) nach gegebenen und analytisch nachvollziehbaren Kategorien zu verarbeiten. Diese beiden Fähigkeiten ergänzen sich; letztere erschloss sich Haydn analytisch, erstere hingegen intuitiv, als ein Geschmacksurteil. Darüber hinaus folgt aus der kantianischen Perspektive, dass Haydns eigene Kompositionstechniken als Kriterium für seine Einschätzung von Mozarts Musik nicht relevant sind, da eine Beurteilung auf der Grundlage bestimmter Begriffe lediglich zu einem „analytischen“ Standpunkt führt. Hätte Haydn etwa seine eigenen Quartette op. 33 (1781/82), als Maßstab angelegt, wäre er wahrscheinlich zu dem Schluss gekommen, dass Mozarts Quartette in ihrem Ablauf wesentlich stärker auf „polythematischen“ Strategien beruhen (z. B. Exposition und Durchführung im ersten Satz von KV 428, Es-Dur) und sich darin von seinen eigenen Bemühungen um motivische Konzentration unterscheiden. Doch dieser – hypothetische – Schluss wäre auf analytischem statt auf ästhetischem Wege erreicht worden. Ob Haydn Mozarts individuelle Kompositionsprozesse als „schön“ empfand, ist hierbei nicht die Frage. Entscheidend ist, dass Mozarts Quartette als ‚sinnliche Gegenstände der Erkenntnis‘ in der Lage waren, in Haydn die ‚ästhetische Empfindung von Schönheit‘ hervorzurufen, in deren Folge er Mozart „Geschmack“ bescheinigte. Einem solchen ästhetischen Urteil lag dabei nicht Haydns genaue Analyse bestimmter technischer Merkmale zugrunde, sondern die Form eines jeden Quartettes als Ganzem, die offenkundig mehr ist als die Summe ihrer Teile. Jedes Quartett, als Objekt manifest geworden, wirkte so als Katalysator für das „freie Spiel der Erkenntnisvermögen“ (wenn auch ohne feste Begriffe) und rief in Haydn (offenbar) eine Lustempfindung hervor. Dass diese Wahrnehmung eine mögliche Folge der akustischen Begegnung mit Mozarts Quartetten war, ist aus Kant’scher Sicht die Grundlage des Haydn’schen Geschmacksurteils, welches darüber hinaus nicht von rein persönlicher, sondern von universeller Gültigkeit ist.

Vielleicht erscheint diese Trennung von intuitiven und analytischen Gefilden aber auch zu artifiziell und konstruiert. Im Akt des Beurteilens mag man wohl versuchen, die Ganzheit der Objektgestalt zu würdigen, ohne sich den Weg von formalistischen Überlegungen verstellen zu lassen. Im schöpferischen Akt hingegen vereinigen sich

⁵ Ebd., § 9, S. 132.

Geschmack und Fertigkeit häufig unter gegenseitiger Beeinflussung. Die Möglichkeit der Überlappung möchte ich im Folgenden auf zweierlei Weise untersuchen: zum einen durch die Betrachtung einer Reihe von Skizzen zu den betreffenden Quartetten, zum anderen, indem ich drei Modelle zur Ortung von Geschmack innerhalb des schöpferischen Prozesses diskutiere.

Skizzen im Kompositionsprozess – Geschmack oder Fertigkeit?

In der abgedruckten Widmung dieser Quartette an Haydn hielt Mozart im September 1785 fest, dass sie „il frutto di una lungha, e laboriosa fatica“ („die Frucht langer und mühevoller Anstrengung“) seien. Seine „mühevoll[e] Anstrengung“ spiegelt sich in den verschiedenen Arten von Korrekturen wider, die in den autographen Partituren erscheinen, und unterstreicht die Schwierigkeit, zwischen Geschmack und Fertigkeit zu unterscheiden. Unter den Autographen der Quartette finden sich Skizzen, die ihren Ursprung im kompositorischen Prozess haben, und es erscheint aufschlussreich, diese Skizzen nach Hinweisen auf den Ort des Geschmacks in Mozarts Kompositionsprozess zu befragen.⁶

Im Gegensatz zu Beethovens Skizzen streben die Mozart'schen nicht auf eine ‚Idealform‘ zu; stattdessen ist der ursprüngliche Gedanke fast immer von hoher Aussagekraft, zeugt von einem sensiblen Gespür für die endgültige Fassung (und damit auch von Mozarts Geschmack). Dennoch finden sich mitunter Revisionen schon in den Skizzen (also noch bevor Mozart sie zu Teilen eines kompletten Werkes beförderte). Die Tatsache, dass überhaupt ein Element des rationalen Nachdenkens über das rein Intuitive in diesen Skizzen existiert, legt nahe, dass Geschmack das Bewusste eher umfasst denn ausschließt.

In einigen Fällen handelt es sich schlicht um das Überdenken einer einzelnen Note. So hatte die Bratschenstimme in Takt 2 zu Beginn von KV 387 in G-Dur ursprünglich die Form *a-e-f-e* (in der Folge mit dunklerer Tinte geändert zu zwei Achteln *e-gis* auf dem dritten Schlag). In anderen Fällen sind die Überarbeitungen gewichtiger und umfassen beispielsweise die Anordnung der Variationen im Finale des A-Dur-Quartetts, KV 464, die im Laufe der Komposition ihren Platz wechselten. Auf f. 50v des autographen Manuskripts findet sich Variation 6 der Endfassung, gefolgt von der Minore-Variation auf f. 52; offensichtlich hatte Mozart die endgültige Var. 6 also als Fortsetzung nach Var. 3 intendiert und zu diesem Zeitpunkt noch nicht an eine Moll-Variation gedacht.

⁶ Vgl. dazu John Irving, *Mozart: the ‚Haydn‘ Quartets*, Cambridge 1998, Kapitel 2. Mozarts Skizzen als generelles Phänomen sind von Ulrich Konrad gewissenhaft dokumentiert, herausgegeben und kommentiert worden. Vgl. Ulrich Konrad, „Mozart's Sketches“, in: *EM* 20 (1992), S. 119–130; ders., *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Kassel 1992; sowie ders., *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke: Skizzen* (= NMA Bd. X/30/3), Kassel 1998. Weitere Studien zum Kompositionsprozess bei Mozart finden sich in: Wolf-Dieter Seiffert, „Mozart's ‚Haydn‘ Quartets: An Evaluation of the Autographs and First Edition, with Particular Attention to mm. 125–42 of the Finale of K. 387“, in: *Mozart Studies* 2, hrsg. v. Cliff Eisen, Oxford 1997, S. 175–200; Ludwig Finscher, „Aspects of Mozart's Compositional Process in the Quartet Autographs: I. The Early Quartets, II. The Genesis of K. 387“, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven – Studies of the Autograph Manuscripts. A Conference at Isham Memorial Library, March 15–17, 1979*, hrsg. v. Christoph Wolff u. Robert Riggs, Cambridge/Mass. 1980, S. 121–153; Marius Flothuis, „A Close Reading of the Autographs of Mozart's Ten Late Quartets“, in: ebd., S. 154–178; und Christoph Wolff, „Creative Exuberance vs. Critical Choice: Thoughts on Mozart's Quartet Fragments“, in: ebd., S. 191–210.

Als er sich dann doch dazu entschloss, platzierte er Nr. 6 am Ende des Satzes und komponierte eine zusätzliche Dur-Variation (5), wobei er die einzelnen Variationen gemäß dem endgültigen Ablauf neu nummerierte.

Doch den mit Abstand am weitesten gehenden Umarbeitungen in der gesamten Serie von Quartetten begegnen wir im Finale von KV 387, G-Dur, vollendet am 31. Dezember 1782, welches eine virtuose Kombination von Sonatenform und Fuge darstellt. In der Hauptsache scheinen Mozarts Probleme solche der Notation gewesen zu sein. Die Fortsetzung nach dem zentralen Doppelstrich des Satzes erwies sich als besonders diffizil. Es existieren vier Fassungen. Auf f. 13v skizzierte Mozart zwei Versionen, die sich von der anschließend im Haupttext auf ff. 11–11v festgehaltenen Fassung unterscheiden. (Auch mit jener dritten Version war er später unzufrieden, und auf einem separaten, in das Manuskript eingelegten Blatt (f. 10) überarbeitete er die Passage ein weiteres Mal, wobei sie ihre endgültige Form fand.) Die vorangehenden Fassungen zeugen von Mozarts Zweifeln bezüglich der Notation der komplizierten chromatischen Sequenz in den Takten 125–142; sowohl über die Anordnung der einzelnen musikalischen Stränge als auch über die Oktavlage einiger dieser Strukturen war er sich zunächst nicht im Klaren. Seine Sorge galt dabei in erster Linie dem in ganzen Noten fortschreitenden Kontrapunkt der Oberstimmen (Bsp. 1a).

Die erste Skizze scheint in mancher Hinsicht der weiter unten auf f. 13v beigefügten zweiten (Bsp. 1b) überlegen. Die erste kommt beispielsweise in ihrer Anlage des Kontrapunkts dem fertigen Satz näher, da sie bereits die Imitation der beiden Geigen beinhaltet. Diese geht in der zweiten Skizze verloren (in welcher Mozart mit dem Einsatz der chromatischen Figur in der Bratsche begann, die er dann zum vierstimmigen Kontrapunkt vervollständigte, diesmal unter Einbezug der Cellostimme). Hier übernimmt die zweite Violine Teile des Materials, das vorher der Bratsche zugeordnet worden war; das Resultat ist allerdings noch weniger abgerundet. Warum dieser ‚Rückschritt‘ in Mozarts Entwürfen? Teilweise mag er von den Permutationsmöglichkeiten des Motivs in ganzen Noten so fasziniert gewesen sein, dass er sich einem spielerischen Experimentieren mit dem Material hingab, auch auf die Gefahr hin, einer zufriedenstellenden Lösung dabei keinen Schritt näher zu kommen. Oder aber er war auf der Suche nach etwas Grundlegenderem – nach einer Möglichkeit, die Viola in den taktweise fortschreitenden Kontrapunkt einzubinden. Zugegebenermaßen ist die Bratschenstimme in der ersten Skizze nicht vollkommen zufriedenstellend: Ihr fehlen die Eleganz und der Fluss der darüber liegenden kanonischen Arbeit und der chromatischen Beiträge des Cellos darunter. Daher lässt Mozart sie in der zweiten Skizze in den Kanon eintreten, indem sie die zweite Violine auf dem dritten *as* ablöst (T. 13 in Bsp. 1b) und den Kanon mit Violine 1 in der unteren Undezime fortsetzt.⁷

In mindestens zweierlei Hinsicht ist diese Gestaltung unpraktisch. Erstens ist sie unausgewogen. Jede Imitation des Ganze-Noten-Motivs setzt mit einem übergebundenen Notenpaar nach einem Quartsprung ein, mit Ausnahme des Viola-Einsatzes, der sich unbe-

⁷ Zu dieser Passage vgl. auch Ulrich Konrads wichtigen Artikel „In seinem Kopf lag das Werk immer schon vollendet ...“: Bemerkungen zu Mozarts Schaffensweise am Beispiel des Klaviertrios B-Dur KV 502“, in: *MJb* 1991, S. 540–551. Auf S. 546 legt Konrad nahe, dass diese verschiedenen Fassungen des Finales von KV 387 sich schrittweise Mozarts gedanklicher ‚Idealform‘ der Phrase näherten, er jedoch um eine geeignete Wiedergabe auf dem Papier rang. Diese Auffassung weicht von der hier vertretenen ab, soll jedoch in anderem Zusammenhang wieder aufgegriffen werden.

Bsp. 1a: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), erste Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, folio 13^v

Bsp. 1b: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), zweite Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, folio 13^v

merkt in einer Reihe von übergebundenen ganzen Noten vollzieht. Zweitens verliert dieses Einsetzen noch zusätzlich an Deutlichkeit durch die zweite Geige, die nun einen Oktavsprung nach oben vollführen muss und dadurch nicht nur die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, sondern (zu Unrecht) auch einen neuerlichen Imitationseinsatz andeutet. Mozart entschied sich an diesem Punkt wahrscheinlich für die Gestaltung der Oberstimmen wie in Skizze 1 festgehalten und trug diese in die leeren oberen Systeme am Ende von f. 11 und zu Beginn von f. 11^v ein, wobei er die Notation der Vorzeichen noch leicht veränderte (dies ist als Skizze 3 in Bsp. 1c wiedergegeben).

Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zur endgültigen Fassung. An einem bestimmten Punkt stellte Mozart fest, dass die harmonischen Fortschreitungen dieser schwierigen Passage auch ohne den widerspenstigen Violapart vollständig wären. Dies löste all seine Probleme, denn indem er die chromatischen Viertelnoten-Skalen zwischen Cello und Bratsche aufteilte (so dass die sich abwechselnden Phrasen jeweils auf einem Ton endeten, den die Bratsche ursprünglich in einer höheren Oktave gespielt hatte), gelangte er zu einer völligen

Bsp. 1c: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), dritte Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, Folio 11–11^v

Integration dieses Instruments (das er selbst bei Aufführungen des Quartetts gespielt hätte – ein weiterer Anreiz, den Part möglichst interessant zu gestalten) in den Kontrapunkt. Im gleichen Zug gab er den Geigen die Freiheit, ihren Kanon ohne Einmischung struktureller Fremdkörper auszukosten. Diesen revidierten Text legte er dem fertigen Quartett auf einem Einzelblatt (f. 10) bei, dessen andere Hälfte, wie Alan Tyson gezeigt hat, als f. 22 die Schlussakte des D-Moll-Quartetts KV 421 (offenbar Juni 1783) trägt.⁸ Wahrscheinlich kam Mozart der Ausweg aus dem kontrapunktischen Labyrinth von KV 387 erst zu diesem Zeitpunkt in den Sinn, also beinahe sechs Monate nach dem Datum des Autographs (31. Dezember 1782). Er scheint dabei auf der Suche nach einer Lösung für die Notation gewesen zu sein, die sowohl deutlich als auch von einfacher Gestalt war. In diesem Sinne laufen die Überarbeitungen progressiv auf ein ‚Ideal‘ zu, das vornehmlich für den Komponisten selbst von Bedeutung war. Der klangliche Eindruck ist in allen Fällen (jedenfalls im Wesentlichen) gleich; nur die genaue Anordnung verändert sich, was darauf hindeutet, dass der Stimulus, die Verwirklichung des Ideals immer wieder zu suchen, nicht durch Mozarts Fertigkeit, sondern durch seinen Geschmack motiviert wurde. Dieser Geschmack mag sich von Mozarts anfänglichem Unvermögen, eine elegante und ökonomische Idealform dieser Passage zu finden, gestört gefühlt haben. Zugleich war dieses Unvermögen der Verwirklichung aber auch ein Unvermögen, jene technischen Mittel geistig zu erfassen, mit denen die einzelnen Stimmen ideal miteinander in Verbindung gebracht würden (speziell die Imitation der beiden Geigen). Es ist daher schwierig, hier zwischen Geschmack und Fertigkeit als treibender Kraft zu unterscheiden.

⁸ Vgl. Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. 1987, S. 85.

Der Ort des Geschmacks im schöpferischen Prozess: Drei Modelle

Drei mögliche Modelle für die Ortung von Geschmack in Mozarts schöpferischem Prozess sollen im letzten Teil dieses Textes ausführlicher untersucht werden. Jedes einzelne bezieht sich auf das Verhältnis von Geschmack und Genie wie es im achtzehnten Jahrhundert wahrgenommen wurde. Modell 1 betrachtet Geschmack im Wahrnehmungsprozess als gleichbedeutend mit Genie im Schöpfungsprozess; beide sind ‚intuitive‘ Schritte und unabhängig von analytischen Begriffen, vielmehr gehen sie diesen voraus. Modell 2 behandelt die beiden Ausdrücke als gleichwertig in ihrer Funktion (der Betrachter hat Geschmack, der Schaffende hat Genie), zieht aber das ‚Ganze‘ (also eine Verbindung von intuitivem und vernunftmäßigem Vorgehen) dem in Modell 1 implizierten sukzessiven Ablauf vor. Modell 3 identifiziert Geschmack als vergleichsweise spätes Stadium im schöpferischen Prozess, als retrospektive Abrundung des praktisch vollendeten Produktes der Vernunft.

In der Ästhetik des späten achtzehnten Jahrhunderts stellte jedes Geschmacksurteil über ein Kunstwerk etwas Intuitives dar. Auch bei der Schöpfung eines Kunstwerkes spielte Intuition eine wesentliche Rolle. Die Auffassung, dass das Genie, dessen es zur Konzeption eines Kunstwerks bedarf, ebenso intuitiver Natur sei, war im achtzehnten Jahrhundert weit verbreitet. Geschmack und Genie waren zwei Seiten der gleichen Medaille: Das Genie des Künstlers erlaubte es ihm, intuitiv zu schaffen, während der Geschmack des Betrachters diesen in die Lage versetzte, intuitiv zu urteilen. Geschmack und Genie waren Ausdruck des gleichen geistigen Vermögens, kreativ im einen Falle, rezeptiv im anderen, und eröffneten somit einen Austausch zwischen Künstler und Betrachter. Rationale Analyse spielte keine oder nur eine geringe Rolle in dieser Gleichsetzung. Der britische Maler Joshua Reynolds brachte diese Position trefflich auf den Punkt (obgleich er sie insofern nicht teilte, als sie den ‚rationalen‘ Teil von Kreativität unterbewerte, der eine Beurteilung aufgrund ‚feststehender Prinzipien‘ erlaube):

„Genius and taste, in their common acceptation, appear to be very nearly related; the difference lies only in this, that the genius has superadded to it a habit or power of execution; or we may say, that taste, when this power is added, changes its name, and is called genius. They both, in the popular opinion, pretend to an entire exemption from the restraint of rules. It is supposed that their powers are intuitive; that under the name of genius great works are produced, and under the name of taste an exact judgement is given, without our knowing why, and without our being under the least obligation to reason“⁹.

Die geistige Begabung, in der sich Genie und Geschmack ausdrücken, ist dieser zeitgenössischen Formulierung zufolge „befreit von der Beschränkung durch Regeln“ und umfasst somit etwas grundlegend anderes als Haydns Diktum von der „Compositionswissenschaft“, der bewussten und rationalen kompositorischen Fertigkeit. Getreu dieser Auffassung heben die Legenden um Mozarts Kreativität das rein Intuitive hervor. Sie wurden nach Mozarts Tod von Constanze Mozart und ihrer Schwester Sophie Haibel bekräftigt. Im Gespräch mit Vincent und Mary Novello in Salzburg am 14. Juli 1829 etwa versicherte Constanze, dass Mozart erst im Endstadium des kompositorischen Prozesses zu Feder und Tinte griff:

⁹ Joshua Reynolds, „Discourse VII“ (10.12.1776), in: *Joshua Reynolds' Discourses*, hrsg. v. Helen Zimmern, London 1887, S. 134.

„Question. In composing, whether he sat at the [keyboard] and tried over different passages as they occurred to him, or whether he deferred writing down any piece until he had completely constructed and finished it in his own mind, and then scored it at once [...]?

Vincent[‘s note of Constanze’s reply]. He seldom went to any instrument when he composed [...] In composing, he would get up and walk about the Room quite abstracted from everything that was going on about him.

Mary[‘s note of Constanze’s reply]. When some grand conception was working in his brain he was purely abstracted, walking about the apartment and knew not what was passing around, but when once arranged in his mind, he needed no Piano Forte [...] He could never entirely abstract himself from his musical thoughts. Billiards he was very fond of, but he composed while he played, [and] if he conversed with his friends, he was always at work in his mind.“¹⁰

Die Formulierung der Frage nimmt die Art der Antwort vorweg, welche die Novellen erwarteten, was darauf hindeutet, dass Anekdoten über Mozarts erstaunliches Detailgedächtnis bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatten. Jean-Baptiste-Antoine Suard überliefert einen (möglicherweise fiktiven) Bericht dieser Art in seinen „Anecdotes sur Mozart“:

„Quand il était saisi d’une idée, on ne pouvait pas l’arracher à l’ouvrage. Il composait au milieu de ses amis, il passait des nuits entières au travail. Dans d’autres terms, il ne pouvait achever un ouvrage qu’au moment même où il fallait l’exécuter. Il lui arrivera même un jour qu’ayant une pièce à faire pour un concert de la cour, il n’eut pas le tem[p]s d’écrire la partie qu’il devait exécuter. L’empereur Joseph, jetant par hazard les yeux sur le papier de musique que Mozart avait l’air de suivre, fut étonné de n’y voir que des lignes sans notes et lui dit: Où est votre partie? Là, répondit Mozart, en mettant la main sur son front.“¹¹

Suard erwähnt, dass Mozart im kompositorischen Akt „von einer Idee ergriffen“ worden sei. Auf die Idee der „Besessenheit“ von den Musen war bereits Charles Batteux in *Les beaux-arts réduits à un même principe* ausführlich eingegangen,¹² einem der einflussreichsten Texte seiner Art im Europa der Aufklärung und in Deutschland wohlbekannt in der Übersetzung Johann Christoph Gottscheds, einem Lexikographen und Rhetoriker, nach dessen Werken Leopold Mozart stets Ausschau hielt.¹³ Batteux beschreibt diesen Zustand der „Besessenheit“ als „enthousiasme“ und weist darauf hin, dass der schaffende Künstler „sich verliere“, seinem normalen, bewussten Geisteszustand entfliehe und völlig in dem Gedanken aufgehe, den er zum Ausdruck bringen möchte.¹⁴ Interessanterweise unterscheidet Batteux zwischen der Idee der Besessenheit „von der Musik“ und der Besessenheit „von den musikalischen Gedanken selbst“, die ihn, nachdem sie von seiner Vorstellung Besitz ergriffen haben, unwillkürlich dazu bringen, die Kraft seines Genies anzuwenden und ein Kunstwerk zu formen. Dies mag

¹⁰ Ausz. aus: *A Musical Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, hrsg. v. Rosemary Hughes, London 1955, S. 77–78, in dem sie ihren Besuch bei Constanze Nissen festhielten. Zit. nach: O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (= NMA X/34, Suppl.), Kassel 1961, S. 460 f.

¹¹ Zunächst in *Meslanges de Littérature*, Bd. 5, Paris 1804, S. 337 f.; zit. nach: Deutsch, *Dokumente*, S. 429 f.

¹² Paris 1746; es existiert auch eine Faksimile-Ausgabe des Nachdrucks von 1773: Genf 1969. Kapitel IV „Dans quel état doit être le Génie pour imiter bien la belle Nature“ behandelt die Besessenheit. Das vorherrschende „Prinzip“ des Traktats von Batteux ist die Theorie der Nachahmung, durch Marpurgs Zeitschrift *Historisch-Kritische Beyträge* auch in Deutschland bekannt gemacht. Deren erste Ausgabe (1745/55) enthält Beiträge von Caspar Reutz („Sendschreiben eines Freundes an den anderen über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik“, S. 273–311) sowie von Johann Adam Hiller („Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik“, S. 542 f.). Vgl. Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in Eighteenth-Century Germany*, Ann Arbor 1981.

¹³ Johann Chr. Gottsched, *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet [...]*, Leipzig 1754; Leopold Mozart schrieb am 9. Juni und 28. August 1755 an den Augsburger Verleger Lotter mit der Bitte um Zusendung sämtlicher Werke Gottscheds, die er zur Hand habe. Vgl. *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1 (Nr. 2 und 8) sowie Bd. 5 (*Kommentar*) zu diesen Briefen. Gottscheds Werke spielten in Deutschland um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine enorme Rolle in Briefen und wurden vielfach nachgedruckt. Leopold besaß die *Ausführliche Redekunst*, Augsburg 1736, und die *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst*, Augsburg 1748.

¹⁴ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Nachdruck d. Ausg. Paris 1773, Genf 1969, S. 51–57, bes. S. 54 f.

zumindest in Teilen ein Zugeständnis an die Ideale der Aufklärung sein, war dieser doch schon allein der Gedanke an übernatürliche Einflüsse (als Gegensatz zum rational Erklärbaren) im höchsten Masse zuwider.

Solch ein Zustand der inspirierten „Besessenheit“ wurde auch von zeitgenössischen Musiktheoretikern zur Kenntnis genommen, darunter Heinrich Christoph Koch:

„Soll sich nun bey dem Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstücks erfinden will, durch welches diese oder jene Empfindung erweckt werden soll, eine gewisse Leichtigkeit im Erfinden äussern, so muß er sich in einem hierzu nöthigen Seelenzustande befinden, den man die Begeisterung nennet. ‚Alle Künstler (spricht SULZER in der allgemeinen Theorie der schönen Künste, im Art. Begeisterung) von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine ausserordentliche Wirkksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwickeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberflusse zuströmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieses ist ohne Zweifel das, was man die Begeisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in diesem Zustande, so erscheint ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum besten Ausdruck dessen, was es erfunden‘ [...]

Hat der Tonsetzer nun in diesem Seelenzustande die Haupttheile seines Stücks erfunden, und erscheinen ihm nun diese Teile in ihrer Verbindung und zugleich mit ihren Hauptzügen begleitet, als ein vollkommenes Ganzes, welches sowohl in Rücksicht seiner Theile, als auch in Ansehung ihrer Folge und Verbindung ihn vollkommen befriediget, ihn ganz an sich zieht, und seine Begeisterung erhöht; dann versäume er keinen Augenblick, dieses schöne Ganze, welches in seiner Vorstellung vorhanden ist, auf das geschwindeste zu Papiere zu bringen, damit kein Gedanke, ja kein Zug desselben durch die vielleicht noch zuströmenden Gedanken in der Fantasie verwischt oder gar ausgelöscht werde.“¹⁵

Auf ähnliche Weise bezogen sich auch andere Autoren der Zeit zur Erklärung der herausragenden Leistung von Interpreten oft auf deren „Besessenheit“ – besonders bei der Improvisation.¹⁶ Auch Berichte über Mozarts eigenes Spiel greifen auf das gleiche Vokabular zurück, etwa die folgende Beschreibung des Erfindungsreichtums von Mozart in seinen Kindertagen, dessen Zeuge Daines Barrington wurde:

„Having been informed, however, that [Mozart] was often visited with musical ideas, to which, even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord; I told his father that I should be glad to hear some of his extemporary compositions. The father shook his head at this, saying, that it depended entirely upon his being, as it were, musically inspired, but that I might ask him whether he was in humour for such a composition [...] I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary *Love Song* [...] The boy [...] looked back with much archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song [...] Finding that he was in humour, and as it were inspired, I then desired of him to compose a *Song of Rage* [...] The boy again looked back with much archness and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger* [...] This lasted also about the same time with the *Song of Love*; and in the middle of it, he had worked himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in his chair.“¹⁷

Modell 1 bietet eine Formel an, die Geschmack mit der intuitiven Arbeit des Genies gleichsetzt, d. h. mit dem Anfangsstadium des Schaffens. Diese Konstruktion macht deutliche Anleihen bei der klassischen Rhetorik und ihren partes, deren erster, die *inventio*, als die eigentliche Erfindung des Materials dem bewussteren Schritt der *dispositio* vorausgeht, die das Potential des erfundenen Materials gemäß einer oder mehrerer konventioneller Strategien ausarbeitet. Das von den Autoren der ersten Hälfte des Jahrhunderts, z. B. Gottsched, ererbte rhetorische System wurde von Musikern wie etwa Johann Mattheson, vor allem in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*, auf die

¹⁵ Heinrich Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1787, Hildesheim 2000, S. 94–96.

¹⁶ Eine interessante Zusammenstellung von Berichten aus dem 18. und 19. Jh. über Interpreten im tranceartigen Zustand sowie von zeitgenössischen Beschreibungen findet sich bei Neal Zaslaw, „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op. 5“, in: *EM* 24 (1996), S. 95–115.

¹⁷ Bericht von Dr. Daines Barrington, 29. September 1769, an den Sekretär der Royal Society, London; zit. nach Deutsch, *Dokumente*, S. 89.

Musik übertragen und blieb während der gesamten Klassik ein wichtiges Element musikalischen Denkens. Die Rhetorik war im Bildungssystem Süddeutschlands und Österreichs fest verankert und umschloss in der kulturellen Realität Haydns und Mozarts verschiedenartigste intellektuelle Beschäftigungen.¹⁸ Indem es zeitgenössisches Verständnis und Stellenwert der rhetorischen partes widerspiegelt, hebt Modell 1 die Trennung von intuitiven und rationalen Fähigkeiten hervor (wobei die Intuition dem Vernunftmäßigen vorangeht, in Analogie zu den sukzessiven rhetorischen Schritten der *inventio* und *dispositio*). Geschmack ist in dieser Formulierung mit ersteren verknüpft. Im Gegensatz dazu betont Modell 2 das Endprodukt der intuitiven und rationalen Fähigkeiten.

Es sei daran erinnert, dass die Quartette, die Haydn im Februar 1785 zu Gehör bekam, selbstverständlich fertige Werke waren. Was er nicht wissen konnte, war, auf welche Art und Weise diese fertigen Produkte genau entstanden waren. Haydn bewertete Mozarts Arbeit vom Standpunkt eines Hörers aus (sei er auch Komponist) und fällte somit ein Geschmacksurteil über ein abgeschlossenes Kunstwerk. Obwohl ihm dieses Urteil offensichtlich sagte, dass auch Mozart „Geschmack“ besitze, ist es wichtig, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass der Gegenstand der Haydn’schen Bewertung (also Mozarts vollendete Quartette) eine Manifestation des Mozart’schen Kompositionsprozess darstellt: ein ‚äußerlich hörbares Zeichen eines innerlichen, geistigen Vorgangs‘, das des Künstlers im schöpferischen Akt. Haydns Urteil, dass Mozart Geschmack besitze, beruhte auf seiner Einschätzung einer bestimmten Vorstellung von Mozarts „geschmackvollem“ Umgang mit den musikalischen Elementen während des kompositorischen Prozesses. Mozarts ‚umfassende Kenntnis der Komposition‘ stellte sich also in den Dienst der ästhetischen Sache: der Herstellung eines künstlerischen Objekts, das gemäß der zeitgenössischen Definition „geschmackvoll“ war. Hier ist die Ästhetik also gewichtiger als die Fertigkeit. Mozarts ‚umfassende Kenntnis der Komposition‘ fand Anwendung auf die materiellen Produkte seines ‚Genies‘, und das Resultat dieser Verbindung von intuitivem und rationalem Vermögen war ein Kunstwerk (in diesem Falle eine Gruppe von Quartetten), das „Geschmack“ besaß und das als Objekt eines Geschmacksurteils (Haydns) fungierte.

Joshua Reynolds brachte die Auffassung von Genie als ‚Ganzheit‘, die Modell 2 zu Grunde liegt, prägnant zum Ausdruck:

„Genius consists, I conceive, in the power of expressing that which employs your pencil, whatever it may be, as a whole; so that the general effect and power of the whole may take possession of the mind, and for a while suspend the consideration of the subordinate and particular beauties or defects.“¹⁹

Kant spricht das Konzept der ‚Ganzheit‘ in seiner Abhandlung des Verhältnisses von Genie und Geschmack ebenfalls an; bei ihm unterscheidet sich dieses Verhältnis

¹⁸ Dass sowohl Haydn als auch Mozart mit den Grundlagen der klassischen Rhetorik vertraut waren, ist in verschiedenen neueren Untersuchungen nachgewiesen worden, darunter David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: the Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990; Marc Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/Mass. 1991; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge/Mass. 1993; dies., *Mozart: the ‚Jupiter‘ Symphony*, Cambridge 1993; John Irving, *Mozart’s Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*, Cambridge 1997; ders., *Mozart: the ‚Haydn‘ Quartets*, Cambridge 1998.

¹⁹ J. Reynolds, „Discourse XI“ (10.12.1782), in: *Joshua Reynolds’ Discourses*, S. 175.

grundlegend von dem weiter oben in Modell 1 angeführten. Er betrachtet Geschmack als etwas vom Genie Verschiedenes, als eine eher passive denn aktive Eigenschaft:

„Zur Beurteilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst selber aber, d. i. in der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert. [...] So viel von der schönen Vorstellung eines Gegenstandes, die eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffs ist, durch welche dieser allgemein mitgeteilt wird. – Diese Form aber dem Produkte der schönen Künste zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchem der Künstler, nachdem er ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst, oder der Natur, geübt und berichtigt hat, sein Werk hält, und, nach manchen oft mühsamen Versuchen, denselben zu befriedigen, diejenige Form findet, die ihm Genüge tut: daher diese nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben [nämlich dem freien Spiel der Einbildungskräfte, wie oben in Zusammenhang mit dem künstlerischen Urteilen erläutert] nicht nachteilig werden zu lassen. [...] Der Geschmack ist [...] die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung [...] und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar.“²⁰

Laut Kant kommt Geschmack also erst zu einem späteren Zeitpunkt des kreativen Prozesses ins Spiel als Modell 1 es nahe legt, nämlich simultan mit dem vernunftgesteuerten Umgang mit dem Stoff. Geschmack ‚züchtigt‘ das Material der vorangegangenen ‚Inspiration‘, indem er sich gleichsam als ‚alter ego‘ zu ihr gesellt. So meint etwa Sulzer, guter Geschmack erfordere sowohl hinsichtlich des materiellen Inhalts eines Kunstwerks als auch bezüglich seiner Form eine intensive Auseinandersetzung mit dem ‚Plan‘ (den Sulzer „Anlage“ nennt und in seinem von der Rhetorik beeinflussten Modell des Schaffensprozesses als Stufe zwischen „Erfindung“ und „Ausführung“ ansiedelt, wo er eine Ausgleichsebene zwischen intuitiven und rationalen Gefilden darstellen soll). Im Idealfalle würden Inhalt und Form sich zu einem Werk von hoher Qualität vereinigen.²¹ All dies fügt sich nahtlos in das Bild von der ‚Dualität‘ von ‚Form‘ und ‚Gedanke‘, die von anderen Denkern der Aufklärung postuliert wurde. Der Gedanke (als Stoff der Inspiration) wird im Geiste des schaffenden Künstlers durch die verschiedenen technischen Prozesse seiner Kunst geformt und ausgebildet. Zu denjenigen, die diese Zweiheit von Form und Gedanke behandelten, gehörte der deutsche Philosoph Johannes Nicolaus Tetens (1736–1807), dessen Lebenswerk der Versuch einer Synthese von Lockes empirischer Philosophie und Leibnizscher Logik war. Tetens' Hauptwerk stellen seine *Philosophischen Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* dar.²² In seiner Theorie sind die Sinne (des Sehens, Hörens usw.) die wichtigste Kraft, während der Geist als sekundäre, rationalisierende Kraft unsere Sinneseindrücke zu einem kohärenten Bild zusammenfügt. Beim ‚Verstehen‘ formt das menschliche Bewusstsein selbst logische Muster aus reinen, ‚ungeformten‘ Gedanken und stellt so Zusammenhang her. Ordnung vollzieht sich daher im Geiste und ist somit keine neutrale Eigenschaft, die dem Material selbst innewohnt. Der „reine Gedanke“ besitzt natürlich auch von sich aus einen Wert, doch erst durch das nach Form strebende Bewusstsein gewinnt er Bedeutung. Er ist das Rohmaterial, aus dem die Konzepte der Vernunft geknüpft werden („sie sind auch nichts mehr als der Stoff oder die Materie dazu“). In Tetens' eigenen Worten: „Die Form der Gedanken und der Kenntnisse ist ein Werk der

²⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 48: S. 246, 248 und § 50: S. 257.

²¹ Vgl. Nancy Kovaleff Baker u. Thomas Christensen, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge 1996, S. 73.

²² Leipzig 1777.

denkenden Kraft [...] Alle Ideen und Begriffe sind also ohne Ausnahme bearbeitete Empfindungsvorstellungen.“²³

Als Beispiel für solch ein ‚ganzheitliches‘ Konzept von Geschmack als Verbindung von Intuition und Vernunft möge die Überleitung der Exposition im ersten Satz des A-Dur-Quartetts KV 464 dienen. Die als Ausgangspunkt dienende harmonische Konzeption gehört der Theorie nach zur rhetorischen Ebene der *inventio*, während ihre genaue Anordnung (d. h. die Koordination von harmonischer Fortschreitung und thematischem Material) in den Bereich der anschließenden *dispositio* fällt.²⁴ Vermutungen über die Art der *inventio* anzustellen, auf der dieser Übergang fußt, erweist sich als nicht ganz nutzlos. Mozarts erster Gedanke mag eine einfache Abfolge dreier Strukturelemente gewesen sein: der Beginn in A-Dur (T. 16–17), das neue Thema der ersten Violine in C (T. 25) und die Auflösung in die Doppeldominante H-Dur, welche die Vorstellung des zweiten Themas in der Dominante E-Dur (T. 37) vorbereitet. Oder vielleicht war sein Gedanke auch schon ausgereifter und beinhaltete neben den wichtigsten harmonischen Vorgängen auch einige melodische Details, wie die Gestalt des C-Dur-Themas und seiner chromatischen Fortsetzung in den Takten 29–32 (VI. 1+2) sowie seiner Auflösung in die Doppeldominante H am Schluss. Mozarts *inventio* (wie auch immer sie geartet gewesen sein mag) entspricht den „reinen, ungeformten“ Gedanken“ bei Tetens, die noch eines vernunftgeordneten Kontextes entbehren. Ihren endgültigen Aufbau (die *dispositio*) fanden die einzelnen Schritte dieses harmonischen Ablaufs in einer Einbindung des Eröffnungsthemas des Quartetts in eine Kontrapunktstruktur (T. 16–20), einem neuen Thema (C-Dur), einer aufsteigenden chromatischen Fortsetzung, die zu einem ohrenfälligen Akkord mit tiefalserter Quinte führt (T. 32), und schließlich einer stabilisierenden Kadenzfortschreitung mit Betonung auf H.

Folgt man der Formulierung von Geschmack in Modell 2, lässt sich diese Überleitungspassage ‚als Ganzes‘ – als Vereinigung von zugrunde liegender, intuitiver Harmoniefolge und Ausschöpfung dieses Potenzials mithilfe gewisser kompositorischer Strategien – als eine Verkörperung von Mozarts Geschmack verstehen. Mozart verwendete gewisse technische Elemente, ordnete sie mit Bedacht, um einen bestimmten Effekt zu erzeugen, und schuf so eine Überleitung, die als Fortentwicklung von einem relativ diatonischen Ausgangspunkt zu einem relativ chromatischen Endpunkt verstanden werden kann. Dieses tonale Moment unterstreicht das Verlassen der Tonika, A-Dur, welches für diesen Abschnitt der Sonatenform charakteristisch ist. Eine solche Auffassung würde ein Geschmacksurteil darstellen: Es handelt sich bei ihr nicht um eine analytische Beurteilung, sondern um die intuitive Erkenntnis, dass der Gegenstand des Geschmacks (die Überleitung) die angemessene Manifestation einer Idee darstellt (der überzeugenden Abkehr von der Tonika in der Sonatenexposition).

Das dritte und letzte Modell, das hier untersucht sei, setzt Geschmack mit der Abrundung einer strukturell im Wesentlichen vollendeten Form gleich. Dieser geschmackliche ‚letzte Schliff‘ macht ein Kunstwerk zu ‚schöner Kunst‘. Auf diese Weise argumentiert auch Sulzer in seiner überaus einflussreichen *Allgemeinen Theorie der*

²³ Zit. nach Raffaele Ciafardone, *Die Philosophie der deutschen Aufklärung: Texte und Darstellung*, dt. v. Norbert Hinske und Rainer Specht, Stuttgart 1990, S. 200 f.

²⁴ Zu den partes der klassischen Rhetorik siehe Irving, *Mozart's Piano Sonatas*, S. 116–150.

Schönen Künste. Er vertritt die Auffassung, dass die Vollendung eines Kunstwerkes in all seinen Einzelheiten durch Vernunft und Genie des Künstlers erreicht werde, dass es aber die Fähigkeit des Geschmacks sei, die das Werk zu ‚schöner Kunst‘ mache und den rein notwendigen materiellen Inhalt in die Sphäre des Schönen erhebe.²⁵ Offenkundig siedelt Sulzer Geschmack auf einer recht fortgeschrittenen Ebene des Vorgehens an, die im Ablauf der kreativen Tätigkeit erst vergleichsweise spät ins Spiel kommt, nachdem die wichtigsten Umrisse bereits festgelegt sind. Entscheidend ist, dass Sulzer sich zur Illustration der Rede bedient, da der von ihm beschriebene Prozess der rhetorischen Ebene der *elocutio* entspricht, bei der um der Erhöhung der Expressivität willen sprachliche Wendungen und Tropen (wie Metapher, Hyperbole und dergleichen) in die Struktur eingebracht werden. In der Musik der Klassik umfasste die *elocutio* vor allem die feinfühligere Ergänzung des bereits festgelegten harmonischen und melodischen Verlaufs um Figuren wie Triller, expressive Appoggiaturen etc. zum Zwecke der Ausdruckssteigerung. Diese Verfeinerungen hatten musikalisch nicht nur unmittelbare Auswirkungen, sondern zwangsläufig auch einen Langzeiteffekt, da Form in der Musik auf Wiederholung basierte und Wiederholung ebenso zwangsläufig die Gelegenheit zur Variation bot – beispielsweise zur melodischen Verzierung.

Die Vorstellung von der rhetorischen *elocutio* als Verzierung findet sich in zeitgenössischen Abhandlungen über die Komposition bestätigt, welche häufig zwischen einfacher und figurierter Melodie unterscheiden. Diese baut auf jener auf, indem sie ein einfaches Grundmuster melodisch ausschmückt – das wiederum rechtmäßig auf eine der kontrapunktischen Gattungen aus Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) zurückgeführt werden konnte.²⁶ Diese Idee wird in einer Reihe von zeitgenössischen Abhandlungen zum Ausdruck gebracht, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaße; in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition*²⁷ erweitert Koch einen einfachen Achttakter allein durch melodische Ausschmückung und Wiederholung zu einem ganzen Satz von 32 Takten und geht damit wohl am weitesten.²⁸ Zur Verdeutlichung des Verhältnisses von einfacher und figurierter Melodie sei auf den langsamen Satz des „Jagdquartetts“ KV 458 verwiesen; was die erste Geige in T. 21ff. spielt, kann als ‚figurierte‘ Verzierung einer ursprünglich ‚einfachen‘ Melodie aufgefasst werden (Bsp. 2). Das untere der drei gegebenen Systeme stellt wohl am ehesten Mozarts Inspiration dar (die *inventio* der Rhetorik), das mittlere eine erste Verfeinerung, bei der Mozart etwa den Rhythmus deutlicher ausarbeitete (*dispositio*), das obere schließlich die abgerundete Endfassung, nunmehr komplett mit allen expressiven melodischen und rhythmischen Nuancen (*elocutio*). Es soll mit diesem Beispiel keineswegs angedeutet werden, dass Melodie das einzige Kriterium der Mozart'schen Inspiration gewesen sei. Grundmelodie (in welcher

²⁵ Vgl. Johann G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1792, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 371–373.

²⁶ *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, hrsg. u. übers. v. Alfred Mann, New York 1965. Bsp. 55 (S. 53) der dritten Gattung und Bsp. 82 (S. 64) der fünften Gattung können im Vergleich zum ursprünglichen Bsp. 5 (S. 29) der ersten Gattung als ausfigurierte Melodien betrachtet werden. Mozart mag das Lehrwerk von Fux gekannt haben – sein Vater erwarb im Jahre 1746 ein Exemplar. Haydn erlernte den Kontrapunkt nachweislich auf Grundlage dieses Textes.

²⁷ H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1793, Hildesheim 2000, S. 226–230.

²⁸ Vgl. E. R. Sisman, „Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music“, in: *MQ* 68 (1982), S. 444–475.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the first violin part, the middle is the second violin, and the bottom is the cello/bass. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first violin part starts with a dynamic of *sf*, followed by *p*, *sf*, *p*, and ends with a *crescendo* marking. The music consists of intricate sixteenth-note patterns in the first violin and simpler accompaniment in the other parts.

Bsp. 2: Mozart, Quartett in B-Dur, KV 458, Adagio, T. 21–25: ‚figurierte‘ Verzierung einer ursprünglich ‚einfachen‘ Melodie

genauen Gestalt auch immer) und geeignetes harmonisches Gerüst kamen ihm wahrscheinlich zugleich in den Sinn. Die Phrase mag ihren geistigen Ursprung in einer tragenden kadenzierenden Akkordfolge gehabt haben: T – (D) – Sp₃ – D⁷ – T. Strukturell gesehen ist diese Abfolge lediglich ein verzögerter Ganzschluss, der zur Tonika Es-Dur und so zur Reprise des Ausgangsthemas zurückführt. In gewisser Hinsicht ist die gesamte Phrase eine raffinierte Ausarbeitung einer einfachen Kadenz, die einerseits von Mozarts Geschmack als Komponist zeugt und andererseits als objektive Manifestation den Betrachter zu einem Geschmacksurteil einlädt.

*

Unsere Suche nach dem Ort des Geschmacks innerhalb des schöpferischen Prozesses kann weder umfassend noch endgültig sein. Mag die Versuchung auch groß sein, die einzelnen Stufen der Entstehung eines musikalischen Werkes mit Blick auf die hier diskutierten Texte als strikt getrennt zu betrachten: erst die Invention (der Stoff der ‚Inspiration‘), dann die methodische Arbeit der Komposition, bei der diese Grundgedanken durch rationale, technische Prozesse (Planung der tonalen Großanlage, greifbar in strukturell abgrenzenden Kadenzen, periodische Phrasierung, Ablauf usw.) ‚leibhaftig‘ werden; die Darstellung des kreativen Prozesses in aufeinanderfolgenden Schritten, sei es in den philosophischen Worten eines Tetens oder gemäß allgemein bekannter rhetorischer Modelle, ist dennoch eindeutig durch ein pädagogisches Interesse an Klarheit motiviert. In Vorlesung und Lehrbuch müssen Ideen in sukzessiver Form abgehandelt werden, und im vorliegenden Falle birgt dieser Zwang die Gefahr, dass etwa der rhetorische Schritt der *inventio* innerhalb des kreativen Prozesses als völlig unabhängig von der *dispositio* aufgefasst wird, aus dem einfachen Grunde, dass alle Lehrbücher der Rhetorik die zwei begrifflichen Ebenen in verschiedenen Kapiteln, gar verschiedenen Bänden erörtern. Doch dies ist lediglich ein Sachzwang des Mediums, in dem die Information übermittelt wird. Das Gleiche gilt natürlich für jene rhetorischen Handbücher, die durch ihren Aufbau sicher stellen wollen, dass die Elemente der *inventio* völlig verstanden wurden, bevor der Schüler sich mit den Techniken der *dispositio* auseinandersetzt. All dies ist pädagogisch sinnvoll, lässt uns aber leicht vergessen, dass sich ein geübter Redner dadurch auszeichnet, dass er in der Lage ist, die unterschiedlichen Elemente seiner Rede zugleich zu entwerfen – besonders wenn aus dem Stegreif gesprochen wird. Etwas ganz anderes ist es hingegen, ein Lehrbuch darüber zu verfassen. Hierbei müssen die verschiedenartigen Elemente, die eine Rede ausmachen, zwangsläufig gesondert vermittelt werden, um den Schüler nicht zu verwirren. Es

gibt keinerlei Anlass, für die musikalische Komposition nicht das Gleiche zu vermuten: Obgleich Sulzer und Koch scheinbar getrennte schöpferische Konzepte der „Erfindung“ und der „Ausführung“ umreißen, deutet dies wohl kaum auf fest verankerte und unvereinbare Kategorien hin. Auf Mozarts Musik angewandt, wirkt die Annahme, dass die musikalischen Elemente (Melodie, Harmonie, Rhythmus usw.), die etwa in der oben untersuchten Überleitung des ersten Satzes von KV 464 zusammenwirken, isoliert konzipiert worden seien, vielmehr höchst artifiziell; Mozarts Inspiration beinhaltete ganz offensichtlich all diese Elemente zugleich.

Schließlich läßt Haydns Kommentar, der intuitiven „Geschmack“ von rationaler „Compositionswissenschaft“ trennt, zu der Überlegung ein, ob ein Komponist ein Thema erfindet und es anschließend ausarbeitet oder ob er von vornherein nur Themen erfindet, von denen er aus Erfahrung weiß, dass sie sich als der Art von Verarbeitung, die er für ein bestimmtes Stück vor Augen hat, angemessen erweisen werden. Dies würde einen Zusammenhang bedingen, in dem das musikalische Thema nicht als „Ding an sich“ ersonnen würde, sondern mit Blick auf sein Werden im Laufe eines Werkes oder Satzes, unter anderem etwa auf sein Potenzial zur Entwicklung und Kombination mit anderen Themen. Das erste Thema des G-Dur-Quartetts KV 387 wird beispielsweise zunächst in einem Gefüge von Thema plus Begleitung vorgestellt, später aber zu einem imitierenden Kontrapunkt umgeformt (T. 11 ff); im Finale des gleichen Quartetts werden abschließend zwei Fugenthemen verwoben, die zuvor getrennt vorgestellt wurden, wodurch deutlich wird, dass sie in ihrer Gestalt von Anfang an voneinander abhängig waren²⁹. Im ersten Satz des „Dissonanzenquartetts“ KV 465 erweist sich das Allegro-Thema des Beginns als gleichermaßen kontrapunktisch verwertbar, insbesondere in T. 44 der Exposition und zu Beginn der Durchführung.

In all diesen Fällen war es Mozarts rationales (analytisches) Vermögen, welches die genaue Beziehung des Gedanken zu seiner ausgearbeiteten Umsetzung bestimmte. Doch das Prinzip einer von dieser Dualität von Sein und Werden beseelten Struktur bleibt eine intuitive Größe, deren gegenständliche Verwirklichung als ‚Form‘ für Haydn einen kommunikativen, Komponist und Hörer verbindenden ‚Kanal‘ eröffnete und zugleich als Ausweis des Mozart’schen Geschmacks wie als Objekt des Haydn’schen Geschmacksurteils fungierte. Jener von Leopold Mozart festgehaltene Gleichklang des Erfahrens bringt ein tiefgreifendes gegenseitiges Verständnis der beiden großen Komponisten des klassischen Zeitalters zum Ausdruck.

²⁹ Auf solch eine strukturelle Anlage des fugierten Kontrapunkts nimmt auch Vincenzo Manfredini Bezug (*Difesa della musica moderna e de’suoi celebri esecutori*, Bologna 1788, S. 202). Er vertritt die Auffassung, dass in den Werken der Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts ein Übermaß an gelehrter Kontrapunktik (besonders ausgedehnter fugierter Passagen) einem Mangel an kunstvoller Melodik gegenüber stehe, weshalb ihre Musik unnatürlich und zu wenig abwechslungsreich sei. Der gute Geschmack werde seiner Überzeugung nach durch diese Uniformität beleidigt, stattdessen sei eine ausgewogene Zusammenstellung imitativer Elemente und freier Passagen von einfacher Melodik und Harmonik von Nöten, wie sie in modernen Fugati (etwa dem Finale von KV 387) den Geschmack von Kennern und Liebhabern gleichermaßen anspreche.