

A detailed oil painting portrait of Wolfgang Amadeus Mozart, showing him from the chest up. He has a powdered wig and is wearing a red coat with a white lace collar. The background is dark and indistinct.

Laurenz Lütteken

# MOZART

*Leben und Musik im  
Zeitalter der Aufklärung*

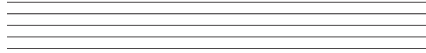
C.H. Beck



Laurenz Lüttken

# Mozart

Leben und Musik  
im Zeitalter der Aufklärung



C.H.Beck

Mit 12 Abbildungen und 7 Notenbeispielen

1. Auflage. 2017

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2017

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Wolfgang Amadé Mozart, Portrait von Barbara Krafft (1819),

Wien Gesellschaft der Musikfreunde; © akg-images

ISBN Buch 978 3 406 71171 8

ISBN eBook 978 3 406 71172 5

Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel  
sowie versandkostenfrei auf unserer Website

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de).

Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere  
Informationen.

Für Karol Berger



# Inhalt

---

---

---

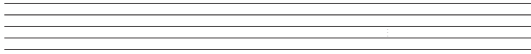
---

Einleitung: Mozart und das 18. Jahrhundert	9
I. Voraussetzungen	15
1. Musik und Nachahmung	15
2. Komposition und Einbildungskraft	23
3. Kunst und Künste	32
4. Sprache und Form	43
II. Lebenswelten	53
1. ‹Wunderkind›	53
2. Salzburg	62
3. Panoramen	69
4. Wien	76
III. Lebenspraxis	85
1. Protagonist Mozart	85
2. Schauplätze	92
3. Geld	100
4. Gesellschaft	105
IV. Horizonte	113
1. Lektüren	113
2. Briefe	118
3. Politik	123
4. Melancholie	132

V. Haltungen	143
1. Öffentlichkeit	143
2. Drama	151
3. Dialog	158
4. Gattung	163
VI. Inszenierungen	171
1. Wahrheit und Affekt	171
2. Überwältigung und Zweifel	176
3. Beseelte und seelenlose Musik	181
4. Kehrseite und Abgrund	190
VII. Wahrnehmungen	201
1. Analyse	201
2. Critic	209
3. Prag	215
4. Weimar	221
Dank	236
Anmerkungen	237
Biographischer Index	259
Literaturhinweise	286
Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele	291
Register	292



# Einleitung



## Mozart und das 18. Jahrhundert

Ein neues Buch über Mozart mag als aussichtsloses Unterfangen erscheinen. Was wäre der erdrückenden Fülle des Geschriebenen und Gesagten noch hinzuzufügen? Bedenken und Zweifel lassen sich nicht leicht beiseiteschieben. Eine vollmundige Ankündigung neuer Deutungen, spitzer Thesen oder aufsehenerregender Funde verbietet sich ebenso wie der naive Vorsatz, lediglich zu den «Fakten» zurückzukehren. Selbst der wohlfeile Hinweis, jede Zeit bedürfe doch ihres eigenen Mozart-Bildes, taugt als Verteidigung nicht, enthält er doch die unausgesprochene Behauptung, man habe so ein «eigenes» Bild überhaupt zu bieten, vom Anspruch ganz abgesehen, daß dies dann auch noch der Mitteilung bedürfe. Die Beweggründe, die zu diesem Buch geführt haben, sind viel bescheidener. Mozart war ein Kind des 18. Jahrhunderts, in ihm hat er sein ganzes Leben verbracht. Es war das Jahrhundert der Aufklärung, der begeisterten, vielfältig gestaffelten und über die Jahrzehnte sich verwickelt auffächernden Bemühungen, die Dinge des Geistes und des Lebens auf den Begriff der Vernunft zu bringen. Diese Zugehörigkeit zum Zeitalter der Aufklärung hat jedoch in der weitverzweigten Auseinandersetzung mit Mozart bislang allenfalls eine untergeordnete Rolle gespielt. Sie erschien vielen Spezialisten als beiläufig,<sup>1</sup> sie wurde, wenn überhaupt, eher pauschal verhandelt<sup>2</sup> – und war zuweilen sogar überschattet vom Willen zum strengen und blinden ideologischen Vorurteil.<sup>3</sup> Die wenigen Versuche, die Zusammenhänge

zu differenzieren, sind indes so vereinzelte Ausnahmen geblieben,<sup>4</sup> daß sie sich nicht zu einer Systematik fügen wollen. Dennoch ist die Feststellung nicht trivial: Mozart und mit ihm seine Musik existierten nicht neben, sondern in seiner Zeit – und dieser Zeit gehören sein Leben, sein Denken und sein Komponieren auf eine nicht bloß banale Weise an.

Das allerdings ist die Grundüberzeugung, die dieses Buch trägt: Es soll folglich darum gehen, das Verhältnis Mozarts zu seinem, zum 18. Jahrhundert näher zu bestimmen – und somit, umgekehrt, das Verhältnis dieses Jahrhunderts zu ihm. Damit sind nicht bloß die Umstände der äußeren Lebensführung gemeint wie seine Reisen, seine Lebensorganisation, seine Einkünfte oder seine Familie, sondern alle Aspekte seiner Existenz, seines Denkens und Handelns, also auch und vor allem seine Musik. Das Risiko eines solchen Versuchs ist nicht gering, wird doch nicht selten daran gezweifelt, ob Musik überhaupt über sich selbst hinauszuweisen in der Lage sei, also eine mehr als oberflächliche Beziehung zu jenen historischen Lebenswirklichkeiten, in denen sie entstand, zu entfalten vermöge. Gerade diese Denkfigur – Musik sei ‚absolut‘ – ist jedoch nicht eine Voraussetzung von Mozarts Zeitalter, sondern eines seiner folgenreichen Ergebnisse. Es gibt also gute Gründe, Mozarts Verhältnis zu seiner Zeit nicht nur vordergründig, bezogen auf die sozialen Bedingungen seiner Existenz, sondern in der denkbar tiefsten Weise, also im Hinblick vor allem auf sein Schaffen zu bestimmen. Wie und auf welche Weise hat seine Musik an seinem Zeitalter teil – und wie wirkte sich diese Teilhabe aus? Mozart besaß als handelndes Individuum höchste Sensibilität für die inneren Bewegungen seiner Gegenwart, wovon besonders seine Briefe ein eindrucksvolles, musikgeschichtlich sogar einzigartiges Zeugnis ablegen. Der spektakuläre Entschluß, seinen Lebensmittelpunkt nach Wien zu verlagern, läßt sich daher auch als Ausdruck des Willens verstehen, an diesen Bewegungen teilzunehmen, in sie gestaltend einzugreifen, und zwar als Musiker und durch Musik. Es ist demnach für ein angemessenes Verständnis von Mozarts Musik alles andere als beiläufig, sich

dieser Zusammenhänge bewußt zu werden – und nach ihren Reflexen in den Kompositionen zu suchen, selbst wenn diese Suche ungewöhnlich und schwierig erscheinen mag.

Die Frage, um die es hier geht, ist daher in gewisser Hinsicht experimentell – und sie bedarf deswegen einer experimentellen Versuchsanordnung. Jede Biographie ist, dies ein Allgemeinplatz, Erzählung. Im Falle Mozarts haben die Erzählmuster bereits zu einem frühen Zeitpunkt, vor allem durch die monumentale Darstellung von Hermann Abert,<sup>5</sup> eine gewisse Stabilität und damit zugleich eine normative Dichte erreicht, die sich in nahezu jedem Einzelfall nur schwerlich korrigieren ließ, was sich besonders deutlich im Mozart-Buch des um psychologische Deutungsmuster bemühten Wolfgang Hildesheimer zeigt.<sup>6</sup> Bewußte Verzerrungen, wie in Miloš Formans *Amadeus*-Film nach Peter Shaffers Theaterstück (1979 bzw. 1984), waren zwar außerordentlich wirkmächtig, vor allem in der ‚Infantilisierung‘ des Mozart-Bildes. Doch haben sie eher zur Verschärfung denn zur Klärung der Problemlage beigetragen.<sup>7</sup> In diesem Buch soll daher nicht nochmals eine Biographie erzählt werden, auch nicht innerhalb des Koordinatensystems des 18. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht vielmehr der Versuch, bestimmte, besonders auffällige und signifikante Charakteristika von Mozarts Existenz in einen engen Zusammenhang mit Verständnismustern zu bringen, wie sie das 18. Jahrhundert bereithielt. ‚Äußere‘ und ‚innere‘ Bezirke, also Dasein und Schaffen werden dabei absichtsvoll und unentwegt miteinander vermischt, nicht im Sinne einer ‚romantischen‘ Überblendung von Leben und Werk, sondern in der Überzeugung, daß die Versuchsanordnung nur auf diese Weise ihren Sinn zu entfalten vermag: die Musik im Allgemeinen und Mozarts Musik im Besonderen in den Zusammenhängen des 18. Jahrhunderts verstehen zu lernen. Daß mit diesen Zusammenhängen ausdrücklich nicht die in der Musikforschung (und in der populären Auseinandersetzung mit Musik) für lange Zeit, zum Teil noch heute dominierenden Fragen der ‚Stilgeschichte‘ gemeint sind, versteht sich von selbst.

Das alles soll und kann keine schlüssige, zusammenhängende Erzählung, eben kein ›Mozart-Bild‹ ergeben, es kann nur eine bunte Fülle heterogener Mosaiksteine bleiben. In ihnen sollen Anhaltspunkte für ein anderes, für ein bisweilen vielleicht überraschendes Mozart-Verständnis erkennbar werden, ein Verständnis vor dem Hintergrund jener geistesgeschichtlichen Prämissen, die im 18. Jahrhundert zur Verfügung gestellt wurden. Die Versuchsanordnung ist also nicht systematisch auf die Erkundung spezifischer Abschnitte der Biographie (wie ›Mozart in Paris‹) oder des Schaffens (wie ›Mozarts Klavierkonzerte‹) gerichtet, sondern auf die Herausarbeitung möglichst aussagekräftiger Handlungszusammenhänge. Das Verfahren gleicht daher, um ein berühmt gewordenes Schlagwort von Jan und Aleida Assmann abzuwandeln, einer ›Archäologie der musikalischen Kommunikation‹, in der es zunächst keine Hierarchie der Spuren geben kann. Das angestrebte Ergebnis läßt sich vielleicht am ehesten (und zugegebenermaßen etwas unbeholfen) als ›intellektuelle Biographie‹ bezeichnen, als Versuch, Prägungen, Motive und Resultate in und von Mozarts Handeln in das Geflecht der Denkformen des 18. Jahrhunderts einzufügen.

Die Voraussetzungen dafür sind ausgesprochen günstig. Der Differenzierungsgrad der musikwissenschaftlichen Forschung ist so groß wie bei nur wenigen anderen Komponisten, am ehesten vielleicht noch bei Bach und bei Schönberg. Mit den gewaltigen Anstrengungen der inzwischen abgeschlossenen und überdies digital verfügbaren *Neuen Mozart-Ausgabe* wurden gänzlich veränderte philologische Grundlagen geschaffen – bis hin zu Schriftchronologie und Skizzenforschung, mit denen insbesondere Fragen der Werkentstehung in mitunter gänzlich neuem Licht erschienen.<sup>8</sup> Die philologischen Bemühungen haben zudem zu einer einschüchternden Quellensammlung geführt, die weit über primäre Dokumente hinausreicht und für Fragen der Wahrnehmung, der Kontexte und der Rezeption von entscheidender Bedeutung ist. Auch wenn hier stets weitere Verfeinerungen zu erwarten sind, etwa im Hinblick auf eine Neuausgabe des Köchel-Verzeichnisses oder des Dokumentenbandes,<sup>9</sup> wird es zu grundsätzlichen Korrekturen

wohl nicht mehr kommen. Daneben steht die reiche, unüberblickbare Zahl werkanalytischer Studien, die sich, auch wenn sie oft von einem musikhistoriographischen Telos «Wien» überwölbt waren und sind, als doppelt bedeutsam erweisen: für Einsichten in das Komponieren Mozarts ebenso wie für die Rezeptionsgeschichte, deren wesentlicher Bestandteil sie geworden sind. Und nicht zuletzt sind inzwischen bald neunzig Jahre des Umgangs mit der Musik von Mozart auf Tonträgern dokumentiert, also ein gutes Drittel der gesamten Rezeptionsgeschichte seit 1756 – was für die bei einem «archäologischen» Unternehmen nicht unwesentliche Frage nach historischen Veränderungen der Wahrnehmung ebenfalls bedeutsam ist. Denn der in den 1970er Jahren begründete Anspruch einer «bereinigten», einer «authentischen» Mozart-Interpretation, der nicht ohne Einfluß auf die Wissenschaft blieb, erweist sich bei genauerem Blick auf die erhaltenen Klangdokumente als unhaltbarer Mythos einer furiosen Selbstinszenierung, was nicht unwichtig ist für die Ansprüche aller Auseinandersetzungen mit dem Komponisten. Und schließlich, auch dies ist von großer Bedeutung, läßt sich auf der anderen Seite eine inzwischen außerordentlich vielschichtige und weit ausgreifende Aufklärungsforschung beobachten.<sup>10</sup> Sie macht es dem Musikhistoriker vergleichsweise leicht, jene Kontexte, die hier maßgeblich sind, zu rekonstruieren und zu bewerten. Im Zentrum steht dabei die immer stärkere, in den 1990er Jahren sich durchsetzende Historisierung, mit der es gelingen konnte, die Epoche der Aufklärung von allen heilsgeschichtlichen Erwartungen definitiv zu trennen.

Um dieses Vorhaben nicht über Gebühr zu befrachten, waren einschränkende Entscheidungen notwendig. In der Versuchsanordnung konnte nur eine Reihe besonders signifikanter Aspekte berücksichtigt werden. Diese Auswahl ist zwar fragmentarisch, beansprucht jedoch – vor allem in der vorgenommenen Anordnung – eine gewisse Schlüssigkeit. In den werkanalytischen Überlegungen konnte nicht auf ein «technisches» Vokabular verzichtet werden, doch handelt es sich absichtsvoll um nur punktuelle Abschnitte, die zudem nach Möglichkeit mit Noten-

beispielen illustriert wurden. Die unübersehbare Fülle der Mozart-Literatur machte Kompromisse bei den Nachweisen erforderlich, die um der Lesbarkeit willen einerseits auf Quellen, andererseits auf jene für den Argumentationszusammenhang unerlässlichen Forschungsarbeiten zu beschränken waren. Der Band hätte zudem mit vielen Abbildungen anschaulicher gemacht werden können, herausgegriffen wurde dagegen aus pragmatischen Gründen nur eine kleine, allerdings besonders aussagekräftige Auswahl. Ein biographischer Index soll die Orientierung in der Fülle der Namen erleichtern.<sup>11</sup>

# I.

## Voraussetzungen

---

---

---

---

### 1. Musik und Nachahmung

Das Jahrhundert der Aufklärung galt lange Zeit, insbesondere unter dem Eindruck der Hegelschen Dialektik, nicht einfach als eine ›Epoche‹, als ein in sich geschlossener historischer Zeitabschnitt, sondern als offene Verheißung, als ›Projekt‹. Max Horkheimer und Theodor Adorno behaupteten 1944 die «Dialektik der Aufklärung» gegen die düstersten Seiten des 20. Jahrhunderts. Sie erblickten in ihr einen Prozeß «fortschreitenden Denkens», der zwar gebrochen, aber letztlich, in der «Entzauberung der Welt», linear verlief, sich folglich nicht aufhalten ließ.<sup>1</sup> Aufklärung war in dieser Sichtweise keine fest umrissene Größe, sondern eine geschichtsphilosophisch begründete Logik des grenzenlosen Erkenntnis- und damit des Gesellschaftsfortschritts, der sich gegen seine Kehrseite behaupten mußte und konnte. Gegen diese wirkmächtige, auch in den historischen Disziplinen nicht folgenlose Deutung wurde schon seit Ernst Troeltsch eine ganz andere Perspektive geltend gemacht, nämlich die Betrachtung des Phänomens unter den geschichtlichen Voraussetzungen einer wie auch immer gearteten Geschlossenheit. Rudolf Vierhaus fragte deswegen 1996 nach dem Wesen der Aufklärung provokant im Präteritum: «Was war Aufklärung?» Seine Antwort ist ebenso einfach wie komplex: Aufklärung gilt ihm als eine «Denkbewegung, die prinzipiell alle Bereiche des Wissens und der individuellen und sozialen Lebenspraxis erfaßte oder doch erfassen wollte».<sup>2</sup> Sie bezog ihre radikal gemeinte Innovationskraft aus

dem Willen, diese beiden Bereiche, Wissen und Lebenspraxis, in ihrer Gesamtheit denkend zu durchdringen und auf diese Weise auf den Begriff der Vernunft zu bringen. Aufklärung ist demnach kein Prozeß mit offenem Ende, sondern eine historische Figur. Die Aufklärung war damit von der geschichtsphilosophischen Last befreit, einen bis in die Gegenwart un abgeschlossenen Vorgang beschreiben zu müssen.

Die Auffassung einer historisch begrenzten Epoche läßt auch eine Distanz zur Terminologie zu. Die in allen Sprachen anzutreffende Lichtmetaphorik (*lumières*, *enlightenment*, *illuminismo*) entspricht dem Willen zur Vernunft ebenso wie die Idee einer unaufhaltsamen Fortschreitung, gebannt im Bild des durchbrechenden Sonnenlichts bei bewölktem Himmel, des meteorologischen «Aufklärens».<sup>3</sup> Die Vorstellung, das eigene Zeitalter erweise sich als ein dynamischer Weg, ein Gang zum Besseren, ist ein Produkt des 18. Jahrhunderts – und blieb in ihm bestimmend. Sie bildet sich anschaulich ab in der berühmten Preisfrage der Berliner Akademie nach dem Wesen der Aufklärung, die Moses Mendelssohn und Immanuel Kant 1784 zu Antworten in der *Berlinischen Monatsschrift* veranlaßt hat. In beiden Aufsätzen ist, trotz ihrer Unterschiedlichkeit, das Bild des «Gehens», also der Fortbewegung bestimmend. Und doch erweist sich, dies die skeptizistische Pointe bei Vierhaus, gerade dieser Gedanke der Fortschreitung ungeachtet der vermeintlichen Dynamik eben nicht als überzeitlicher Tatbestand, sondern als unlösbar an jene historische Epoche gekoppelt, der er sich verdankt. «Erleuchtung» und «Aufklärung» sind kein Prinzip, sondern eine historische Größe.<sup>4</sup>

Die Teilhabe der Musik an diesem historischen Prozeß, wiewohl sie namentlich in ihrer höfischen Wirklichkeit sowohl als Teil des kanonisierten Wissens als auch der täglichen Lebenspraxis stets anerkannt war, bereitete von Beginn an nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten. Ihre Zugehörigkeit zu einem Komplex der auf die Sinne des Menschen wirkenden äußeren Reize, zu einem sich formierenden System der «*beaux arts*», der «schönen Künste», war nicht unumstritten: nicht, weil sie nicht auf die Sinne wirkte, sondern weil es so schwierig war, dieser



Wirkung rational habhaft zu werden. Das Verhältnis der Musik zu den menschlichen Sinnen wurde im englischen Sensualismus diskutiert. Den ersten Höhepunkt fand diese Diskussion jedoch beim hamburgischen Komponisten und Schriftsteller Johann Mattheson, der sich in seiner 1713 veröffentlichten Abhandlung *Das neu-eröffnete Orchestre* ausdrücklich auf englische Autoren, insbesondere John Locke, aber auch auf Gottfried Wilhelm Leibniz berief.<sup>5</sup> Mattheson war nicht an der musikalischen Gelehrsamkeit interessiert, sondern am akustischen Ereignis. In seinem Verständnis richtete sich die Musik vor allem an die Sinne des Menschen, der diesem Eindruck mit dem Vermögen seiner Urteilskraft begegnen mußte.

Gleichwohl war damit die Zuordnung der Musik zu den «schönen Künsten» nicht leichter geworden. Dieses System, dem Malerei, Skulptur, auch Dichtung, sogar Architektur angehörten, sollte geeint werden durch die Verpflichtung zur Nachahmung der äußeren Natur, zur Mimesis. Dies hat der Jesuit Charles Batteux 1746 normativ in den Mittelpunkt seiner vor allem im deutschen Sprachraum folgenreichen Darlegung zu den Künsten gestellt.<sup>6</sup> Für die Musik ergab sich damit jedoch eine besondere Schwierigkeit, weil man sie gar nicht auf die äußere Natur beziehen konnte. Es gab dort nichts, was sich in der Musik einfach «nachahmen» ließ. Deswegen ging Batteux einen Umweg über das, was man vielleicht «indirekte» Mimesis nennen könnte, also die Nachahmung der Seelenbewegungen des Menschen, der Affekte: Die Natur, welche die Musik nachzuahmen vermag, ist demzufolge eben nicht die äußere Natur, sondern die innere jener Affekte, die René Descartes schon 1618 systematisiert und rationalisiert hatte.<sup>7</sup> Damit war jedoch das Problem keinesfalls gelöst; es trat ein Defizit besonderer Art hervor. Denn die Darstellung dieser Affekte ließ sich in der Musik, die ja kein erkennbares Verhältnis zur äußeren Natur aufzuweisen schien, aber eben auch keine Begriffe kannte, nur dann genau bestimmen, wenn man Sprache hinzuzog. Die musikalischen Affekte galten als ungenau, unscharf, unpräzise, sie bedurften solcher Begriffe, die außerhalb der Musik lagen, in der Vokalmusik aber hinzugefügt werden

konnten. Wenn ihnen diese jedoch fehlten, wie in der Instrumentalmusik, dann galt dies als ein nahezu unüberbrückbarer Mangel.

Dieses vermeintliche Defizit der Musik, ihre Verweigerung gegenüber einer äußeren Nachahmung und gegenüber einer affektiven Präzision aus sich selbst heraus, spielte jedoch in der Diskussion ab den späten 1750er und den 1760er Jahren auf einmal eine zentrale Rolle. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Erosion des klar konturierten Affektbegriffs, vor allem in der Vorstellung der «vermischten Empfindungen», galt nämlich die mimetische Unschärfe der Musik nicht mehr als unüberwindbarer Nachteil, sondern als ein genuiner Vorzug, der nur ihr allein zu eigen war. Ihre Sonderstellung innerhalb der «beaux arts» gründete also nicht mehr in einem angenommenen Defekt, sondern darin, daß man diesen Mangel als Quelle unerhörten Reichtums begriff. In zwei Argumentationszusammenhängen kam dieser Wendung eine besondere Bedeutung zu: bei der Rechtfertigung der gerade in der aufgeklärten Poetik umstrittenen Gattung Oper auf der einen Seite, bei der ästhetischen Begründung einer ursprünglich für unsinnig, da vernunftwidrig gehaltenen Musik ohne Worte, also der Instrumentalmusik auf der anderen Seite.

Bereits um 1700 diskutierte man in Paris über die Oper, über die Vorzüge der italienischen oder der französischen Form, mit den Protagonisten Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville und François Raguenet. Eine radikale Haltung nahm dabei Charles de Saint-Denis de Saint-Évremond ein, der den Streit deswegen für überflüssig hielt, weil die Oper ohnehin gegen alle Vernunft verstoße und daher ganz abzulehnen sei. Diese Debatte, die sogenannte «erste Querelle», wurde vom Leipziger Professor für Poetik, Johann Christoph Gottsched, 1728 in den deutschen Sprachraum getragen. Gottsched lehnte die Oper, wie Saint-Évremond, als völlig unvernünftig ab und protegierte die französische Tragödie von Corneille und Racine. Dies löste heftige Diskussionen aus, welche schließlich von Lorenz Christoph Mizler in einem Band seiner *Musikalischen Bibliothek* zusammengetragen wurden;<sup>8</sup> Mizler war Begründer der korrespondierenden *Societät der Musikalischen*

Wissenschaften, in die auch Leopold Mozart berufen wurde. Die berühmtesten der von ihm versammelten Gegenschriften zu Gottsched stammten ebenfalls von Literaten, und zwar aus dem Umfeld der hamburgischen Oper, und sie nahmen dessen Argument der Unvernünftigkeit aufs Korn. Der holsteinische Jurist und Literat Ludwig Friedrich Hudemann meinte, Gottscheds Bevorzugung der Tragödie sei sinnlos, denn die Welt sei ohnehin so traurig, daß kein Mensch sich weitere traurige Stunden im Theater erkaufen wolle; der Frankfurter Patrizier Johann Friedrich von Uffenbach, ein Freund Telemanns, behauptete, jedes Theater an sich sei bereits so unvernünftig, daß man daher auch gleich Oper spielen könne.<sup>9</sup>

Vor dem Hintergrund solcher Argumente wurden zwei bedeutsame wirkungsästhetische Kategorien ins Feld geführt: das Vergnügen an übernatürlichen Gegenständen, also am Wunderbaren, wie es vor allem die französische Tragédie lyrique bereithielt, und das Vergnügen an Gegenständen, die eigentlich schrecklich waren – vor allem an der zwar von Gott geschaffenen, aber an sich furchtbaren Natur zum Beispiel der Alpen; bei einer solchen Art von Vergnügen handelt es sich um das Erhabene. Neben der Hinwendung zum Wunderbaren und zum Erhabenen, die auch die Instrumentalmusik als ‹Ausnahmезustand› rechtfertigen konnte, gab es noch ein anderes Argument. Vor allem in England, zuerst wohl beim in Newcastle wirkenden schottischen Organisten Charles Avison, verglich man die zur Naturnachahmung besonders ungeeignet erscheinende Musik mit der ‹nachahmendsten› aller Künste, der Malerei. Durch diesen Vergleich sollten die formalen Eigengesetzlichkeiten der Musik erkennbar werden. Für Avison und seine Nachfolger ähnelte die Funktionsweise der Musik nicht jener der Sprache, vielmehr funktioniert sie selbst wie eine eigene Sprache. Deswegen vermöge sie, obwohl nicht nachahmend, dieselben Wirkungen hervorzurufen wie die nachahmende Malerei. Gegen die Vorstellung, Musik ereigne sich, wie im Wunderbaren und Erhabenen, vor allem in der Normverletzung, stand nun der Gedanke, Musik könne eine eigene Logik aus sich selbst heraus entfalten – also das, was später Formalästhetik genannt werden sollte.<sup>10</sup>

Abb. 1: Mitglieder der ‹Societät der musikalischen Wissenschaften› (1746)

356 **Nachricht von der Societät**

ein treten, und lieget solchem sonderlich ob, über die Gesetze eifrig zu halten.

XXXI. Wenn ein anderes Mitglied, so noch nicht verdient ist, so wohl im Arbeiten als Lieferung der gefesteten wenigen Gelder zur Casse ein ganzes Jahr saumelig ist, so soll solches vom Secretar deswegen bescheiden erinnert werden. Ist es 2 Jahre nachlässig, so soll er wieder bescheiden seine Schuldigkeit zu beobachten erinnert werden, und deswegen 1 Rth. besonders zur Casse zu liefern gehalten seyn. Hat dieses noch nicht gefruchtet, so soll es nach Verlauf des dritten Jahres zum dritten und letztenmale ernstlich erinnert werden, und deswegen 2 Rth. zur Casse zu liefern schuldig seyn. Wenn es alsdenn binnen 6 Monat seine Schuldigkeit nicht beobachtet, so soll dessen Name aus dem Buche der Societät, worinn die Namen der Mitglieder stehen, ausgestrichen, von der Societät ausgeschlossen, und wenn, wie und warum solches geschehen, von dem Secretar registrirt, und als eine Person eingezeichnet werden, die nicht ehrlich gehandelt, ihr Versprechen nicht gehalten, und eine ganze Societät beleidiget hat. Langwierige Krankheiten und Reisen in fremde Länder entschuldigen.

XXXII. Die Societät behält sich vor, diese Gesetze nach Beschaffenheit der Umstände zu vermehren und zu bessern.

**Die sämtlichen Mitglieder der Gesellschaft**  
folgen in dieser Ordnung auf einander.

- I. **Graf Giacomo de Lucchesini**, von Geburt ein Italiener, war Rittmeister in Diensten Sr. Kaiserl. Majestät Carls des VI. unter dem Sehrischen Kürassierregiment, blieb aber in der unglücklichen Schlacht bey Kroska in Ungarn wider den Türken im Jahr 1739. Er war ein geschickter Componist, der verschiedene Cantaten, Concerten und Einstimmige für hohe Personen gesetzt. Er war auch in Wissenschaften bewandert, und im Umgange sehr leutselig. Lorenz Mizler hatte das Glück, dessen vertrauter Freund zu seyn, für welchen er auch verschiedenes auf die Querflöte gesetzt, wovon der letzte  
ein

Lorenz Christoph Mizler gründete 1738 seine Societät der musikalischen Wissenschaften, gemeinsam mit Giacomo de Lucchesini und Georg Heinrich Bümler. Die Societät verstand sich wegen der großen geographischen Entfernung der (auf zwanzig begrenzten) Mitglieder als ‹correspondirend›, sie trat also nicht physisch zusammen. Ihr Ziel war die Vereinigung herausragender Musiker zum Zweck eines gelehrten Austausch, dessen Spiegel die von Mizler herausgegebene Musikalische Bibliothek gewesen

## der musikalischen Wissenschaften 2c. 357

- ein Concert auf die Querslöte in Leipzig, in Kupfer gestochen, herausgegeben.
2. Lorenz Mizler A. M. ist dermalen bey dem polnischen Kronstaatsminister Grafen Malachowski Hofmathematicus, und der Gesellschaft beständiger Secretär.
  3. Georg Heinrich Bümmler, Hochfürstl. Brandenburg. Dnolzbachischer Capellmeister in Anspach. Starb den 26 August 1745, nachdem er sein Leben auf 75 Jahre und 10 Monate gebracht.
  4. Christoph Gottlieb Schröder. Componist und Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1739.
  5. Heinrich Bockemeyer, Cantor zu Wolfenbüttel. Trat in die Gesellschaft 1739.
  6. Georg Philip Telemann, Capellmeister und Musikdirector in Hamburg. Trat in die Gesellschaft 1739.
  7. Gottfried Heinrich Stölzel, Capellmeister in Gotha. Trat in die Gesellschaft 1739.
  8. Georae Friedrich Linake, Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Bergrath. Trat in die Gesellschaft zu Ende des 1742 Jahres.
  9. P. Meinradus Spieß, Prior des Reichsgotteshauses zu Yrsee. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.
  10. Georg Venzky, Rector der Schule zu Prenzlau, im Brandenburgischen. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1743.
  11. Georg Friedrich Sändel Sr. Königl. Majestät von Großbritannien Capellmeister. Ist von den sämlichen Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet, und solchem die erste Ehrenstelle eingeräumt worden im Jahre 1745.
  12. P. Valericus Weis, Prof. im Benedictinerkloster des Reichsgotteshauses zu Yrsee.

Es ist im Werke, daß nächstens diese Gesellschaft wieder mit drey ansehnlichen Mitgliedern soll vermehret werden, die zu seiner Zeit in der Fortsetzung der Nachrichten von der musikal. Gesellschaft werden angemerket werden.

Nun

ist. In deren drittem Band (1746) findet sich die ausführlichste Darstellung der Societät mit einem zusammenhängenden Mitgliederverzeichnis, das 1754 (im vierten Band) nochmals ergänzt worden ist; die Geschichte der Vereinigung ist demnach nicht leicht zu rekonstruieren. Leopold Mozart, für den Meinrad Spieß das wohl wichtigste Mitglied war, wurde 1755, also noch vor dem Erscheinen der Violinschule, zur Mitgliedschaft eingeladen. Es ist aber offenbar nie zu einer förmlichen Mitgliedschaft gekommen.

Diese ästhetischen Debatten, an deren Ende auch die Herausbildung einer selbständigen Musikästhetik steht, bilden gewissermaßen die Folie für die gravierenden Veränderungen des Musiklebens im späteren 18. Jahrhundert. In der Neuformierung der musikalischen Öffentlichkeit wurde das ständische Privileg der Teilhabe an ihr durch das materielle der Leistung, also den Kauf einer Eintrittskarte ersetzt. Dieses Leistungsprinzip – Geld gegen die Aufführung, schließlich den Erwerb gedruckter Musik – mußte zugleich die Struktur dieser Öffentlichkeit verändern. Einerseits teilte sie sich endgültig in Aktive und Passive, in Handelnde und Zuhörer; andererseits bedurfte es in dieser neuen Konstellation eines Urteils darüber, ob Leistung und Gegenleistung in einem akzeptablen Verhältnis zueinander standen. Die Grundlage der auf diese Weise sich herausbildenden «Critic» bildete die Rückführung der Musik auf das zuvor geringgeschätzte Sinnesorgan des Ohres; das von ihm abhängige Urteil wurde gleichwohl durch die Annahme eines dem Menschen eingeschriebenen «sechsten Sinnes» zur ethischen Unterscheidung, des «moral sense», einer moralischen Instanz unterworfen – mit der Folge einer sich im 18. Jahrhundert immer weiter zuspitzenden Frage, ob das Schöne immer auch das Gute sein müsse bzw. ob die Künste selbst, also auch die Musik, immer «schön» in diesem Sinne sein könnten.

Eine weitere Folge der solchermaßen begründeten «Critic» war die Herausbildung eines differenzierten Musikalienmarktes, der mit dem zwar nicht ausschließlich, aber doch zunehmend kommerziell kalkulierten Gegenstand Musik immer vielfältiger bedient wurde, wobei die Reduktionsfassungen größerer Werke – Klavierauszüge von Opern und Oratorien, Kammermusikfassungen großer Instrumentalwerke – genuine Produkte dieses Marktes sind. All dies betrifft Denkkzusammenhänge der Aufklärung – und im Blick auf die Musik keineswegs nur Äußerlichkeiten einer sozialen Konfiguration. Es sind also entscheidende Voraussetzungen für das Wirken Mozarts. Er war mit ihnen nicht nur durch seine Umgebung, sondern auch durch seinen ebenso gebildeten wie belesenen Vater vertraut. Sie berühren offenbar sein



eigenes Verständnis von Musik auf eine grundlegende Weise, sie bestimmen zudem den spektakulären Entwurf seiner eigenen musikalischen Existenz in Wien – und gerade dieser Lebensentwurf zeigt, auf welcher komplexen Weise Mozart diese Voraussetzungen reflektierte und nutzte. Er strebte ja danach, sich mit einem genau definierten Marktwert in Wien zu positionieren – erfolgreich, wie sein so generiertes, exorbitantes Einkommen, das dem Mehrfachen des Durchschnitts entsprach, bewies. So konnte er letztlich zu der Auffassung gelangen, die Musik, seine Musik, könne gewissermaßen den Fokus des josephinischen Jahrzehnts insgesamt bilden.

## 2. Komposition und Einbildungskraft

Welche Konsequenzen hatte die Neubestimmung des Nachahmungsbegriffs für die kompositorische Praxis? Im Jahre 1748, kurz nach dem Ende des Zweiten Schlesischen Krieges, wurde im friderizianischen Berlin eine publizistische Kontroverse über Musik angestoßen. Im Mittelpunkt stand zunächst die Oper, ausgehend von der erwähnten französischen Debatte der Jahrhundertwende, die von Gottsched nach Deutschland gebracht worden war.<sup>11</sup> Doch anders als in Paris oder im Umkreis Gottscheds stritten nun nicht mehr musikkundige Gelehrte, sondern Musiker, nicht mehr also musikalische Liebhaber, sondern musikalische Kenner. Zwar schalteten sich auch in Paris gelegentlich Komponisten in die Diskussion ein, wie etwa Jean-Philippe Rameau, doch taten sie dies nur mittelbar, also in der Form des gelehrten Traktats. In Berlin verhielt es sich anders. Aus dem poetologischen Streit über die Ausrichtung der Oper war nun eine Auseinandersetzung unter Musikern über Musik geworden. Der zögerliche Beginn, in anonymen und kleinen Broschüren, verweist darauf, daß die Darstellungsformen dafür erst geschaffen und erprobt werden mußten.<sup>12</sup> Tatsächlich wurde

diese Diskussion 1748 mit einer anonymen Schrift über den Unterschied zwischen französischer und italienischer Musik begonnen, vielleicht stammt sie von Christian Gottfried Krause, auch er letzten Endes noch ein allerdings kundiger Liebhaber.<sup>13</sup>

Im Jahr darauf hingegen debattierten dann tatsächlich Fachleute, nämlich Friedrich Wilhelm Marpurg, der noch kein höfisches Amt bekleidete, und Johann Friedrich Agricola, der spätere Hofkapellmeister. Man stritt über den Vorzug von italienischer oder französischer Musik. Das Besondere der durchaus heftigen Kontroverse, die zudem in Marpurgs Musikjournal *Der Critische Musicus an der Spree* eingeflossen ist, lag jedoch darin, daß nun nicht mehr, wie in Paris, poetologische, sondern genuin musikalische Argumente im Vordergrund standen. Auf diese Weise wurde der Streit rasch über seinen ursprünglichen Anlaß, die Oper, hinaus ausgeweitet, erst zur Instrumentalmusik, dann zur Musik an sich. Das Hauptinteresse galt dabei nicht mehr den Normen (und ihren Grenzen), sondern der Bestimmung der musikalischen Phantasie, also der Rolle dessen, was man «Einbildungskraft» nannte – auch in der Musik. Marpurg verstand die französische Musik als Möglichkeit, die Einbildungskraft zu domestizieren, denn es würden «die meisten Italiäner das wahre verlassen», «ihrer Einbildung zuviele Freyheit erlauben» und sich daher «gar zu oft vergessen und dabei ein dunckles Nichts schreiben».<sup>14</sup> Sein Gegner Agricola hingegen verteidigte die italienische Musik, weil «die meisten Französischen Setzer [...] ihrer Einbildung in der Musik allzuwenig Freyheit erlauben».<sup>15</sup> Eine solche Diskussion war nicht denkbar ohne den Einfluß von Christian Wolff, dessen Philosophie immer wieder im Hintergrund erkennbar ist, am deutlichsten in den Diskussionen über das Wesen der Melodie, die in der Mitte der 1750er Jahre von den Hofmusikern Ernst Gottlieb Baron (dem Lautenisten) und Christoph Nichelmann (dem Cembalisten) geführt wurden.<sup>16</sup>

Es ist bemerkenswert, daß erst diese fachkundige Diskussion Rückwirkungen auf die allgemeine ästhetische Debatte hatte. Karl Wilhelm Ramler, Moses Mendelssohn und andere haben sie wieder in einen brei-



teren Kontext überführt.<sup>17</sup> Dies wurde begünstigt durch die besondere Situation in Berlin, wo es zwar ein entwickeltes Verlagswesen für das Schrifttum über Musik gab, nicht aber für die Musik selbst. So hat die allgemeine Ausdifferenzierung auch zu pragmatischen Lösungen geführt, in Instrumental- und Satzschulen, mit derjenigen zum «königlichen» Instrument der Flöte an der Spitze, verfaßt (in den praktischen Teilen) von Johann Joachim Quantz (er fungiert auf der Titelseite auch als Autor), in den ästhetischen von Agricola.<sup>18</sup> Für das wichtige Instrument der Violine fand man allerdings keinen Verfasser aus dem direkten Umfeld der friderizianischen Hofkapelle. So wurde Leopold Mozart in Salzburg von den Berliner Schriften zu seiner eigenen Violinschule angeregt, und spätestens mit dem Erscheinen seines *Versuchs einer gründlichen Violinschule* im Jahr 1756, geschrieben, «um durch Regeln des guten Geschmacks einen vernünftigen Solospieler zu bilden»,<sup>19</sup> kam es zum persönlichen Kontakt zwischen ihm und den Berlinern, aller Wahrscheinlichkeit nach bestand er aber schon vorher. Als etwa Marburg, auf den er sich 1756 ausdrücklich berufen hat, 1754 die Konversion zum Katholizismus und den Eintritt in den Benediktinerorden erwog, vertraute er sich dem Irseer Prior und Musiktheoretiker Meinrad Spieß an – einer auch für Leopold Mozart maßgeblichen Persönlichkeit.<sup>20</sup>

Leopold Mozart, der aus Augsburg stammte und das dortige Jesuitengymnasium besucht hatte, war nach Salzburg gegangen, um an der Benediktiner-Universität zu studieren, einer der liberalsten Hochschulen in der südlichen Reichshälfte, die von jesuitischer Dogmatik weit entfernt war. Dort las man deutsche philosophische Autoren wie Wolff und Gottsched, aber auch italienische wie Vincenzo Gravina und Lodovico Antonio Muratori.<sup>21</sup> Prägende Gestalten waren der Mathematiker und Wolffianer Berthold Vogl, der 1744 zum Rektor gewählt wurde, sowie der Philologe Placidus Amon, der ab 1735 mit Gottsched korrespondierte. Warum Leopold Mozart von der Universität, an der er noch das Baccalaureat erwarb, erst an eine adlige, dann in die fürsterzbischöfliche Kapelle wechselte, ließ sich nie wirklich klären. Seine musikalische Laufbahn dort verlief zudem wenig spek-

takulär, beginnend als vierter Violinist (1743), aufsteigend zum zweiten (1758, offenbar unter dem Eindruck seiner zwei Jahre zuvor erschienenen Violinschule) und schließlich zum Vizekapellmeister (1763, offenbar im Blick auf die bevorstehenden Reisen). Der an der Universität erworbene Bildungshorizont blieb für ihn allerdings prägend, und er dürfte, als einziger wirklicher Lehrer seines Sohnes, das meiste davon weitergegeben haben.

Muratori, der wohl bedeutendste Vertreter einer katholischen Aufklärung, war in Salzburg durchaus eine Instanz, einer seiner Vertrauten, Giovanni Battista Caspari de Nuovomonte (Johann Baptist de Caspari), wurde 1737 sogar zum Salzburger Hofhistoriographen ernannt – in jenem Jahr, in dem Leopold Mozart an der Universität zu studieren begann. Und sein letztes Werk, *Della pubblica felicità*, widmete Muratori 1749 dem Salzburger Fürsterzbischof Andreas Jakob von Dietrichstein selbst. Er war bestrebt, in seiner Dichtungstheorie die Einbildungskraft als zentralen Ort der kreativen Hervorbringungen des Menschen und damit des Schönen überhaupt zu bestimmen. Bereits 1706 erschien in Modena *Della perfetta poesia italiana*, wo dieser Zusammenhang grundlegend ausgeführt wurde, 1745 dann in Venedig eine Zusammenfassung in *Della forza della fantasia umana*, von der sich noch heute ein Exemplar in der Salzburger Universitätsbibliothek befindet. Gewissermaßen im Nebengang beschäftigte er sich dabei aber vor allem mit einer schrankenlos freigesetzten Phantasie, wie sie sich bevorzugt im Traum und seinen Phantasmagorien zeigt. Der Göttinger Theologe Georg Hermann Richerz, der 1785 eine weitverbreitete (und ebenfalls in Salzburg verfügbare) deutsche Ausgabe von Muratoris Werk über die Phantasie besorgt hat, verteidigt in seinem ausführlichen Kommentar dessen Hinweis auf die intrapsychische Wirklichkeit solcher gespenstischer Traum-Imaginationen: «Es wäre die äußerste Ungerechtigkeit, solchen Personen, welche von Erscheinungen der Gespenster durch ihre eignen Sinne überzeugt zu seyn behaupten, [...] die Wirklichkeit solcher ihrer Sensationen hartnäckig abzustreiten.» Richerz erläutert das in seinem Kommentar sehr präzise: «Wer erst anfängt, sich zu

fürchten und aus seiner Fassung zu kommen, dessen Einbildungskraft wird, erhitzt und überspannt durch den Affekt, ihm den vermeinten Gegenstand seiner Furcht bald vollausgebildet und lebhaft darstellen.»<sup>22</sup> Der bevorzugte Zeitpunkt solcher imaginativ-überwältigender Erfahrungen sei, so Muratori, die Nacht, in der die Imagination zur Schreckensimagination werden könne. Der intrapsychische Wirklichkeitscharakter solcher Vorstellungen wird dabei nicht geleugnet, im Gegenteil. Je angespannter die solchermaßen belastete Einbildungskraft sei, desto größere Wirklichkeitsnähe zeichne die Hervorbringungen aus. Schon Vivaldi hatte in seinem bizarren Concerto *La notte*, gedruckt 1728, die Konsequenzen daraus gezogen – und zudem aufgezeigt, daß die Musik für solche Art der Einbildungskraft besonders prädestiniert sei.<sup>23</sup>

Als Leopold Mozart sich an der in Berlin angestoßenen Debatte mit seiner Violinschule beteiligte, tat er dies unter den besonderen Voraussetzungen der Aufklärung in Salzburg. In der Korrespondenz mit seinem Verleger Johann Jakob Lotter in Augsburg spiegeln sich die weitgespannten Lektüreerfahrungen, die diesem Unternehmen zugrunde lagen: Gottsched und Gellert ebenso wie Bodmer, Breitinger oder Diderot.<sup>24</sup> Mit der Verlagerung auf Fragen der Einbildungskraft, was ihn für die auf Wolff fixierten Berliner so interessant gemacht haben dürfte, konnte auf eigenwillige Weise die Loslösung von allen Fragen der Nachahmung gelingen. Die *imaginatio* als entscheidende Kraft der Hervorbringung, auch in der Musik, ebnete die Diskrepanz zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Unwahrscheinlichen weitgehend ein. Leopold Mozart hat eine Reihe von «programmatischen» Musiken geschrieben, in der er dies ausdrücklich zum Gegenstand machte. Es geht dabei nicht um die Nachahmung außermusikalischer Dinge in der Musik, sondern um die spielerische Erkundung eines bloßen «Ausnahmestands». So ist die Zahl dieser (oft als naiv unterschätzten) Werke nicht sehr groß, aber sie alle zielen auf das «Charakteristische» in diesem Sinn: eine *Sinfonia Pastorale* (LMV VII: G 3), eine *Sinfonia Burlesca* (LMV VII: G 2) sowie eine *Sinfonia da Caccia* (LMV VII: G 9), verloren ist zudem eine weitere

Pastorell Symfonie (LMV VII: X 2). Unter den Divertimenti gibt es ein Militare (LMV VIII: 5), eine Bauern Hochzeit (LMV VIII: 6), eine Musikalische Schlittenfahrt (LMV VIII: 8), verloren sind dagegen eine Chinesische Music (LMV VIII: 12) sowie eine Jagd Parthia (LMV VII: D 23).

Schon 1752 bestimmte Christian Gottfried Krause den besonderen Rang der Musik durch ihre Nähe zur Poesie, und zwar im Anschluß an Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, aber auch Muratori. Bereits im Vorwort zu seinem Versuch *Von der musikalischen Poesie* verweist er auf die «beyden höchsten Arten der poetischen Nachahmung», «nemlich die Fabel, und die Sprache der Empfindungen».<sup>25</sup> Im Laufe seiner Untersuchung wird dann der Gedanke von «zwo Arten der Nachahmung» musikspezifisch geweitet und ausführlich erläutert: «Aber Herr Breiti[n]ger hat gewiesen, daß ein Mahler nicht mehr als eine oder zwo Seiten, und alles nur in einer Stellung zeigen, auch die Affecten bloß in so weit ausdrücken könne, als sie sich durch Minen, Geberden und Stellungen des Leibes sichtbar machen. Gehet man auf den Geist, auf die Bewegung und Schnelligkeit der Empfindungen, auf die Zeugung, den Schwung und die Verwirrung der Leidenschaften, so kan dieß weder der Mahler noch der Bildhauer nachahmen; dem Musikus und dem Poeten aber ist es möglich. Der Musikus hat das Ohr zu seinem Empfindungsmittel».<sup>26</sup> Aufgabe des Komponisten sei es daher nicht, «bloß auf die wahrgenommene Übereinstimmung mit einem körperlichen Urbilde» (also die Nachahmung) zu achten, sondern auf das, «wodurch unser Geist zu heftigen Leidenschaften fortgerissen wird. Und dieß ist der wahre und höchste Zweck der Musik.» So begründet sich der Rang der Musik: «Die Musik hingegen rühret unmittelbar, und übertrift darinn die Mahlerey unendlich»; und weiter: «Bey Anhörung eines musikalischen Stückes bekümmert man sich nicht, ob es eine Bewegung in der Körperwelt nachahme, sondern nur, ob es schön sey, gefalle und rühre?»<sup>27</sup>

Leopold Mozart hat, als Muratori-Leser, daraus die Konsequenz gezogen – und wollte offenbar die Einbildungskraft zum Maßstab des Komponierens erheben. Die Vorstellung, daß die Richtschnur des Gelingens

allein das Geschmacksurteil des Hörers sei (Krauses «ob es schön sey, gefalle und rühre»), hat sogar Eingang in eine seiner Kompositionen gefunden. Ungefähr 1760, wahrscheinlich nach Abschluß seiner Violin- schule, schrieb er vier offenbar zusammenhängende Sinfonien (besetzt mit zwei Hörnern, zwei Violinen und Baß), die er in zwei Gruppen anordnete. Die ersten beiden tragen auf dem Umschlag den lateinischen Titel *De gustibus non est disputandum*,<sup>28</sup> die dritte und vierte den italienischen *Non è bello quello che è bello ma quello che piace*.<sup>29</sup> Mozart bezieht sich damit auf eine Opera buffa von Carlo Goldoni, die 1754 im venezianischen Teatro S. Cassian aufgeführt wurde, mit der Musik von Giuseppe Scarlatti, der von 1757 bis zu seinem Tod 1777 in Wien gewirkt hat. Sie trägt den Titel: *De gustibus non est disputandum* (Über Geschmäcker läßt sich nicht streiten).<sup>30</sup> In einer längeren Vorrede rechtfertigte Goldoni nicht nur den ungewöhnlichen lateinischen Titel seines Stückes, sondern auch die Bedeutung der Opera buffa als Darstellungsform. In ihrem Mittelpunkt steht tatsächlich die Wichtigkeit von Geschmacksurteilen in einer bunten Welt, der man nur mit stoischer Ruhe begegnen könne. Gleich zu Beginn singen daher alle Akteure proklamatorisch jene Maxime, um deren Auslegung die Komödie dann kreist:

*«Il mondo è bel, perch'è di vari umori.  
 Vari sono degli uomini i caprici.  
 A chi piacciono l'armi, a chi gli amori.  
 A chi piaccion le torte, a chi i pastici.  
 De' gusti disputar cosa è fallace;  
 non è bel quel ch'è bel ma quel che piace.»<sup>31</sup>*

Also etwa: «Die Welt ist schön, weil es verschiedene Gemüter gibt. / Verschieden sind die Launen der Menschen. / Den einen gefallen die Waffen, den anderen gefällt die Liebe. / Den einen die süßen, den anderen die pikanten Speisen. / Über die Geschmäcker zu diskutieren, ist eine trügerische Sache: / Nicht das ist schön, was schön ist, sondern das, was gefällt.»

Das bedeutet: Nicht das also ist schön, was objektivierbar schön ist, sondern nur das, was die Zustimmung der Urteilskraft erhält. Der auch in der Violinschule beschworene Zusammenhang von Einbildungs- und Urteilskraft, gekoppelt an den Primat der Wirkungsästhetik, war für Leopold Mozart so wichtig, daß er es nicht bei theoretischen Überlegungen belassen wollte, sondern daraus eine ausdrückliche Maxime seines kompositorischen Handelns machte.

Diese entscheidende Weichenstellung dürfte für Wolfgang Amadé Mozart prägend gewesen sein, insbesondere, wenn man bedenkt, daß sein Vater über Jahre sein einziger Lehrer und Gesprächspartner war. In einem der berühmt gewordenen Briefe über die Entstehung der *Entführung aus dem Serail* kam der Sohn und Schüler Leopolds auf das Problem zurück. Er rechtfertigt darin unter anderem seine Auseinandersetzung mit der Dichtung von Johann Gottlieb Stephanie: «doch ist die Poesie dem karackter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. – und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist – doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken |: die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten :| übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste.»<sup>32</sup> Mozart verwendet hier für die Hervorbringungen der Einbildungskraft den Terminus des «musikalischen Gedankens» – und unterscheidet sich in dieser Begriffsverwendung von den meisten Autoren der 1760er und 1770er Jahre, bei denen «Gedanke» im Sinne von musikalischem «Motiv» Verwendung findet, also bezogen ist auf die musikalische Syntax und nicht, wie bei Mozart, auf die Einbildungskraft. Mozarts Annahme, Hervorbringungen der Einbildungskraft könnten auch in der Musik über die feste Struktur eines «Gedankens» verfügen, erweist sich daher als ebenso neu wie ungewöhnlich. Die Auffassung, derlei Gedanken führten gewissermaßen ein Eigenleben, spazierten also im Kopf herum, bezieht sich auf Theorien der Einbildungskraft, wie sie sich bei Muratori finden.

Diese Gedanken werden jedoch durch die Urteilskraft des Hörers kontrolliert, sie unterliegen also einem wirkungsästhetischen Kalkül: