

## »In lauter Contretänze und teutsche verwandelt«.

### Die musikalische Konstitution realer und ästhetischer Räume in der Mozartzeit

---

DÖRTE SCHMIDT

Lorenzo da Pontes Text zu Mozarts berühmter »Champagnerarie« aus *Don Giovanni* lässt sich geradezu programmatisch als Aufforderung zu einer Debatte über die Bedeutung des Tanzes in der Musik der Mozartzeit hören. Don Giovanni trägt seinem Diener Leporello auf, ein Tanzvergnügen der besonderen Art zu arrangieren:

»Fin ch'han del vino/Calda la testa,/Una gran festa/Fa' preparar./  
Se trovi in piazza/Qualche ragazza,/Teco ancor quella/Cerca menar./  
Senza alcun ordine/La danza sia,/Chi'l minuetto,/Chi la follia,/chi l'alemanno/  
Farai ballar./  
Ed io fra tanto/Dall'altro canto/Con questa e quella/Vo' amareggiar./  
Ah la mia lista/Doman mattina/D'una decina/Devi aumentar.«

[»Auf dass ihnen der Wein zu Kopf steigt, lass ein großes Fest bereiten. Triffst Du auf dem Platz einige Mädchen, bemühe Dich, auch sie noch mitzubringen. Ohne jede Regel sei der Tanz, lasse diese Menuett, jene eine Follia, andere eine Allemande tanzen. Ich will unterdessen etwas abseits, mit dieser und jener mich vergnügen. Ah, meine Liste sollst Du morgen früh um gute zehn Namen erweitern.«] (da Ponte 2005: 789)

Worum es Don Giovanni geht, ist klar. Er hofft, die gesellschaftlichen Regeln außer Kraft zu setzen und von solcher Regellosigkeit zu profitieren.<sup>1</sup> Diese

---

**1 |** Und so komponiert Mozart diesen Text auch – als geschwindes auf einer regelrechten, metrisch wie periodisch klaren, achttaktigen Phrase basierendes variiertes Strophenlied, das in der mittleren Strophe (schon im Text) fast wie aus Vorfreude beginnt, Extrarunden zu drehen, die Bewegungsenergie durch synkopische Überbindungen (d.h. durch Vorziehen des metrischen Schwerpunkts vor den Taktanfang) noch steigert und dann nicht mehr richtig in den Tritt kommt, sondern sich dauernd

Lage aber will er eben gerade nicht dadurch inszenieren, dass jeder einzelne Tanz für sich die Ordnung verlässt, sondern dadurch dass eine Individualisierung stattfindet: Jedes Mädchen tanzt einen anderen Tanz, wodurch verschiedene Tänze in ihrer eigenen Ordnung aufgerufen werden. In der Tanzszene im Finale des ersten Aktes wird dies in der Gleichzeitigkeit der Tänze geradezu überspitzt – eine Situation, die sich nicht erst am Vorabend der französischen Revolution auch gesellschaftlich bzw. politisch konnotieren ließe.<sup>2</sup> Darin allerdings erschöpft sich die Lage nicht, sondern ihre entscheidende Qualität liegt eben in der Vernetzung der sozialen und ästhetischen Bedingungen, die das Medium Tanz jener Zeit ausmachen. Worum es in dem regel- bzw. ordnungsfreien Raum musikalisch und damit vor allem für den Komponisten geht, soll im Folgenden näher betrachtet werden. Gewährsmann sei dafür zunächst vor allem Mozart, um am konkreten Fall zu erörtern, welches musikalische, hier spezifisch kompositorische Interesse am Tanz – zumal in dieser für den Tanz so zentralen Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – bestehen mag.

Der Komponist Mozart nutzt in ohrenfälliger Weise die gesellschaftliche Omnipräsenz des Tanzes und dessen Verwobenheit mit allen sozialen, politischen wie musikalischen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens und damit seine Funktion als Bildungsmedium im Wien des späten 18. Jahrhunderts. Übers Tanzen lernte man sich in der Gesellschaft wie in der Kunst bewegen, Tanzen war nicht einfach eine körperliche Kunstfertigkeit, sondern bildete eine komplexe Wissenspraxis.<sup>3</sup> Vor allem das Menuett galt als Maßstab nicht nur für das Erlernen der Tanzkunst selbst, sondern überhaupt für das Erlernen jener angemessenen Formen gesellschaftlicher Kommunikation, die

---

überschlägt. Die metrischen Besonderheiten der Arie aber lassen sich noch im Sinne einer Charakterisierung der Figur als durch eine affektiv motivierte Abweichung von einer an sich sicheren Ordnung hören – anders als die schon im Text andeutungsweise vorweggenommene Schichtung der Tanzrhythmen im Finale des Aktes.

**2 |** Schon vor der Jahrhundertmitte wurde der Tanz mit (macht-)politischen Konnotationen verbunden, wie man etwa an einem anonymen Flugblatt von 1742 sehen kann, auf dem die habsburgische Kaiserin Maria Theresia mit dem preußischen König Friedrich II. ein Menuett tanzt. Siehe die Abb. in: Dahms 2001: 73. In »Se vuol ballare« aus Mozarts/da Pontes *Hochzeit des Figaro* ist eben diese Konstellation ironisch gewendet, wenn Figaro den Grafen provokativ ausgerechnet zu einem Menuett auffordert.

**3 |** Man könnte den Tanz im 18. Jahrhundert in gewisser Weise als historisches Beispiel für jenen Komplexbegriff ›Wissen‹ anführen, den Niels Gottschalk-Mazouz vorgeschlagen hat. Denn das ›Tanz-Wissen‹ entspricht vollkommen dem Merkmalsspektrum, das Gottschalk-Mazouz an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaft entwickelt hat: Es hat einen praktischen Bezug, eine normative Struktur, ist intern vernetzt, dynamisch, wird durch Institutionen formiert und ist in ihnen repräsentiert. Gleichzeitig geht der Wissensbegriff im Tanz an einer interessanten Stelle darüber hinaus, denn er hat auch einen klaren ästhetischen Bezug (vgl. Gottschalk-Mazouz 2007: 21ff.).

eine aufgeklärte Gesellschaft ausmachten – gerade in ihren neu zu klären- den Verhältnissen in der zweiten Jahrhunderthälfte. Und selbst die Grund- lagen des Komponierens von der musikalischen Syntax bis zur Form lernte man in dieser Zeit am Menuett.<sup>4</sup> Eben deshalb wohl erlaubt der Tanz als Verkörperung von gesellschaftlichem wie ästhetischem Wissen sowohl das Bewegen innerhalb wie das Überschreiten von Ordnungen. Diese ›Beweg- lichkeit‹, wenn nicht sogar ›Bewegungsenergie‹ von Tanz wird zum Motor für die ästhetische Erkundung einer Situation, in der das Verhältnis von (musikalischer) Kunst und gesellschaftlichem Ort mit seiner Einteilung in Kirche, Kammer und Theater erodiert. In dem Maße, in dem in der aufge- klärten Wiener Gesellschaft die Bindung der Musik an einen gesellschaft- lich kodifizierten, symbolischen Ort als Kriterium für dessen Qualität von der Forderung nach einer vermeintlich zweckfreien Musik abgelöst wird, tritt der reale Raum der Aufführungen auf neue Weise in den Blick. In die- sem Wandlungsprozess wird vor allem der Raum in seinen sinnlichen, äs- thetischen wie sozialen Dimensionen hörbar.

Auf dem Theater führt dies zu einer entscheidenden Veränderung der Funktion der Musik. Beispielhaft inszeniert dies Christoph Willibald Gluck, ein für Mozart erklärtermaßen prägendes Vorbild, etwa zu Beginn seiner 1767 in Wien uraufgeführten Oper *Alceste*: Die motivische Arbeit, die die Ouvertüre trägt, dient vor allem der Entfaltung und dem durchaus konkre- ten sinnlichen Erfahrbar-Machen jenes musikalischen Raumes, in dem sich die Figuren bewegen werden. Gluck nutzt die Lagen des Streichersatzes und den Kontrast von Bläsern und Streichern systematisch, um über die motivi- sche Arbeit nicht nur das Oben und Unten des Klangraumes, sondern auch das Rechts und Links wie das Hinten und Vorn des Orchesters im Raum vor Ohren zu führen. Folgerichtig geht die auf diese Weise raumkonstituieren- de Ouvertüre unmittelbar in die erste Szene über und bereitet buchstäblich den Boden für den Auftritt des Herolds, der dem wartenden Volk die Nach- richt vom nahen Tod des Königs Admeto überbringt (übrigens dem Libretto folgend vom Balkon des königlichen Palastes herab, also auch seinerseits räumlich hervorgehoben und determinierend ›verortet‹). Gluck entfaltet über die Musik die räumliche Dimension der Figuren, die nicht mehr allein als sprechende bzw. singende begriffen werden, sondern sich im Bühnen- raum bewegen und ihre körperliche Präsenz ausspielen.

Wie weit die Bühnenkünstler der Zeit gingen, um die Tragfähigkeit die- ses Schritts in konkreten Werke zu prüfen, mag man an den Experimenten des Choreographen Angiolini mit Gluckschen Partituren ablesen: Im Vor- wort zu *Citera assiedata* erklärt er programmatisch, dass er Glucks Musik völlig unverändert übernommen habe, aber nun eben ohne Gesang vertan-

---

4 | Bereits bei Johann Mattheson (*Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739) fin- det sich der Versuch, gerade am Menuett jene Theorie der musikalischen Syntax zu entfalten, die dann über die Kompositionslehren von Johannes Riepel und Heinrich Christoph Koch so wirkungsvoll weiterentwickelt wurde (vgl. u.a. Dahlhaus 1989: 173ff.).

ze. Und ausdrücklich sieht er dies als einen Schritt in einem auf der Bühne zu überprüfenden Forschungsprozess (vgl. u.a. Schmidt 2001: 194ff.). Die im Werk Glucks immer wieder beobachtbare, dezidiert raumkonstituierende Funktion der Musik könnte auch erklären, warum die überlieferten Partituren solcher Handlungsballette eine eindeutige Verbindung der Musik mit der im Libretto mitgeteilten Handlung meist so schwer zulassen. Dies ist keine Schwäche der Musik (vgl. Dahms 2001: 122). Es geht ihr weniger um ein charakterisierendes Nachzeichnen des Ablaufs, als vielmehr darum, diesem Ablauf einen dreidimensionalen performativen Raum zu schaffen. Mit der Ausgestaltung des Raumes – gleichsam einer musikalischen Raumgestaltung – und nicht mit einer Dramatisierung der Form reagiert die Musik zunächst auf jene Neubestimmung des »kinesischen Codes«, d.h. der gestischen und mimischen Aspekte theatraler Kommunikation, die Erika Fischer-Lichte mit Recht als die grundlegende Veränderung der theatralischen Kommunikationsformen im 18. Jahrhundert hervorgehoben hat (Fischer-Lichte 1983). Erst in diesem Raum kann die körperliche Präsenz der Darsteller zum konstitutiven Bestandteil einer Bühnenwirklichkeit werden.

Die auf der Bühne und mithilfe des Handlungsballetts erprobte, tiefgreifende Entdeckung, dass die Musik in der Lage ist, solche Räume zu konstituieren, in denen sich Bewegungen »hörbar« verkörpern lassen, ist die Voraussetzung für Mozarts Komponieren. Bereits für die in Wien wirkenden Theaterkomponisten der Generation vor Mozart, allen voran Christoph Willibald Gluck, wurde der Tanz als Verkörperung von Bewegung im Raum zur zentralen Möglichkeit, einen grundlegenden kompositorischen Paradigmenwechsel zu vollziehen und in seinen Konsequenzen zu erproben. Den Schritt von einer Musik, die rhetorisch ausdeutend mit dem Text verbunden ist, den eine Bühnenfigur singt, zu einer Musik, die den Raum konstituiert, in dem sich eine Bühnenfigur bewegt – singe sie oder nicht – eben dies rekapituliert Mozart und überschreitet die so gewonnene musikalische Räumlichkeit noch mit dem von Don Giovannis Arie zur Tanzszene des ersten Finales. Hier nämlich stellt er gleichsam die Frage, was es in einer Musik unter solchen Prämissen bedeutet, wenn metrisch gebundene Tanzformen (ganz ohrenfällig als Gesellschaftstanz) nun durch den Rhythmus selbst in der Musik als unmittelbar verstehbarer Bewegungsimpuls hörbar werden, der Lautlichkeit mit Körperlichkeit und Räumlichkeit koordiniert (vgl. Fischer-Lichte 2004: 232ff.). Hier wird über die Musik eine Präsenz von Raum *und* Körper evoziert.

Dass Mozart gerade über den Tanz ein Spiel mit konkreten wie mit vorgestellten Räumen in Gang bringt, gründet in dieser Eigenschaft des Rhythmus. Auf solcher Grundlage kann man musikalisch nicht nur vorhandene Räume auf neue Weise hörbar machen und vom aktuellen Raum unterschiedene vergegenwärtigen, sondern darüber hinaus fiktive, innerästhetische Räume bauen. Dies wird für Mozart im Zusammenhang mit der Konjunktur jener performativen Aspekte der Musik aktuell, die im Zuge des beschriebenen Umbaus des Gattungsdenkens einsetzten, und bildet zudem die Basis für seine Verwendung von Tanzrhythmen in der Instrumental-

musik. Werke wie das Klavierkonzert D-Dur (KV 451) zeigen die kompositorischen Konsequenzen dieser Situation (vgl. Schmidt 2007: 149ff.). Der ästhetische ›Ort‹ dieses Werks, das Peter Gülke auf Grund des nahezu systematisch anmutenden Spiels mit Stil- und Satzstereotypen unterschiedlichster Herkunft nicht von ungefähr als »Reißbrettarbeit oder ›methodisches‹ Konzert« (Gülke 2005: 350) bezeichnet, wird gleich zu Beginn überdeutlich mit symphonischer Geste des Orchesters, Pauken und Trompeten bestimmt: das große Konzertpodium. Diese ästhetische Zuweisung spielt allerdings mit einer Unschärfe der sozialhistorischen Situation, denn dieses Podium hat eben keinen eigenen realen Raum: Es gibt in Wien zu dieser Zeit noch keine veritablen Konzertsäle. Man spielt Konzertmusik auf Theaterbühnen (vor allem der Hoftheater), in Ball- oder Wirtshausssälen und genau das hört man auch – jedenfalls bei Mozart.

Mozart schreibt seinem Konzert die durch diese Situation entstehende Dynamik durch die gezielte Bewegung zwischen Stilen und Satzweisen ein. Diese tragen in sich jene verschiedenen Funktionen, die der Musik an ihren Aufführungsräumen zukommen können, nämlich: festliche Repräsentation (im ersten Satz), theatrale Gestaltung (in der Arienform des Mittelsatzes) und Ball (in den Tanzrhythmen des Finalrondos). Diese verschiedenen für die drei Sätze des Konzertes vorgeschlagenen Charakterisierungen lassen sich überdies als intertextuelle Referenzen an die Zwecke der Aufführungs-orte selbst verstehen (vgl. Bockholdt 1991: 68). Das Rondo-Finale ist in dieser Hinsicht besonders vielschichtig. Das als Contredanse gestaltete Ritornell wird verschiedenen Variationsmodi unterworfen (in der Solokadenz hört man gar eine kontrapunktische Version). Am Ende aber verändert es seine metrische Gestalt und damit auch den Tanztypus: Es schlägt um in einen Deutschen.

Hier findet nicht einfach ein als formale Schlusssteigerung fungierender rhythmischer Wandel statt, für den sich durchaus eine innerkompositorische Tradition zeigen ließe, sondern dieser Wandel verweist auf einen Ortswechsel innerhalb des Subtextes, der mit den Tanzmodellen verbunden ist: Walther Brauneis hat darauf hingewiesen, dass die Pole der sozialen Dynamik bei den öffentlichen Redouten vor allem durch das Menuett (für den Adel) und den – moralisch wie medizinisch beargwöhnten – Deutschen (für den bei diesen Bällen zugelassenen aufstrebenden Dritten Stand) repräsentiert wurden (Brauneis 2006: 564 f.). Demgegenüber kam die allgemein beliebte Contredanse, als figurenreicher Gruppentanz für kleinere Gesellschaften, in diesem Rahmen selten vor und wenn, dann als einstudierte Aufführung.<sup>5</sup> Häufig ist die Contredanse dagegen für nicht-öffentliche Hof- wie für Privatbälle bezeugt,<sup>6</sup> und kann zudem auch in Balletten

5 | Für den Hinweis auf erhaltene Ankündigung von Kontretänzen für Redouten danke ich herzlich Sibylle Dahms.

6 | Vgl. Walter Brauneis' Überlegungen zur Frage der Kompositionsanlässe für die 19 Contretänze, die Mozart zwischen 1788 und 1791 komponiert. Er rückt diese Tänze, für die durchaus auch ein privater Auftraggeber denkbar wäre, in den Zu-

vorkommen. Somit überschreitet die Contredanse also schon als Tanzform potentiell ebenso die Schwelle zwischen Ballsaal und Bühne wie die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Für unseren Zusammenhang ist bemerkenswert, wie verblüffend konkret die dem Tanz im Konzert eingeschriebenen Subtexte drei Jahre später in *Don Giovanni* für zeitgenössische Hörer werden konnten – fast als wolle Mozart die für seine Werke insgesamt konstitutive Topographie des Wiener Musiklebens nun geradezu programmatisch »in Szene« setzen.<sup>7</sup>

In der Tanzszene aus *Don Giovanni* führt uns der Komponist vor Ohren, was bei dem in der eingangs zitierten »Champagnerarie« angeordneten Tanzvergnügen schließlich passiert: Nachdem er die Tanzgesellschaft quer durch alle Stände die Freiheit hochleben ließ, zersetzt er diese in sich schon verwirrende Einmütigkeit dadurch, dass er nun die Schichten wieder trennt und schließlich drei Tänze gleichzeitig erklingen lässt. Formal getragen wird die Passage von dem Menuett, das das adelige Paar Donna Anna-Don Ottavio standesgemäß und allen Ordnungen folgend tanzt: ohne Brüche sozialhistorisch lesbar. In dessen erster Wiederholung setzt eine Contredanse ein, zu der Don Giovanni Zerlina nötigt – und mit ihr die Verwirrung der Verhältnisse<sup>8</sup>; in der zweiten Reprise kommt noch ein Deutscher hinzu,<sup>9</sup> mit dem Leporello Masetto beschäftigt, damit er Zerlina nicht zurückholt.

Tatsächlich kann man die formal tragende Funktion des Menuetts nicht wirklich hören. Die Inszenierung einer Gleichzeitigkeit verschiedener Wirklichkeitsverhältnisse ermöglicht die Anwesenheit der Regeln und ihre Infragestellung in einem. Der Zuschauer wird dabei zur zentralen sinnstiftenden Instanz, er muss sich orientieren, Sinnzuweisungen vornehmen etc. Mozart nutzt im ersten Finale des *Don Giovanni* die Tänze, um eben jene performa-

---

sammenhang mit Mozarts Tätigkeit für den Erzherzog Franz und dessen private Ballvergnügungen, Brauneis, S. 565-570.

**7 |** Vgl. ausführlich Schmidt 2006: 395ff.; vgl. dagegen Richard Armbruster, der die Zitate der Tafelmusikszene aus der ästhetischen Perspektive untersucht und sich vor allem für die auf diese Weise erzeugten intertextuellen Wechselwirkungen zwischen den Opern interessiert (Armbruster 2001); Die von Christine Martin herausgestellte Besonderheit, dass hier zumindest im Falle Martin y Soler nicht die Oper, sondern die Wentsche Harmoniemusik zitiert wird, spielt aus seinem Blickwinkel denn auch kaum eine Rolle (vgl. Martin 2001).

**8 |** Welche Weiterungen für eine sozialhistorische Lesart dieses Tanzes entstehen, wenn man mit bedenkt, dass die Contredanse zum einen nach einer vorher festgelegten Choreographie abläuft und zum anderen ein Formationstanz ist, an dem noch mindestens drei andere Paare beteiligt sein müssten, wäre einer eigenen Überlegung wert: Woher kommt der choreographische Plan? Wie und von wem hat Zerlina diesen Tanz gelernt und einstudiert? Wer sind die anderen? Etc.

**9 |** Jener Tanz also, von dem Sibylle Dahms hervorhebt, dass er seine Verbreitung u.a. seiner leichten Erlernbarkeit verdankt, die – anders als bei Menuett und Contredanse – auch ohne tanzmeisterliche Hilfe zu bewältigen war (Dahms 2001: 74).

tiven Eigenschaften des Rhythmus auszuspielen, die Erika Fischer-Lichte am Beispiel der Arbeit von Robert Wilson beobachtet:

»Der unterschiedliche Rhythmus erschwert es ihm [dem Zuschauer], Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit unmittelbar aufeinander zu beziehen und zwischen ihren Verhältnissen eine Über- und Unterordnung herzustellen oder sie in eine signifikante Beziehung zueinander zu setzen. Die vom Rhythmus geschaffene je eigene Zeitlichkeit stiftet keinen Zusammenhang zwischen den Elementen, lässt sie vielmehr gleichberechtigt nebeneinander stehen und bringt so die ihnen eigene Dynamik zur Entfaltung und Geltung. Wenn sich für den Zuschauer Beziehungen zwischen ihnen ergeben, so ist er es [...], der diese Beziehungen herstellt.« (Fischer-Lichte 2004: 234)

Eine solche Konstruktion liefert kein ›Als-Ob‹ einer in sich geschlossenen Handlungslogik mehr, sie hebt gleichsam ab ins Utopische. Genau deshalb ist sie auch trotz des formalen Rückgrads im Menuett nicht innermusikalisch auflösbar, sondern im Grunde dazu verdammt, immer weiter zu laufen, bis jemand eingreift. Und genau das tun da Ponte und Mozart, indem sie das ganze mit einem ›theatralischen Coup‹ beenden, das Theater gleichsam für den Einbruch der Wirklichkeit in diese hybride Situation nutzen. Indem sie Don Giovanni (ganz dem Programm der Arie folgend) Zerlina aus dem Blickfeld ziehen lassen, schaffen sie (zunächst nahezu unbemerkt) ein Drinnen und Draußen, das geradezu mustergültig dazu geeignet ist, die Elemente wieder in eine eindeutige Ordnung zu bringen: In dem Moment, wo man Zerlina hinter der Szene laut um Hilfe schreien und – ganz körperlich – Fußtritte als Zeichen eines Kampfes hört (›dentro la scena (ad alta voce) strepito di piedi a destra‹) sind die Verhältnisse wieder klar.

Die Szene ist immer wieder metaphorisch gedeutet worden als Spiegel sozialhistorischer Verhältnisse. Tatsächlich aber zeigt sie viel mehr. Mit gleich drei Tanzorchestern auf der Bühne (zwei in der traditionellen einfachen Besetzung mit zwei Violinen und Bass für den Deutschen und den Kontretanz und ein durch Oboen und Hörner ergänztes Streichensembel für das repräsentative Menuett) überblendet Mozart musikalisch reale wie imaginierte Gesellschaftsräume, man folgt der Musik gleichsam durch mehrere Tanzsäle und komplizierte Personenkonstellationen und hört am Ende alle Tänze gleichzeitig.<sup>10</sup> In der Überblendung hört man alles, was eigentlich nacheinander oder in verschiedenen Räumen gehört werden müsste, dem Hörer aber natürlich im Gedächtnis bleibt und so in der Imagination sich überlagern kann. Die Ballszene führt damit sinnbildlich die spezifische Wiener Situation der erodierenden Raumgrenzen vor Ohren. Sie zeigt aber auch, wie sich die formbildende Kraft des Tanzes in Konfrontation mit einer Irritation der syntaktischen Funktion taktmetrischer Verhältnisse ein Spielfeld eröffnet für solcherart Entgrenzung und vielleicht sogar utopische

**10 |** Eine ausführliche Besprechung der Szene findet sich u.a. bei Kunze 1978: 166-197.

Überbietung, nicht nur der gesellschaftlichen, sondern eben auch der ästhetischen Räume.

Dass solche Überschreitungen nicht nur innerästhetisch oder innergesellschaftlich möglich sind (also zueinander allein metaphorisch in Beziehung gesetzt werden können), sondern der Tanz überdies die Verlängerung der ästhetischen Räume in die Realität der sozialen und *vice versa* erlaubt, deutet Mozart in der Tafelszene am Ende der Oper an: Don Giovanni setzt sich in Erwartung des Komturs zu Tisch und lässt sich durch eine Tafelmusik unterhalten. Wie üblich spielt eine sogenannte Harmonie-Bande (ein Bläseroktett aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten) Bearbeitungen aus aktuellen Opern: Zuerst zitiert Mozart zu diesem Zweck Johann Nepomuk Wents in Wien sehr erfolgreiche Bläserfassung von Martin y Solers *Una cosa rara*, dann hört man Sartis *Fra i due litiganti* und zuletzt begegnet man in einem Selbstzitat wieder einer Contredanse: die Arie »Non più andrai« aus dem *Figaro*.

Weil diese auf Tanzrhythmen basieren, kann Mozart aus den Opernpassagen unvermittelt jene musikalische Unterhaltung werden lassen, die nicht nur in die Salons und Speisesäle der Gesellschaft hinüberreicht: Wents *Cosa-rara*-Version war dort, wie man etwa den Tagebüchern des Grafen Zinzendorf entnehmen kann, sehr populär. Gleichzeitig kann Mozart auch auf die Konzerte der aus den Musikern des Hoforchesters gebildeten Harmonie-Bande des Kaisers anspielen, die Wents Bearbeitung auch als Konzertmusik auf jener Bühne des Burgtheaters spielten, auf der nun *Don Giovanni* zu dieser – von den gleichen Musikern gespielten – Musik wieder tafelt. Dass die Partitur für diese Stelle – anders als in der Ballszene des ersten Aktes – daher mit keiner eigenen Regieanweisung eine Bühnenmusik fordert, ist bezeichnend: Sie ist gleichsam nicht mehr nötig, weil die Konkretheit des Raumes den Orchestergraben einbegreift – hier geht es gerade nicht um *Realismus* innerhalb der Szene, d.h. um Repräsentation einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern um solche Konkretion.

Auf diese Weise antwortet Mozart künstlerisch auf Bearbeitungen seiner Musik durch Kollegen wie eben des aus diesem Grund wohl auch zitierten Johann Nikolaus Went, der überdies als Oboist des Hoforchesters bei der *Don Giovanni*-Aufführung diese Szene wohl selbst gespielt haben dürfte. Bereits im Januar 1787 hatte Mozart aus Prag, wo sein *Don Giovanni* Ende November des gleichen Jahres uraufgeführt wurde, begeistert berichtet: »ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; – denn hier wird von nichts gesprochen als vom – figaro.« (Mozart an Gottfried von Jacquin, 17. Januar 1787. In: Mozart 2005, Bd. IV: 10) Er könnte dort eine der beliebten Bearbeitungen für jene in der Tafelmusikszene zitierten Harmonie-Musik-Besetzung gehört haben. Dieser Version setzt Mozart in der Tafelszene seine eigene entgegen.

Der *Figaro*-Arie kann man noch weiter durch das Musikleben der Zeit folgen: Man begegnet ihr bemerkenswerter Weise vier Jahre später noch einmal in Mozarts Kontretänzen KV 609 – fast als wolle Mozart, im Rahmen



seiner neuen Aufgaben als »k. k. Kammer-Musicus«, auch auf diesem Feld zu den popularisierenden Bearbeitungen der Zeit eine eigene Umarbeitung beisteuern und das Stück von der Oper über den inszenierten und den realen Salon in den Ballsaal wandern lassen.

Die Contredanse in KV 609, die wohl während des Karnevals 1791 für einen der Bälle anlässlich des Besuches des neapolitanischen Hofes in Wien entstanden war<sup>11</sup>, liefert das Komplement zu den Inszenierungen im *Don Giovanni*, indem er nun ausgerechnet das Stück aus der Oper in den Ballsaal wandern lässt, mit dem Mozart sich in der Tafelmusik-Szene des zweiten *Don Giovanni*-Finales selbst zitiert hatte. *Figaro* stand 1791 auf dem Spielplan – möglicherweise sogar für den Besuch des neapolitanischen Königs wieder aufgenommen<sup>12</sup> –, sodass Mozart davon ausgehen konnte, dass die meisten Gäste der Bälle zumindest in einer dieser Vorstellungen gewesen waren und sein Witz über die Durchlässigkeit der Gattungsräume für die Gäste unmittelbar verständlich wurde.

Dass das Spiel mit den intertextuellen Ebenen, mit den Assoziationsmöglichkeiten der Zuschauer in solcher Konsequenz verfolgt und auf eine solch buchstäbliche Ebene gebracht werden kann, ist der eigentlich bemerkenswerte Punkt. Die Erosion der Raumordnung hebt die Bedingungen der Repräsentation aus und Mozart setzt ihr die spezifische Performativität von Tanzrhythmen entgegen, in der sich die metaphorischen mit den buchstäblichen Ebenen dieses Spiels treffen. In dieser Situation erlaubt die Oper das Sichtbarmachen des freien Übergangs zwischen Inszenierung und Realität der aktuellen Bedingungen des Musiklebens in besonderem Maße: Mozart eröffnet über das Medium Tanz seinem Publikum die Möglichkeit, durch die offenen Türen realer wie imaginärer Räume zu hören, der Musik durch die Gattungs- und Gesellschaftsräume der Zeit zu folgen, vom Theater über die private Kammer auf das öffentliche Konzertpodium, das gleichzeitig Opernbühne oder auch Ballsaal sein konnte. Allerdings wendet er, und das zeigt eben ein Stück wie das Klavierkonzert KV 451, in *Don Giovanni* im Grunde »nur« ins Szenische, was er in der Instrumentalmusik längst praktiziert: Dort komponiert er offensichtlich diese Orte, zwischen denen er sich bewegt, gleichsam als in sich stimmige musikalische Räume, durch die er seine Hörer wie durch imaginäre Szenen hindurch geleitet. Und in der Vollständigkeit dieser musikalischen Inszenierungen einer Wahrnehmungssituation (und eben nicht einfach einer »Fabel«) liegt die Bedingung dafür, dass diese Musik auch jenseits ihrer Entstehungsbedingungen, also wenn die Verweisebene wegfällt, verstehbar bleibt.

Aus der hier eingenommenen Perspektive bekommt die so oft diskutierte Beobachtung, die Prozesshaftigkeit, Dialogizität und Unerwartbarkeit

**11 |** Vgl. Edge 1996: 90, u. Anm. 80; Brauneis 2006: 569; Zinzendorf berichtet von Bällen mit dem neapolitanischen König am 12. Januar im Hause des neapolitanischen Gesandten Gallo und am 27. Februar bei Hofe (vgl. Link 1998: 369ff.).

**12 |** Dies vermutet Edge (Edge 1996: 89). Die Oper wurde am 4. und 20. Januar, am 2. und 9. Februar gespielt.

der musikalischen Entwicklungen in Mozarts instrumentalen Formen habe ihren Ursprung im dramatischen Denken, eine neue Dimension. Interessant ist daran dann weniger die Frage nach formalen oder programmatischen Parallelen.<sup>13</sup> Mozart zieht hier seine spezifische Konsequenz aus der Dynamisierung der alten absolut bestimmten Gattungsorte: Theater, Kirche und Kammer. Das eben macht beispielsweise die Tanzszene des *Don Giovanni* zu jenem Signum der Wiener Klassik, zu dem Hans Heinrich Eggebrecht sie erklärte: Wie Haydn und Beethoven ging auch Mozart von einem solchen Interesse am Hörbarmachen zunächst der empirischen Räume aus, am Hervorkehren jenes »sinnlichen Ergetzens«, das Nicole Schwindt überzeugend mit dem durchbrochenen Satz verbunden hat (Schwindt-Gross 1992). Die Frage, die sich ihm in Wien zunehmend stellte, war, wie man diese sinnliche Konkretion ästhetisch transzendieren könne. Während Beethoven mit einer immanenten motivisch-thematischen Logik reagiert und von dort aus systematisch nach den idealtypischen Bedingungen eines Satzprinzips (und damit einem daran orientierten neuen Gattungssystem) sucht, das nicht mehr unmittelbar in die realen Räume verlängerbar ist (vgl. Abschnitt »Was ist Kammermusik« in Schmidt 2009), will Mozart diese Verbindung nicht völlig aufgeben. Er baut deshalb nicht nur die implizierten bzw. implizierbaren Hör-Räume musikimmanent auf der Grundlage einer dramatischen Logik nach, sondern (in der Ballszene des *Don Giovanni* geradezu programmatisch überboten) auch die Wahrnehmungssituation der Zuschauer – der Tanz ist ihm gerade dafür ein unverzichtbares Medium.

In der Musik der Mozartzeit ermöglicht der Tanz eine Verlängerung der ästhetischen Räume in die Realität, und man könnte m.E. mit gutem Recht darüber nachdenken, was diese Situation mit der heute so aktuell im Zusammenhang mit den sogenannten Neuen Medien diskutierten gemein hat. Dies scheint mir ein Signum für Umbruchzeiten zu sein, in denen die Kunst wie Gesellschaft tragenden Vereinbarungen über die Ordnungen von Räumen und den Regeln ihrer sozialen wie ästhetischen Begehung ins Wanken geraten, ja das »Verorten« vor dem »Ort« steht. Offenbar ist die Eigenschaft des Tanzes, Verkörperung von Wissen sein zu können, für die in solchen Zeiten nötige Neuorientierung eine entscheidende Kraft.

---

**13 |** Wie sie etwa in der Debatte um die »Dramatik« der Klavierkonzerte bei James Webster und William Kinderman eine Rolle spielt (vgl. Webster 1995; Kinderman 1995).

## Literatur

- Armbruster, Richard (2001): *Das Opernzeit bei Mozart* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 13), Kassel: Bärenreiter, S. 82-146.
- Bockholdt, Rudolf (1991): *Mozart. Klavierkonzert D-Dur KV 451*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Brauneis, Walter: (2006): »Mozarts Anstellung am Kaiserlichen Hof in Wien«. In: Herbert Lachmayer (Hg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 559-571.
- Da Ponte, Lorenzo (2005): »*Don Giovanni* (*Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*)», *Dramma giocoso in zwei Akten*, Übersetzung von Thomas Flasch. In: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, Rudolf Angermüller (Hg.), Stuttgart: Reclam, S. 757-835.
- Dahlhaus, Carl (1989): »Musikalische Syntax«. In: ders. (Hg.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 173-189.
- Dahms, Sibylle (2001): »18. Jahrhundert«. In: dies. (Hg.), *Tanz*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.B. Metzler (= MGG Prisma), S. 71-84.
- Edge, Dexter (1996): »Mozart's Reception in Vienna«. In: Stanley Sadie (Hg.), *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press, S. 66-117.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, (= Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 2), Tübingen: Gunter Narr.
- Dies. (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gottschalk-Mazouz, Nils (2007): »Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften«. In: Sabine Ammon/Corinna Heineke/Kirsten Selbmann (Hg.), *Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist: Velbrück, S. 21-40.
- Gülke, Peter: (2005): »Die Konzerte«. In: Silke Leopold (Hg.), *Mozart-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter, S. 327-381; Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kinderman, William (1996): »Dramatic Developement and Narrative Design in the first Movement of Mozart's Concerto in C Minor K. 491«. In: Neal Zaslaw (1996), S. 285-301.
- Kunze, Stefan (1978): »Mozarts »Don Giovanni« und die Tanzszene im ersten Finale«. In: Friedrich Lippmann (Hg.), *Colloquium »Mozart und Italien« (Rom 1974)*, Köln: Gerig 1978, S. 166-197.
- Link, Dorothea (1998): *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Oxford: Clarendon Press, S. 369-370.
- Martin, Christine (2001): *Vincente Martin y Solers Oper »Una cosa rara«*. *Geschichte eines Opernerfolges im 18. Jahrhunderts* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 15), Hildesheim: Georg Olms.

- Mozart, Wolfgang Amadeus (2005): *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg Hg.), gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, erweiterte Auflage mit einer Einführung und Ergänzungen, hg. von Ulrich Konrad, 8 Bde., Kassel: Bärenreiter; München: dtv.
- Schmidt, Dörte (2001): »Dramatische Transformationen. Traettas *Armida* (1761) und Angiolinis *Citera assiedata* (1762)«. In: dies., *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 194-210.
- Dies. (2006): »Komponieren als intellektuelles Spiel oder: Was hören Mozarts Gäste?«. In: Herbert Lachmayer (2006), S. 395-402.
- Dies. (2007): »Gattungsräume – Mozart und die musikalischen Topographien im Wien des späten 18. Jahrhunderts«. In: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 15, S. 149-170.
- Dies. (erscheint 2009): »Kammermusik mit Bläsern und der Umbau des Gattungssystems«. In: Sven Hiemke (Hg.), *Beethoven-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schwindt-Gross, Nicole (1992): »Zur Bedeutung des »sinnlichen Ergetzens« für die Satztechnik des Divertimentos«. In: Hubert Unverricht (Hg.), *Gesellschaftsgebundene Instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.-15.10.1988*, Tutzing: H. Schneider, S. 63-85.
- Webster, James (1996): »Are Mozart's Concertos »Dramatic«?« Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1980s«. In: Neal Zaslaw (1996), S. 107-137.
- Zaslaw, Neal (1996): *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.