

ESSAY

Gabriele Busch-Salmen:

»... *amici, al ballo, al gioco*«. Der Tanz im Leben Mozarts¹ (Teil I)

Abbildung 1: Joseph Haydn vor König George III. und Königin Charlotte in London, 1795. Schattenriß.

Mit der Hilfe Johann Wolfgang Goethes fand Jakob Michael Reinhold Lenz 1774 einen Verleger für seine satirische Komödie »Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung«. ² Als scharfer Kritiker der noch gültigen ständestaatlichen Umgangsnormen eröffnete der Stürmer und Dränger Lenz sein Drama mit einem Seitenhieb auf den Usus der Begüterten, sich zur Erziehung der Kinder einen Hofmeister ins Haus zu verpflichten. Nicht nur habe ein Hofmeister, so läßt Lenz den Major von Berg sagen, „in allen Wissen-

schaften und Artigkeiten und Weltmanieren“ zu unterweisen, er solle aus seinem Sohn einen „braven Kerl“ machen, der „dem König so redlich dient als ich!“ In einem affektierten Dialog der dritten Szene des ersten Aktes schildert er, was sich die Dame des Hauses von dem gerade angekommenen Leipziger Hofmeister Läufer erwartet. Auf die Feststellung: „Sie wissen, daß man heutzutage auf nichts in der Welt so sehr sieht, als ob ein Mensch sich zu führen wisse“ antwortet Läufer: „Ich hoff“, Euer Gnaden werden mit mir zufrieden sein. Wenigstens hab’ ich in Leipzig keinen Ball ausgelassen und wohl über die 15 Tanzmeister in meinem Leben gehabt.“ Zur Probe soll er ein „Kompliment aus der Menuett“ machen sowie „einen Pas, wenn’s Ihnen beliebt“. Als Läufer die Frage nach seinen musikalischen Fähigkeiten positiv beantworten kann, stellt sie mit Genugtuung fest, dass ihr Sohn „vorderhand keinen Tanzmeister“ brauche, es also gelungen sei, nicht nur einen angehenden Akademiker zum Lehrmeister gewonnen zu haben, sondern einen tanz- und musikkundigen dazu, der sich im Verlaufe der Szene gleich in einen Disput über die Qualitäten eines Tanzmeisters verstrickt.

Ironisch überspitzt wird in dieser Szene die am Tanz orientierte Courtoisie, die sich im Ballsaal zu bewähren hatte, als unumgänglicher gesellschaftlicher Sozialisierungsprozess nicht nur der Kinder der Oberschicht auf den Punkt gebracht. Noch waren die Beherrschung der komplizierten Tanztouren, die Ballreglements und die Höflichkeitsformalisierungen die Voraussetzungen für gesellschaftliche Akzeptanz, ihre Nichteinhaltung oder Verletzung, deren Folgen auch Hofmeister Läufer im Fortgang der Komödie zu spüren bekommt, hatte Konsequenzen für berufliches wie soziales Fortkommen. Die Unterwürfigkeitsgeste einer Reverenz, wie sie die Majorin fordert, wie sie auch in einem um 1795 zu datierenden Schattenriß festgehalten wurde, der Joseph Haydn während seines zweiten Londonaufenthalts vor König George III. zeigt, war nur eine der formalisierten Ehrerbietungen, die von Untergebenen erwartet wurden, wenn sie sich bei Hofe präsentierten (siehe Abbildung 1).

¹ Leicht erweiterte Neufassung des Beitrages, der in dem Sammelband: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, hg. von Walter Salmen, Innsbruck 1990 erschien.

² Zit. nach: Sturm und Drang Werke, Bd. 3, hg. von René Strasser, Zürich 1966, S. 288ff.

Bis zu den demonstrativen Etiketteverweigerungen etwa Ludwig van Beethovens, der keiner Situation entschiedener aus dem Weg ging als der, als „Supplikant in einer Audienz (etwa vor dem Kaiser) figurieren zu müssen“³, bedurfte es der einschneidenden sozialen Wandlungen, die mit der Französischen Revolution einhergingen.

Namentlich im konservativen Wien zur Zeit Mozarts wurden die allmählich lauter werdenden Vorbehalte gegen Hofmeister, Französisinnen und Tanzmeister nur zögernd aufgegriffen, wie sie ab 1785 etwa durch die philanthropischen Schriften des Erziehers Joachim Heinrich Campe mit Polemiken gegen die „abge- zirkelten, gezwungenen [...] Stellungen“, die den Kindern abverlangt wurden, auch in dieser Stadt Verbreitung fanden.⁴ Campes Kritik richtete sich insbesondere gegen die Lektionen privater oder höfischer Tanzmeister, die mit der Pochette den zu Erwachsenen en miniature stilisierten Kindern die tänzerischen Grundbegriffe vermitteln, eine Situation, die 1745 von Jacques-Philippe Le Bas in einem Kupferstich nach einem Gemälde von Ch. Canot festgehalten wurde (siehe Abbildung 2).

In der Familie Mozart dürfte sich diese Szene ebenso abgespielt haben, denn für die Mozartgeschwister war die frühe Einübung in das Repertoire zeremoniellen Rollenverhaltens schon durch die Tatsache zwingend, dass Vater Mozart mit seinen Kindern spätestens ab 1762 an die Öffentlichkeit trat und sich auf ihr weltgewandtes Auftreten verlassen können musste. Gewöhnlich



Abb. 2: Jacques- Philippe Le Bras: Le Maitre de Danse, nach einem Gemälde von Ch. Canot, 1745

erfährt man über den Ablauf dieser Einübungen, die aufzuwendenden Kosten für den Unterricht bei einem Tanzmeister und die ersten Ballteilnahmen wenig, wohl vor allem deshalb, weil sie in der Regel selbstverständlicher Bestandteil der Erziehung waren, das tänzerische Repertoire rasch adaptiert wurde, um möglichst schnell am gesellig – gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können. Zu den raren Zeugnissen dieser Ausbildungsphase gehört Carl Ditters von Dittersdorfs 1801 posthum erschienene *Lebensbeschreibung*, in der er seiner von ihm als „besser“ apostrophierten Erziehung zum Kammerknaben viel Raum gibt.⁵ 1751 war er als Zwölfjähriger vom k.k. Feldmarschall und Generalfeldzeugmeister Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen in dessen Wiener Palais aufgenommen, eingekleidet und seiner Unterweisung zugeführt worden. Für den Unterricht in der lateinischen und französischen Sprache war der Pagenhofmeister Göhrn zuständig, der ihn auch „im Fechten“ unterrichtete. Der „Unterricht im Reiten, Tanzen und in der italienischen Sprache“ wurde auf die Sommermonate verlegt, die der Prinz im Schlosshof nordöstlich von Wien an der March zu verbringen pflegte.

Über diese Monate heißt es: „Einige Tage später kam Herr Trani und mit ihm Herr Pompeati. Letzterer war in seinen jüngeren Jahren einer der ersten Solotänzer, als er aber älter wurde und das Theater verließ, gab er Lektionen im Tanzen und auch in der italienischen Sprache. Dieser unterrichtete mich und den

³ Ludwig Schiederemair: Der junge Beethoven, Bonn 1951, S. 248f.

⁴ Vgl. Ludwig Fertig: Zeitgeist und Erziehungskunst, Darmstadt 1984, S. 8.

⁵ Zit. nach der Ausgabe: Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert, hg. von Eugen Schmitz, Regensburg 1940, S. 34, 49f. und 56.

Pagen Baron Ende im Tanzen und Italienischen. Letzterer zeigte viel Fähigkeit in beiden; dies war ein Sporn für mich, und ich begriff alles so gut wie er. Diese Unterweisung währte nur fünf Monate, denn: Anfangs November trafen wir wieder in Wien ein. Meine Lehrstunden hatten sich um zwei vermindert, denn Reiten und Tanzen fiel weg; aber ich gewann dadurch mehr Zeit, mich für mich allein üben zu können“.

Das erlernte tänzerische Repertoire muss ausreichend gewesen sein, um in den Sommermonaten des darauffolgenden Jahres selbst bei der Einstudierung eines Balletts von Pompeati als Lehrender fungieren zu können, an dem 21 Paare mitwirkten: „Um aber dem Bauernvolk die vielen und wirklich schweren Touren begreiflich zu machen, mußten vierzig Personen vom Hofstaat das Ballett erst einstudieren; alsdann nahm jeder von uns, je nachdem wir zu Männern oder Weibern bestimmt waren, seinen Burschen oder seine Dirne und trippelte so oft und so viele Tänze mit demselben herum, bis sie alle die Touren vollkommen begriffen hatten.“⁶ Damit war umrissen, was von den angehenden Kapellmitgliedern erwartet wurde, die in ihre zukünftige Rolle wuchsen und dass die Kenntnis „von der Geberden-Kunst“ zum Kanon der „hohen Schule“ eines jeden angehenden Kapellmeisters gehörte, der für die „Sing-Bühne in den Opern“ zu komponieren beabsichtigte.⁷

Leopold Mozart als tanzerfahrener Mentor

Handelte es sich bei Dittersdorfs Tanzausbildung um einen Teil seiner hofintern gewährten, zweckorientierten Pagenausbildung, so können wir an der ebenfalls außergewöhnlich lückenlos darstellbaren Ausbildung der Geschwister Mozart den Ehrgeiz eines Vaters bürgerlicher Herkunft ablesen. Ihm war die habituelle Anpassung seiner Kinder an höfische Conduite eine wesentliche Voraussetzung, sie als Sondererscheinungen um so wirkungsvoller präsentieren zu können und ihnen den Weg in die Oberschicht zu ebnen. Dass wir über die Schritte dieser Sozialisation so gut unterrichtet sind, verdanken wir mithin der in der Musikgeschichte singulären Tatsache, dass sich Leopold Mozart unter Hintansetzung des eigenen beruflichen Fortkommens zum Mentor seiner Kinder machte und jeden seiner überlegten Erziehungsschritte schriftlich niederlegte. Von den Kindern erwartete er zur Selbstkontrolle nicht nur die Anlage eines Tagebuches, sondern er bestand auch auf einer regelmäßigen Korrespondenz, die sich großteils erhalten hat. Als gewesener Kammerdiener und fürsterzbischöflicher Musicus mit dem Hofleben bestens vertraut, stets gemäß des Ideals eines vollkommenen Hofmannes um die Wahrung angepasster Verhaltensnormen besorgt, machte er sich sowohl zum musikalischen Partner des Geschwisterpaares, wie zu beider Richtungsgeber in Fragen der Lebensstrategie und Allgemeinbildung. Zeit seines Lebens griff Leopold Mozart in die Umgangsformen seiner Kinder ein, verbat sich „unhöfliche streich“ und wurde nicht müde, ihnen Verhaltensratschläge zu geben. An die Münchener Adresse seines Sohnes gerichtet heißt es etwa in einem Brief vom 29. September 1777: „dem Graf Seau must du erschrecklich das Maul machen, was du ihm für sein Theater in Arien etc: und Ballets ohne eine bezahlung zu verlangen alles machen willst. Mit den Cavallieren must du erstaunlich höflich seyn, dann ein ieder hat sein Maul darinn“.⁸

⁶ Ebd., S. 70.

⁷ Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, Nachdruck Kassel 1980, S. 33ff.

⁸ Mozart Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, S. 18. Im Folgenden Bauer-Deutsch mit römischer Bandangabe.

Die in Salzburg Anfang 1763, nach der ersten erfolgreichen Reise an den kaiserlichen Hof in Wien bei dem Maler Pietro Antonio Lorenzoni in Auftrag gegebenen Ölbildnisse des sechsjährigen Wolfgang, mit Perücke, im Galakostüm mit Galanteriedegen (siehe Abbildung 3), und der zwölfjährigen Maria Anna im Hofkleid der Erzherzogin Marie Antoinette, sind berechte Zeugnisse des Stolzes über das Erreichte. Die Überreichung der Hofkleider durch den „Geheimen Zahlmeister, der in galla vor unser Hauß gefahren



Abb. 3: Pietro Antonio Lorenzoni (?),
Der sechsjährige Mozart in
Galauniform, 1763. Salzburg, Mozart-
Museum, D 1436

kam“, Geschenke der Kaiserin Maria Theresia für weitere Auftritte der Kinder bei Hofe, muß für Leopold

ein so zentraler wie entscheidender Beweis für den sozialen Aufstieg und Prestigegewinn bei der hohen Herrschaft gewesen sein, dass er in den Briefen aus Wien wiederholt Schilderungen gibt des „feinsten Tuch lila=Farb“, der „Goldborten breit und doppelt bordieret“ und des „weiß brochierten Tafet mit allerhand garnierungen“.⁹

Der strenge katholische Moralkodex, dem sich Leopold unterwarf, hatte es ihm zur Pflicht werden lassen, allen Ehrgeiz auf die Erziehung seiner Kinder zu legen und seine Aufgabe darin zu erkennen, zur „Ehre [ihres] des Fürsten und ihres Vatterlandes der Welt ein Wunder zu verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen geboren werden. Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig, sonst wäre ich die undanckbarste Creatur“.¹⁰

Von dieser Haltung war sein Bildungskonzept ebenso bestimmt wie sein in religiöse Verpflichtungen eingebundener Lebensrhythmus, in dem freilich heitere Ausgelassenheiten durchaus ihren Ort hatten. In Salzburg wie auf Reisen nahm er an Hochzeitsfeierlichkeiten teil, privaten Tanz – Einladungen wie jener der Salzburger Familie Barisani vom 11. Februar 1776, auf der „bis 4 uhr frühe fortgetantzt“ wurde, leistete er gerne Folge und bis ins hohe Alter erschien er auf den alljährlichen Redouten, Bällen oder Maskeraden der Faschingszeit als perfekter Höfling, der die Spielregeln kannte. Die Comoedie, namentlich die Französische, besuchte er gern wegen ihrer „un=verbesserlichen Ballets und Music“.¹¹ Auf dem Hintergrund dieser sozialen Einbindungen gewinnen seine Briefe und Reiseaufzeichnungen die Qualität von Protokollen aller Vorkommnisse und Besonderheiten, unter denen die Ballschilderungen einen prominenten Platz einnehmen. So lässt er seinen Freund Lorenz Hagenauer am 4. November 1763 aus Brüssel wissen: „Heut ist freyball auf dem Theater in Masquera wir werden aber als fremde ohne Masquera hinfahren“¹², und ausführlich berichtet er am 4. März 1764 aus Paris über die „ganz ausserordentlichen Faschings-Lustbarkeiten“: „Hier sind in allen Eggen Balls; aber sie müssen wissen, daß hier Balls zu 30, 40 Personen sind, wo ein oder 2. Höchstens 3. Violinen, ohne Bass, die Menuet spielen; und was für Menuet? - - - Menuets, die zur Zeit Heinrich des 4^{ten} schon sind getanzt worden, und in der ganzen Stadt sind etwa 2. oder 3. favorit Menuet, die immer müssen gespiellet werden, weil die Personen keinen anderen Danzen können, ausser den ienigen Menuet, bey dessen Abspiellung sie das Danzen gelehret haben. Am meisten aber werden Contra dances, oder die bey uns so genannten englischen Tänze ge=tantzet.“ Befremdet reagiert er im weiteren Briefverlauf auf „gewisse Ball“, die „in der Mitte der

⁹ An Lorenz Hagenauer, 19. Oktober 1762, an Johann Jakob Lotter, Augsburg, 17. Februar 1763. Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 53, 55 und 67.

¹⁰ An Lorenz Hagenauer, 30. Juli 1768, Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 271f.

¹¹ An Lorenz Hagenauer, 19. Juli 1763, Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 80.

¹² Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 109.



Abb. 4:
Wohnhaus der Familie Mozart,
Holzstich, Salzburg 1856



Abb. 5:
Der Tanzmeistersaal nach der
Renovierung 1996.

fastenzeit erlaubt“ seien, „die Jungfernfäßnacht“, vor der sich „viele artige Kinder [...] in die Wälder verbergen und in die entlegnensten Winckel verkriechen“.¹³ Freilich äußerte er auch seinen Überdruß, wenn ihm die Ball-Saison zu überschwänglich zu werden drohte. Am 30. Januar 1768 aus Wien an Hagenauer: „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind ernst=haftige und vernünftige sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches zeug, tanzen, teufel, gespenster, Zaube=reyen, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen, und Erscheinungen sehen wol=ten, ist eine bekannte Sache und Ihre theater beweisen es täglich. [...] so lange der Fasching dauert denkt man hier auf nichts als auf das tanzen. in allem Ecken sind ball: aber NB: alles auf gemeine Unkosten; so gar die Redoute bey Hofe ist für paares geld. Und wer hat den Nutzen davon? -- der Hof!“¹⁴

Da er 1773 für seine Familie, der Ruhe und Weitläufigkeit wegen, die er für die Kinder suchte, von der Erbin des ihm befreundeten hochfürstlichen Tanzmeisters Franz Gottlieb Speckner dessen große Wohnung einschließlich des Tanzmeistersaales am damaligen Hannibalplatz (heute Makartplatz 8) angemietet hatte, konnte er gelegentlich auch selbst Tanzveranstalter sein (siehe Abbildung 4 und 5). Über einen dieser Hausbälle, zu dem neben Salzburger Freunden auch Mitglieder der Schauspielertruppe Kuhne, die gerade in Salzburg gastierte, insgesamt 14 Personen geladen waren, berichtet Maria Anna im Oktober 1783 in ihren Tagebuchblättern und schließt mit der Bemerkung: „bey uns contre danze gedantz: tonerl gegeigt“.¹⁵

„Diese vorgehenden 8 Menuet hat d. Wolfganglerl im 4. Jahr gelernt.“

Das Tanzen als geselliges Vergnügen und Standesrepräsentation wurde vom Vater also in vielen Facetten an seine Kinder weitergegeben, an Ballbesuche waren sie schon in frühestem Alter gewöhnt, und gemäß der spätestens seit Johann Mattheson geltenden Lehrmeinung, dass namentlich das Menuett „bey allen übrigen Kompositionen [...] ein Muster“ sei, bestanden auch die Notenbücher, die er 1759 für Maria Anna und 1762 für Wolfgang anlegte, zu einem großen Teil aus den damaligen Modetänzen. Vor allem in dem Notenbuch, das er zum siebten Namenstag seines Sohnes zusammenstellte, finden sich nach dem Vorbild der Johann Sebastian Bachschen Inventionen 25 vier- bis achtsätzliche Suiten aus Sonatinensätzen, Märschen, kleinen Charakterstücken, vor allem aber Menuetten und Polonoisen verschiedener Autoren. In den gebräuchlichen Tonarten des Quintenzirkels angeordnet und von Friedrich Gräfeschen *Arien* eingeleitet, bilden sie etwa ein Drittel der Selektion. Den Arientexten des von ihm verehrten Protestanten Heinrich Ernst Graf zu Stollberg-Wernigerode hatte Leopold zwar im damals üblichen Parodieverfahren statt der protestantischen Kirchenweisen, die er für nicht angemessen gehalten haben mochte, weltliche

¹³ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 134f.

¹⁴ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 254ff.

¹⁵ Joseph Heinz Eibl: Der Tanz in den Mozartschen Familienbriefen, in: MJB, 1978/79, S. 46.

Melodien untergelegt, so dass Wolfgangs Klavierübungen mit mahnender religiöser Erbauungsliteratur norddeutscher Prägung begannen. Dann jedoch ließ ihn sein Lehrmeister zur heiteren »Schmiede Courante«, dem *Menuet di Telemann* oder *Sigr. Bach*, dem *Schwabentanz* oder dem *Jägerlied* aus Johann Friedrich Dreyßers *Dantz-Büchlein* von 1720 fortschreiten.¹⁶ Mit auffallender Ausführlichkeit entwickelte Leopold allein an der Menuett-Auswahl mit unterschiedlichen Tempoangaben, mit wie ohne Trio, als Klaviersatz oder mit telemannischen Textierungen vom „lentement“ über „moderato“ bis zum „Grazioso con moto“ oder *Menuetto de bataille*, alle Spielarten dieses allgegenwärtigen Tanzes, mit denen Wolfgang seine Sicherheit erwarb. Der Vater setzte damit methodisch fort, womit er bereits drei Jahre zuvor begonnen hatte, wie wir von Friedrich Schlichtegroll aus Augenzeugenberichten wissen. Er schreibt, dass der Vater im vierten Lebensjahr des Sohnes angefangen habe, ihm einige Menuetts und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren und diese Lernschritte im Notenbuch der Nannerl protokollierte.¹⁷ So findet sich am Ende des 8. Menuetts der Vermerk: „Diese vorgehenden 8 Menuet hat d. Wolfgangler im 4. Jahr gelernt.“ Beim 19. Menuett heißt es: „Diesen Menuett hat d. Wolfgangler (sic!) auch im Vierten Jahr seines Alters gelernt und das elfte Menuett und Trio habe der Knabe den 26ten January 1761 einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halbe 10 Uhr nachts in einer halben Stunde gelernt.“¹⁸

Dieses frühe nacheifernde Anteilnehmen an der Unterweisung der Schwester fand seinen Niederschlag in kleinen Repliken jener Klavierstücke, die sich als Andante-, Allegro-, vor allem aber Menuett-Notate (KV 1 bis 8) im Notenbuch der Nannerl erhalten haben, die der Fünfjährige seinem Vater vorspielte und ihn aufschreiben ließ, wie Schlichtegroll weiter berichtet. Sie wurden von der Schwester nachträglich mit dem Echtheitssiegel versehen, in dem es heißt: „Unterschiedene bezeugt, daß dieses Stück von ihrem Bruder componirt und selbst geschrieben wurde.“ Sechs dieser ersten acht Opera sind 16- bis 24-taktige Menuette, die zum Teil mit einer Violinstimme versehen, in Mozarts erstem Druckwerk erneut Verwendung fanden, das in Paris unter dem Titel: *Sonates/ Pour le Clavecin/ Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon/ Dediees – A Madame Victoire de France/ Par J.G. Wolfgang Mozart de Salzbourg/ Age de Sept ans* erschienen ist. Der souveräne Umgang mit Gebrauchstänzen zieht sich auch durch die Reiseschilderungen, etwa wenn der Vater am 16. Oktober 1762 aus Wien an Freund Hagenauer schreibt: „daß wir bey der schantzlmauth ganz geschwind sind abgefertiget und von der Hauptmauth gänzlich dispensirt worden. daran war auch unser H: Woferl schuld: denn er machte alsogleich seine Vertraulichkeit mit dem H: Mautner, zeigte ihm das Clavier, machte seine Einladung, spielte auf dem geigerl ein Menuet, und hiemit waren wir expedirt.“¹⁹ Und aus Paris kommt am 1. Februar 1764 der Bericht: „und wenn man die unglaublichen herausfordert eine Probe diessfals zu unternehmen, wie es bereits geschehen ist, wo jemand einen Menuet, oder sonst etwas nieder=schreiben lässt, und dann gleich |: ohne das Clavier zu berühren |: den Bass, und wenn man will auch das 2^{te} Violin darunter setzt. [...] Und ich kann ihnen sagen liebste Frau Hagenauerin, daß Gott täglich neue Wunder an diesem Kinde wirkt. bis wir |: wenn Gott will |: nach Hause kommen, ist er im Stande Hofdienste zu verrichten.“²⁰

Längst war Wolfgang zum Lehrmeister seiner Schwester geworden, der sie im Mai 1770 aus der Ferne lobt: „den zwölften Menuet von heiden (Joseph Haydn) den Du mir geschickt hast gefählt mir recht wohl,

¹⁶ Hermann Abert (Hg.): Leopold Mozarts Notenbuch 1762, Leipzig o.J.; Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviermusik, Werkgruppe Klavierstücke: Die Notenbücher, vorgelegt von Wolfgang Plath in NMA IX, Bd. 27, 1, 1982.

¹⁷ Vgl. Erich Valentin: Wolfgang Amadeus Mozarts erste Klavierkompositionen, Wilhelmshaven 1969, S. 5.

¹⁸ Nach Valentin, ebd., S. 9.

¹⁹ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 51.

²⁰ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 126.

und den Baß hast du unvergleichlich darzu Componirt, und ohne mindisten vehler“;²¹ wenig später hält er sie an, sich von H v Schidenhofen helfen zu lassen „fleißig Menuett“ zu schreiben.²² Als es acht Jahre später um die Tochter des Duc de Guines ging, die in Paris seine Compositions-Solarin geworden war, gehörte das „fleißige Menuettschreiben“ ebenfalls zu den bewährten Unterrichtsverfahren. Am 14. Mai 1778 berichtet er dem Vater über den Unterrichtsverlauf und sucht seinen Rat, denn seine Solarin habe zwar „sehr viell Talent, und genie“, könne aber „gar keine gedanken“ zu Papier bringen: „ich habe es auf alle mögliche art mit ihr Probirt; unter andern kamm mir auch inn sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine variation darüber machen könnte? - ja, das war umsonst.“²³ Postwendend antwortet ihm der Vater, dass er die Freundschaft des Duc zu erhalten suchen solle, er gälte „alles am Königl: Hofe“. Die Bedenken Wolfgangs, den Unterricht der Mademoiselle betreffend, sucht er zu zerstreuen: „du willst, daß sie schon selbst gedanken aufschreiben soll, -meinst du alle Leute haben dein Genie? – – es wird schon kommen! [...] mit Variationen hast du einen guten weeg genohmen, nur fortfahren!“²⁴ Auch bei seiner späteren Lehrtätigkeit hielt Wolfgang an dem Verfahren fest, gelegentlich Melodie und Baßstimme vorzüglich von Menuetts als vierstimmig auszusetzende Kompositionsaufgabe zu notieren, wie aus dem *Unterrichtsheft für Barbara Ployer* von 1784 ersichtlich ist.²⁵ Nicht nur griff er durch einfache Sätze aus der Tanzpraxis jedermann geläufige Modelle auf, die im Unterricht treffliche Dienste leisteten, vielmehr waren Menuettanleihen und Tänzerisches längst zu Strukturmomenten der klassischen Sonatensatzzyklen geworden, an deren Prägung Joseph Haydn und Mozart wesentlichen Anteil hatten. Mozart rückte als Lehrer mithin, neben strengen Kontrapunktstudien, eines seiner eigenen früh eingewöhnten Unterrichtsverfahren in den Mittelpunkt der Übungen.

„H: Dantzmeister“ Franz Karl Gottlieb Speckner

Der erste Tanzunterricht, der den Geschwistern wohl zunächst von Vater Mozart erteilt worden ist, wird ähnlich ausgesehen haben, wie die väterliche Tanzunterweisung, die Johann Wolfgang Goethe im zweiten Teil von *Dichtung und Wahrheit* beschreibt: „Von früher Jugend an hatte mir und meiner Schwester der Vater selbst im Tanzen Unterricht gegeben, welches einen so ernsthaften Mann wunderlich genug hätte kleiden sollen; allein er ließ sich auch dabei nicht aus der Fassung bringen, unterwies uns auf das bestimmteste in den Positionen und Schritten, und als er uns weit genug gebracht hatte, um eine Menuett zu tanzen, so blies er auf einer Flüte-douce uns etwas Faßliches im Dreiviertel-Tact vor, und wir bewegten uns darnach so gut wir konnten.“²⁶

Dem Vater Mozarts mag allerdings die Freundschaft, die er zu seinem Trauzeugen „H:Dantzmeister“ Franz Karl Gottlieb Speckner unterhielt, bei diesem wichtigen Erziehungsgegenstand sehr entgegengekommen sein. Mehrfach hatte er ihn als „wahren Freund“ in seine Briefe einbezogen, „welcher ganz sicher grossen Theil an unserm Wohl nimmt“²⁷ und ihm mit „ergebnesten Complimenten“ manche detaillierte Tanzbeschreibung von seinen Reisen zukommen lassen, etwa 1764 aus London „ein ganz Buchvoll“ Contredanses.²⁸ Dass Speckner den Sohn gemeinsam mit den an der Benediktineruniversität

²¹ Aus Neapel, 19. Mai 1770, Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 349f.

²² Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 377.

²³ Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 356f.

²⁴ Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 364f.

²⁵ Siehe Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Bd. II.

²⁶ *Dichtung und Wahrheit* II, 9, zit. nach WA I, Bd. 27, S. 280f.

²⁷ 10. November 1762, Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 61.

²⁸ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 177.

Salzburg eingeschriebenen Edelknaben z.B. auf die Balletti der Schulkomödie *Sigismundus Hungariae Rex* zum Ende des Universitätsschuljahres 1760 vorbereitet hat, scheint allein durch die Tatsache belegt zu sein, dass sich im gedruckten Textbuch „Franciscus Spoeckner, artis Saltatoriae Magister“ und der fünfjährige „Wolfgangus Mozart“ unter den Salii (Tänzern) finden. Leider ist heute nicht mehr zu ermitteln, ob die Balletti, in denen Mozart erstmals als Tänzer die Bühne betrat, selbständige Interludien oder integrierte Handlungsteile waren, welche die im akademischen Theatersaal am 1. und 3. September traditionell aufgeführte Komödie begleiteten. Erfahrungen jedoch wie diese in Salzburg oder später auf Reisen gesammelten, bei denen ihn Leopold stets zu den Bällen mitnahm, schulten das Urteilsvermögen des Knaben so rasch und entsprachen so sehr seinem Naturell, dass er seinem Vater nacheifernd dem Bühnentanz wie den Bällen in seinen ersten Briefen ebenfalls ein besonderes Augenmerk zu schenken begann.

„... es sind auch feste di Ballo hier“

Über die Aufführung der dreiaktigen Opera seria *Il Ruggiero* von Pietro Guglielmi, die er während seiner ersten Italienreise im Jahre 1770 in Verona hörte, weiß er am 7. Januar an seine Schwester zu berichten: „zwischen einem jedem act ist ein balet: es ist ein braver Tanzer da, der sich nenet: Monsieur Ruesler er ist ein teutscher, und tanzt recht brav, als wir daß lezte mahl (aber nicht gar daß lezte mahl,) in der opera waren, haben wir den M:^f Ruesler in unserem balco herauf komen lassen. [...] und mit ihm geredet: apropos: alles in der Mascara ietzt.“²⁹ Begegnungen mit renommierten Tänzerinnen und Tanzmeistern wie diese gehörten nicht nur zu den vergnüglichen Ballepisoden, sondern wurden zur Strategie, sich mit ihrer Hilfe bei den Theaterimpresarii bekannt zu machen und zu Aufträgen zu gelangen. Wolfgangs Bemerkungen spielen also auf eingewöhnte Praktiken an. Wenig später, am 26. Januar heißt es aus Mailand zur Wiedergabe der Oper *Demetrio* von Johann Adolf Hasse: „primo ballerino. gut. prima Ballerina: gut, und man sagt, sie seye gar kein hund nicht. [...] Ein Crudescer (= Groteskötänzer) ist da gewesen, der gut springt, aber nicht so schreibt wie ich: wie die säu brunzen“³⁰ Mit der Redensart: „Il cantane è un cane“ (= ein Hund) hatte er sich den an den italienischen Bühnen üblichen Theaterjargon angeeignet, von dem er fortan weidlich Gebrauch macht. Über die Tänzer einer Cremonenser Aufführung der »La clemenza di Tito«-Vertonung des Neapolitaners Michele Angelo Valentini heißt es im gleichen Brief, nachdem er sich über die Sänger ausgelassen hat: „Ballerino primo: gut, Ballerina prima gut, und ein sehr grosser hund. eine Tänzerin ist dort gewesen, die nicht übel geTanz hat. [...] ein Crudescer ist auch dort gewesen, der, bey einem ieden sprung einen streichen hat lassen“. Über Mailand schreibt er: „es sind auch feste di Ballo hier: dan so bald die opera gar ist, nimt dan das fest di ballo seinen anfang.“

Wiewohl Mitteilungen wie diese den heutigen Leser im Unklaren darüber lassen, ob die Mozarts zu den mittanzenden Ballgästen oder den ebenso privilegierten Zuschauern gehörten, die dem festlichen Hergang von den Balkonen oder Galerien herab folgen durften, bedeutete die Teilnahme an solcherart gesellschaftlichen Ereignissen großen Prestigegewinn, die ein Höchstmaß von Anpassung, in diesem Falle an die bestehende Kleiderordnungen der Mailänder Noblesse voraussetzten. Um ihnen zu entsprechen, hatten sich Leopold und Wolfgang Mäntel und Baiotten (auf die Schultern herabfallende Kopfbedeckungen) schneidern lassen müssen, ein Zeremoniell, über das Leopold amüsiert berichtet: „ich sahe mich im

²⁹ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 301f.

³⁰ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 310.

Spiegel, da wir sie probierten, und dachte mir: nun muß ich in meinen alten Tagen auch noch diese Narredey mitmachen. dem Wolfg: stehet es unvergleichlich an, und, da wir schon diese närrische Ausgaabe machen musten, so ist mein Trost, daß man es zu allerhand anderen Sachen wieder brauchen und wenigst zum Kleiderfutter, fürduch etc:gebrauchen kann. Morgen Kommen S^c: DI: der Herzog, und die Prinzessin v Modena |: die zukünftige Braut des Erz: Ferdinand :| zu S^r: Exc: Grafen v Firmian den Wolfg: zu hören; abends werden wir en Masque in die opera in galla fahren, nach der opera wird der Ball seyn, und dann werden wir mit dem Haus Hofmeister und seiner Frau auch wieder nach Hause fahren.“³¹

Die nur wenige Tage später, am 3. März, von Wolfgang an Nannerl gerichtete Nachricht, dass er mit dem Vater „6 oder 7 Mahl in der opera und dan in den festa di balo“ gewesen sei, die wie „zu wien nach der opera anfängt, aber mit dem unterschid, das zu wien mehr ordnung ist, mit den Tanzen.“³², bestätigt die nahezu tägliche Präsenz der Reisenden „bey allen Gelegenheiten zur Hohen Noblesse“, wie Leopold schon am 17. Februar 1770 geschrieben hatte. Der Vater setzte also auf den gemeinsamen Reisen sein ganzes diplomatisches Geschick ein und scheute auch diesmal weder Aufwand noch Anstrengungen, sich und den Sohn als gesellschaftsfähige Partner einzuführen. Das begann bei der Wahl eines überdurchschnittlichen Logis und endete mit betont eleganter Kleidung, die bisweilen adelige Herkunft vorzutäuschen vermochte. Über den Besuch der St. Peterskirche in Rom konnte Leopold am 14. April 1770 berichten, dass man den „wolfg: für einen teutschen Cavallier, andere gar für einen Printzen“ gehalten haben, „und ich ward als sein Hofmeister angesehen“.³³ Dass an der Cardinalstafel der Cardinal Pallavicini gar das „Biret vom Haupt“ genommen und dem Wolfgang „ein sehr höf: Compliment“ gemacht habe, berichtete er nicht ohne Stolz nach Hause.

„und schicket hier einen Contradance“

Trotz der großen Anspannung, einem dichten Veranstaltungsnetz und vielerlei Kompositionsverpflichtungen, erledigte Wolfgang auch die kleinen nachgesandten Bitten der Salzburger. Am 28. März 1770 etwa schreibt Leopold aus Bologna: „Es war eben kein übler gedanken die Ball=Menuet uns bis nach Bologna zu schicken um solche aufs Clavier zu Setzen, weil niemand in Salzb: ist, der dieses hätte thun können. der Wolfg: hat übrigens die gröste freude gehabt, er dankt dem H: v Schiedenhofen und der Nannerl [...] hier schicket er den Menuet, so M: Pick auf dem theater in Mayland gedanzet hat“.³⁴ Carlo Le Picq, hier kurz M: Pick genannt, gehörte zu jenen „ballerini“, die den Mozarts schon einige Jahre zuvor in Wien begegnet waren und der 1772 im Ballett »Le gelosie del Serraglio« (KV Anh. 109) zu Mozarts zweiter Mailänder Stagioneoper Lucio Silla unter den Direttori de Balli im Textbuch wiederkehrt.

Auch dem bereits erwähnten, mehrseitigen Bericht Leopolds vom „14. aprilis“, unmittelbar nach ihrer Ankunft in Rom, hatte Wolfgang „einen Contradance“ (KV 123) beigelegt. Dem neuen Salzburger hochfürstlichen Tanzmeister Cirillus Hofmann, der 1767 der Nachfolger Speckners geworden war, empfiehlt er mithin einen der Modetänze für eine Ballveranstaltung und versieht ihn mit einem ausführlichen choreographischen Kommentar: „Er wünschte, dass H: Cirillus hofmann die Schritte dazu Componiren möchte; und zwar möchte er, daß, wenn die 2 violin, als vorsänger spielen, auch nur 2 Personen

³¹ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 315.

³² Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 319.

³³ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 334.

³⁴ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 329.

vortanzen möchten, und dann allezeit, so oft die ganze Musique mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Compagnie zusammentanzen soll. am schönsten wäre es wenn es mit 5 paar Personen gedantz würde. das erste paar fängt das erste Solo an. das 2^{te} dantz das 2^{te} und so fort, weil 5 Solo und 5 tutti sind.“³⁵ Mit diesen Sendungen hielt Mozart an der liebgewordenen Gewohnheit fest, für die Salzburger Faschingsaison Tanzmusik zu liefern, wie er sie etwa 1769 mit sieben Menuetten mit Trio für zwei Violinen und Baß (KV 65a) oder den sechs Menuetten samt Trio für zwei Violinen, Baß, kleine Flöte, zwei „Trombe lunghe“, zwei Oboen und zwei Hörner (KV 104) geschrieben hatte. Tanzmusik floss ihm mit so großer Leichtigkeit aus der Feder, sie entsprach seinem bewegungs- und tanzbesessenen Naturell in so hohem Maße, dass sie ihm auch zu willkommenen Satz- wie Instrumentationsstudien dienlich wurde und er keine Gelegenheit ungenutzt ließ, sich darin zu üben. In dem von Leopold 1768 angelegten »Verzeichniz alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden« hatte der Vater lediglich summativ „Viele Menueten - mit allerhand Instrumenten“ angegeben, der Anteil von Tanzmusik in Wolfgangs Gesamtoeuvre ist indessen heute nicht mehr genau bestimmbar. Die im »Chronologisch-thematischen Verzeichnis des Ludwig von Köchel« ermittelbaren rund 250 Menuette, Deutsche, Ländler oder Kontretänze für Orchester, kleinere Besetzungen oder das Klavier machen nur den philologisch gesicherten Bestand aus.

Mit Tänzen als Gabe an seine Freunde aufzuwarten, blieb für Mozart zeitlebens ein Anliegen, und wenn es ihm einmal nicht gelang, Tänze zu liefern, etwa zur Vermählung seines Jugendfreundes Kaspar Joachim von Schiedenhoven, so reagierte er darüber gereizt und irritiert. Ungehalten hatte er am 7. Februar 1778 seinen Vater aus Mannheim wissen lassen, dass ihm Herr von Schiedenhoven „wohl durch sie längst nachricht [hätte] geben können, daß er in sinn hat bald hochzeit zu halten. ich hätte ihm neue Menuett darzu Componirt“.³⁶

Zu diesem Zeitpunkt ahnte Mozart allerdings noch nicht, dass man ihm in seiner späteren Wiener Anstellung als Kammerkompositeur des Kaisers nahezu ausschließlich die Tanzmusik für die regelmäßig in der Faschingszeit stattfindenden Bälle in den k.k. Redoutensälen, abverlangen würde.

Dieser Verpflichtung kam er 1791 mit nicht weniger als 35 Kompositionen nach und spottete bisweilen über den ihm daraus erwachsenden Zusatzverdienst und die Honorierung seines Hofamtes, weil diese zu hoch seien für das, was er leiste, und zu wenig für das, was er leisten könne. Mit Rückgriffen auf populär gewordene, zu Contretänzen umgestaltete Themen aus seiner Opera buffa von 1786 »Le Nozze di Figaro« oder mit programmatischen Titeln wie »Les filles malicieuses«, ließ er die Drucklegung dieser Tänze in der Wiener Zeitung nicht selten mit dem ausdrücklichen Vermerk ankündigen, dass sie für die k.k. Redoutensäle geschrieben und dort getanzt worden seien. Wie rasch besonders die Tanzbearbeitungen seines »Figaro« - nicht nur aus seiner Feder – Eingang in die Tanzabfolgen der Faschingsbälle gefunden haben, schildert Mozart in dem vielzitierten, heiteren Brief aus Prag an seinen Wiener Freund Gottfried von Jacquin vom 15. Januar 1787, in dem er das vergnügte Herumspringen der Prager Schönheiten „nach der Musick meines figaro“ erwähnt.³⁷ Wie sehr gerade diese Erfolgsoper seine eigenen liebgewordenen Gewohnheiten spiegelt, zeigt die Schlußzene, in der sich bekanntlich zu dem Ausruf: „amici, al ballo, al gioco“ (Freunde zum Tanz, zum Spiel) alle Beteiligten noch einmal auf der Bühne versammeln, als wollten sie auch das Publikum zum damals häufig nach der Aufführung stattfindenden Ball einladen.

³⁵ Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 335f.

³⁶ Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 263.

³⁷ Bauer-Deutsch, Bd. IV, S. 9.

ESSAY

»... *amici, al ballo, al gioco*«Der Tanz im Leben Mozarts (Teil 2)¹

von Gabriele Busch-Salmen

Im ersten Teil dieses Beitrages (Essay Februar dieses Jahres) wurde nachgezeichnet, welchen Anpassungszwängen und -erwartungen der Weg eines Hofmusikers unterworfen war. Anhand des Briefwechsels der Mozarts läßt sich von einem Kapitel, das in der Vita von Musikern meist im Verborgenen bleibt, ein nahezu lückenloses Bild gewinnen von Ausbildung und dem Ehrgeiz gesellschaftlicher Verortung. Die daraus gewonnene Tanzlust und der souveräne Umgang mit allen Tanzformen als kompositorisches Prinzip wurden für Mozart zum dominanten Werkbestand und waren Indikator von Teilhabe an sozialem Aufstieg zugleich, von dem er sich freilich andere Aufgaben als die eines Kammerkompositeurs des Kaisers erhoffte, der die Tanzmusik für die Bälle in den k.k. Redoutensälen zu liefern hatte.

Teil II: Im August 1771 erreichte den bereits hochdekorierten und hofierten jungen Mozart der Auftrag Kaiserin Maria Theresias, zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena die »Serenata teatrale in due atti: Ascanio in Alba« nach einem Text von Abbate Giuseppe Parini (KV 111) zu schreiben. Zur Durchführung dieses Projekts mit seinem Vater erneut nach Mailand gereist, musste es Mozart binnen zwölf Tagen gelingen, eine zweiteilige „azione teatrale“ mit Balletteinlagen zu komponieren. Am 13. September begannen die Ballettproben, mit den Ballettmeistern Carlo Le Picq und dessen Mitarbeiter Jean Favier waren sie schon bekannt und Leopold Mozart, der seiner in Salzburg gebliebenen Frau das Szenarium ausführlich beschreibt, schildert ihr vor allem den „Fleiß“, mit dem sich die Tänzer um die Balletti kümmerten: „Das Andante der Symphonie wird schon von elf Weibspersonen getanzt, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drey Deessen. Das letzte Allegro der Symphonie ist ein Chor von 32 Choristen, nämlich acht Sopranen, acht Contraltonen, acht Tenoren und acht Bassisten, und wird von 16 Personen zugleich getanzt, acht Frauen, acht Männern. Ein anderes Chor ist von Hirten und Hirtinnen, so wieder andere Personen sind. Dann sind Chöre von den Hirten allein, folglich Tenore und Bassi; [...] In der letzten Scene sind Alle beysammen, Geni, Grazi, Pastori, Pastorelle, Chorsänger und Tänzer beyder Geschlechter, und diese tanzen Alle den letzten Chor zusammen. Hier sind die Solotänzer nicht mit eingerechnet, nämlich Mr. Pick, Mad. Binetti, Mr. Fabier und Mamsell Blache.“²

Anders als die Mehrzahl der Opernkomponisten, die die Balletteinlagen und Intermezzi den dafür approbierten Ballettkomponisten überließen, die auf diesem Recht zumeist bestanden, war Wolfgang schon in diesen frühen dramatischen Arbeiten in die Rolle eines für beides verantwortlichen Maestro geschlüpft und offenkundig auf diese Rolle bestens vorbereitet, so dass Leopold begründete Hoffnung auf eine feste Anstellung am Mailänder Hof haben konnte und begann, die Kontakte insbesondere zu Tänzern zu intensivieren. Der erwartete Erfolg der Serenata und deren fünfmalige Wiederholung im Mailänder Teatro Regio Ducal, zudem der im März 1771 unterzeichnete weitere Kontrakt zur Vertonung des »Dramma per musica in tre atti: Lucio Silla«, das am zweiten Weihnachtsfeiertag 1772 in Szene gehen

1 Leicht erweiterte Neufassung des Beitrages, der in dem Sammelband: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, hg. von Walter Salmen, Innsbruck 1990, erschien.

2 Brief vom 13.9.1771, zit. nach: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. I, Kassel 1962, S. 436f. Im Folgenden: Bauer-Deutsch, mit Band und Seitenangabe.

sollte, in dem ebenfalls umfangreiche Ballettintermezzi erwartet wurden, schienen ihm Recht zu geben. Hier kam Mozart erneut mit einer 30 Ballerini zählenden Compagnie zusammen, die, von den Ballettmeistern Le Picq und Giuseppe Salamoni geleitet, über drei Grottesk- und Charaktertänzer verfügte.³ Wenn die drei Balletti auch weder genuin neue Musiken noch Choreographien waren – die Entwürfe zum ersten, 32 Nummern umfassenden großen Ballett »Le gelosie del Serraglio« (KV 135a = Anh. 109), das nach dem ersten Akt getanzt wurde, haben die Mozart-Forschung schon vielfach beschäftigt⁴ –, so zeigen diese Werke und die Details ihrer Entstehung, dass der kaum 16jährige Mozart nunmehr zu einem versierten Ballettkomponisten herangereift war, der hier das Instrumentarium der Tanzmetaphorik erwarb, die in seinen späteren Opern zu brisanten, systemkritischen Kommentaren werden sollten. Vater Leopold nutzte also im Sommer 1773 die erneute Wienreise mit dem Sohn, um Jean Georges Noverre zu hofieren, der als Ballettmeister der beiden Hofbühnen seit 1767 dort wirkte. Als Postscriptum eines Briefes vom 28. August 1773 an seine Frau vermerkt Leopold diesen Besuch lapidar: „morgen speisen wir bey Mr: Novere“.⁵ Zu einer Zusammenarbeit Mozarts mit dem Maître, dessen Reputation und Einfluß er überschätzt hatte, kam es erst später in Paris.

„ich bin kein tanzer. [...] ich bin ein Musikus“

In den Jahren 1777/78, einer Zeitspanne erstmaliger längerer Abwesenheiten von seinem Vater in Salzburg und selbständiger Versuche, als Kompositeur eine feste Anstellung zu bekommen, klingen in den ausführlichen Briefen, die Wolfgang nach Hause schreibt, zunehmend Ungeduld und Widerspruch an. Vermehrt richten sich seine bekanntermaßen drastischen Formulierungsausfälle, die heute als Symptome für das Tourette-Syndrom gelten, gegen die „menge Noblesse [...], die Ducheße arschbömerl, die gräfin brunzger, und dan die fürstin richzumtreck“.⁶ Er war einer sozialen Schicht überdrüssig geworden, auf deren Verhaltenskanon er sich zwar rückhaltlos hatte einstellen müssen (wie im ersten Teil



Abb. 1
Jean Georges Noverre:
Porträtstich von Barthélemy
Joseph Roger nach
Christophe Guérin, den
„Lettres sur la danse“
(Ausgabe 1803)
vorangestellt.

ausführlich dargestellt wurde), die ihm jedoch nach wie vor eine Untertanenrolle zuwies, die nicht mehr seinem Bewußtsein entsprach. Dieses Bewußtsein definiert er in einem aus Mannheim an den Vater gerichteten Brief mit bemerkenswerten Sätzen, die er beziehungsweise am 8. November 1777 als „gratulation“ an den Vater zu dessen Namenstag adressierte: „Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kan es aber durch töne; ich bin ein Musikus.“⁷

Es muß ihm ein Anliegen gewesen sein, dem Vater zum Zeitpunkt seiner zunehmenden künstlerischen Profilierung einen Standpunkt von emanzipierter Professionalisierung zu übermitteln, der nicht nur den Musikus, sondern auch die Vertreter der Nachbarkünste betraf, für deren Autonomie er ebenfalls eintrat. Nicht mehr der dienende Verbund der Künste ergab für ihn das kulturelle Konzept, dem sich bei Hofe auch habituell alles zu

3 Vgl. Rudolph Angermüller: Wolfgang Amadeus Mozart: Lucio Silla, Faksimiledruck des Librettos, München 1975, S. 15.

4 Zusammenfassend dargestellt von Rainer Gstrein, in seinem Kapitel: Ballette und im Gebrauch eingeschränkte Tanzformen, in: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, Innsbruck 1990, S. 139.

5 Bauer-Deutsch, Bd. I, S. 493.

6 Aus Augsburg an den Vater, 16./17.10.1777, Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 67.

7 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 110f.

unterwerfen hatte und das es ermöglichte, den Herrscher als aktiv Anteilnehmenden einzubeziehen, sondern die spezialisierte Abgrenzung. Besonders dem Bühnentanz haftete vielerorts noch das Verdikt von Halbprofessionalität an, an dem man als am Tanz geschulter Laie durchaus Anteil nehmen konnte, so dass Mozarts ausdrückliche Formulierung, der Tänzer sei jetzt derjenige Künstler, der durch seine mimetischen Fähigkeiten „Gesinnungen und Gedanken“ auszudrücken vermag, ein neues Verständnis des Bühnentänzers als künstlerischer Partner voraussetzt, wie es wesentlich durch die Reformen des Tanzinnovators Jean Georges Noverre mitgeprägt worden war.

Mit dieser Positionierung, mit der er sich seines nachhaltigen Erfolges und des angemessenen Sozialprestiges gewiß war, begab sich Mozart zwangsläufig in Widerspruch zu den noch geltenden höfischen Hierarchien, namentlich am Mannheimer kurfürstlichen Hof, wo er sich gerade aufhielt. Tanz konnte für ihn aufgrund dieser Sätze nicht mehr nur das allgegenwärtige habituelle Kennzeichen sozialer Zugehörigkeit innerhalb der klar definierten Sozialstrukturen sein, vielmehr betrachtete er diese Kunst auf der einen Seite als eine autonome Bühnenkunst, für die er als professioneller Ballettkomponist arbeitete und auf der anderen als ein unverzichtbares Mittel der enthemmenden Zerstreuung. Leidenschaftlich ging er seiner Tanzbegeisterung nach, wie den bisweilen ausführlichen Berichten an den Vater zu entnehmen ist. Und dass er dem Vater auch suggerieren wollte, auf den Tanzvergügungen als anspruchsvoller Kenner aufzutreten, der stets Herr seiner Sinne blieb, geht aus seinen Schilderungen ebenfalls hervor, etwa wenn es am 6. Oktober 1777 aus München heißt: „Gestern war bey uns im hause eine geistliche Hochzeit oder *altum tempus Ecclesiasticum*; Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur vier Menuetts, und um 11 uhr war ich schon wieder in meinem zimmer; dann es ware, unter 50 viell Frauenzimmer, eine einzige welche auf dem Tact tanzte.“⁸ Stets wachsam auf neue Trends auf den Bühnen, neueste Tanzpantomimen, berichtet er dem Vater wenige Tage später: „ich bin in der dritt Comodie gewesen. ich bin nur hinein gegangen um den ballet zu sehen. vielmehr Pantomime, welche ich noch niemalen gesehen. er war betittelt, das von der fée girigarianarimanarischaribari verfertigte Ey. er war sehr gut und lustig.“⁹

Was Wolfgang bei der Mitteilung seiner Vergügungen jedoch nachhaltig von seinem Vater zu trennen begann, war der für Leopold nach wie vor verbindliche Blick auf den Tanz als Gratmesser des eigenen Status, während der Sohn aus der ungehemmten Bewegungsfreude ein Ventil machte. Eine in Verse gefasste Nachschrift unter einen Brief seiner Mutter aus Mannheim an Rosalie Joly und Nannerl vom 20. Dezember 1777 bringt das, was er sich von einem Miteinander wünschte, so sorglos wie naiv auf den Punkt: „[...] ach kommt gschwind her ihr lieben, wir machen gschwind ein tanzerl, / es sollen leben alle, der Papa und d'mama, / die schwester und der bruder, huisassa, hupsasa!“¹⁰ Angesichts dieser anklingenden Pflichtvergessenheit reagierte Leopold irritiert und gereizt. Er mahnte seinen Sohn, der sich anstatt in Paris zu sein, im Februar 1778 noch in Mannheim aufhielt, dass er durch Vernunft und Lebensart an seinem Ruhm „in der Welt zu arbeiten habe“. Am 26./27. Februar übte er sogar mit der drastischen Schilderung seiner eigenen Lebensumstände in Salzburg Druck aus und signalisiert unmißverständlich, dass sein zeitweiliger finanzieller Engpaß auch eine Folge der unbesonnenen Lebensart und der zu hohen Ausgaben seines Sohnes sei: „mein schlafrock ist so voll der fetzen, daß, wenn in der frühe iemand leutet, ich davon lauffen mus. mein altes flannelenes Leibl, das ich schon so viel jahr tag und nach trage, ist so zerrissen, das es kaum mehr an dem leib bleibt [...] an Kommoedien und ball wird gar nicht gedacht. das ist unser Leben.“¹¹ Indem Leopold ihm vorwirft, über dem „Lob[e]

8 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 39.

9 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 48f.

10 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 199f.

11 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 300.

und schmeicheley“ dem realen „Zustande unempfindlich“ geworden zu sein, nötigt er dem Sohn eine Rechtfertigung ab, in der es am 7. März aus Mannheim heißt: „daß sie so schlecht gekleidet daher gehen müssen. Mein allerliebster Papa! meine schuld ist das gewis nicht – das wissen sie. wir sparen hier so viell es möglich ist. kost und logement, holz und licht, hat uns hier nichts gekost. [...] in kleidung wissen sie ja daß man in fremden orten nicht schlecht gehen kann. es muß allzeit ein wenig exterieur seyn.“¹² Mit dem letzten Satz, der auf Erziehung und Etikette zielt, rechtfertigt Mozart den aufwendigen Lebensstil, den er sich in diesen Monaten zu eigen gemacht hatte, und den er unvermindert auch später beibehielt. Er muß jedoch seinem verärgerten Vater nachgeben und gibt ihm die geplante Reiseroute nach Paris an. In mehrfacher Hinsicht wurde dieser Aufenthalt zu einem dunklen Kapitel in Mozarts Leben, weil es ihm trotz guter Verbindungen nicht gelang, sein Auskommen zu finden, vor allem aber, weil er seine Mutter verlor, mit der er diese Reise angetreten hatte.

Die bereits erwähnte Wiederaufnahme des Kontaktes zu Noverre führte zwar zu einem freundschaftlichen Umgehen mit dem „Maître des ballets“ an der „Académie royale de musique“, jedoch lediglich zu dem von ihm so genannten „Freundstück für Noverre“, einer neuen Ballettmusik zu einer Pantomime, die schon 1768 im Wiener Burgtheater mit der Musik von Franz Aspelmayr aufgeführt worden war: »Les petits riens«. Der Vater will es genauer wissen und so ist der Sohn genötigt, über die Umstände dieses Auftrages zu berichten. Am 9. Juli 1778 schreibt er: „wegen den Ballet des noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben, als daß er vielleicht ein neues machen wird – er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich eine Musique darzu – dass ist, 6 stücke werden von andern darinn seyn, die bestehen aus lauter alten Miserablen französischen arien, die Sinfonie, und Contradanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich darzu gemacht haben – dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden – ich will aber izt absoluelement nichts machen, wenn ich nicht im voraus weis was ich dafür bekomme.“¹³ Leopold ist empört und sucht den Sohn zu bewegen, nach Salzburg zurückzukehren. Sein langes Schreiben vom 3. September 1778, ist die traurige Bilanz des Pariser Lebens und der Versuch einer neuen Strategie, als Köder stellt er bezeichnenderweise jedoch Zerstreuung und Vergnügen in Aussicht, die Wolfgang in Salzburg wiederfinden würde: „Hier können wir nun auf alle bälle im fasching auf das Rathshaus gehen. die Münchner Commoedianten kommen Ende Sept: und bleiben bis die fasten den ganzen Winter hier mit Commoedien und operetten“¹⁴ Der Brief schließt mit der fast flehenden Versicherung: „Niemand kann mich vom Tod erretten als du – und niemand wird dir getreuer und mit aller nur menschlöglichen Bemühung zu deinem vergnügen helfen, als dein Vatter der dich segnet. liebt. Küsst und von ganzem Herzen zu umarmen wünschet.“ Mozart leistete dem Vater Folge, nicht jedoch ohne den Unmut über die Umstände zu bekunden, in die er in Salzburg zurückkehren würde. Wonach er sich allerdings eingehend erkundigt, das waren die vom Vater angekündigten Münchener Komödianten, worauf Leopold am 10. Dezember 1778 antwortet: „Du willst wissen ob die Commoedianten gefahlen? – bisher war freylich nicht aufgelegt dir von solchen kleinigkeiten zu schreiben. die Compagnie überhaupts ist mittelmässig.“ Nachdem er die Truppe samt ihren Instrumentisten und Tänzern geschildert hat, schreibt er weiter und stellt in Aussicht: „der Tänzer heist H: Vogt ist ein Deutscher [...] da kann abermahl etwas gemacht werden.“¹⁵ Mit der nochmaligen Beteuerung: „wir werden, da Commoedien

12 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 318.

13 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 397. Dazu ausführlich Rainer Gstrein, in: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, S. 139ff.

14 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 465.

15 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 518f.

sind, und dann die Ball kommen, uns so viel möglich gut unterhalten“¹⁶ endet am 31. Dezember 1778 Leopolds letztes Schreiben, bevor sein Sohn in Salzburg eintraf.

Wie engagiert Mozart in dieser Zeit seine Aufgabe als Ballettkomponist einnahm, zeigt seine wichtigste Ballettmusik, mit der er im Oktober 1780 begann, nachdem er vom Kurfürsten Karl Theodor den ersehnten Auftrag erhielt, für München die Opera seria »Idomeneo, Re di Creta« zu komponieren. Schon am 13. November kann er aus München an den Vater schreiben: „[...] und muß zum Graf Seeau. Cannabich. Quaglio, und Le grand der Balletmeister speisen auch dort, um das Nöthige wegen der Opera zu verabreden.“¹⁷ Und wie, als ob es gälte, die Einwände des Vaters schon im Vorfeld zu zerstreuen, er habe sich mit der Komposition des Ballettdivertissements in die subalterne Position eines Tanzkomponisten drängen lassen, heißt es am 30. Dezember 1780: „ich stecke nun über Hals und kopf in Arbeit – ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Act – und habe alsdann – weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen. – mir ist es aber sehr lieb, denn so ist doch die Musick von einem Meister.“¹⁸ In der Tat holte er gerade in dieser Tanzmusik zu seiner umfangreichsten wie anspruchvollsten Ballettkomposition aus, in der es gelingen sollte, der mit dem Tanz untrennbar verbundenen antiken Tragödie in der Opera seria zu einem Konzept zu verhelfen, in dem der Text mit veralteten Tanztypen (Chaconne, Passepied) als quasi antikisierendem Rekurs bewußt konfrontiert wird. Die eiligen Nachrichten über „die verwünschten tänzen“, mit denen er bis zum 18. Januar 1781, zehn Tage vor der Premiere, zu tun hatte, zeigen diesen weit über das übliche Opernballett hinausgehenden Anspruch. Die Aufführungsgeschichte gerade dieser Oper zeigt jedoch, daß man diesem Konzept nicht zu folgen willens war, das sich schon bald nach der Premiere nicht mehr mit dem ästhetischen Konzept der Opernreformer um Christoph Willibald Gluck vereinbaren ließ. Anders als die handlungsintegrierten Gesellschafts-Tanzszenen der späteren Opern »Figaro« oder »Don Giovanni«, in denen er raffiniert sozialkritische Informationen verbarg¹⁹, fielen den Adaptionen »Ideomeneos« vor allem die Ballette und die Schluß-Orchestersuite zum Opfer.²⁰ In Mozarts Probenberichte mischten sich aber auch Anweisungen an Schwester und Vater, den Münchner Kleidungsusus betreffend. Denn beide hatten den Plan gefasst, an der Premiere des »Idomeneo« teilzunehmen und sollten mit einem „hüpschern (Kleid)“ anreisen, „um auf dem ball und die academie Masquèe zu gehen“.²¹

„Ich wuste nicht daß ich kammerdiener wäre.“

Bekanntlich folgten auf diese produktiven und erfolgreichen Monate in München die schweren Konflikte mit dem Erzbischof Colloredo, in dessen Gefolge Mozart nach Wien gekommen war. Sie endeten mit Mozarts Bitte um die Entlassung und führten zu den langanhaltenden Kontroversen zwischen Vater und Sohn, die sich bereits angekündigt hatten. Wie angedeutet, konnte Leopold seinem Sohn weder in dessen Rollenverständnis folgen, das Wolfgang schließlich mit: „schlecht bezahlt, und obendrein verspottet, verrachtet und Cuionirt“ umriß²², noch dessen sozialen Umgang akzeptieren, so dass er erneut die

16 Bauer-Deutsch, Bd. II, S. 533.

17 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 16.

18 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 76. Zum Divertissement vgl. Rainer Gstrein, in: Mozart in der Tanzkultur, S. 141f.

19 Dazu ausführlich Gabriele Busch-Salmen: „fate mi un menuetto“ – Das Motiv Tanz und Ball in Mozarts Opern, in: W.A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern, hg. von Herbert Zeman, Wien 1993, S. 42–50.

20 Vgl. Neue Mozart Ausgabe, Serie II, Bd. 11, Werkgruppe 5, Vorwort Daniel Hearts, Kassel 1972, S. XVIf.

21 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 79.

22 13.6.1781, Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 128.

Rückkehr nach Salzburg forderte. Beides zwang Wolfgang zu quälenden Rechtfertigungen, in denen er sich vehement mit dem Argument gegen die geforderte Subordination zur Wehr setzt: „Ich wuste nicht daß ich kammerdiener wäre“²³ oder dem väterlichen Argwohn entgegentrat: „mir scheint, sie glauben ich schwimme in vergnügen und unterhaltungen. – O wie betrügen sie sich nicht!“²⁴ Seine Selbsteinschätzung und Vorstellung von standesgemäßer Lebenshaltung hatte sich jedoch von der seines Vaters bereits so weit entfernt, dass er ihm am 9. Juni 1781 offen entgegentritt mit dem Satz: „Sie müssen sich wegen dem hof also verhalten. – doch bitte ich Sie, mein bester vatter, nicht zuviel zu kriechen.“²⁵ Und dass diese Differenzen bis in die Wahl seines Umganges reichten, die den Vater zu Kritik herausgefordert hatten, zeigt der Brief vom 13. Juni 1781, in dem er dem Vater über eine Ballbekanntschaft schreibt: „mein ganzer umgang mit der Person vom schlechten Ruffe bestund auf dem Ball. – und den hatte ich schon lange ehe ich wusste daß sie vom schlechten Ruffe seye – und nur darum damit ich meiner gewissen Conterdanse tänzerin sicher seye“.²⁶ Wie immer sich diese Tanzbekanntschaft ereignete und wie weit sie sich von der väterlichen Vorstellung einer formalisierten Ballbekanntschaft auch entfernt haben mochte, einmal mehr tritt uns Mozart als vitaler Tänzer entgegen, der um des Bewegungsrausches willen die Etikette gewiß bisweilen vergaß.



Abb. 2
Begegnung auf dem Ball. Um 1780.
Anonymer Kupferstich.

„ich habe in meiner Wohnung einen Ball gegeben.“

Dieser Phase der Umorientierung im Sommer 1781 folgte nach zweimaligem Wohnungswechsel und der Verheiratung mit Constanze Weber die allmähliche gesellschaftliche Integration, von der Georg Nikolaus von Nissen 1828 schrieb, daß sie sich auch und vor allem in den zahlreichen Wiener Tanz- und Ballsälen und in den Salons des Adels vollzog, „denn er versäumte weder die öffentlichen Maskenbälle im Theater, noch die Hausbälle bey Freunden. Er tanzte aber auch sehr schön, besonders Menuett. Im Tanzen war Vestris sein Lehrer gewesen. Ueberhaupt sah er sehr auf seinen Körper, der auch sehr proportionirt war, hielt viel auf schöne Kleider, Spitzen und Uhrketten“.²⁷ Schon im November 1781 hatte Mozart Berichte von den Redouten, den frey Redouten und Freybällen nach Hause gesandt, Bällen also, zu denen im Gegensatz zu den meist streng reglementierten Bällen, jedermann Zutritt hatte und vergnügt eine „grausame Konfusion auf dem schönbruner Ball“ geschildert, der aufgrund fehlgeleiteter Billette „voll friseurs und Stubenmädchens“ gewesen sei. „Nun kömmt aber das schönste, worüber sich die Noblesse sehr aufgehalten hat. – der kaiser führte immer die Grosfürstin an arm – es waren 2 Parthien Conter=danse von der Nobleße [...] bey einem von diesen geschahe es, daß der ohnehin schon unartige Wiener Pöbel, sich so zudrängte, daß sie die Grosfürstin dem kaiser von arm weg – mitten in die tanzenden hinein stossen – der kaiser fieng an mit den füßen zu stampfen; [...] einige von der ungarischen Garde wollten allzeit mitgehen, um platz zu machen – allein er schickte sie weg. – auf diese

23 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 113.

24 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 118.

25 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 127.

26 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 129.

27 Georg Nikolaus von Nissen: Biographie W.A. Mozarts, Leipzig 1828, S. 692.

art geschieht ihm recht, – denn das geht nicht, Pöbel bleibt doch immer Pöbel.“²⁸ Mit Ballgeschichten kokettierte Mozart auch in einem Dankesbrief an seine Gönnerin Martha Elisabeth Baronin von Waldstätten, die ihn unglücklich gemacht habe „seit der Zeit da ich Euer Gnaden so schön frisirt auf dem Ball sah! [...] die übrige Zeit, die ich noch auf dem Ball zubrachte konnte ich nichts mehr tanzen – sondern sprang.“²⁹ Daß zum Ausdruck standesgemäßer Lebenshaltung auch der äußere Luxus gehörte, hatte er in einem früheren Brief an die Baronin in die Worte gefaßt: „Ich möchte alles haben was gut. ächt und schön ist“ und sich dabei auf den Kauf eines roten Fracks bezogen, der ihm „ganz grausam im herzen kitzelt“.³⁰

Mit dieser Lust und Neugierde auf arrivierte Bürgerlichkeit hing gewiß auch der häufige Wohnungswechsel zusammen, denn im Dezember 1782 bezogen die Mozarts bereits das vierte Logis, über das er dem Vater berichtet. Am 22. Januar 1783 schreibt er: „daß ich seit anderthalb Monathen ein anders logis habe – aber auch auf der hohen brücke – und wenige häuser entfernt; – wir Wohnen also, im kleinen Herbersteinischen hause, N: 412 im 3: t Stock; – bey H:v: Wezlar – einen Reichen Juden. – Nun da habe ich ein zimmer – 1000 schritt lang und einen breit – und ein schlaf=zimmer – dann ein Vorzimmer – und eine schöne grosse küche; – dann sind noch 2 schöne grosse Zimmer neben unser welche noch leer Stehen“³¹ Diese Wohnung in der heutigen Wipplingerstraße im I. Wiener Gemeindebezirk muß, wie wir aus dem gleichen Brief erfahren, genug Raum geboten haben für einen eigenen Hausball. Trotz der schon in diesem Jahr beginnenden Finanznöte war es den Mozarts wichtig, zum Fasching nicht weniger als zehn Freunde zu einem Hausball zu laden und folgten damit der Mode, Faschingsbälle in die eigenen Wohnungen zu verlegen. Wolfgang schreibt: „weil hier so vielle – aber lauter Eseln, auf der Redoute sind, – folglich möchte ich sie bitten mir ihr Harlequin kleid zukommen zu lassen. – – – aber es müste halt recht gar bald seyn – wir gehen eher nicht auf die Redoute, obwohl sie schon im grösten schwunge ist. – uns sind die Hausbälle lieber. – vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben. – versteht sich aber die chapeaus haben Jeder 2 gulden bezahlt. – wir haben abends um 6 uhr angefangen und um 7 uhr aufgehört, – was nur eine Stunde? – Nein Nein – Morgens um 7 uhr, – sie werden aber nicht begreifen wie ich den Platz dazu gehabt habe?“³²

Mit der schon vorweggenommenen Schilderung des neuen Logis mit dem alten Familienspaß, ein besonders langes Zimmer mit den Maßen „1000 schritt lang und einen breit“ anzugeben und der ehrgeizigen Aufzählung seiner Gäste, die er „ohnmöglich alle hersagen“ könne, schließt dieser Brief. Um sich der quälenden Nachfragen nach seinen Einkommensverhältnissen zu entledigen, schloß Wolfgang in seinen Bericht auch die Feststellung ein, daß die chapeaus (die männlichen Teilnehmer) 2 Gulden zur Deckung der Unkosten beigesteuert hätten. Daß auf Vergnügungen wie diesen Mozarts eigener Hammerflügel erklang, den er sich hatte anfertigen lassen, der „alle freytag auf die mehlgrube getragen wird“, in die älteste und größte Tanzstätte Wiens auf dem Mehlmarkt, ist sehr wahrscheinlich.³³

28 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 178.

29 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 234.

30 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 232.

31 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 252.

32 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 252.

33 Zu den über 30 Tanzsälen in Wien vgl. Monika Fink in: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, S. 26–32.



Abb. 3
Schlittenfahrt am Wiener Mehlmarkt. Im Hintergrund links die „Mehlgrube“. Kupferstich Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach.

Auf das von ihm erwähnte Harlequin-Kostüm, das er vom Vater erbittet, kommt Wolfgang in drei Folgebriefen zurück. Er muß sich mithin besonders in dieser Ballsaison mit Übereifer an den Maskenbällen beteiligt haben, für die er sogar eine »Compagnie Masquerade« verfaßt hatte, deren Verlauf er am 12. März 1783 dem Vater schildert: „sie bestund in einer Pantomime, welche eben die halbe Stunde, da ausgesetzt wird, ausfüllte. – Meine schwägerin war die Columbine, ich der harlequin, Mein schwager der Piero, ein alter tanzmeister / Merk / der Pantalon. ein Maler (graßi) der Dottore. – die Erfindung der Pantomime, und die Musick dazu war beydes von mir. – der Tanzmeister Merk hatte die güte uns abzurichten; und ich sag es ihnen wir spielten recht artig. – hier leg ich ihnen die ankündigung davon bey, welche eine masque als kleperPost gekleidet den masquen austheilte. – die Verse, wenn sie schon knittelverse sind, könnten besser seyn; das ist kein Product von mir. – der schauspieller Müller hat sie geschmiert.“³⁴ Unter der Anleitung des Tanzmeisters Merk, möglicherweise des französischen Tänzers Louis Mergery, füllte die Mozartsche Masquerade die halbstündige Pause des öffentlichen Maskenballs am 3. März im Redoutensaal der Hofburg, dem repräsentativsten Ballsaal Wiens, der in den letzten Faschingstagen bis zu 3000 Menschen Platz bot. Überschwänglich ließ Wolfgang besonders in diesen Monaten künstlerischer Erfolge den Vater an seinem ereignisreichen Leben teilhaben. Er reiste nach einigem Zögern im Herbst 1783 sogar nach Salzburg, um dem Vater seine Frau Constanze vorzustellen und erlebte dort den vertrauten, von Komödienbesuchen und Tanz bestimmten Tagesrhythmus. Aus den Tagebuchnotizen der Schwester Nannerl erfahren wir über die „schönen [...] hübschen [...] oder trüben“ Tage in der Familie, an denen auch „contre danze gedantz“ oder „um 8 uhr zum eizenberger gefahren. dort soupirt bis 4 uhr gedantz. um 6 uhr nach haus gefahren“ wurde.³⁵ Die Familie suchte also eine der renommierten Salzburger Tanzlokalitäten auf, um gemeinsam ein Zusammentreffen zu feiern, das sich nicht mehr wiederholen sollte. Sie wählte den Eizelbergerhof außerhalb der Stadt gewiß auch, um Erinnerungen aufzufrischen an frühere Tanz- und Konzertveranstaltungen im großen Saal dieses Gasthauses, bei denen etwa eines der Mozartschen Violinkonzerte aufgeführt worden war. In den Folgejahren wurden die Nachrichten, die zwischen Wien und Salzburg hin- und hergingen sparsamer, so daß sich der Vater in seinem letzten Lebensjahr wiederholt in Briefen an seine Tochter über die Schweigsamkeit des

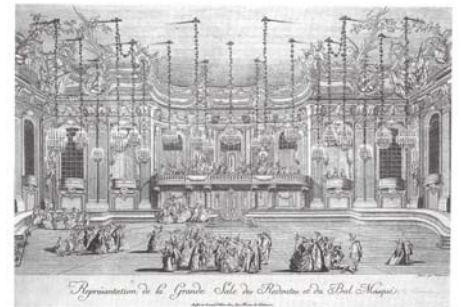


Abb. 4
Maskenball im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg, 1760. Kupferstich von Waimann.



Abb. 5
Schlitte, „Entrits-Billet“ für ein Hoffest in den Wiener Redoutensälen. Um 1790.

34 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 259.

35 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 289.

Sohnes beklagt, der zwar Adressenänderungen angezeigt, sich über Umzugsgründe jedoch nicht geäußert habe. Mit seinem sechsköpfigen Hausstand mußte Wolfgang offenkundig im April 1787 die aufwendige Belétage des herrschaftlichen Wohnhauses in der Schulerstraße (heute Domgasse 5) mit einem bequemen, vor allem aber wohlfeilen Logis auf der Landstraße Nr. 224 vertauschen. Damit begann der eingestandene soziale Abstieg, dem mit dem Einzug zu Michaeli 1784 in das Haus in der Schulerstraße ein sichtbarer finanzieller wie auch gesellschaftlicher Erfolg vorausgegangen war, von dem sich Leopold bei seinem einzigen Besuch im Februar 1785 überzeugen konnte. In den Briefen an seine Tochter beschreibt er ihr nicht nur das schöne, „mit aller zum Hauß gehörigen Auszierung versehene“ Quartier des Sohnes, das er mit „480 fl. Hauszünß“ zu bezahlen habe³⁶, berichtet von den nahezu täglichen Veranstaltungen, er glaubt auch, „daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, itzt 2000 f. in die bank legen könne.“³⁷ Wiewohl sich also der in Wien euphorisch begonnene Lebensstil trotz guter Auftragslage nicht halten ließ und Wolfgang zunehmend zum Schuldner wurde, hielt er an dem einmal begonnenen Aufwand fest. Er finanzierte die notwendig gewordenen Kuraufenthalte seiner Frau in Baden bei Wien ebenso wie die kostspielige Internatsausbildung seines Sohnes Karl, den er zunächst in ein Erziehungshaus in Perchtoldsdorf schickte, bevor er ihn dem Löwenburgischen Erziehungshaus der P.P. Piaristen, der vornehmsten Einrichtung dieser Art in Wien³⁸, anvertraute. Dies ist deshalb erwähnenswert, als dem Sohn hier über die in diesem Institut garantierte Gymnasialerziehung hinaus im Sinne einer Kavalierverschulung für junge Adelige oder Söhne aus dem gehobenen Bürgertum Unterricht in der französischen Sprache, im Zeichnen und Tanzen bei weltlichen Lehrern erteilt wurde. Mit großer Besorgnis hatte Wolfgang die „nähmliche Unform“ wie früher und die Lernunwilligkeit seines Sohnes beobachtet und seiner Frau am 14. Oktober 1791 über den in Aussicht gestellten Schulwechsel nach Baden berichtet. Es muß ihm ein Bedürfnis gewesen sein, den Sohn nicht nur in einer geregelten Ausbildung zu wissen, sondern ihm auch jene Formen und angepaßte Etikette anzugewöhnen, zu denen das Tanzen in hohem Maße gehörte, das ihm selbst zur zweiten Natur geworden war. Seltsam genug, daß er bisweilen den Ton eines Mahners annahm und seine Frau zu angemessenem Betragen mahnen zu müssen glaubte, ihm ihr Umgang zu ungezwungen frei war und er Gerede befürchtete, namentlich vor den Tanzvergnügungen während Constanzes Kuraufenthalten warnte er: „Ich bitte dich aber Ja nicht auf die Casino zu gehen; I t ist diese Compagnie – du verstehst mich wohl – und dann – tanzen könntest du ohnedies nicht, und zuschauen? – das lässt sich besser wenn’s Mannerl dabey ist.“³⁹ Indem er seiner Frau vom offenkundig nicht standesgemäßen Umgang mit „dieser Compagni“ (der Schwingschuischen) abriet, zeigte sich Mozart in jenem Reglement befangen, dessen Kritiker er in der Phase seiner Emanzipation war. Gleichwohl bedeutete ihm die Teilnahme an den Wiener Faschingsbällen Vergnügen und soziale Integrität zugleich; die Ballschilderungen in seinen Briefen sind so gesehen über das Vergnügliche hinaus – ganz im Sinne des väterlichen Vorbildes – Indikatoren für das Maß an Anerkennung, das Mozart zuteil wurde. Wenn Mitteilungen über Tanz oder Feierlichkeiten in den Briefen fehlen, die er etwa von seinen Reisen nach Berlin (1789) oder Frankfurt (1790) an seine Frau sandte, so ist das das untrügliche Zeichen, daß er nicht mehr zu den privilegierten geladenen Ballgästen gehörte. Denn allzu gern nahm er die Rolle des umworbenen Komponisten ein, wie seine Korrespondenz aus Prag zeigt, wo er umso vergnügter seinen Neigungen zu Tanz und Spiel nachkam und sich für die Nachwelt die einseitige Vorstellung vom stets heiteren Bohémien Mozart zu bilden begann.

36 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 372.

37 Bauer-Deutsch, Bd. III, S. 380.

38 Dazu vgl. Volkmar Braunbehrens: Mozart in Wien, München 1986, S. 392.

39 Bauer-Deutsch, Bd. IV, S. 139.

Eduard Mörike suchte 1855 in seiner Novelle »Mozart auf der Reise nach Prag« dieses Bild literarisch zu fassen und zeichnete einen Mann, den man „nach Tisch einen Tag wie den anderen am Billard im Kaffeehaus, und so auch manchen Abend im Gasthof“ antraf, der keine Vergnügung „bald bunt und ausgelassen, bald einer ruhigeren Stimmung zusagend“ verschmähte und sich schließlich den „Vorwurf törichter, leichtsinniger Verschwendung“ gefallen lassen mußte: „Genug, es wirkte eben alles, Schicksal und Naturell und eigene Schuld zusammen, den einzigen Mann nicht gedeihen zu lassen.“ Zu diesem Bild gehört auch, daß Mörike den Tag bei der frei erfundenen Hochzeit, an der das Ehepaar Mozart auf der Reise unfreiwillig teilnimmt, auf dem Gipfel geselliger Lust im Brauttanz kulminieren lässt: „Im Nu waren alle beweglichen Möbel, den Raum zu erweitern, durch geschäftige Diener entfernt. Es mußte nach und nach ein jedes an die Tour, und Fräulein Tante nahm es keineswegs übel, daß der galante Leutnant sie zu einer Menuett abholte, worin sie sich völlig verjüngte. Schließlich, als Mozart mit der Braut den Kehraus tanzte, nahm er sein versichertes Recht auf ihren schönen Mund in bester Form dahin.“ Nur zu gern ist seither diese Vorstellung vom immer tanzfreudigen und schließlich verarmten Genie adaptiert worden, der die gelebte Realität freilich nur zum Teil entsprach.

[Gabriele Busch-Salmen]