

W. A. Mozart



# Frisch zum Kampfe

## Gestik und dramaturgische Funktion der Musik in der Pedrillo-Arie (Nr 13) aus Mozarts »Entführung«

Hubert Wißkirchen

„Wieviel wird da in die Figur der Donna Anna hineingeheimnist, während doch Text und Musik alles Nötige deutlich sagen... Ähnlich läßt sich auch für alle anderen Figuren aus der Musik die Begründung ihres Handelns gewinnen.“ (Michael Hampe) /1/

„... der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musikalischen Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Symphonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben, auch wenn er den Höllenlärm über Don Giovanni hereinbrechen läßt, darum können wir auch bei den Brio-Sätzen seiner Symphonien durchaus bühnenmäßige Vorstellungen haben.“ (Kurt Weill) /2/

Mit der Umsetzung der barocken Idee der »Klangrede« in der seit Jahrzehnten wachsenden Zahl »sprechender« Interpretationen, ist die Aufmerksamkeit für den konkreten gestischen Charakter der Musik des Barock und der Klassik, der sich wesentlich von dem flächig-stimmungshaften Duktus mancher spätromantischer Kompositionen unterscheidet, geschärft worden. Entsprechend regt sich auch in der Musikwissenschaft neuerdings ein Interesse an konkret-semantischer Deutung von Musik. Dabei hat man entdeckt, daß das hinter der barocken Figurenlehre stehende Denken bis ins 19. Jahrhundert hinein trotz der um sich greifenden Verteufelung der »Programm Musik« durchaus noch wirksam war.

In der Pedrillo-Arie lassen sich eine Fülle solcher Figuren (vgl. M 1, Figurentabelle) und in der Tradition gewachsener Vokabeln finden:

**Material 1:  
Figurentabelle**

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis		"ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ...
Katabasis		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen...
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Extensio	Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19) 	"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Interrogatio	Mattheson 	Heben der Stimme fragender 'Sprech'duktus
Suspiratio	Vogt 	"Seufzer", "Trennung", Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...
Tremolo		"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...

T. 1f.: aufsteigender Fanfarenklang im straffen Unisono: heldische Geste /3/  
T. 1 - 5: Aufstieg über zwei Oktaven mit kurzen Tirata-Figuren: vorwärtsstürmende Bewegung (>mit dem Degen fuchtelnd<?)  
T. 5-6: absteigende Fanfarenfigur mit marschmäßigem punktiertem Rhythmus und Schmetterfigur (Tonrepetition), mit Pauken und Trompeten: Macht und Kraft  
T. 13: Suspiratio: >stocken<, >stottern<, Zaghaftigkeit/Feigheit  
T. 17ff.: Triolenrepetition (Variante der Tremolofigur): >Zittern<; Interrogatio:fragender >Sprech<duktus  
T. 25ff.: die gleiche Zitterfigur mit anschließender kurzer Tirata bzw. Fuga: ängstliches Zusammenzucken; die anschließende Generalpause verdeutlicht die Unsicherheit, das ängstliche Um-sich-Gucken (?)  
T. 28ff.: Bordunton im Baß in der Form eines verlangsamten Tremolos: Zeichen des >angestregten< Bemühens um >Standfestigkeit<  
T. 28ff.: Tremolo-Teppich der Mittelstimmen: Indiz der Erregung  
T. 36ff.: Extensio: Versuch, den Entschluß >festzuhalten<  
Eine der wichtigsten und häufigsten Figuren ist die Pause (von den kleinen Suspiratio-Pausen bis zu

den Generalpausen, z. B. in T. 11, 28, 38; vgl. auch die Spalte G. P. in M 3). Die Generalpausen stehen für das plötzliche erschreckte Innehalten, die Lähmung, die auf jede Aufruff-Phase folgt, bzw. für den Moment des Sich-Sammelns vor einem neuen Anlauf. Große Bedeutung kommt der Anabasis bzw. der Katabasis zu.

**Material 2: Arie des Pedrillo (Auszüge)**

den. In der Kombination verschiedener Figuren kann Mozart psychologische Vorgänge differenziert ausleuchten: In T. 28ff. wird der ängstlich-verkrampfte Versuch, sich nun endlich durchzuringen, nicht nur, wie gezeigt, durch die Begleitfiguren charakterisiert, sondern vor allem auch in der Raumbewegung der Melodie: die Fanfarenfiguren schrauben sich, dauernd unterbrochen durch tiefe >Einbrüche<, höher und höher und erreichen schließlich über die Tonleiterfigur (T. 34) den Höhepunkt a".

Diese Anabasis ist die genaue Umkehrung der Weglauffigur (T. 5, T. 7 u. a). Endlich scheint Pedrillo sich >umgedreht<, den Durchbruch geschafft zu haben. Das signalisieren auch der Halteton a" (Figur der extensio) und die ihn umspielenden Fanfarenklänge. Daß diese >Lösung< aber keinen Bestand hat, verdeutlicht der weitere Verlauf. Die formale Anlage (vgl. M 3) spiegelt den inneren >Kampf< Pedrillos, sein Schwanken zwischen Sich-Mut-Machen und Verzagen.

• Methodisch kann man so vorgehen, daß man zunächst die szenische Situation vergegenwärtigt:

Pedrillo, der Diener Belmontes, der zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde im Palast des Bassa Selim als Sklave festgehalten wird, soll im Auftrag Belmontes, dessen Schiff im Hafen bereitsteht, alles für den Fluchtversuch um Mitternacht vorbereiten. Gerade hat er Blonde in den Plan eingeweiht. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat er vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter Osmin ausschalten. Er plant, ihn mit Hilfe eines Rausches unschädlich zu machen. Das Problem ist nur, daß Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin. Dann wird man den Text interpretieren:

Siebenter Auftritt

*Pedrillo (allein) - gesprochen -*

*Ah, daß es schon vorbei wäre! Daß wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!*

Läßt man die Schüler in den Notenausügen (M 2) alle Tonleiterausschnitte markieren, kommt man zu verblüffenden Ergebnissen: Im Vorspiel widersprechen die Abwärtsläufe im Baß der Aufwärtsgestik der Oberstimmen, d. h., die Heldenpose ist nur Fassade, im Hintergrund lauert die Angst, denn die Achtel-Abwärtsläufe symbolisieren das >Weglaufen<. In T. 7ff. erscheint die gleiche Figur ebenfalls als den Text (>Frisch zum Kampfe<) konterkarierender Gestus: Pedrillos Mut ist nur gespielt. Das kommt auch in der Dynamik und im Rhythmus zum Ausdruck: Das gedehnt und sicher schreitende >Frisch zum< soll piano ausgeführt werden - was allerdings nie geschieht! -, also als gebremst erscheinen. Der unmittelbar folgende abrupte Forte-Ausbruch bei »Kampfe«-im Viertelrhythmus mit anschließender Pause - wirkt verkrampft, gewaltsam herausgestoßen - die gleiche rhythmische Figur findet sich etwas später bei »zittern«! -. Das wirkt unecht, weil darauf ja wieder das Piano folgt und weil die aus dem Vorspiel übernommene Aufwärtstirata (T. 10) ins Leere läuft (Generalpause in T. 11). Ganz deutlich wird der umschriebene Bedeutungshorizont der Katabasis im Nachspiel, wo - nach dem hastig hingeworfenen »Frisch zum Kampfe« (in der rhythmischen Form des »Sollt ich zittern?« aus T. 18!) - die Sechzehntelläufe das überhastete Weglaufen markieren, so als wolle er einer erneuten Entmutigungsschleife (Generalpause usw.) zuvorkommen. Gestützt wird diese Interpretation des Nachspiels auch durch die Umkehrung der Anfangsfanfara aus T. 1f. in T. 101. Eine interessante Variante der Katabasis findet sich in T. 17ff. in der Unterstimme: Der Quartgang ist durch Suspiratio-Pausen unterbrochen: zwei Unsicherheitssymbole werden miteinander verbunden.

*Nr. 13 -Arie -Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite! Nur ein feiger Tropf verzagt. Sollt ich zittern, sollt ich zagen, nicht mein Leben mutig wagen? Nein, ach nein, es sei gewagt! Nur ein feiger Tropf verzagt.*

Die Schüler werden wahrscheinlich den mutigen Entschluß Pedrillos herausstellen. Er zeigt sich entschlossen und distanziert sich voller Verachtung von dem »feigen Tropf«. Der Text (als geschriebener!) läßt höchstens am Anfang (»Ah, daß es schon vorbei wäre!«) etwas von Unsicherheit erkennen. Im folgenden scheint Pedrillo sich mutig durchzuringen. Die Feststellung, daß der Text der Arie gegenüber dem vorhergehenden Sprechtext keine neuen Aspekte bringt, ist interessant hinsichtlich der Frage nach der Funktion der Musik (s. u.).

Zur Erarbeitung des *Wort-Ton-Bezugs* genügt zunächst der Anfang des Stückes bis T. 38. (Das Aussparen des Ganzen ermöglicht mehr Eigenaktivität, Methodenwechsel und Spannung.) Der Ausschnitt wird - noch ohne Noten - gehört. Erstaunt stellen die Schüler fest, daß Mozart Pedrillo in einem Wechselbad der Gefühle zeigt. Auf den furiosen Anfang mit Pauken und Trompeten folgt ein eklatanter Einbruch von Verzagtheit, bevor die Musik sich am Schluß wieder zum Heldengestus des Anfangs »hocharbeitet«. Die genaue Erarbeitung der verschiedenen Ausdrucksgesten (s. o.) - Es müssen nicht alle sein! - erfolgt mit Hilfe der Notenauszüge (s. o.).

Die Frage ist, ob die oben skizzierte Deutung von allen akzeptiert wird. Manche Schüler werden vielleicht sagen, der »feige Tropf« und das »Zittern« würden zwar dargestellt, damit sei aber noch nicht gesagt, daß Pedrillo selbst feige sei und zittere. (So interpretiert es auch zunächst die Inszenierung von *Clemen*, s. u.!) Andere meinen vielleicht im Gegensatz dazu, der mutige Entschluß am Schluß des Ausschnitts sei bestimmt nicht das letzte Wort. Die verschiedenen Möglichkeiten sollte man durch eine szenisch-pantomimische Gestaltung (>Mini-Playback-Show<) verdeutlichen. Dadurch werden die verschiedenen Ausdrucksgesten der Musik verstärkt und internalisiert.

Nach dieser intensiven Arbeit ist eine fruchtbare Fragehaltung für die Erarbeitung der formalen Anlage gegeben (s. M 3). Sie erfolgt als *Höranalyse*.

#### *Zur Deutung:*

Die Arie hält den (äußeren) Handlungsfaden an. - Es wurde schon festgestellt, daß der Text der Arie gegenüber dem vorhergehenden Sprechtext keine neue Information enthält. - Aber trotzdem >passiert< ungeheuer viel: Die Musik läßt uns mit ihren suggestiven Mitteln in das Innere Pedrillos schauen, den Widerstreit seiner Gefühle miterleben. Die Musik gibt also nicht nur einen Stimmungshintergrund, sondern >redet< ganz deutlich. Wir können in Pedrillos Herz sehen, seine Gedanken lesen, den Widerspruch zwischen seinen markigen Worten und seinen geheimen Ängsten erkennen. Wir >sehen< geradezu, wie er den Degen zückt, mit erhobener Waffe heldisch vorwärtsstürmt, wie er innehält, stottert, zittert, zusammenschrickt, überlegt, kopfüber davonrennt - alles ist genauestens musikalisch gezeichnet. Aber halt! Nicht alle diese Figuren sind wörtlich zu verstehen, so als müßten sie sämtlich und genau in der Reihenfolge, in der sie in der Musik auftreten, auf der Bühne verdoppelt werden. Das wäre allzu vordergründig. Gestische Posen werden von Mozart vor allem auch als Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel benutzt, die innere Haltungen und Gedanken signalisieren. Der Degen als Requisit ist also durchaus verzichtbar und hier auch deshalb völlig fehl am Platz, weil Pedrillo Osmin überlisten, nicht im Kampf besiegen will. Die Degen-Figur versteht sich als Metapher für Mut, und zwar genau so wie in der Textvorlage das Wort »Kampf«, das ja auch nicht wörtlich gemeint ist. Und wo Pedrillo wirklich oder nur in Gedanken davonrennt, das ist die Frage. Mozart nuanciert und durchmischt die musikalischen Figuren. Sie werden flexible Zeichen innerer, beziehungsreicher Entwicklungen. Die absteigende Tonleiterfigur z. B. (>Weglauffigur<) durchzieht in wechselnder Gestalt das ganze Stück: Im Vorspiel ist sie als Gegenbewegung zur vorwärtsstürmenden Oberstimme Zeichen der >Gespieltheit< des Mutes. In T. 12ff. erscheint sie nach Art der *Suspiratio* als zaghaft fallender Tetrachord. In T. 35 markiert sie - endlich in >umgedrehter<, nach oben gerichteter Form - den nach vielen Windungen erreichten Durchbruch, um dann ganz am Schluß (T. 100f.) um so hastiger abzustürzen. Mozart komponiert nicht - wie ein barocker Komponist - typisierte Affekte, sondern individuelle menschliche Gefühle. Die flexible Handhabung der Figuren dient einer beredt-lebendigen Ausdruckssprache, die Darstellungs- und Empfindungsmomente verbindet, und damit sowohl dramaturgischen als auch rein musikalisch-ästhetischen Erfordernissen Rechnung trägt. Nach *Hegel* ist Musik »*kadenzierte Interjektion*«, d. h., die Musik ist einerseits (realer oder fiktiver) Gefühlsausdruck (Interjektion =Ausruf, Empfindungswort), andererseits ein Gebilde sui generis (Kadenz = geordneter musikalischer Zusammenhang). Mozart selbst formuliert diesen Gedanken in seinem Brief vom 26. 9. 1781 an seinen Vater, bezogen auf die musikalische Darstellung der Wut Osmins, so:

*>... ein Mensch, der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen -weil aber die leidenschafte, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich ... < /4/*

Dieser Balanceakt ist nicht nur vom Komponisten, sondern auch von den Interpreten - dem Sänger, dem Dirigenten, dem Regisseur - zu vollziehen. Auch Sie müssen einerseits die Charakteristik des (realen oder fiktiven) Ausdrucks wahren, andererseits aber das Ganze als reine Musik diese Realitätsebene transzendieren lassen. Diese schwierige ästhetische Fragestellung kann man im Unterricht fruchtbar angehen, wenn man verschiedene Einspielungen der Arie daraufhin vergleicht. In den weiter unten behandelten Inszenierungen von Hampe und Clemen trifft man z. B. auf zwei gegensätzliche vokale Interpretationskonzepte: das (abgehobene) »schöne«, auf große Linien bedachte Singen und das (sprach- und realitätsnahe) deklamatorisch ausgerichtete Singen.

Für den Regisseur stellt sich das Problem noch anders.

In alten Inszenierungen ließ man - zugespitzt formuliert - den Sänger irgendwie auf der Bühne sich bewegen, konzentrierte sich aber eigentlich nur auf die Musik. Die oft unbeholfenen und weder einem genauen Konzept noch den musikalischen Gesten folgenden Aktionen des Sängers wirken dabei vom Standpunkt des modernen Regie-Theaters aus leicht lächerlich. Andererseits wäre eine konsequent-sture choreographische >Eins-zu-eins-Übersetzung< der musikalischen Gesten als bloße Verdopplung und Veräußerlichung des in der Musik Gesagten aufdringlich und in sich als äußere Handlung nicht schlüssig. Die Musik enthält zwar viele Hinweise für gestisches Agieren auf der Bühne, aber es gilt abzuwägen, wo man solche Synchronpunkte zuläßt bzw. bewußt setzt und wo man mit Rücksicht auf Erfordernisse des Theaters und auf das spezielle Interpretationskonzept parallel laufende oder kontrapunktierende Aktionen erfindet.

Zwei Beispiele seien in diesem Zusammenhang betrachtet:

- die Inszenierung von Michael Hampe, Schwetzingen 1990, und
  - die Inszenierung von Harald Clemen, Drottingholm 1990. /5/
- (Unter M 3 sind die Choreographien in groben Zügen skizziert.)

**Material 3: Formaler Ablauf**

(gespielter) MUT	G.P. VERZAGTHEIT	INSZENIERUNG I Michael Hampe, Schwetzingen 1991	INSZENIERUNG II Harald Clemen, Drottingholm 1990
Einleitung (Elemente von A u. a.)		Pedrillo stellt entschlossen die große und die kleine Weinflasche auf den Boden, breitet ein Tuch aus, nimmt die beiden Flaschen in die Hände und kniet nieder.	Pedrillo macht eine drohende Gebärde zum Bild Osmins im Hintergrund, dreht sich um und kommt nachdenklich nach vorn.
A (T. 7-11) "Frisch zum Kampfe"		Er hält die beiden Flaschen hoch und blickt entschlossen nach vorne. Auf der letzten Tirata setzt er die kleine Flasche ab und schaut sich, die Hände sinken lassend, ruckartig um.	Er gestikuliert sehr entschlossen.
	B (T. 12-17) "feiger Tropf"	Er senkt den Blick auf die Flasche, die er mit beiden Händen vor sich hält.	Mit selbstgefälliger Gestik und Mimik drückt er seine Verachtung für feiges Verhalten aus. (ähnlich)
	C (17-24) "Sollt ich zittern?"	Er drückt die Flasche vor seine Brust.	wegwerfende Handbewegung
	D (25-27) "Zusammenzucken"	Er schaut sich ängstlich um.	Er geht seitwärts und holt die in ein Tuch gehüllten Flaschen.
E (T. 28-8) "Es sei gewagt!"		Er blickt entschlossen auf die Flasche, richtet sich auf und entfernt den Korken.	Er zeigt sich äußerst entschlossen.
	B	Erschrocken kniet er wieder nieder und hält die Flasche mit beiden Händen vor der Brust.	Er nimmt die Flaschen aus dem weißen Tuch.
	C	Er setzt die Flasche ab, greift in den Bausch seines Gewandes und nimmt das Fläschchen mit dem Schlaftrunk heraus.	Er holt das Fläschchen mit dem Schlaftrunk aus seinem Mantel.
	D	Erschreckt schaut er sich um.	Er entkorkt die Weinflasche. Er richtet sich auf.
E		Er schaut auf das Fläschchen und richtet sich auf.	Er füllt den Schlaftrunk ein und dreht die Flasche im Takt der Musik. Er kniet nieder und setzt die Flasche ab.
	B	Er senkt Kopf und Schulter.	Er steckt das Fläschchen ein.
A/E "Frisch zum Kampfe"		Er greift die große Weinflasche, hebt die Hände, richtet sich auf und füllt den Schlaftrunk ein.	Er steht auf, zieht den Mantel aus und krempelt die Ärmel hoch. Nachdenklich senkt er den Kopf.
	B (instrumental: 'Es versschlägt ihm die Sprache')	Im Rhythmus der Suspiratio-Figur 'schlägt' er die letzten Tropfen aus dem Fläschchen heraus und steckt es wieder ein.	Er guckt sich ängstlich um und setzt sich auf den Boden.
	B	Er hält, noch stehend, die Weinflasche mit beiden Händen.	Er nimmt beide Flaschen in die Hände.
(A1) "Frisch zum Kampfe"		Er steckt entschlossen den Korken auf die Flasche.	Er springt auf und hebt, taktweise wechselnd, die Hände.
		Er schüttelt die Flasche über dem Kopf, damit sich Wein und Schlaftrunk mischen, kniet nieder und guckt zur Seite.	Er geht in die Knie, öffnet die kleinere Weinflasche und trinkt sich hastig Mut an.
	Coda ("Wegrennen")		

Beide Inszenierungen führen während der >toten< Zeit der Arie die Handlung wie in einem Theaterstück sinnvoll weiter, indem sie Pedrillo die Vorbereitungen zu seinem Vorhaben treffen lassen (Holen der Weinflaschen, Beimischung des Schlaftrunks). Dabei kommt es notgedrungen zu Divergenzen zwischen der erfundenen szenischen Aktion und der musikalischen Gestik, z. B., wenn bei Hampe der vorwärtsstürmende, >heldische< musikalische Gestus des Anfangs mit dem Holen der Flaschen zusammentrifft. (Diese Diskrepanz ist kein Fehler, sondern unterstreicht gerade die Komik der Stelle und somit den Buffo-Charakter der Pedrillo-Rolle.) Es gibt aber auch überraschende Synchronpunkte, z. B. wenn bei Hampe durch Aufstehen und Niederknien der Wechsel von (gespieltem) Mut und feiger Verzagtheit oder durch ängstliches Zur-Seite-Schauen das >Zusammenzucken< (Fuga-Figur in T. 26 u. a.) verdeutlicht wird. Wo eine direkte Kongruenz nicht möglich erscheint, bemühen sich beide Regisseure um plausible Umdeutungen: Ein Äquivalent für die (fiktive) >Weglauffigur< am Schluß (T. 100f.) - Pedrillo läuft sozusagen vor dem nächsten Anflug von Verzagtheit davon - findet Hampe, indem er Pedrillo nach dem Einfüllen des Gifts die Weinflasche schütteln läßt -die (äußere) Entsprechung liegt in der hektischen Bewegung -. Clemen läßt Pedrillo an dieser Stelle sich Mut antrinken: Das >Davonlaufen< vor der eigenen Angst findet eine (innere) Entsprechung in dem >Betäuben< der Feigheit. Interessant ist auch, daß in der Drottingholmer Inszenierung der »feige Tropf« und das »Sollt ich zittern?« zunächst mit verächtlich wegwerfenden Gesten dargestellt werden und daß erst gegen Schluß, wo die Stelle »Nur ein feiger Tropf verzagt« rein instrumental vorgetragen wird - wo Pedrillo also sozusagen das Wort im Munde steckenbleibt - Verunsicherung und Angst zum Ausdruck gebracht wird.

Das sind nur einige wenige Anmerkungen zu dem komplexen Problem. Für die Schüler ist wichtiger als die theoretische Reflexion das >hörende Sehen< bzw. >sehende Hören<, die (>ästhetische<) Erziehung zur aufmerksamen, d. h. aspektgeleiteten Rezeption. Ziel ist also nicht in erster Linie die Vermittlung einer >richtigen< Lösung, die es ja in diesem Zusammenhang nicht geben kann, sondern das Wecken der Bereitschaft und der Fähigkeit zu ästhetischen Erfahrungen, zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Interpretationen. Das erreicht man nur über intensive, aber trotzdem interessante und abwechslungsreiche Arbeit. Die beiden bisher behandelten Inszenierungen zeigten Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Zieht man weitere Inszenierungen heran - hier eignet sich besonders die Inszenierung von *August Everding* (1980) /6/ -, wird man feststellen - und auch das gehört zur Motivation -, daß man viel gelernt hat, denn viele szenische Elemente und konzeptionelle Ideen kehren in abgewandelter und anders akzentuierter Form wieder und lassen sich schneller und sicherer einordnen, verstehen und bewerten.

#### **Anmerkungen**

/1/ Michael Hampe: Vision und Wirklichkeit. Notate zur »Don Giovanni«-Inszenierung. - In: Peter Csobádi (Hrsg.): Wolfgang Amadeus: Summa summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung. - Wien 1990, S. 248

/2/ Kurt Weill: Bekenntnis zur Oper (1925). Zit. nach: Kurt Weill: Ausgewählte Schriften. - Frankfurt a/M 1975, S. 30

/3/ Ein *Unisono* kann in der Musik verschiedene Bedeutungen haben, je nach den sonstigen Merkmalen der entsprechenden Figur. Ausgangspunkt jeder Bedeutungszuweisung ist das Grundmerkmal des Unisono, das >Zusammennehmen der Stimmen< bzw. das >Fehlen der Harmonik<. Am Anfang der Pedrillo-Arie unterstreicht die Unisonoführung des >heldenhaft< aufsteigenden Fanfarendreiklangs die >gesammelte Kraft<, das >Straffe< dieser Figur.

/4/ Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe, hrsg. von Stefan Kunze, Stuttgart 1987, S. 265

/5/ Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail, Inszenierung von Harald Clemen, Drottingholm 1990, VHS VVD 848 RM ARTS

/6/ dto., Inszenierung von August Everding, 1980, VHS DG 072 408-3 PAL (1989)