

Ein Zitat in Ferruccio Busonis *Arlecchino* und seine Herkunft

von Thomas Seedorf, Freiburg im Breigau

Gleich zwei Zitate, ein literarisches und ein musikalisches, prägen die Eröffnungsszene von Ferruccio Busonis „theatralischem Capriccio“ *Arlecchino*. Wenn der Vorhang sich öffnet, sieht der Zuschauer den Schneidermeister Sèr Mattèo del Sarto, der in die Lektüre seines Lieblingsbuches, Dantes *Divina Commedia*, vertieft ist:¹

Mattèo. ... Es bleibt doch die schönste,
Die ergreifendste Stelle!
„Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante;
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse...“
(Er unterbricht sich.)
... Symbole, ach, Symbole!
Unkeuschheit, Du,
Bist der wahre Galeotto
Und endest in der Hölle. Da!
(Er tippt mit dem Finger auf das Buch. Oben, am Fenster, Küssen und Lachen.)
Bei diesen Worten denk' ich –
Ich weiß nicht wie –
An die Musik der Oper! ...
O Du, mein Mozart!

Mattèo rezitiert aus der Francesca-Episode des Inferno-Teils (V, 135–37), jener schaurigen Geschichte von der verhängnisvollen Liebe zwischen Paolo Malatesta und Francesca. Bei der gemeinsamen Lektüre eines Buches, des altfranzösischen Romans vom Ritter Lancelot und seiner Liebe zu Guenièvre, der Frau des Königs Arthur, in dem der Ritter Galahot als Vermittler zwischen den beiden Liebenden auftritt, weckte die Schilderung eines Kusses bei Francesca und Paolo das Verlangen, es den Romanfiguren gleich zu tun und damit Ehebruch zu begehen, der dann von Francescas Mann Gianciotto, dem Bruder Paolos, blutig gerächt wurde. Die Verse Dantes setzen bei Mattèo Assoziationen frei: Nicht das Buch sei „der wahre Galeotto“ [= Galahot], der Verführer, sondern die Unkeuschheit, die moralische Unzulänglichkeit des Menschen. Von hier aus führen Mattèos Gedanken weiter zur Musik einer Oper, deren Titel ihm nicht einfällt, dessen Komponisten er aber zumindest zu nennen weiß: „Oh Du, mein Mozart!“ Die Musik, die Mattèo durch den Kopf geht, erklingt als wörtliches Zitat im Orchester. Es sind die Takte 57 bis 69² aus Don Giovannis Arie „Fin ch'han dal vino“, eine Partie, in der Don Giovanni sich auf den für das kommende Fest geplanten Eroberungstreifzug einstimmt³ – das Lippenbekenntnis eines chronischen Verführers und „erotischen Anarchisten“.⁴

Die Verbindung von Dante und Mozart, die sich gleichsam im Vordergrund des Geschehens ereignet, wird in vielfältiger Weise durch andere Verknüpfungen und Verweise teils ergänzt, teils konterkariert. Während Mattèo Dantes Verse von Francescas Ehebruch liest, sind durch ein Fenster seine Frau Annunziata und Arlecchino bei einem Schäferstündchen zu beobachten. Sein Versunkensein in der ästhetischen Betrachtung hindert Mattèo zu erkennen, dass sich die Ereignisse des Buches in seinem eigenen Haus wiederholen. Arlecchino wiederum, der

¹ *Arlecchino oder die Fenster. Ein theatralisches Capriccio*. Worte und Musik von Ferruccio Busoni, Textbuch (= Breitkopf & Härtels Textbibliothek 413), Wiesbaden o. J., S. 4. Hier und im Folgenden wird der Name des Schneidermeisters nach der Orthographie des Textbuchs wiedergegeben; in Partitur und Kl.A. heißt er nur Matteo (ohne *accento grave*).

² Nur am Ende des Zitats weicht Busoni leicht von Mozarts Vorlage ab, indem er die Takte 68 und 69 zu einem Dreitakter dehnt.

³ Der Text lautet (nach dem Libretto der Prager Uraufführung 1787): „Ed io fra tanto / Dall'altro canto / Con questa, e quella / Vo' amareggiar.“ (in der deutschen Übersetzung von Cesarina Drescher und Friedrich Dieckmann: „Indessen will ich beiseite gehen und dieser und jener Liebe erweisen.“ Friedrich Dieckmann, *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten*, Frankfurt am Main 1991, S. 457).

⁴ Friedrich Dieckmann (wie Anm. 3).

Titelheld von Busonis Werk, gleicht in vielen Zügen der Gestalt Don Juans, die in Mozarts Oper ihre eindringlichste Ausprägung erhalten hat, denn auch er akzeptiert nur die Regeln, die er sich selber gibt und nach Belieben bricht. Mit diesen wenigen Andeutungen sind indessen nur die oberen Schichten eines „multiplizierten Zitatgeschehens“ benannt, dessen faszinierende Komplexität Albrecht Riethmüller eindringlich dargelegt hat.⁵

*

Die Tatsache, dass literarisches und musikalisches Zitat in der Ersten Szene auf vielschichtige Weise miteinander verknüpft sind und das drastische Komödiengeschehen mit einer komplexen Schicht von Bezügen und Anspielungen unterlegen, muss Anlass zur Vermutung geben, dass auch das einzige andere Zitat, das Busoni in seiner Partitur explizit als fremdes Material kenntlich macht, Teil eines ähnlichen Netzes von Verweisen ist.⁶ Es handelt sich um den Mittelteil von 4. *Marsch und Szene*, einen mit „Trio“ überschriebenen Abschnitt, zu dem Busoni in einer Fußnote notiert: „Tema di Gaetano Donizetti, Bergamasco“ (vgl. Notenbeispiel 1, S. 283). So wenig Probleme das Erkennen des Zitats aus Mozarts *Don Giovanni* bereitet, so viel Ratlosigkeit hat Busonis Hinweis bei jenen Forschern hinterlassen, die sich bemüht haben, das Thema in einem der Werke Gaetano Donizettis ausfindig zu machen – sofern sie sich überhaupt der Mühe einer Durchsicht der zahlreichen Partituren unterzogen. Hans Heinz Stuckenschmidt etwa ging in seiner Busoni-Biographie von 1967 einfach davon aus, dass das Thema einer Oper „Bergamasco“ entstamme.⁷ Eine Donizetti-Oper dieses Titels gibt es allerdings nicht, und auch der Versuch einer Ehrenrettung Stuckenschmidts, den Franz Backhaus in seiner Dissertation über Busonis *Arlecchino* unternimmt, indem er eine mögliche Verwechslung mit dem Melodrama giocoso *Il borgomastro di Saardam* (1827) suggeriert,⁸ führt ins Leere. Backhaus diskutiert auch Edward J. Dents Deutung des Zitats als „distorted reminiscence of the march in *La Figlia del Reggimento*“,⁹ ohne aber auf einen sinnvollen Bezugspunkt zu gelangen. „Not even Donizetti experts have succeeded in identifying this theme“, stellte Antony Beaumont 1985 fest¹⁰ und formulierte damit einen Erkenntnisstand, der durch keine der nachfolgenden Arbeiten über Busoni und seinen *Arlecchino* revidiert wurde.

Dent, der in engem persönlichen Kontakt zu Busoni stand und auch die englische Übersetzung des *Arlecchino* besorgte, hätte es besser wissen können. Als „Appendix II“ ist seinem Busoni-Buch eine Liste mit „Ferruccio Busoni's Pianoforte Repertory“ beigegeben, in der sich unter der Rubrik „DONIZETTI-LISZT“ auch ein Hinweis auf eine *Grande paraphrase sur la marche de Donizetti* befindet, ein Werk, das Busoni nach Auskunft Dents erstmals 1908 in Berlin öffentlich spielte.¹¹ Dass weder Dent noch andere diesem auffälligen Hinweis nachgegangen sind, mag u.a. darin begründet sein, dass die Notenausgaben von vielen der unbekannteren Werke Liszts nur schwer zugänglich sind. Auch die große Werkausgabe, die von 1907 bis 1936 bei Breitkopf & Härtel erschien und zu deren Herausgebern im übrigen auch Busoni, ein Liszt-Interpret von außerordentlichem Rang, gehörte, hat sich auf eine Auswahl der bekannteren Klavierkompositionen beschränkt. In einem 1999 erschienenen Band der neuen Liszt-Ausgabe ist die von Dent aufgeführte Paraphrase enthalten und mit ihr tatsächlich das Werk, dem Busoni sein Thema entnommen hat.¹²

⁵ Albrecht Riethmüller, „Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni. Fragmente zu einem Rollenspiel“, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), Laaber 1992, S. 149–169, vor allem S. 156.

⁶ Unberücksichtigt bleiben müssen hier verzerrte Zitate wie das des Marsches aus Beethovens *Fidelio* zu Beginn der Nr. 4; vgl. Franz Backhaus, „*Arlecchino*“ – *Ein theatrales Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Oper*, Diss. Innsbruck 1977, S. 192–194.

⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni. Zeitafel eines Europäers*, Zürich 1967, S. 95: „Die Zitate aus Mozarts ‚Don Giovanni‘ und Donizettis ‚Bergamasco‘ treffen genau.“

⁸ Backhaus, S. 194, Fußnote 2.

⁹ Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography*, Oxford 1933, Nachdr. London 1974, S. 234.

¹⁰ Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, London 1985, S. 230, Fußnote.

¹¹ Dent, S. 323.

Trio

Lo stesso Tempo
Arlecchino 4 (wendet sich heftig gegen die Sbirren)

(turns on the Sbirros protestingly)

Matteo (touching his head)
(greift sich an den Kopf).

O - ra in - co - min - cian le do - len - - li

Lo stesso tempo *)
quasi trombe, ma piano 4

*)Tema di Gaetano Donizetti, Bergamo.

Ar. Glotz nicht! Ich will das dik.ke Blut euch krei.sen ma.chen, plat.te
Don't stare! I mean to set your thick blood cir-cu-la-ting la-zy

M. (zieht sich zurück) (withdrawing)
no - te.

5

Ar. Schildkröt! auf.gespies-te Heuschreck; Du! Po-si-tion!
tortoise! You look like a scarecrow, You! At-ten-tion!

6 (Sie rennen) (they run)

Ar. Kehrt, er.stürmt mir je.nes Weinhaus, Marsch!
March! and cap-ture me the ta-vern, March!

Notenbeispiel 1: Busoni, *Arlecchino*

Die Suche im Operschaffen Gaetano Donizettis musste zwangsläufig ohne Erfolg bleiben, denn der von Liszt paraphrasierte Marsch stammt nicht von Gaetano Donizetti, sondern von seinem älteren Bruder Giuseppe, der in den meisten Musiklexika nicht einmal erwähnt und schon gar nicht ausführlich behandelt wird.¹³ Giuseppe Donizetti wurde am 6. November 1788 in Bergamo geboren und erhielt, wie sein Bruder Gaetano, wesentliche musikalische Anregungen durch Simon Mayr. 1808 schloss er sich den Truppen Napoleons an, folgte diesem ins Exil auf die Insel Elba und war schließlich auch an der Schlacht von Waterloo beteiligt. Nach dem Ende der napoleonischen Kriege kehrte er nach Italien zurück und war als Militärkapellmeister in Casale tätig. Ende 1827 wurde er zum „Istruttore generale delle musiche imperiali ottomane“ ernannt, im folgenden Jahr schließlich trat er sein Amt als oberster Leiter der Musik am Hof des türkischen Sultans Mahmud II. in Konstantinopel an. Zu seinen Aufgaben zählte eine grundlegende Neuorganisation des Musiklebens am türkischen Hof nach westlichem Vorbild (unter Einbeziehung auch der italienischen Oper), der sich Giuseppe Donizetti bis zu seinem Tod am 1. Februar 1856 ebenso engagiert wie wirkungsvoll widmete.¹⁴

Der vollständige Titel von Liszts Werk, dem Busoni sein Thema entnahm, lautet: „Grande / PARAPHRASE DE LA MARCHE / de J. Donizetti / composée / pour Sa Majesté le Sultan / ABDUL MEDJID-KHAN / pour le piano“.¹⁵ Auf einer seiner letzten Konzertreisen hatte Liszt im Juni 1847 in Konstantinopel Station gemacht, wo auch diese Paraphrase entstand – wohl als unmittelbarer Reflex einer Vorführung des im Titel erwähnten Marsches. Busoni übernimmt nicht nur die Tonart und den diastematischen Verlauf des Triothemas der Vorlage (vgl. Notenbeispiel 2, S. 285), sondern auch Liszts Vortragsanweisung „quasi trombe“, die er durch die Besetzung mit einer Klarinette instrumentatorisch realisiert, und nicht zuletzt auch die formale Funktion des Abschnitts, der bei Liszt wie bei Busoni als Trieteil fungiert. Anders als im Fall des Zitats aus Mozarts *Don Giovanni* geht die Vorlage allerdings nicht wörtlich in Busonis Partitur ein. Busoni schreibt einen 2/4-Takt vor, ohne den Rhythmus der im 4/4-Takt notierten Vorlage zu verändern, so dass also zwei Takte bei Busoni einem Takt bei Liszt entsprechen. Im Gegensatz zu Liszt, der dem Thema einen triolischen Marschrhythmus unterlegt, beschränkt Busoni sich – zunächst wenigstens – auf eine schlichte akkordische Akzentuierung, die mit den ursprünglichen Taktschwerpunkten der Vorlage zusammentrifft.¹⁶ Der Hinweis „Tema di Gaetano Donizetti“ charakterisiert die Art und Weise, in der Busoni auf Donizetti-Liszt zurückgreift, demnach sehr genau, denn nur das Thema, nicht der gesamte Tonsatz des Marsches, so wie er in Liszts Paraphrase vorliegt, wird von Busoni übernommen.

*

Busonis Fußnote kann in mehrfacher Weise als Ausgangspunkt einer Deutung des Donizetti-Zitats im musikdramatischen Gefüge des *Arlecchino* dienen. Auffällig ist bereits die Sprachform: Im Kontext eines in deutscher Sprache verfassten musikalischen Bühnenwerks mit deutschen Regie- und Vortragsanweisungen wirkt der italienische Wortlaut fast wie ein Fremdkörper. Die Fußnote hätte, wäre es Busoni lediglich um eine sachliche Mitteilung gegangen, auch „Thema von Gaetano Donizetti aus Bergamo“ heißen können, doch war es offenkundig

¹² Franz Liszt, „Grande paraphrase de la marche de Giuseppe Donizetti [...]“, in: *Freie Bearbeitungen* 8, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk und Imre Sulyok (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II, 8), Budapest 1999, S. 81–94.

¹³ Vgl. zum Folgenden den Giuseppe Donizetti betreffenden Abschnitt bei Raoul Meloncelli, Art. „Donizetti, Gaetano“, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 41, Rom 1992, S. 199.

¹⁴ Vgl. Ralf Martin Jäger, Art. „Janitscharenmusik“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 1318; Ursula Reinhard, Art. „Türkei, VII.2.“, in: ebd., Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1068.

¹⁵ Zit. nach der in Fußnote 12 genannten Ausgabe, S. 195. Das Werk erschien 1848 in Berlin bei A. M. Schlesinger, und zwar sowohl in seiner Originalgestalt wie auch in einer „version facilitée“. Busoni, ein leidenschaftlicher Sammler alter Notendrucke, hatte ein Exemplar der Originalausgabe in dem Wiener Antiquariat Aichwalder erworben. Es befindet sich heute in Bd. 50 der Liszt-Sammlung des Busoni-Nachlasses der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Für freundliche Auskünfte danke ich – wieder einmal – Frau Dr. Jutta Theurich.

¹⁶ Für die Wiederholung des Themas (ab 5 Takte nach Ziffer 5) greift Busoni allerdings die kanonische Stimmführung der Takte 93 ff. bei Liszt auf.

Trio

61 *Tempo di marcia animato* *quasi tromba*

p *f* *p leggiero*

66 *p*

71 *sempre stacc.* *leggero brillante*

76 *vibrato assai* *f*

Notenbeispiel 2: Liszt: „Grand Paraphrase de la Marche de J. Donizetti“, T. 61–80¹⁷

seine Absicht, die Herkunft des Themas, das von einem Komponisten aus der genannten italienischen Stadt stammt, auch in der italienischen Sprachform der Fußnote anklingen zu lassen. Bergamo, der Geburtsort beider Donizettis, ist zugleich auch die Heimat der Arlecchino-Figur, und so zeigt sich hier, auf einer ersten Deutungsebene, eine Reverenz an diese Stadt, die von Busoni als ein ideeller, d.h. die Normen der realen Welt im Sinne der *Commedia dell'arte* aufhebender Ort verstanden wurde.¹⁸ (Dass die italienische Formulierung zudem eine Verbin-

¹⁷ Aus der in Anm. 12 angeführten Edition, S. 86–87.

dung zu den im italienischen Original zitierten Versen Dantes schafft, mag eine Nebenabsicht gewesen sein.)

Auf einer Skizze zum *Arlecchino* notierte Busoni lediglich „Tema di Donizetti“,¹⁹ ohne Vornamen also, so dass, zumindest theoretisch, zunächst auch Giuseppe Donizetti gemeint gewesen sein könnte. Erst in der autographen Partitur²⁰ erscheint die Fußnote im Wortlaut der späteren Druckfassung und damit die Zuweisung des Zitats an den berühmten Opernkomponisten. Dass Busoni für den Leser eine falsche Fährte legen wollte, ist, zumal in einem an Gedankenspielen und bewussten Irritationen so reichen Werk wie diesem, zwar durchaus denkbar, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Da die von Busoni benutzte Schlesinger-Ausgabe der Lisztschen Paraphrase den Vornamen des Marschkomponisten lediglich mit J. (für Joseph als französisches Pendant zu Giuseppe) wiedergibt, war ein Missverständnis oder unreflektiertes Zurechtlesen zugunsten Gaetanos leicht möglich. Und ob Busoni überhaupt etwas von der Existenz des Donizetti-Bruders Giuseppe gewusst hat, ist ungewiss.²¹ Entscheidend für seine Wahl des Werks dürfte die bizarre Kombination zweier Welten gewesen sein, die in dem zitierten Marsch zusammentreffen: Jene der Türken, repräsentiert durch den Widmungsträger des Marsches, und jene der westlichen Kultur, hier vertreten durch die italienische (Opern-)Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die den musikalischen Stil des Marsches prägt. Diese beiden Welten sind die Bezugspunkte einer weiteren Deutungsebene: In seinem ersten Textentwurf aus dem Frühjahr 1914 ließ Busoni die von *Arlecchino* fingierte Bedrohung Bergamos noch von den „Türken“ ausgehen, der Ausbruch des ersten Weltkriegs „bewirkte, dass die ursprünglichen ‚Türken‘ des Libretto in ‚Barbaren‘ verwandelt wurden.“²² Der Donizetti-Marsch begleitet bei seinem ersten Erscheinen die Rekrutierung des Sèr Mattèo, der unter der Führung *Arlecchinos* in den Kampf gegen die vermeintlichen Barbaren ziehen soll. Auch wenn mit den „Barbaren“ in der endgültigen Fassung des Werks die Deutschen gemeint sind,²³ so scheint sich Busoni in seiner musikalischen Konzeption dennoch seiner ursprünglichen Idee entsonnen zu haben. Der Kampf gegen die Eindringlinge wird zu patriotischen Klängen, eben jenen der italienischen Opernmusik abgeläuteten des Bergamaskers Donizetti vorbereitet, zu einer Musik also, die gleichsam als Dokument einer musikalischen Eroberung verstanden werden kann, denn der Donizetti-Marsch, der für einige Zeit sogar die offizielle Hymne des osmanischen Reiches war, zeigt deutlich, wie stark sich ein westlicher Einfluss am Hof in Konstantinopel gegen türkisch-nationale Traditionen wie die Janitscharenmusik durchsetzen konnte. Im Marsch siegt die italienische über die türkische Kultur.

Auch die Wahl des Wortes „Tema“ ist wohlbedacht, und das nicht nur deshalb, weil damit der oben bereits skizzierte Unterschied zum wörtlichen Zitat aus Mozarts Oper angedeutet wird, sondern auch aufgrund der mit ihm zu assoziierenden Begriffsprägung „Thema mit Variationen“. Donizettis Marsch ist in *Arlecchino* eng verknüpft mit Sèr Mattèo und seinem Geschick, er ist gleichsam sein musikalischer Begleiter auf seinen Irrwegen durch das weitläufige Bergamo,

¹⁸ Vgl. Ferruccio Busoni, „*Arlecchino*‘. Sein Werdegang“, in: *Blätter der Staatsoper* 1 (1921), H. 7, S. 9; Nachdr. in: *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 299.

¹⁹ Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Busoni-Nachlass Nr. 296, Blatt 30 (nach einer Mitteilung von Frau Dr. Jutta Theurich).

²⁰ Busoni-Nachlass Nr. 298, Blatt 82.

²¹ Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Busoni, der ein begeisterter Büchersammler und -leser war, zufällig auf Giuseppe Donizettis postum veröffentlichte *Ricordi di Gaetano Donizetti*, Bergamo 1897, gestoßen ist, die als Anhang eine Autobiographie Giuseppe enthalten.

²² Busoni, „*Arlecchino*‘ Sein Werdegang“, S. 8 f.; auch in: *Von der Einheit der Musik*, S. 298.

²³ *Arlecchino* (schnell und eindringlich).

Ernstlich, Sèr Mattèo,
Indessen Ihr den Dante in Musik setzt,
Rückt der Barbar vor die Tore, –
Bald ist er da und nimmt unsere Weiber.
So ein Tudesker
Zieht im Handumdrehen seinen Spieß ...
(*Arlecchino*, Textbuch, S. 5).

die ihm wie ein Durchwandern fremder Regionen erscheinen. Das Thema erfährt dabei erhebliche Veränderungen. Während der Marsch zunächst, wie der Ausschnitt aus Don Giovanni Arie, als ein vom Kontext abgehobenes „dissimilierendes“ Zitat erscheint, wird er, im Gegensatz zum Mozart-Zitat, im weiteren Verlauf „assimiliert“, d.h. integriert in den dramatisch begründeten Entwicklungsgang der Musiksprache Busonis.²⁴ In der Coda der Nr. 4 erscheint das Marschthema nach Moll gewendet, in verlangsamtem Tempo („Andante alla breve, in modo di marcia funebre“) und zudem mit einer sich an den weitgehend beibehaltenen Vordersatz anschließenden freien Fortführung. Bei Mattèos Wiederauftreten gegen Ende des Werks (8. Monolog) erklingt das Thema ein letztes Mal, jetzt in einer zwischen Dur und Moll changierenden und durch einen scharf dissonierenden Begleitsatz geprägten Fassung, die wie die Coda von Nr. 4 eine freie Weiterentwicklung des Vordersatzes umfasst. Am Ende dieses Abschnitts (2 Takte vor Ziffer 41) kombiniert Busoni das Marschthema (in C-Dur) mit jener Melodie, die in der Eingangsszene Mattèos entzückte Dante-Lektüre begleitet. Das Donizetti-Zitat wird auf diese Weise mit einem Eigenzitat verknüpft, was ebenso als struktureller Höhepunkt seiner variativen Entwicklung innerhalb des Werks wie auch als ein formstiftender Verweis auf dessen erste Szene verstanden werden kann.

Damit sind einige Deutungsmöglichkeiten des Donizetti-Zitats zumindest angedeutet. Dessen Beziehungsreichtum kann indessen nur eine umfassende, das komplexe Interagieren von textlichen und musikalischen Schichten reflektierende Analyse von Busonis *Arlecchino* zu Tage fördern. Die aber steht noch aus.

²⁴ Zur Unterscheidung zwischen dissimilierendem und assimilierendem Zitieren vgl. Gernot Gruber, Art. „Zitat“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 2407 f.