

Praxis zurückzuführen zu sein, so eine interessante ungleichschwebende Temperatur mit reiner Quinte und Großterz über dem Ton C. Die Kommentare erläutern die von Heinse bevorzugte Intervallterminologie (z. B. „verkleinerte Sexte“), ohne allerdings auf das zugrunde liegende Intervallsystem von Georg Philipp Telemann und Georg Andreas Sorge zu verweisen. Auch eine Stimmanweisung zur gleichschwebenden Temperatur zeigt Parallelen zu der 1749 von Sorge veröffentlichten. Eine zutreffend erklärte, aber nicht nachgewiesene Metapher der Tonikaparallele als „Gemahlin des Grundtons“ (S. 445) stammt aus Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 52). Seltene Ausnahmen sind Fehlinterpretationen wie im Fall eines „Englischen Pianoforte [...] mit Pedal“ (S. 39), bei dem es sich nicht um ein Pedal „zur Aufhebung der Dämpfung“ (S. 483), sondern um eine ganze Pedalklavatur handeln dürfte.

Die Textgestalt folgt den Erstdrucken. Fraktur- und Antiquasatz in den Vorlagen werden auch in der Edition typographisch differenziert. Allerdings handelt es sich bei den *Musicalischen Dialogen*, einer vor 1771 entstandenen Jugendschrift Heinses, um einen posthumen Erstdruck, so dass Eingriffe des Erst-Herausgebers schwer abzuschätzen sind. In einem Register sind sämtliche erwähnten Personen (mit Lebensdaten), Rollen und Werke verzeichnet. Die bemerkenswerten Titelvignetten von Meil und Sömmering werden originalgetreu reproduziert. Die Ausgabe schließt mit einem anregenden Essay des Herausgebers über „Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heinse“, der leider auf die Quellennachweise zu den zahlreichen Zitaten verzichtet. (September 2004) Thomas Synofzik

RICHARD ARMBRUSTER: *Das Opernzitat bei Mozart.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)

Eine systematische Untersuchung zur Zitattechnik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts war seit langem überfällig, und Richard Armbrusters detaillierte Studie zum Opernzitat bei Mozart ist als Beitrag zur Auseinandersetzung mit diesem Desiderat daher ganz besonders zu begrüßen. Auch wenn angesichts

der noch immer zu geringen Kenntnis der Musik von Mozarts Zeitgenossen die Zitate aus deren Werken gewiss nicht vollständig identifiziert werden können (und der Verfasser eine solche Vollständigkeit auch gar nicht anstrebt), bieten Mozarts Opern zum gegenwärtigen Forschungsstand den besten Ausgangspunkt zu einem solchen Unternehmen. Zogen die Fremdzitate berühmter Zeitgenossen (Martín, Paisiello, Grétry, Sarti und Gluck) als geistreiche Anspielungen die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich, so büßten sie mit dem Verschwinden der zitierten Werke aus den Spielplänen auch ihren Zitatcharakter und damit ihre besonderen semantischen Funktionen ein. Der heiklen Aufgabe, „die ursprüngliche, zumeist ephemere Konstellation des musikalischen Aufführungskontextes seiner Wiener Opern bzw. der mit Zitatverfahren spielenden Instrumentalmusik zu rekonstruieren“ (S. 6), nimmt sich der Verfasser in einzelnen, die Gesamtheit der bislang sicher identifizierbaren Zitate berücksichtigenden Fallstudien an, wobei – wie nicht anders zu erwarten – die berühmte „Tafelszene“ aus dem zweiten Finale von *Don Giovanni* im Zentrum der Untersuchung steht (S. 82–141).

Methodisch verdienstvoll ist dabei zunächst die saubere Unterscheidung der unterschiedlichen Adaptionsformen (wie Entlehnung, Umarbeitung, Variation, Transkription, Parodie, Pasticcio), wobei Armbruster im Anschluss an Paul Thissen (*Zitattechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998) das Zitat begreift als bewusste Entlehnung, die innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll. Im Einzelnen differenziert Armbruster bei Mozart vier Typen des Melodiezitats: 1. das „Zitat als hauptthematische Setzung, die einen ganzen Abschnitt prägt und gleichsam über feste Grenzen verfügt“, 2. das „kürzere, episodenhafte Zitat, das innerhalb des Verlaufs eines längeren Stückes paraktisch angespielt erscheint“, 3. die „Durchdringung des Musiksatzes mit einem hypotaktisch eingeführten Zitat, bei dem sich, ausgehend von einem kürzeren themabildenden Zitat am Beginn eines Stückes ein neuer, zitatgeprägter, aber selbständig fortschreitender Satz herausbildet“, und 4. „Stücke, die ganz aus zitatgeprägter Musik bestehen“ (S. 14). Die ausschließlich satztechnische Fundierung der defi-

nitorischen Kriterien begrenzt freilich die Reichweite der hieraus ableitbaren Erkenntnisse; literatur-, theater- und kulturwissenschaftliche Ansätze, etwa zu Intertextualität und Intermedialität, die hätten fruchtbar gemacht werden können, werden vom Verfasser nicht reflektiert. Gerade durch dieses Defizit im Bereich der Theorie hat die Arbeit insgesamt, auch im Vergleich zu dem bereits zwei Jahre früher erschienenen, thematisch verwandten Buch von Mary Hunter (*The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, Princeton 1999), allerdings das Nachsehen.

Der analytische Hauptteil der Arbeit ist zweigeteilt, wobei sich an „Das Opernzitat in der Oper“ (S. 33–263) eine wesentlich knappere Darstellung über „Das Opernzitat in der Instrumentalmusik“ anschließt (S. 267–315; der umgekehrte Fall, also das Zitat von Instrumentalmusik in der Oper, kommt zumindest bei Mozart offenbar nicht vor). Die unterschiedlichen Gewichte der einzelnen Abschnitte spiegeln nicht die Häufigkeitsrelationen der Phänomene wider; von den insgesamt dreizehn nachgewiesenen Zitaten finden sich nur sieben in Mozarts Opern: die drei Zitate in der Tafelszene aus *Don Giovanni*, die Grétry- und Paisiello-Zitate in *Le nozze di Figaro*, das Figaro-Zitat in *Così fan tutte* und das Choralzitat in der Geharnischtenzene der *Zauberflöte*. Besonders stark divergieren die einzelnen Zitate hinsichtlich ihrer Prägnanz, die wiederum „von Faktoren wie der Genauigkeit der Zitierung (also der Unversehrtheit von Rhythmik und Diastematik des zitierten Abschnitts), der Wahrung bzw. Nichtachtung prägnanter Gegenstimmen oder charakteristischer Begleitungen des Melodiezitats, dem Umfang des Zitats und der Bekanntheit der Vorlage, aber auch von der Position bzw. der Einführung des Zitats im Stück und der Bedeutung des Zitats für den Satzverlauf des zitierenden Stücks“ abhängt (S. 322). Besonders aufschlussreich ist der Vergleich der Tafelszene aus *Don Giovanni* mit der Grétry-Anspielung in *Le nozze di Figaro*, die lediglich einen präzisen Verweis auf Grétrys musikalische Lösung darstellt, ohne notengetreue Adaption des ganzen Ensembles. Armbrusters Analyse verdeutlicht hier, wie sehr der Zusammenhang zwischen szenischer Koinzidenz und formaler Wiederaufnahme „gerade auch vor dem Hintergrund des stets

möglichen Plagiatvorwurfs als sorgfältig kalkuliert und ausbalanciert gelten“ kann (S. 171). Auch wenn es den Anschein hat, dass der Autor in seiner Übertragung der für das 19. Jahrhundert entwickelten Terminologie die Relevanz des „Plagiats“ für die Mozart-Zeit überschätzt, so relativiert der sehr detaillierte Nachweis der Anlehnung Mozarts an die gesamte musikalische Finaldramaturgie aus Grétrys *L'Amant jaloux* die Bedeutung des einzelnen Melodiezitats und damit auch die Annahme, Mozart habe im Figaro-Finale Grétrys Musik „überbieten“ und einen „Qualitätssprung“ bzw. „Niveausprung“ (S. 173) demonstrieren wollen. Für die kaum überraschende Erkenntnis, „daß gerade das bekannteste unter den Zitatverfahren Mozarts, die Zitate in der Tafelszene des *Don Giovanni*, das kompositorische Niveau der Zitatlösungen in den anderen Opern Mozarts unterschreitet“ (S. 323), hätte es dieser Vergleichsanalyse indes weniger bedurft als einer klaren Unterscheidung zwischen „extradiegetischer“ und „intradiegetischer“ (bzw. „drameninhärenter“) Musik sowie generell einer stärkeren Abstraktion von der Außenseite des Tonsatzes, eine Einschränkung, die den Wert dieser sehr verdienstvollen Untersuchung freilich nur unwesentlich schmälert.

(Dezember 2004)

Arnold Jacobshagen

Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn und dem Museum für Sepulkralkultur, Kassel. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2002. 252 S., Abb.

„Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten“. Liszt und Beethoven. Katalog einer Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik, des Beethoven-Hauses Bonn und des Liszt Ferenc Gedenkmuseums Budapest 2002. Hrsg. von Mária ECKHARDT, Jochen GOLZ, Michael LADENBURGER und Evelyn LIEPSCH. Weimar u. a.: Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Gedenkmuseum Budapest 2002. 148 S., Abb.

Es gibt auch in der Musikkultur Themen, die sich in Ausstellungen samt den dazugehörigen Katalogen besser als in jeder anderen Form darstellen lassen. Begräbnis, Totengedenken und Reliquienverehrung berühmter Komponis-