

1750er-Jahren aus dem Allgemeinen ins Irreführende umzuschlagen. Insgesamt bleibt es sehr stark dem Leser selbst überlassen, den Stellenwert der verschiedenen Quellen einzuschätzen.

Zentraler dagegen und von Siebert dementsprechend ausführlicher dargestellt ist die Frage nach der Stellung des Textes in Beziehung zur kompositorischen Klassik. Was die Eignung des Traktats als analytisches Rüstzeug für Werke Haydns oder Mozarts betrifft, mahnt der Herausgeber Zurückhaltung an. Dagegen betont er zu Recht seine Einbindung in übergreifende geistesgeschichtliche Zusammenhänge – diese können und sollten durchaus weiter gefasst werden als der von Siebert angeführte Kontext musikalischer Rhetorik. Gleichwohl: Wenn also ein besonderes Erkenntnisinteresse im Bereich musikalischer Terminologie, aber auch sehr viel umfassenderer Begriffsgeschichte besteht, dann liegt ein wesentlicher Aspekt der zukünftigen Nutzung der hier vorgelegten Edition voraussichtlich in einer punktuell nachschlagenden, einer fragmentierten Leseweise, die gezielt nach Stellen sucht. Unterstützt wird das durch ein ausführliches Register, das über Termini hinaus, wie sie Koch verwendet, wichtige musiktheoretische Begriffe in moderner Terminologie ergänzt und Querverweise auf verwandte Wörter oder Synonyme liefert. Als Desiderat erscheint hier nur noch die Möglichkeit, den Text selbst im elektronischen Volltext zu durchkämmen – zukünftige ähnliche Ausgaben könnten diesem Bedürfnis durch eine beigegebene CD-ROM leicht Genüge tun.

(August 2007)

Karsten Mackensen

*PETER SÜHRING: Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 395 S., Nbsp.*

Die Dissertation Peter Sührings widmet sich dem frühen musikdramatischen Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts, jenen Kompositionen, die während der großen Westeuropa-Reise und vor der Scrittura für *Mitridate* 1770 entstanden. In ausführlichen und detaillierten Analysen behandelt der Autor somit bislang eher weniger erforschte Werke – das geistliche Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35

(1767), das lateinische Intermedium *Apollo et Hyacinthus* KV 38 (1767), das Singspiel *Bastien und Bastienne* KV 50 (1768) und die Opera buffa *La finta semplice* (1768).

Peter Sühning orientiert sich in seiner Studie stark an den in Vorlesungsskizzen überlieferten Untersuchungen des an der Universität Straßburg lehrenden Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal aus dem Sommer 1888. Neben der eigenen analytischen Annäherung an Mozarts Frühwerk möchte Sühning auch den Nachlass Jacobsthals auszugsweise zugänglich machen, durch den er auf die bislang unzureichende Aufarbeitung des frühen Schaffens von Mozart aufmerksam wurde. Sühning arbeitet das Mozart-Bild Jacobsthals heraus und ordnet dessen Methodik in die Geschichte des Fachs Musikwissenschaft ein. Und hierin gründet – trotz der interessanten Ergebnisse im Detail – die methodische Problematik des Buches: Der Autor zieht sich zu häufig hinter die Ansichten von Jacobsthal zurück und verklammert seine eigenen Ausführungen zu eng damit; anstatt – wie für *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* überzeugend realisiert – seine neuen Forschungsergebnisse zu pointieren und Jacobsthal gleichsam als Inspirationsquelle zu benutzen, betrachtet Sühning Mozarts Frühwerke an verschiedenen Stellen „durch die Brille“ Jacobsthals. Die Vorlesungsskizzen Jacobsthals werden in Transkription immer wieder in Sührings Beschreibung der Kompositionen eingeflochten und – zum Teil sehr ausführlich – neuerer Sekundärliteratur zum Thema gegenübergestellt; hier hätten Straffungen die Lesbarkeit erhöht.

Peter Sühning stellt sich das Ziel – wie von Stefan Kunze bereits gefordert –, Mozarts Frühwerke ernst zu nehmen; dem steht entgegen, dass er sich mitunter doch einer rückwärtsgewandten Perspektive bedient und zum Beispiel die Finalstrukturen der Kindheitsoperen als Vorstufen zu den späteren Finali betrachtet, als ein Ausprobieren der kompositorischen Mittel des jungen Mozart, das eine Vorahnung für spätere Finali gibt, aber noch Schwächen besitze. Im Ergebnis vermag Sühning zu zeigen, dass Mozart bereits in seinen frühesten Kompositionen und inmitten des Erarbeitens der kompositorischen Standards bereits schöpferisch mit den etablierten kompositorischen Techniken umgeht. Mozart komponierte – so

Sührung – „schon als Kind weder für alle Gattungen gleichartig, noch hielt er sich strikt an deren jeweilige überlieferte Schemata“ (S. 19). Interessant wäre es gewesen, zur Ergänzung einige Seitenblicke auf die kompositorischen Techniken in der seit 1761 entstandenen Klaviermusik, den ersten Sinfonien (KV 16 und 19) und Violinsonaten (KV 10–15) und der *Missa c-Moll* (KV 139) zu werfen.

Wenig leserfreundlich ist die Unterteilung der Endnoten nach Kapiteln und die Verwendung von bibliographischen Kurzbelegen auch in den Endnoten, die das Auffinden einer zitierten Quelle erschweren; ferner erscheint die parallele Verwendung von Kurzbelegen (für mehrfach zitierte Literatur) und bibliographischen Angaben ohne Kurzbeleg im Literaturverzeichnis etwas unübersichtlich.

(September 2007)

Panja Mücke

*BEATRIX BORCHARD: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien: Böhlau Verlag 2005. 670 S., Abb., CD-ROM (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 5.)*

Schwergewichtig ist das Buch von Beatrix Borchard, und dies im doppelten Wortsinn: Die 670 Seiten (ergänzt durch eine CD-ROM mit weiterem Material) zeugen einerseits von der langjährigen und ebenso akribischen wie ergiebigen Archivarbeit und bieten dabei eine Fülle von bislang unveröffentlichtem Quellenmaterial. Schwergewichtig ist das Buch andererseits aber vor allem durch seinen methodischen Ansatz – ein Buch, das sich als „Anstiftung zu einem methodologischen Streit“ (S. 589) versteht und dessen Grundfragen dabei lauten: Wie ist nach der Überwindung der Biographik-Kritik der vergangenen Jahrzehnte mit biographischem und historischem Material adäquat umzugehen? Welche historiographischen Wege können durch das Dickicht des Materials führen? Mit diesen beiden Themenkomplexen bietet das vorliegende Buch eine doppelte Perspektive: Erstmals liegt hier eine ausführliche biographische Würdigung des Musikerehepaares Amalie und Joseph Joachim vor; parallel dazu entwickelt die Autorin Antworten auf drängende Fragen der Biographik und der Musikgeschichtsschreibung allgemein.

Es ist bezeichnend, dass Borchard hier zwei

Personen in den Fokus nimmt, die nicht selbstverständlich im Kanon der Musikgeschichte aufgenommen waren, zwei Interpreten, die bislang vorwiegend als Trabanten der „eigentlichen“ Protagonisten der Musikgeschichte wahrgenommen wurden: Joseph Joachim als „Brahms-Freund“ und als Gründer der Berliner Hochschule für Musik (heute: UdK) und Amalie Joachim, heute allenfalls noch als dessen Ehefrau inklusive skandalträchtiger Scheidung bekannt, von der nichts in den Geschichtsbüchern geblieben ist als ein Brief Johannes Brahms', in dem er ihr seine Solidarität bekundet. Insofern stellt sich die Autorin mit ihrer Doppelbiographie auch wider das musikhistorische Vergessen, das aus dreierlei Gründen das Ehepaar Joachim erfasst hatte: politisch motiviert, da die Nationalsozialisten den Gründer der Hochschule für Musik (da jüdischstämmig) aus dem allgemeinen Gedächtnis zu tilgen suchten, musikhistorisch motiviert, da Interpreten im Kontext einer werkorientierten Musikgeschichtsschreibung als historiographisch irrelevant gelten, schließlich auch durch die Frage nach dem Geschlecht motiviert, so dass auch im Fall des Musikerehepaares deutliche Unterschiede im Bewahren (und Erinnern) bzw. Verlieren (und Vergessen) von Quellenmaterial auszumachen sind. Eine Doppelbiographie über den Geiger Joseph Joachim und seine Frau, die Sängerin Amalie Joachim, geb. Weiss, zu wagen, heißt demnach auch, sich mit grundsätzlichen Fragen des Erinnerns und Vergessens im historischen Kontext auseinanderzusetzen, sich wider eine Werkgeschichte zu positionieren, die die Interpreten genauso aus dem Blick verliert wie andere Fragen des musikkulturellen Handelns.

Dabei entwickelt Borchard eine „neue Form der Biographie“ (S. 22), in deren Zentrum neue Fragen an die Quellen und Überlieferungsarten stehen. In diesem Zusammenhang geht es der Autorin auch um die Integration der eigenen Person in den Prozess des Forschens und Schreibens sowie die Reflexion über Narration, über musikhistorische und (auto-)biographische Überformungen, über Mechanismen der Selbst- und Fremdszenierung. Die Methodik, die Borchard „musikologische Lebensforschung“ (S. 29) nennt, stützt sich auf drei Leitideen: „Lückenschreiben“, „Montage“ und „Gegenschreiben“.