

analysierten Kompositionen getroffen hat, zwingt ihn der enge Rahmen der Veröffentlichung zu einer gelegentlich drastischen Grobheit in der Terminologie und den von ihm angewandten (oder ausgelassenen) analytischen Definitionen. Kindermans Bemerkung, die drei Sätze von KV 283 stünden allesamt »in a sonata form« (S. 16), lässt noch nach einer Definition dieses Begriffs fragen – eine ausführliche Erörterung folgt aber ebenso wenig wie eine Problematisierung des Begriffs auf der Grundlage von einschlägigen zeitgenössischen Quellen. Kinderman ergänzt zu den Sonaten bis KV 330 nur noch: »Most movements are cast in sonata form« (S. 50). Aus dem Vokabular, aber auch dem prinzipiellen Analyseansatz Kindermans spricht die Tradition Schenkers; dieser Umstand muss keineswegs nachteilig sein, aber in diesem oft zu stark generalisierenden Umgang mit formanalytisch keineswegs einfachen oder klaren Befunden wirkt die Bemerkung »The notes are not all equal here« (S. 31) außerordentlich erfrischend ...

Gerade die Auseinandersetzung mit der Gattung Klavierkonzert erfordert eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Status quo der Satzgestalten im mittleren 18. Jahrhundert; Kinderman kommt streng genommen weder in seinen Anmerkungen zu den Salzburger noch zu den Wiener Konzerten zu einem neuen Ansatz. Und anders als etwa die wichtige Arbeit Siegbert Rampes (»Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis«, Kassel 1995) stellt Kinderman auch keineswegs die Frage nach der tatsächlichen Besetzung für Mozarts Kompositionen für Tasteninstrumente, obwohl diese gerade für den Interpreten aufgrund der nennenswerten Konsequenzen für die Klangwelt der Werke von großer Relevanz ist.

So bleibt die Arbeit Kindermans unter dieser Perspektive nur eine gute Einführung, ist aber immerhin nicht nur für die Arbeit im Proseminar zu empfehlen: Der interessierte Laie gewinnt Erkenntnisse über die Genese einer Gattung im späten 18. Jahrhundert, die in einschlägigen Monographien schon allein wegen ihres Umfangs kaum zu bewerkstelligen ist. [Birger Petersen]

Sabanejew: Alexander Skrjabin – Werk und Gedankenwelt

hg. und übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin (Ernst Kuhn) 2006

Zehn Jahre hatte die deutschsprachige Skrjabin-Forschung begierig auf Ernst Kuhns Übersetzung von Leonid Sabanejews »Erinnerungen an Alexander Skrjabin« (Berlin 2005) gewartet. Als wollte man den so lange Ausharrenden eine Gratifikation überreichen, schob der Berliner Spezialverlag für russische Musik bereits ein Jahr später das vorliegende Buch, Sabanejews Erstling zum Thema »Alexander Skrjabin – Werk und Gedankenwelt«, nach. In umgekehrter Reihenfolge der Originalveröffentlichungen stehen nun beide Werke auch all jenen Forschern zur Verfügung, die des Russischen nicht mächtig sind.



Überwältigend Neues werden sie bei der Lektüre nicht erfahren, da beide Bücher in der deutschen Musikwissenschaft bereits ausgiebig rezipiert wurden. Dennoch stimmt es nachdenklich, wie offen Sabanejew auch in dieser Studie über Skrjabin, der ihm aus nächster Nähe bekannt war, urteilt. Er spricht von »dementen Momenten«, die er jedoch noch – im Gegensatz zu seinen »Erinnerungen« – als »heilige Verrücktheit« (S. 15) darstellt. Der Idee des »Mysteriums«, die Skrjabin bis zuletzt ganz ausfüllte, steht der Autor dabei sehr skeptisch gegenüber und schildert die harten Fakten der alles beschließenden »Extase«, »von der Skrjabin selbst nur mit gesenkter Stimme zu sprechen pflegte«: »Gemeint war der Akt der Liebe, und das »Mysterium« war von seinem Wesen her eigentlich nichts anderes als ein Liebesakt der Welt [...]« (S. 51f.), d. h. liturgisch-artifiziell überformter Gruppensex. Doch auch rein künstlerisch hielt er Skrjabin nicht für fähig, ein derart groß

dimensioniertes Gesamtkunstwerk zu schaffen: »Er war sich über die Grenzen seiner Natur einfach nicht im klarem und viel zu leicht bereit, all das für wahr zu halten, was ihm die Visionen seiner Intuition suggerierten.« (S. 55)

Diese Limitationen diagnostiziert Sabanejew bereits in Skrjabins Orchesterschaffen. Im Gegensatz zum genialen Klavierkomponisten (Kap. 8) und Harmoniker (Kap. 6), von welchem der Autor alle umliegenden Gebiete aus beurteilt, wertet er den Orchesterkomponisten als »Pseudo-Symphoniker« (S. 164), der allein vom Klavier aus denke und weder die Inspiration besaß noch über die Technik verfügte, für großes Orchester zu schreiben. Er dividiere den Klangkörper sogar »in zwei Teile [...], und zwar in die obere und die untere Hälfte, als handle es sich um die rechte und linke Hand des Pianisten.« (S. 171) Unverblümtes Fazit: Skrjabins große musikalische Gedanken »werden in den Orchesterwerken auf erbärmliche Art und Weise dargeboten.« (ebd.). Noch schärfer allerdings geht Sabanejew mit Skrjabins Umsetzung der Idee einer Lichtsymphonie ins Gericht, wie er sie im »Prometheus« op. 60 zu realisieren versuchte. Hier urteilt der Autor allerdings auffällig konser-

vativ bzw. fehlerhaft: Dass es vollkommen einerlei sei, aus welcher Richtung Musik zu Ohren käme, oder dass reine Lichtfarbenspiele ohne formhafte Konkretionen notwendig defizitär ausfallen müssten, spricht eher vom Unverständnis des Kritikers als vom Unvermögen des Kritisierten. Und die Behauptung, dass das Vorhandensein eines absoluten Gehörs Grundvoraussetzung für die Ausbildung von synästhetischen Empfindungen sei (S. 182), beinhaltet seine Crux schon in der Überlieferung Boris Pasternaks (»Ich kannte Skrjabin«, 1955), der klarstellt, dass Skrjabin eben diese hochqualifizierte Hörfähigkeit nicht besessen habe. Dennoch wird gerade in Sabanejews Ablehnung des Symphonikers wie Synästhetikers Skrjabin umgekehrt die grenzenlose Verehrung für den Klavierkomponisten sichtbar, eine Argumentationslinie, die er in seinen »Erinnerungen« dann fortsetzt.

So ist Ernst Kuhn Dank abzustatten dafür, dass er als Herausgeber und Übersetzer ein wichtiges Dokument der frühen Skrjabin-Rezeption zugänglich gemacht hat. Es wird, wie sein Vorgänger, einen breiteren Weg zu neuerlicher kontroverser Auseinandersetzung mit Werk und Persönlichkeit Alexander Skrjabins ebnet. [Markus Gärtner]

Renate Brunner: Alltag und Künstlertum.

Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen [...], Sinzig (Studio) 2005

Der vorliegende Band entstand im Auftrag der von Gerd Nauhaus herausgegebenen »Schumann-Studien« der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau. Er richtet sich an alle, die sich wissenschaftlich mit dem Leben Clara Schumanns auseinandersetzen oder ihr Wissen über sie erweitern wollen. Der Band versteht sich entsprechend als Ergänzung zu den bereits erschienenen Dokumentenausgaben über Clara Schumann. Kernstück ist die Zusammenstellung aller erhaltenen Briefe der Korrespondenzen Clara Schumanns mit ihren Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens (verh. Heydenreich). Beide waren zugleich ihre Schülerinnen. Lindeman veröffentlichte mehrere Schriften, darunter eine Anleitung zum Selbststudium des Gesangs, Erzählungen und

das mit 14 Auflagen sehr erfolgreiche Handbuch für junge Mädchen »Die rathende Freundin«. Über Steffens ist weniger bekannt, einige Konzertkritiken weisen aber auf ihre pianistische Laufbahn hin. Der überwiegende Teil der Briefe stammt von Clara Schumann; von Steffens und von Lindeman sind lediglich sechs bzw. zwei Briefe erhalten, die sich auf bedeutende Anlässe wie den Tod Robert Schumanns oder Künstlerjubiläen Claras beziehen. Ein Großteil der vorliegenden Briefe war bisher unveröffentlicht; der Band bildet somit einen weiteren Mosaikstein für die Biographie Clara und Robert Schumanns. Diese Tatsache ist nicht zu unterschätzen, beziehen sich zahlreiche Biographien doch ausschließlich auf die von Berthold Litzmann ausgewählten Quellen, was nicht selten zu einer