

Die 100 VCV(W)-Vorträge über Künste in der & um die Romantik

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat (außer August) im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

 Vortrag Nr. 002 (= Projekt „VCV(W)-P-3-42-002“)

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

 Stand vom 11. April 2007

Das Thema dieses 2. Abends:

**„„Vibrations of LIGHT“: Das „Poem v.d. Extasis“ –
 A. Scriabines „4. Sinfonie“ (op. 54)“**

Alexander Skrjabin

ΠΟΪΜΑ ΕΚΤΑΣΑ
 (Le Poème de l'Extase)

Der Geist, vom Lebensdurst beflügelt, schwingt sich auf zum kühnen Flug in die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens formt sich eine Zauberwelt wundersamer Gestalten und Gefühle. Der spielende Geist, der wünschende Geist, der im Traume allschaffende Geist ergibt sich der Wonne der Liebe. Inmitten seiner Traumgestalten verweilt er in Sehnsucht. Im Höhenflug der Begeisterung erweckt er sie zum Blühen. Und trunken von dem Fluge möchte er sich ganz vergessen; aber plötzlich...: drohende Rhythmen düsterer Ahnungen dringen rauh in die Zauberwelt ein. Doch einen Moment nur. Durch leichte Erkräftung des göttlichen Willens kann er verschrecken die Schreckensgestalten. Und kaum ist errungen der Sieg seines Selbst, gibt sich der spielende Geist, der kosende Geist, der Freude hoffende Geist der Wonne der Liebe hin. Inmitten seiner blühenden Geschöpfe verweilt er nun küssend, mit einer Fülle von Reizen ruft er sie zur Ekstase. Trunken von ihrem Atem, geblendet von der Schönheit, eilt er dahin, er tollt, er tanzt, er kreist; vom Sturm der Gefühle zerrissen und erschöpft, möchte er sich ganz vergessen - aber von Neuem aus innerstem Grund des verwirrten Geistes wogt schrecklich auf stürmischer, wirbelnder, furchtbarer Wesen wirres Getöse; Alles droht es zu verschlingen. Der Geist, vom Lebensdurst beflügelt, schwingt sich auf zum kühnen Flug in die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens formt sich eine Zauberwelt wundersamer Gestalten und Gefühle. Der spielende Geist, der leidende Geist, der durch Zweifel Kummer schaffende Geist ergibt sich der Qual der Liebe. Inmitten seiner blühenden Geschöpfe verweilt er in Sehnsucht. Mit einer Fülle von Erschütterungen ruft er sie zum Tode. Von bebender Furcht ergriffen, möchte er sich ganz vergessen; aber plötzlich...: lichtvollen Vorgefühls freudige Rhythmen erwachen in ihm. Wonniiger Augenblick! Von Strahlen der Hoffnung auf's neue erleuchtet zum Streben nach Leben entbrennt

er. Wunderbar hat er erfaßt die Kraft des göttlichen eigenen Willens. In finstere Gründe mit flammendem Blicke dringt er nun ein. Erfüllt von Zorn und Empörung stößt er kühnen Ruf aus. Es entbrennt der Kampf. Es klaffen der Untiere offene Rachen, schrecklich flammen die zuckenden Blitze des göttlichen Willens, des all-besiegenden; feuriger Widerschein, zauberhaft leuchtend hellt nun die Welt auf. Vergessend das ersehnte Ziel stürzt der Geist sich in trunkene Kämpfe, vom Rausch besessen, nur noch genießend ganz dies' freie göttliche Spiel, diesen Kampf aus Liebe. In der Erhabenheit zielloser Strebungen und in der Verbindung des Widerspruchsvollen in einem Bewußtsein, in einer einzigen Liebe, erkennt nun der Geist die Natur seines göttlichen eigenes Wesens. Er versteht, daß er Kampf will. Er hat ihn gewollt - und der Ereignisse harmonische Ordnung hat umringt diesen Impuls. Launenhaft wandelnd spielt das Gefühl, und das Weltall schwingt mit ihm, ihn erklärend, ihn verstärkend. Er will den Sieg, er hat gesiegt, er triumphiert! Nun kann er freudenvoll heim in die eigene Liebeswelt kehren. Doch was verdüstert diesen Freudenmoment? Eben das ist's, daß sein Ziel ist erreicht. Leid ist ihm jetzt das Ende des Kampfes; und einen Moment fühlt er Langweile, Verzagen und Öde. Aber vom Durst nach Leben auf's Neue beflügelt schwingt er sich auf in die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens formt sich eine Zaubervwelt wundersamer Gestalten und Gefühle. Und durch nichts beunruhigt kann er sich ewig ergeben seinen geliebten Träumen. Aber wodurch denn, o rebellischer Geist, wird deine Ruhe auf's Neue gestört? Keine erregenden Rhythmen verdüstern dich, keine Schreckensgespenster drohen dir. Doch das zersetzende Gift der Einförmigkeit, der Wurm der Übersättigung verzehrt das Gefühl. Und ein krankhafter Schrei wiederhallt im Weltall: „Anderes! Neues!“; vom Genuß ermüdet - vom Genuß, doch nicht vom Leben - eilt der Geist im Fluge in das Reich von Schmerz und Leiden. Zurückgekehrt aus freiem Willen in die Welt erregter Träume begreift er wunderbar den Sinn des Geheimnisses des dunk'len Bösen. Wiederum öffnen sich schwarze, klaffende, drohende, alles verschlingende Rachen; wiederum Kämpfe, Einsatz des Willens, der Wunsch, zu besiegen! Von Neuem Sieg, wiederum Trunkenheit und Berausung und Übersättigung. In diesem ewigen Rhythmus schlage, Lebenspuls, stärker! „O meine Welt, mein Leben, meine Blüte, meine Ekstase! Jede Spanne eures Daseins schaffe ich durch die Verneinung früher durchlebter Formen in die Ewige Verneinung. Noch, immer noch! Mehr Starkes, mehr Zartes, neue Qualen, neue Wonnen!“; im Genuß dieses Tanzes, halb-erstickt in diesem Wirbel, vergessend die Ziele des heißen Begehrens widmet der Geist sich dem Spiel der Berausung. Auf mächtigen Flügeln neuen Begehrens wird er getragen in's Reich der Ekstase. In diesem unaufhörlichen Wechsel, in diesem ziellosen, göttlichen Fluge erkennt der Geist sich als Macht des Willens, des einen, freien, immer schaffenden, Alles erleuchtenden, Alles belebenden, in vielen Gestalten wunderbar spielenden. Er erkennt sich im Zittern des Lebens, im Begehren der Blüte, im Kampf aus Liebe. Der spielende Geist, der flatternde Geist - in ewigem Streben Ekstase erschaffend, zu weihen sich der Wonne der Liebe: inmitten seiner blühenden Geschöpfe verweilt er nun in Freiheit:

**„...ich rufe euch zum Leben auf, verborgene Bestrebungen,
mysteriöse Kräfte! Ihr in dunk'len Tiefen des schaffenden Geistes
versunkenen, ihr ängstlichen Keime des Lebens: euch bringe Ich
Kühnheit!!**

Von jetzt an seid ihr frei! Zerfallt, erblüht, lehnt euch auf, erhebt euch in die Höhen, damit ihr in süßer Wonne euch als Einheit erkennt, euch vernichtet in MIR! Steht auf gegeneinander, steht auf

gegen MICH, verneint und liebt! Steht auf gegen mich, Elemente und Völker, erhebt euch, ihr Schrecken,

wacht auf, Verdammte dieser Erde,

versucht mich zu vernichten, offene Rachen der Drachen; Schlangen: umwindet, würgt und beißt! Wenn Alles sich auflehnt gegen mich, dann werde ich beginnen Mein Spiel. O wartende Welt, erschöpfte Welt: Du dürstest, geschaffen zu werden, Du suchst deinen Schöpfer. Zart flog zu mir das liebliche Seufzen des Anrufs. Ich komme! Ich weile schon in dir, o Meine Welt! In heimlichen Reizen unbekannter Gefühle, in tausenden Traumgestalten, in glühender Begeisterung, im Suchen nach Wahrheit, im verbotenen Verlangen nach göttlicher Freiheit. O Meine Welt, du geliebte: Ich komme! Dein Träumen von mir - bin ich, der geboren wird. Ich zeige mich schon in der geheimen Sphäre des kaum faßbaren Atems der Freiheit. Dein Wesen ist schon ergriffen, spielend leicht wie ein Traumgebilde vom Strom Meiner Wesenheit. Du erschauertest schon. Ich bin deine ersehnte Freiheit, Du meine geliebte Welt! Ich komme, Dich zu blenden mit der Pracht neuer Bezauberung; Ich bringe dir den Zauber-Reiz brennender Liebe und verborgener Lockungen. Nun ergib dich vertrauensvoll Mir! In ein Meer von Wonnen versenke ich Dich, in ein Liebendes, Lockendes, Kosendes, das bald mit wuchtiger Woge drohend, bald nur von Ferne umspielend Dich küßt nur mit sprühenden Tropfen. Dennoch wirst du sehnlich verlangen Anderes, Neues! Dann werde ich auf dich fallen als reicher Blütenregen, Wohlgeruch in reicher Fülle spendend zu Lust und Qual, im Spiele der Düfte, bald zarter, bald schärfer, im Spiel der Berührung, bald leichter, bald stärker. Und ersterbend wirst Du dann flüstern voll Glut: „Mehr, immer mehr!“; dann stürze ich mich auf Dich als Schar von Ungeheuern, wilder Qualen Schrecken bringend; wie Schlangen wimmelnd krieche ich heran und werde beißen und würgen! Und stets wahnsinniger, stets stärker wird dein Verlangen. Dann werde ich auf dich fallen als Wunder-Sonnen-Flut. Blitze meiner Leidenschaft werden euch entzünden, heilige Flammen der seligsten, verbotensten, geheimsten Wünsche. Und du wirst sein ein einziger Strom von Freiheit und von Seligkeit. Nachdem als Vielheit ich dich schuf und euch erhoben habe, Legionen von Gefühlen, o reine Bestrebungen, erschaffe ich dich als vielfache Einheit, dich alles umfassendes Gefühl der Seligkeit, Ich ewig leuchtender Augenblick, Ich Bejahung, Ich

Extase...“

Ein Flammenmeer erfasst das Weltall. Der Geist, auf der Höhe des SEINs, fühlt nun unendlichen Strom der göttlichen Kraft des freien Willens. Kühnheit durchdringt ihn. Was drohte - ist jetzt Erweckung, was erschreckte - ist jetzt Genuß; aus Panther- und Hyänenbissen wurde nur neues Kosen, neue Qual, und aus dem Schlangenstich nur brennendes Küssen. Und es hallt das Weltall vom freudigen Rufe:

„ICH bin!“...

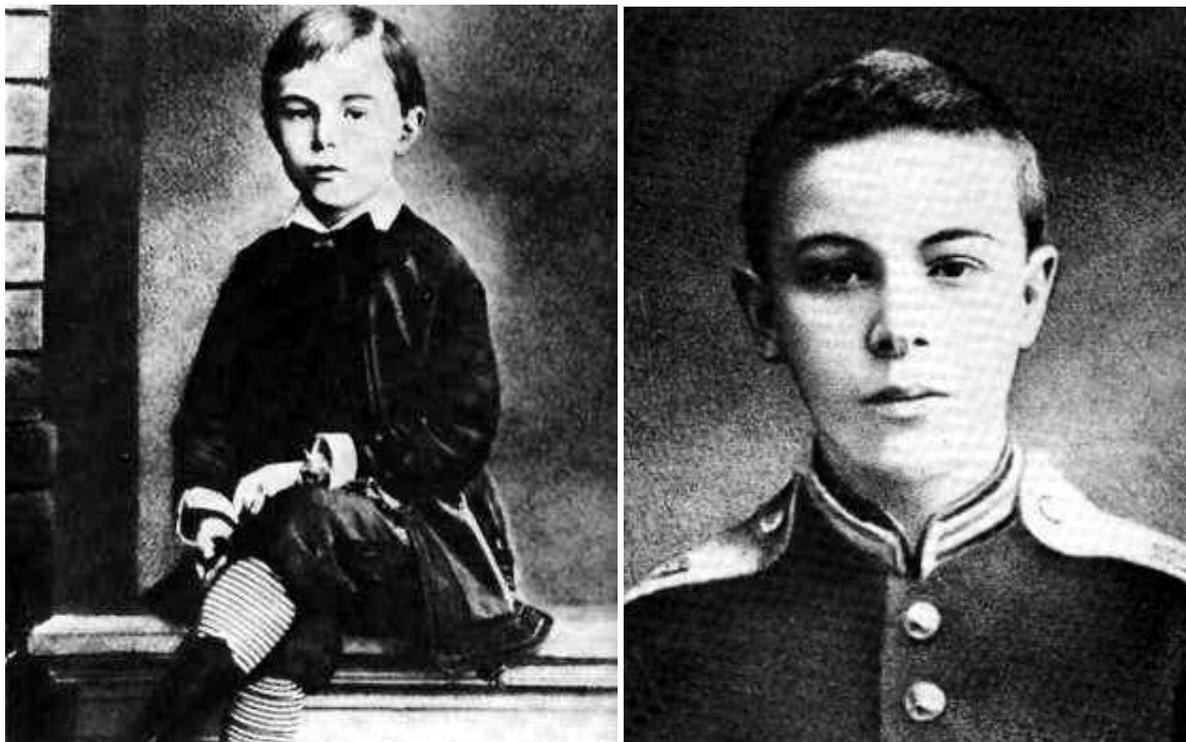
{dt. Nachdichtung: Ernst Moritz-Arndt (- nicht verwechseln mit Ernst-Moritz Arndt)}

.....
 -- die erste Veranstaltung dieses Zyklus' (= „VCV(W)-P-3-42-001“) unter dem Themenkreis „Johann-Seb. Bach / Rokoko-Malerei / L.-F. Prinz v. Preußen / Alban Berg“ fand am 13. Februar 2007 in Anwesenheit der prominenten Menschenrechtlerin Frau Bundesverdienstkreuzträgerin Gabriele von Altröck (= UrUrUrEnkelin des Prinzen/Komponisten/Pianisten/Generals Louis-Ferdinand v. Preußen sen.-sen. (= „LF“, † 10. Oktober 1806 in Wölsdorf bei SAALFELD/Th.)) statt --

=====
 „...die Musik hat von allen Künsten den tiefsten Einfluß auf das Gemüt; ein Gesetzgeber sollte sie deshalb am Meisten unterstützen...“ (Napoleon Bonaparte, Erzfeind von „LF“...)

.....
 „...Sascha Skrjabin wirkt auf mich klein und zierlich - wie etwa ein Wiesel...“

Er war ein kleiner, zarter, völlig „verrückter“, sehr feiner & distinguiert-vornehmer, krankhaft hypersensibler, eitler Mann mit ungeheuerem erotischen Appetit und sehr gepflegt-altväterlich hochgezwirbeltem Spitzbart, seltsam-verträumten Augen und einem sehr-sehr(!) hochfliegendem Geist bei einer sehr-sehr(!) hochfliegenden Seele. Er hielt sich für GOTT und wollte ein Monster-Gesamtkunstwerk schaffen, welches u.v.A.a. mit einem Orchester aus



links: AS 1879 - rechts: AS 1887

etwa 2600 Musikern durch den Einsatz sämtlicher, auch neu-zu-erschaffender Künste bis hin zu sexuellen Reizen(!), u.A.a. durch einen schließlichen Kollektiv-Orgasmus sämtlicher Menschen/(Lebewesen) ineinander ein Glücksgefühl ungeheureren Ausmaßes erreichen, auf daß sich sämtliche Universen entzünden und sich sämtliche Materie in überglückselige Geister auflösen sollten; noch nie ist in der Geschichte der Musik so groß von & über Musik gedacht worden und wird absehbar auch nie wieder gedacht werden (können) – das gigantischste Kunstkonzept aller Zeiten, erdacht vom „Urvater aller MultimediaKunst“ & „Vater aller Esoteriker, Spinner, Mystker, ...“: Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin (- russisch: Александр-Николаевич Скрябин, wiss. Transliteration: Aleksandr-Nikolaevič Skrjabin; * 25. Dezember 1871/6. Januar 1872 in Moskau; † 14./27. April 1915 [bnd])! Er war für „normale Mitmenschen“ ein russischer Pianist-&Komponist und entstammte dem russischen Militäradel; sein Vater war Jurist und arbeitete als kaiserlich/zaristisch-russischer Diplomat, seine Mutter war Konzertpianistin und starb bald nach der Geburt dieses ihres einzigen Kindes an Tuberkulosis. Alexander studierte von 1888 bis 1892 am Moskauer Konservatorium und schloß mit der „Kleinen Goldmedaille“ (- die „Große“ erhielt sein Kommilitone Sergej Rachmaninow, weswegen die beiden lebenslänglich „verkracht“ blieben... -) seine Studien in Klavier und Komposition ab. Ausgedehnte Konzertreisen in Europa machten ihn bald international bekannt, er pflegte bei seinen Auftritten ausschließlich eigene Kompositionen vorzutragen (- außer seiner 6. Sonate, die er selbst sogar für „gefährlich“ hielt: „...das Musik gewordene NICHTS...“; er glaubte, der Satan käme dann rauchend durch Wand/Fußboden in's Zimmer). Seine Kompositionen standen stilistisch

zunächst in der Tradition Frédéric Chopins & Franz Liszts; später lernt er die Musik Richard Wagners kennen, entwickelte seine Tonsprache aber schon bald über die Chromatik von Wagners „Tristan und Isolde“ noch hinaus. Er folgte einem harmonischen System, das nicht mehr auf Dur/Moll-tonalen Bindungen fußt, sondern (- scheinbar? -) auf der Verwendung



links: Marina Scriabine – rechts: Tochter von Boris deSchlözer, Marinas Tante

eines auf Quartschichtungen basierenden Akkordes, des so genannten „Mystischen Akkords“ oder auch „Prometheus-Akkords“ (- letztere Benennung nach dem Orchesterwerk „Prométhée – Le Poème du Feu“ op. 60 (- von mir (bewußt fälschlich, aber abkürzend) „5. Sinfonie“ genannt)). Skrjabin hatte (u.A.) eine so-g. Farb-Synästhesie, das heißt: bestimmte Tonarten bzw. Töne waren für ihn mit speziellen Farbwahrnehmungen verknüpft; da er aber jedoch kein absolutes Gehör besaß, stellten sich die Farbwahrnehmungen nur dann ein, wenn er einen bestimmten Ton (oder Akkord) las, schrieb oder spielte. Die Partitur seines letzten vollendeten Orchesterwerkes „Prométhée – Le Poème du Feu“ sieht eine separate Stimme für ein speziell zu konstruierendes Farbenklavier vor („Luce“ = „Licht((„orgel(“))“). Zu seinen Lebzeiten waren die vorgesehenen Farbeffekte nur unvollkommen realisierbar, erst die moderne Lichttechnik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Laser &c.) erlaubte in einzelnen Aufführungen deren adäquate Umsetzung. Nachdem Skrjabin mit Schriften der Theosophie in Berührung gekommen war, reifte in ihm der Gedanke, ein Gesamtkunstwerk ungesesehenen Ausmaßes zu schaffen, das in Indien/(Nepal) unter einer Halbkugel unter Einbeziehung sämtlicher Künste und Sinneseindrücke so lange immer wieder aufgeführt werden sollte, bis die gesamte Menschheit das so-g. „Mysterium“ erlebt hätte und in kollektive Ekstase versetzt worden wäre, was, wie Skrjabin glaubte, die Menschheit auf eine höhere Bewußtseinsstufe gehoben hätte, mit ihm selbst als der messianischen Figur in ihrer Mitte. Eine mit qualvoll-schmerzhaft langsam dahinsiechendem Todeskampf verlaufende Sepsis/Blutvergiftung wegen eines Abszesses/Karbunkels auf der Oberlippe (- eine schäbige gemeine triviale banale Moskauer Kohlefliege hatte ihn gestochen/gebissen und infiziert... -) machte diesen hochfliegenden Plänen 1915 ein jähes Ende. Sein Spätwerk zeigt eine stilistische Entwicklung auf, die erahnen läßt, daß Skrjabin, hätte er weitergelebt, zu den großen Neuerern der Musikgeschichte gezählt worden wäre. Skrjabin war Mitglied der

Theosophischen Gesellschaft „Adyar“ in Belgien, die unter der Leitung von Jean Delville stand. Wjatscheslaw-Michailowitsch Skrjabin (1890-1986), der – seit 1906 Mitglied der von Lenin geführten Bolschewiki-Partei – unter seinem Decknamen „Molotow“ bekannt wurde und unter Stalin zum Außenminister der Sowjetunion aufstieg, war ein Neffe Alexander Skrjabins... -

„...er hielt sich für GOTT und starb an einem Pickel...“ (Henry Miller in „Nexus“)

Als junger Mann zeigte Alexander noch wenig Anzeichen der beinahe wahnhaften Vorstellungen, von denen er in seinem späteren Leben und in seiner Kunst wie besessen war. Er begann - ganz typisch für jene Zeit - als Wunderkind. Das noch immer im Bann der Musik von Rimskij-Korsakow befangene Paris fand später aber nichts eigentlich „Russisches“ in Skrjabins Musik. Seine kurzen Stücke waren elegant und äußerst gekonnt, etwas von Chopin und Liszt beeinflusst. Noch keine Dreißig, wurde er Professor am Moskauer Konservatorium



links: AS 1897 -- rechts: AS 1909 (London)

und seine Kompositionen entwickelten sich, bis die 3. Sonate durch ungewöhnliche Merkmale aufhorchen ließ. Die Form war regelwidrig, die Harmonik impressionistisch und der Titel verräterisch. Er lautete „Seelenzustände“, und es handelte sich um die des Komponisten selbst. Er war zum Jünger Nietzsches geworden und von der Idee besessen, daß alle Künste - ja, eigentlich das ganze Universum - auf mystische Weise eins-werden müßten, und es währte nicht lange, bis er von der Überzeugung durchdrungen war, daß er selbst der Rechte wäre, das zu vollbringen. Diese Spekulationen gaben seinem Schaffen eine völlig andere Richtung. Er entdeckte einen „mystischen Akkord“ (c - fis - b - e' - a' - d'') und komponierte fürderhin nicht mehr auf der Grundlage der konventionellen Tonarten. Seine Klaviermusik wurde immer schwieriger für Ausführende und Zuhörer, die orchestrale Musik kompliziert und symbolträchtig. „Prometheus“ (Le Poème du feu) erforderte eine „Farbenorgel“ („Luce“); zu einzelnen Tönen gehörten korrespondierende Farben, die jeweils auf eine Leinwand projiziert wurden. - Den größten Teil seines sechsjährigen Aufenthaltes in der Schweiz verbrachte der in Moskau geborene und dort gestorbene Komponist, Pianist und Philosoph Alexander

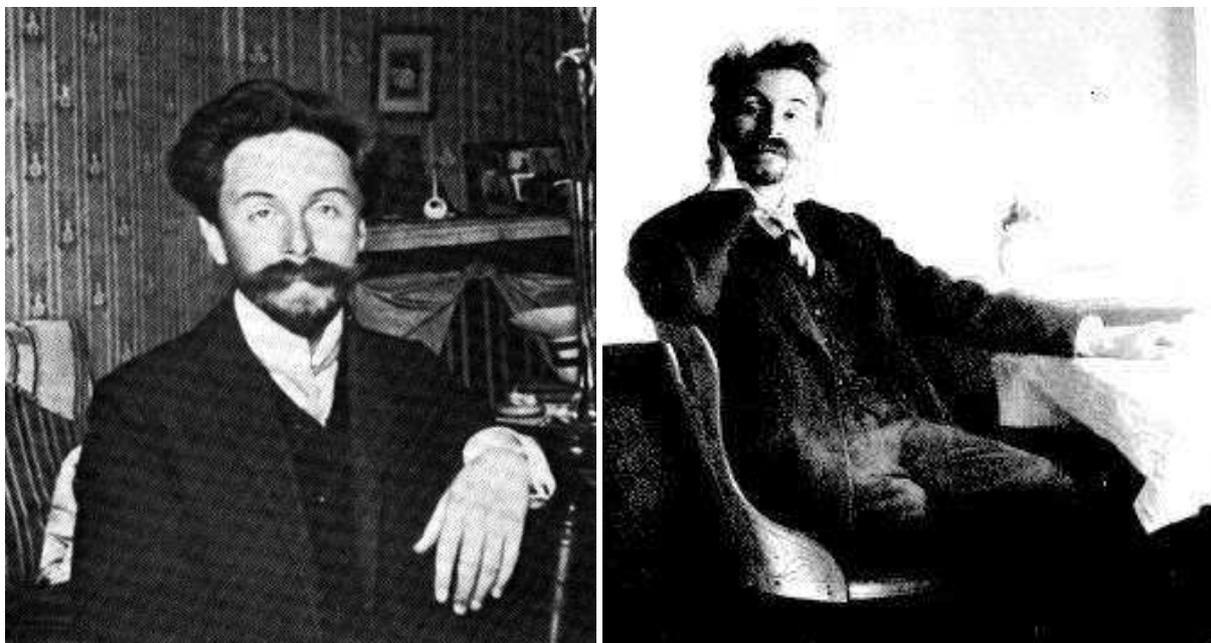
Skrjabin am Genfer See, wo kurz nach ihm sein Landsmann Igor Strawinsky für eine ebensolange Zeitspanne lebte. Kaum hatte Skrjabin im Jahre 1904 in Vézenaz bei Genf die „Le Divin Poème“ betitelte 3. Sinfonie c-Moll op. 43 beendet, trug er sich mit dem Gedanken einer weiteren sinfonischen Komposition, die ohne den Titel „Sinfonie“ auskommen und



links: AS 1901 -- rechts: AS 1903

geringeren Umfang beanspruchen sollte. Seiner Gönnerin Margarita Morosowa berichtete Skrjabin in einem Brief am 28. Januar 1905 von seinen kompositorischen Vorhaben, um auf den sogenannten „Blutsonntag“, die erste russische Revolution in St. Petersburg, anspielend zu fragen: „Welchen Eindruck macht auf Sie die Revolution in Rußland: Sie freuen sich, nicht wahr? Endlich erwacht auch bei uns das Leben!“; mit Bezug auf diese kurze Briefstelle wollte die sozialistische Musikgeschichtsschreibung Skrjamins „Poème de l’Extase“, dessen Komposition erst im Mai 1907 in Lausanne abgeschlossen wurde, als orchestrale Verherrlichung jener revolutionären Ereignisse interpretieren, indem sie das Wort „Extase“ mit kämpferischem Tatendrang gleichsetzte und das gigantomanische Werk selber in die musikalischen Vorboten der späteren Oktober-Revolution (1917) einreichte. Ein Blick in die extrem klangsinnliche, üppig instrumentierte Partitur genügt, um den künstlerischen Sachverhalt zu klären...; individuelle Ausdrucksbezeichnungen wie „très parfumé“ und „presque en délire“, wie „avec une volupté de plus en plus extatique“ und „avec une ivresse toujours croissante“ dürften mit den erotomanischen Klangvorstellungen eines exaltierten Ekstatikers mehr zu tun haben als mit der sinfonischen Umsetzung von klassenkämpferischen Idealen und Parolen...; dem von Schopenhauer einerseits, von Wagners Harmonik und Klangkultur andererseits stark beeinflussten Russen ging es ausschließlich um die Darstellung des ununterbrochenen schöpferischen Handelns mit dem einzigen Ziel, zu „göttlichem Spiel“ vorzudringen. Im übrigen paßt das mit Worten kaum wiederzugebende Liebeswerben, Sirren, Wimmern und Aufzischen der von Anfang an glutvollen Musik schwerlich zum Schema einer Musik für die revolutionären Arbeitermassen, deren Proklamation Skrjabin durch seinen frühzeitigen Tod erspart blieb. Neuartig wie die einsätzliche Gesamtkonzeption der weniger als eine halbe Stunde beanspruchenden Komposition ist auch der Verzicht auf eigentliche Themen und deren Verarbeitung. Den vermeintlichen Verlust dieser traditionellen Konstanten machte Skrjabin mit prägnanten, charakterisierenden Motiven in gleichsam thematischer Funktion wett. Das Werk läßt sich grundsätzlich als eigenwillig abgeänderte Sonatenform deuten, die zwei Durchführungen aufweist. Die pianissimo beginnende Exposition setzt sich aus fünf Gruppen zusammen, denen bestimmte Ausdruckshaltungen und entsprechende

Tempi zugeordnet sind: 1. Andante: Languido, 2. Lento: Soavamente, 3. Allegro volando, 4. Lento, 5. Allegro non troppo. Dadurch, daß weitere Motive hinzutreten, wird das Verfolgen der einzelnen Grundgedanken für den Hörer recht schwierig, um so mehr als Skrjabin mit Kombinationen laboriert und die Transparenz zugunsten des voluminösen Orchestergesamtklanges vernachlässigte. Ohne jede Vorbereitung setzt im zweiten Takt das



links: AS 1909 -- rechts: Photographie sofort nach Vollendung von op. 60 („Prometheus“) 1910

von der Flöte vorgetragene „Thema der Sehnsucht“ ein. Mit ihm verwandt ist das von der Soloklarinette intonierte „Thema des Traums“. Zusammen mit dem spätereingeführten „Thema der entstandenen Geschöpfe“ (Sologeige) symbolisieren diese beiden lyrischen Motive die passive Seite des Werks. Im stark rhythmisierten „Allegro non troppo“-Abschnitt ertönt in den Hörnern der erste Kontrast in Form des „Themas der Unruhe“ (mysterium inquietatis). Eine gestalterisch wichtigere Rolle spielen jedoch das von den Trompeten geschmetterte „Thema des Willens“, das von weiteren Blechbläsern (Posaunen) vorgestellte „Thema des Protestes“ mit seinen grimmig herabstürzenden Septimen und das ebenfalls Blasinstrumenten (- 5 sehr „solistisch“ geführte Trompeten in mitunter strapaziöschwindelnder Höhe... -) zugewiesene „Thema der Selbstbehauptung“, das durch aufsteigende Quartschritte charakterisiert wird. So sehr das Werk den Eindruck eines grandiosen Orchester crescendos erweckt, handelt es sich doch um eine in ihrer Dynamik hochgradig nuancierte und mit äußerst zarten Soli angereicherte Komposition. Beachtenswert sind nicht nur die Hypertrophie der riesigen Orchesterbesetzung mit 8 Hörnern und 5 Trompeten sowie die komplizierten Motivverknüpfungen, sondern auch die bis zum aufwühlend dröhnenden C-Dur-Schlußakkord nie erlahmende Glut und die Schärfe der Kontraste.

In nur 43 Jahren vom Chopin-Epigonem (?) zum (Prä-)Dodekaphonisten – eine bis dato beispiellos-ungeheure Evolution von Ausdrucksmitteln...!

Der „russische Prometheus“ Alexander Skrjabin durchlief in seinen 43 Lebensjahren eine faszinierende Entwicklung von der Chopin-Nachfolge bis zu atonaler und sogar konstruktiver Harmonik und von den in der Spätromantik tradierten Formen bis zu einer Montage-Technik, an die Avantgarde-Komponisten erst nach 1950 anzuknüpfen wagten. Seine aus der Idee des Gesamtkunstwerkes geborenen kühnen künstlerischen Visionen stellten schon um 1910 Darstellungs-Anforderungen, deren Realisation erst das Multimedia-Zeitalter ansatzweise

gerecht zu werden beginnt. Skrjabin schuf, nach drei mehrsätzigen Symphonien, sein berühmtestes Orchesterwerk, das „Poème de l'extase“, in den Jahren 1905 bis 1908 – eine einsätzliche, komprimierte Symphonie, formales Pendant zur Siebten von Sibelius. Das vielfarbige Oszillieren des Orchesterklanges mit vierfach besetzten Holz- und Blechbläsern sowie großer Schlagzeugbatterie dient einer enormen Ausdrucksskala, die von zartesten Lyrismen bis zu gewaltigen Ausbrüchen reicht. Lassen Sie mich bitte noch-einmal kurz



in ASs Wohnung -- links: sein „Bechstein“-Flügel - rechts: sein Arbeitszimmer

zusammenfassen: der kleine schlanke Moskauer Russe Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin (- franz. „Alexandre Scriabine“ -) mit seinem altväterlich gedrehtem Spitzbart ist die wohl schillerndste-&-faszinierendste Figur der Musikgeschichte überhaupt: sein Konzept von Musik ist geradezu unüberbietbar (- er wollte das gesamte Weltall durch „Mysterium“-Musik erlösen, starb aber darüber leider 42jährig jämmerlich an Sepsis/Blutvergiftung...!). Seine Musik ist voll (- für Atheisten/.../Unromantische/Nüchterne merkwürdig „trunken“ -) strahlendem Optimismus, seltsam „jugendstilig“-feenhafter Pracht und mystisch-wollüstig geheimnisvoller Schönheit. Die erste Sinfonie erinnert mit ihrem Chor an Beethovens Letzte; auch eine Ode an die Freude, aber mehr an die Kunst. Die „Zweite“ verzichtet auf Chor, erinnert an Beethovens „V.“ und glänzt/begeistert voll romantischer „Einlagen/(Zwischen-)Episoden“ in „1905-revolutionärem“ c-Moll/C-Dur. Die von Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ und inzwischen auch „modern-aktueller“ Theosophie-Geheimlehre mit-inspirierte „3.“, das „Poem vom Göttlichen“, hat 3 Sätze: „Kämpfe“/„Genüsse“/„Göttliches Spiel“. Die Vierte ist das 1sätzige „Poème de l'Extase“: Extase erotisch-mystisch als „...Momentfassung des Weltsinnes...“ (Scriabin). David Lloyd-Jones schreibt: „...Scriabins Schaffen ist von zwei Gesichtspunkten aus bemerkenswert. Einmal sind von seinen 74 Opuszahlen umfassenden Werken nur 7 nicht für sein höchst persönliches Ausdrucksmittel, das Klavier geschrieben; zweitens begannen nach seiner 4. Klaviersonate op. 30, in der er seine persönliche Ausdrucksweise mit der harmonischen Sprache verschmolz, außermusikalische, mehr philosophische Ideen einen ziemlich breiten Raum in seinen musikalischen Gedanken einzunehmen. Diese Philosophie, die ihre Quelle in den Schriften von Nietzsche, Fürst Trubetzkoy und Wagner hatte, führte allmählich zu Scriabins mystischer Auffassung von Leben und Kunst, die als Orpheismus bekannt ist; sie war so untrennbar mit seinen Selbsttäuschungen verknüpft, daß es schwer ist, sie zu erklären. Man kann vielleicht als seinen Ausgangspunkt die Verherrlichung der Kunst als Religion und „Umformer des Lebens“ ansehen, wie sie in dem 6. Satz seiner ersten Sinfonie als „Hymne an die Kunst“ zum Ausdruck kommt. In seiner 2. und 3. („Le Divin Poème“) Sinfonie fuhr er fort mit der Idee von der Emanzipation der menschlichen Seele von materiellen Bindungen durch dauernde, schöpferische Tätigkeit mit dem Ziel, das zu erreichen, was er „göttliches Spiel“ nennt. In „The Poem of Ecstasy“ erlangt die Idee vom „Göttlichen Spiel“ den umfassendsten Ausdruck, und gleichzeitig war seine musikalische Sprache, die bis dahin

unter dem Einfluß von Chopin, Liszt und Wagner gestanden hatte, völlig selbständig geworden: Skrjabin hatte sich gefunden. Indessen: selbst während seiner Beschäftigung mit „Le Poeme de l'Extase“ sah Scriabin seine programmatischen Sinfonien, gleich seinen mehr abstrakten, wenn auch harmonisch verwandten Klavierwerken als Studien an für die Schaffung eines Höhepunktes seiner philosophischen und musikalischen Ideen, das „Mysterium“, eine Art Zusammenwirkung von Religion und Kunst. Hier sollten alle bekannten Kunstarten vereinigt werden, um bei allen Beteiligten eine höchste und endgültige Ekstase herbeizuführen, in der das gefallene, menschliche Geschlecht untergehen und durch ein anderes ersetzt werden sollte, das höher und edler ist. Dieser Plan, der an Wahnvorstellungen grenzt (- denn als Autor von „Das Mysterium“ betrachtete sich Scriabin als Messias... -), erreichte kein weiteres Stadium als sein nächstes und letztes vollendetes Orchesterwerk „Prometheus“, das „Gedicht vom Feuer“, in dem Großes Orchester, Klavier, Orgel und Chor (auf Vokalsen singend) ergänzt/verstärkt werden durch ein(e) Farben-Klavier/Orgel. Das ist der erste Schritt zu der gewünschten Fusion der Sinne und läßt vermuten, welche Art Werk sein „Mysterium“ hätte sein sollen. In „Prometheus“ begannen Scriabins Illusionen bereits die Oberhand zu gewinnen über seine musikalischen Gedanken, aber das frühere „Poeme de l'Extase“ ist zu gleicher Zeit sein ideenreichstes, knappstes und charakteristischstes Orchesterwerk. Er brauchte mehrere Jahre, um es in der endgültigen Form zu beenden. Die früheste Erwähnung in seinen Briefen stammt vom 3. April (alter Zeitrechnung) 1904, als er an einen Freund schrieb: „...ich habe im Augenblick nichts Neues über mich zu berichten, außer daß ich neben meiner Komposition großen Stils [der 3. Sinfonie] ein Gedicht für Orchester schreibe. Wie schade, daß ich Sie nicht treffen kann, um Ihnen Proben aus dem Text vorzulesen...“. Der Text, auf den sich Scriabin hier bezieht, ist teilweise in Versen verfaßt und in Form eines Monologs skizziert, um das philosophische Programm für die Musik zu liefern; er sollte getrennt veröffentlicht werden. Im Juni 1905 war er beschäftigt mit der Musik, die in diesem Stadium noch seine „4. Sinfonie“ werden und „Poème orgiaque“ (orgiastisches Poem) heißen sollte. Er rechnete zwar damit, dieses Werk bis Ende des Jahres vollständig skizziert zu haben, kam aber schlecht vorwärts damit, und im Herbst trat ein Stillstand ein. Die gründlich revidierte Fassung des begleitenden Textes wurde im Mai 1906 als Privatdruck in Genf veröffentlicht, und am Ende des Jahres, als die Arbeit an der Musik wieder aufgenommen wurde, nahm Scriabin Bezug darauf durch den endgültigen Titel „Le Poeme de l'Extase“. Ende Mai 1907 konnte er seinen Freunden mitteilen, daß das Werk, „...meine schönste Komposition bisher...“, beendet sei, und im Juli schloß er einen Vertrag mit dem Verlag Belajeff, der es so rasch als möglich herausbringen sollte. Kurz darauf, am 4. September (neuer Zeitrechnung) schrieb er an einen Freund über sein letztes Werk in Wendungen, die besonders interessant sind, weil sie auf die Farbenorgel im „Prometheus“ anspielen: „...wir wurden kürzlich von verschiedenen Freunden besucht, darunter Altschuler [dem Dirigenten aller amerikanischen Erstaufführungen von Werken Scriabins], mit dem ich lange an „Poème de l'Extase“ arbeitete. Er will es so bald als möglich in großer Form aufführen und dabei zum ersten Male Lichteffekte anwenden...“. Am 4. Oktober teilte er Belaieff aus der Schweiz mit, die Ablieferung des Manuskripts verzögere sich um einige Tage, da er einige Verbesserungen in der Instrumentation machen müsse. Diese endgültige Verbesserung nahm aber zwei Monate in Anspruch; sie wurde nach gründlicher und erschöpfender Arbeit am 3. Dezember nach Leipzig geschickt. Diese große Eile war durch das Datum der Premiere in St. Petersburg geboten, die für den 16. Februar (alter Zeitrechnung) 1908 angesetzt worden war. Indessen führte der Dirigent Blumenfeld statt-Dessen die 1. Sinfonie auf, und im Programm wurde die Änderung damit begründet, das Material sei zu spät angekommen. In Wirklichkeit war aber das Material 20 Tage vor dem Konzert in Leipzig abgeschickt worden, und Blumenfeld wollte nicht ein so schwieriges Werk einstudieren ohne die Mitarbeit des Komponisten, der sich in Lausanne befand und sich für außerstande erklärte, den Proben beizuwohnen. So fiel es Scriabins Freund Modeste

Altschuler zu, das Werk zuerst aufzuführen, und zwar am 10. Dezember 1908 in New York. Die erste Aufführung in Rußland fand am 19. Januar (alter Zeitrechnung) 1909 in St. Petersburg unter Hugo Wahrlich statt...“; die Orchesterbesetzung: 4 Flöten (4. Pikkolo) – 4 Oboen (4. EnglischHorn) – 4 Clarinetten (4. Baßklarinetten) – 4 Fagotte (4. Kontrafagott) – 8 Hörner – 5 Trompeten – 3 Posaunen – Tuba – Pauken – Schlagwerk (Große Trommel, kleine Trommel, Becken (frei & hängend), Tamtam, Triangel, Glocken, Große Kirchenglocke) – Celesta – Orgel – 2 Harfen – (Vokalisieren-)Chor (Soprane, Alte, Tenöre, Bässe) {wird von Vollidioten weggelassen} – Streicher (Violinen I – 2. Geigen – Bratschen – Celli - Bässe). Hier nun der Text zur Skizze des (- vollständig inzwischen leider unauffindbaren... -) „Poème orgiaque“ = „Poème de l’extase“: „I.: 1. Thema - Süßigkeit der Sehnsucht, die den Geist beschwingt; Schaffensdrang, Hindämmern und Streben nach neuen Empfindungen. 2. Aufflug zu den Höhen einer tätigen Verneinung, Schaffen. 3. Elemente der Bedrückung, hervorgegangen aus Zweifeln. 4. Anstrengung des Siegerwillens. 5. Der Mensch als Gott. 6. Beruhigung in Tätigkeit. - II.: 1. Der Geist gibt sich seiner Lieblingssehnsucht hin. 2. [leere Zeile] 3. Plötzliches Hereinbrechen der Verzweiflung, die den Geist knechtet. 4. Der Protest erwacht. 5. Kampf. 6. Befreiung in Liebe und im Bewußtsein der Einheit. 7. Das befreiende Streben entfaltet sich. 8. Der Mensch als Gott. III.: 1./2./3./4. [jeweils leer] 5. Verbindung des Gefühls der Auflehnung mit der Süßigkeit des Sehns. 6. Die letzte Phase des Kampfes führt aufs neue zum Freiwerden in Liebe. IV.: 1. Der Mensch als Gott. Erkenntnis der Zwecklosigkeit alles Geschehens; freies Spiel; Berausung an Freiheit; Erkenntnis der Einheit. 2. Erkenntnis der Relativität der Erscheinungen. 3. Was früher bedrückte, ruft jetzt nur Tätigkeit wach.“; das gesamte große Gedicht (- s.o. Privatdruck Genf -) ist verschollen(?). Das ganz am Anfang dieses Scriptes oben stehende Gedicht könnte das (erhaltene) „Hauptfragment“ dieser Dichtung, die 1904-1906 in der Schweiz ausgearbeitet wird, ihre erste private Veröffentlichung in Genf 1906 und die nächste in Moskau 1919 (- in „Russische Propyläen“ Band VI) erlebt, sein, wenn nicht gar alles davon.

Weihnachten geboren (- bei ASs Geburt läuten alle ca. 2500 Glocken Moskaus... -) und (- fast... -) Karfreitag gestorben – der „Messias“/PseudoHeiland A.S.!

Es gibt noch ein Musikwerk „Poème de l’Extase“: von Eugène Ysaÿe (* 16. Juli 1858 in Lüttich; † 12. Mai 1931 in Brüssel); er war ein belgischer Komponist und Violinist und schrieb 4 „Poèmes“: Poème élégiaque, Op. 12 (Roméo & Juliette) pour violon et orchestre - Poème de l’Extase, Op. 21, pour violon et orchestre - Poème de l’amitié, Op. 26 pour 2 violons et orchestre - Poème Nocturne, Op. 29 pour violon, violoncelle et orchestre. Zurück zu „AS“ (Alexander Skrjabin): Lothar Hoffmann-Erbrecht schreibt (UE 1980 Graz („Studien z. Wertungsforschung 13“)): „Der Romantiker Skrjabin - Bemerkungen zu seiner Musikanschauung -- Skrjabins Musik erfreut sich in jüngerer Zeit, seit etwa 15 Jahren, auch im deutschsprachigen Raum einer ständig wachsenden Wertschätzung. Dieses Symposium ist Gradmesser für die immer ausgeprägter in Erscheinung tretende wissenschaftliche Reflexion über sein Schaffen. Daß hierbei Skrjabin als „Wegbereiter“ und „Neuerer“ besondere Bedeutung zuerkannt wird, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß die Zeit um 1900 inzwischen längst „historisch“ geworden ist und die in diesen Jahrzehnten wirkenden Kräfte, die zu wichtigen Neu-Ansätzen der musikalischen Gestaltung führten, einer grundsätzlichen wissenschaftlichen Klärung bedürfen. So stehen denn auf dieser Tagung mit Recht Themen wie „Skrjabin als Vermittler zwischen Debussy und Schönberg“, Probleme der Synästhesie, der Funktion der „Luce“-Stimme im „Prometheus“, der Esoterik des Spätwerkes, der Harmonik, des „Zeit“-Begriffes &A. im Vordergrund. Über den in die Zukunft weisenden Zügen im Schaffen dieses Musikers sollte man jedoch auch die Retrospektive nicht unberücksichtigt lassen. Woher kam Skrjabin, was verband ihn unmittelbar mit dem 19. Jahrhundert? Aus diesem vielschichtigen Komplex möchte ich mich hier in aller gebotenen

Kürze lediglich einer Frage widmen, nämlich Skrjabins Musikanschauung. Vor einigen Jahren versuchte ich, seine Stellung im Umkreis des russischen Symbolismus zu umreißen (- „Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus“ in „Musik des Ostens“ Bd. 6 (1971) S. 185-196). Die dort aufgedeckten Beziehungen lenken unmittelbar den Blick zurück zu den Ursprüngen romantischen Denkens. Konfrontiert man die Musikanschauung der Frühromantik um 1800, ästhetisch und literarisch begründet von Wackenroder, Tieck, Novalis, Schlegel, Schubart, Schelling, E.T.A. Hoffmann und anderen mit seinen eigenen Gedankengängen, der Basis seines schöpferischen Handelns, ergeben sich verblüffende Übereinstimmungen. Die Bedeutung der absoluten Musik, die Notwendigkeit einer Vereinigung aller Künste, die Doppeldeutigkeit der Musik, die ambivalent zum Guten wie zum Bösen lenkt, ihre Rolle als Kunstreligion, die die Menschheit zu regenerieren fähig ist, die Erlösungsidee, schließlich auch die Überschätzung der zur Gottähnlichkeit emporstilisierten Künstlerpersönlichkeit - dies alles haben bereits die Dichter und Denker der frühen Romantik formuliert. Skrjabin machte sich diese Tradition zu eigen, modifizierte und übersteigerte sie aber in seinem Sinne. Konsequenter als die meisten Komponisten des 19. Jahrhunderts widmete sich Skrjabin fast ausschließlich der seit Beethoven in die oberste Rangordnung gerückten Instrumentalmusik, beschränkte sich aber auf das Klavierstück und Klavierkonzert, die Klaviersonate und die symphonische Dichtung. Lediglich in drei Werken kommt die Singstimme hinzu (- vgl. das Werkverzeichnis bei Cl.-Chr.-J. von Gleich, Artikel „A. Skrjabin“ in MGG, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 754). Als Gelegenheitswerk ist die bereits 1894 komponierte Romanze für Gesang und Klavierbegleitung einzustufen. Seine erste Symphonie schließt in Analogie zu Beethovens Neunter mit einer von Chor und zwei Soli vorgetragenen „Hymne an die Kunst“, die allerdings bei Aufführungen [leider] meist weggelassen wird. Im „Prométhée“, dem letzten symphonischen Werk, läßt er zwar ebenfalls einen Chor mitwirken, doch hat dieser rein klanglich-koloristische Bedeutung. Er trägt nämlich keinen Text vor, sondern singt ausschließlich Vokale. In diesem zukunftsweisenden Sinne ist der Chor lediglich Klangträger, ein „Instrument“ unter vielen. In Skrjabins einseitiger Ausrichtung auf die „absolute Musik“ spiegelt sich jene Anschauung der Romantiker wider, die besagt, daß der Komponist dank einer unerklärlichen Inspiration befähigt sei, im Werk auszusprechen, was ihm aus den Quellen des Unendlichen zugeströmt ist. Nur unter Ausschaltung programmatischer Elemente, unter Verzicht auf die Darstellung außermusikalischer Handlungsabläufe und schildernder Elemente bleibt das Kunstwerk „rein“, „absolut“. Dieser hohe Anspruch der Instrumentalmusik wird allerdings schon in der Frühromantik, und im gleichen Maße auch von Skrjabin, von dem Streben nach Vereinigung aller Künste unterlaufen, wie sich überhaupt die Musikanschauung der jungen Romantik in zahlreiche Widersprüche verwickelt und alles andere als einheitliche ästhetische Normen proklamiert. Die Idee der Re-Integration wurzelt im neuplatonischen Schema: ursprüngliche Einheit - Trennung - Wiedervereinigung. Erneut wurde das altgriechische Drama, von dessen Realisierung in der Antike man um 1800 noch viel vagere Vorstellungen hatte als heute, als Kronzeuge des verschiedenartigen Zusammenwirkens der Künste bemüht. Schon für die Entstehung der Oper um 1600 wirkte es als Vorbild; nach deren angeblichem Niedergang wurde es zum zweiten Mal Muster für die erstrebte Wiedervereinigung (- W. Wiora: „Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik“ in „Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert“, hrsg. von W. Salmen, Regensburg 1965 (Studien zur Mg. d. 19. Jh.; Bd. 1), S. 21). Schelling beschreibt diese als „die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste“, als „componirteste Theatererscheinung“, „die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrenden Künste am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte“ (- F.-W.-J. von Schelling „Philosophie der Kunst“ Darmstadt 1960 S. 380). Während bei Wagner dieses Modell in gewisser Weise für das Musikdrama Pate stand, erhielt es für Skrjabins messianische Besessenheit eine neue Bedeutung: in seinem geplanten

Erlösungswerk, dem Mysterium, sollten sich alle Künste zu einem orgiastischen Ritual vereinen. Musik, Poesie, Tanz, das Spiel des Lichtes und der Farben, endlich auch andere, das ganze Sensorium des Menschen reizende Eindrücke wie Berührungen und Düfte hatten die Aufgabe, die Menschheit zu läutern und zu einem höheren Dasein zu steigern. Sieht man von der hier erstrebten Gigantomanie der Mittel einmal ab, so besitzt Skrjabins Vorhaben immerhin im moralischen Anspruch und im Kultgedanken noch entfernt eine Verwandtschaft mit der griechischen Tragödie, freilich bei ihm, dem Priester und Messias, gepaart mit dem Dogma der eigenen Unfehlbarkeit. Auch diese in Skrjabins letzten zwölf Lebensjahren zutage tretende maßlose Überschätzung der eigenen Persönlichkeit wurzelt zutiefst im gesteigerten Selbstbewußtsein der frühromantischen Musiker, die davon überzeugt waren, ihnen komme der Führungsanspruch im Reich der Künste zu. Ausgehend vom Kantschen Geniebegriff, daß sich nämlich das Genie selbst die Regeln der Kunst gibt (- I. Kant: „Kritik der Urteilskraft“, 11., S. 46.), gerieten die Frühromantiker bald stark in den Bann der Ideen des subjektiven Idealismus in der Philosophie, besonders Fichtes. Diese wurden von ihnen mitunter mißverstanden oder dahin abgewandelt, daß sie selber das Ich seien, welches die Welt und das Wesentliche in ihr setzt. Carl Schmitt hat die Romantik geradezu als subjektivistischen Okkasionalismus definiert, d.h.: als den Glauben, die Welt sei nur Anlaß für die Betätigung des Genies (- zitiert nach Wiora, a.a.O., S. 42). Skrjabin bekannte sich als reifer Musiker immer stärker zum Solipsismus, zu jener Richtung des extrem individualistischen Idealismus, die behauptet, daß lediglich das Subjekt existiere und die objektive Außenwelt nur seine Empfindung sei. Noch in seinen letzten Aufzeichnungen schrieb er: „...die Welt ist das Resultat meiner Tätigkeit, meines Schaffens, meines Wollens. Nur ich existiere, die scheinbare Mannigfaltigkeit ist durch meine schöpferische Einbildungskraft hervorgerufen...“ (L. Danilevic: „A. N. Skrjabin“, Moskau 1953, dt. Übers. v. M. Hoffmann, Leipzig 1954, S. 71). Auch Nietzsches Gedanken übten auf ihn eine starke Wirkung aus. Zeitweilig trug er sich sogar mit dem Plan, eine Oper vom [nietzsche'schen] „Übermenschen“ zu schreiben. Anfänge des Librettos dazu hat er noch entworfen. Weitaus wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß er unter dem Einfluß Nietzsches die eschatologischen Theorien seiner Zeit durch das Schaffen selbst überwinden wollte. Er glaubte an den kommenden „Weltenbrand“, an die „unerhörten Umwälzungen“, wie sie Blok dichterisch prophezeit hatte, an die große Katastrophe; aber ihr versuchte er in heroischer Attitüde die eigene Tat gegenüberzustellen. Skrjabin fühlte sich selbst als Übermensch. In seinen Aufzeichnungen notierte er zwischen 1904 und 1906 folgende Sätze: „...ich bin frei. Ich bin nichts. Leben will ich. Ich will Neues, Niedergewesenes. Schaffen will ich. Frei schaffen will ich. Bewußt schaffen will ich. Die höchsten Höhen will ich erreichen. Durch mein Schaffen, durch meine göttliche Schönheit will ich die Menschen fesseln. Ich will das hellste Licht, die leuchtendste (einzige) Sonne sein, ich will (das All) mit meinem Licht erleuchten, ich will alles in mich fassen, alles mit meinem Ich umschließen...“ (A. Skrjabin: „Prometheische Phantasien“, übers. u. eingel. v. O. von Riesemann, Stuttgart & Berlin 1924, S. 37). Kein Zweifel: Skrjabin fühlte sich nicht nur als Titan, als Übermensch, sondern auch als Priester, als Prophet. Immer stärker beherrschte sein Denken und Schaffen die Vorstellung, daß er mit seiner Kunst die Menschheit erlösen könne. Spätestens seit der Arbeit am Poeme de l'Extase wurde diese Idee für ihn zu einem unerschütterlichen Dogma. In seinem Sendungsbewußtsein, seinem messianischen Glauben fühlte er sich auch durch scheinbar belanglose Äußerlichkeiten bestärkt. Der Zufall, daß nach dem Julianischen Kalender - wohlgemerkt: nach dem Julianischen, denn der Gregorianische Kalender wurde erst nach der Revolution eingeführt - sein Geburtstag auf den 25. Dezember fiel, unterstützte seine Meinung, er sei das Werkzeug eines höheren Willens, der Messias der Gegenwart. Schon das frühe 19. Jahrhundert war von der Allmacht der Musik überzeugt. Die erste Stelle in der Rangordnung der Künste hat sie dann tatsächlich auch im allgemeinen Bewußtsein der Menschen des 19. Jahrhunderts behauptet. Nach Wackenroder, Tieck und Novalis war sie zugleich die ursprünglichste aller Künste, Abbild des Unendlichen. Sie

verband sich bei ihnen mit der poetisch-heilsgeschichtlichen Vorstellung von Zeit und Ewigkeit, erschien ihnen als Widerschein der ewigen Harmonie und eines entsprechenden paradisischen Urzustandes, den es wiederzugewinnen galt, nachdem der große Sündenfall nach Palestrina eingesetzt hatte. Nur mit Hilfe der Musik schien es möglich, das ewige Leben nach dem Tode, den transhistorischen Zustand nach dem Jüngsten Tage zu erreichen. So kristallisierte sich eine der leitenden Ideen der Romantiker heraus: die der ästhetischen Religiosität. Erhabene Poesie und Musik sollten die Menschheit regenerieren. Bei Wagner haben diese Ideen der Regeneration der Menschheit und die geistesgeschichtliche Sendung der Kunst-Religion weitergewirkt. über utopische Zukunftsbilder führten sie zur Gründung des Bayreuther Festspielhauses und zum „Parsifal“. Auch Mahlers Schaffen haben sie stark beeinflusst (Wiora, a.a.O., S. 38f.). Die Romantik verstand sich als eine religiöse Bewegung und maß der Kunst eine wesentliche Aufgabe im Wiederaufstieg der Religion bei. Man litt am Unvollkommenen der Welt und sehnte sich nach einem vollkommenen Sein. Musik schien als ein Abglanz dieser ersehnten Überwelt. Diese Vorstellung schloß an den christlichen Glauben an, daß zum Himmel der ewige Lobgesang der Engel gehöre. Aber man wollte Neues, verstand auch nichtkirchliche Musik religiös. Die absolute Musik gewann umso größere Bedeutung, als seit der Aufklärung der christliche Glaube vielen nicht mehr als einzige göttliche Offenbarung erschien und demgegenüber die erfühlbare Seite religiöser Urphänomene faszinierte. So übertrugen romantische Schriftsteller Vorstellungen und Verhaltensweisen der Andacht und Mystik auf die Musik: Vereinigung der Seele mit der Gottheit in Einsamkeit und Ekstase, Versenkung und Verzückung (a.a.o.). Für Tieck war Musik „...gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion...“ (W. H. Wackenroder „Werke und Briefe“, hrsg. v. F. von Leyen, Jena 1910, S. 302). So wurde im romantischen Denken Musik zur Inkarnation der Religion schlechthin, wurde Kunst-Religion. Gott und der Teufel leben indessen eng benachbart, und es muß nicht alles göttlich sein, was über die Grenzen des Menschen hinausgeht. Schon den Frühromantikern war der Gedanke an die dämonische Macht der Musik geläufig. Daß die Kunst und die in ihr waltenden Kräfte ambivalent zum Guten wie zum Bösen lenken können, wurde bald zu einem Grundmotiv ihres Denkens (Wiora, a.a.O., S. 40). E.T.A.Hoffmann notierte sich in seinen Shakespeare-Exzerpten, die er zur Verwendung im Buch von „Kater Murr und Kreisler“ vorgesehen hatte, jenen bezeichnenden Satz: „...Musik hat eine solche zauberische Kraft, daß sie oft das Böse gut, das Gute böse machen kann...“ (E.T.A.Hoffmann: „Schriften zur Musik und Nachlese“, hrsg. v. F. Schnapp, München 1963 (= Sämtliche Werke; Bd. 5), S. 892). Wackenroder attestiert der Tonkunst durch den Mund seines Berglingers am Schluß des Aufsatzes über das Wesen der Musik eine „...furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit...“ (Wackenroder, a.a.O., Bd. 1, S. 194). Tieck schließlich verdeutlicht in seinem „Phantasmus“ an Mozarts „Don Giovanni“ diese Gegensätze: „...Himmel und Hölle, die durch unermessliche Klüfte getrennt waren, sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst vereinigt, die ursprünglich reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war...“ (F.W.Tieck, Gesammelte Werke, Bd. 4, Berlin 1828, S. 427). Schon im 19. Jahrhundert haben viele Komponisten die Gegenüberstellung göttlicher und dämonischer Mächte zu einem Grundthema musikalischer Darstellung erhoben, besonders in der Oper und der Ballade, und hierbei die Entwicklung der Dissonanz und Chromatik ausgewertet, indem sie diesen und anderen Neuerungen einfache Konsonanzfolgen und diatonische Melodik symbolhaft gegenüberstellten. Auch Skrjabin war die Rolle der Musik, im Guten wie im Bösen zu wirken, durchaus geläufig. Durch die symbolistische Dichtung, deren Verse eine schwebende Atmosphäre des Irrealen erzeugen und mit kunstvoller Vieldeutigkeit oft gerade eine solche Ambivalenz unterstreichen, wurden seine Anschauungen in dieser Richtung nur bestärkt. Sein Poeme satanique, op. 36, ist allein vom Titel her dafür bezeichnend. Das diabolische Element hat in seinem Schaffen ohnehin eine bedeutsame Funktion. Erinnerung sei nur daran, daß er die 7. Klaviersonate „Weiße Messe“, die 9. Sonate

dagegen „Schwarze Messe“, also „Teufelsmesse“ nannte. Die Benennungen wurzeln zutiefst in der mystisch-romantischen Denkweise des russischen Symbolismus, die Gott und Teufel für austauschbar hielt (Hoffmann-Erbrecht, a.a.O., S. 195). Der Gedanke der Kunst-Religion zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen Skrjabins und steigert sich gegen Ende seines Lebens zur Utopie. Schon die „Hymne an die Kunst“ im Schlußsatz der ersten Sinfonie (1900) deutet unmißverständlich diesen Weg an. In ihr heißt es anfangs: „*O wunderbares Bild der Gottheit,*

der Harmonieen reine Kunst!

Dir bringen wir in Freundschaft

das Lob des begeisterten Gefühls...“ und gegen Schluß: „...*du gebärst der Gefühle uferlosen Ozean*

im entzückten Herzen;

und der schönsten Lieder Lied singt

Dein Priester, durch dich erneuert;

es herrscht allmächtig auf der Erde

dein Geist frei und machtvoll.

Durch dich emporgehoben, vollbringt

der Mensch ruhmvoll die größte Tat!“ (L. Danilewitsch: „A. N. Skrjabin“ s.o.). Schon hier bezeichnet sich Skrjabin als Priester, der, durch den Geist der Kunst beflügelt, ruhmvoll die größten Taten vollbringt. Die zweite Symphonie von 1901 hat nach einem von ihm selbst autorisierten Programm die „Befreiung der Seele aus ihren Fesseln“ zum Gegenstand; „*Le poeme divin*“, beendet 1904, einen zumindest verwandten Vorwurf von der Befreiung des Geistes. In diese Jahre fallen jene schon zitierten Tagebuchnotizen „Ich bin frei. Ich bin nichts...“, die kaum noch etwas mit einer spekulierenden Philosophie zu tun haben, sondern eher in den Bereich der Prophetie fallen. Skrjabins Ausdrucksweise wird betont ernst, feierlich, erhaben und überschwenglich. Viele der „großen“ Wörter zeigen nun unmittelbare Beziehung zum Wortschatz der Symbolisten. Gleich ihnen behandelt er jedes Thema „*sub specie aeternitatis*“ und tritt wie ein Priester eines esoterischen Kultes vor die Menge (). Deutlichster Ausdruck der jetzt sich unauslöschlich festigenden Überzeugung, er sei ein „Erwählter“, der mit seiner Kunst der Menschheit den Weg bereiten könnte, ist die 1906 im Selbstverlag in Genf veröffentlichte Dichtung „*Le Poeme de L'extase*“, die nach von Gleich scharfsinniger Analyse das Programm für die erst 1908 abgeschlossenen gleichnamige sinfonische Dichtung vorstellt (Cl.-Chr. von Gleich „Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin“, Balthoven 1963, S. 101ff). In seinem Gedicht schildert Skrjabin bildhaft, wie der vom Schaffensdrang getriebene Geist in den von ihm hervorgerufenen Traumgebilden Erfüllung sucht. Über drohende Mächte kann der Geist durch seinen göttlichen Willen den Sieg erringen. Dieser fortwährende Kampf steigert sich zu einer Ekstase des Geistes, der schließlich die ganze Welt ergreift. Die göttliche Kraft des freien Willens erlöst das Weltall. In diesem Poem sind bereits wesentliche Gedanken des später geplanten, aber nie zu verwirklichenden Mysteriums vorweggenommen. Es wäre töricht, sie als Hirngespinnste eines Halbwahnsinnigen abzutun! Sie sind fieberhafter Ausdruck des Kommenden, hörbare Schritte einer neuen Epoche. Eine Welle der religiösen Erneuerung ging um die Jahrhundertwende über Rußland, und die Hellhörigsten hofften auf eine geistig-sittliche Vertiefung des russischen Menschen. Nicht nur die Künstler - Dichter, Schauspieler, Tänzer und Musiker - strebten nach neuen Ufern und erwarteten die „Morgenröte“, die „neue Erde“ und eine „neue Menschheit“, auch junge Gelehrte, die sich vom herrschenden Positivismus lossagten, Anthroposophen, radikale Priester und Revolutionäre schlossen sich dieser Bewegung an (F. Stepun „Mystische Weltanschauung“ - Fünf Gestalten des russischen Symbolismus, München 1964, S. 301). Auch in der Dichtung dieses „Silbernen Zeitalters“ der russischen Poesie, etwa in den

Werken von Vjaceslav Ivanov, Andrej Belyj oder Aleksander Blok, sind Kunst und Religion untrennbar miteinander verbunden. Belyj formulierte 1910: „...die Kunst hat überhaupt keinen besonderen Sinn außer dem religiösen; in den Grenzen der Ästhetik haben wir nur mit der Form zu tun. Wenn wir uns von dem religiösen Sinn der Kunst lossagen, entleeren wir sie jeden Sinnes...“ (Hoffmann-Erbrecht, a.a.O., S. 189). Kunst als Religion und die Suche nach Gott auf den verschiedensten Wegen kennzeichnen die geistige Situation der Zeit des russischen Symbolismus. Die Philosophie Vladimir Solov'evs vermittelte ihnen ein Gespür für die kommenden Entwicklungen, das sich in den Bildern der Beschwörung und der Warnung ihrer Dichtungen umsetzte, von ihr aus zieht sich das eschatologische Thema des Weltuntergangs durch die ganze symbolistische Literatur. Auch bei Skrjabin stand es im Mittelpunkt seines Denkens und Handeins. Aus Skrjabins Entwicklungsgang ist ohne weiteres verständlich, daß seine letzte symphonische Dichtung, der 1910 vollendete „Promethee...“, nicht einfach eine programmatische Schilderung der Prometheussage bieten wollte, sondern in den weltanschaulichen Hintergrund, in des Komponisten eigenes Credo, eingebettet wurde. Dieser setzt zwar einerseits unmittelbar die Gedankenwelt des Poeme de l'extase fort, wie die Schlußapotheose des Gedichts bestätigt: „...ein Flammenmeer

erfaßt das Weltall.

Der Geist, auf der Höhe des Seins,

fühlt nun unendlichen Strom

der göttlichen Kraft

des freien Willens...“ - verbindet sich aber andererseits erstmalig stark mit anthroposophischen Ideen, denen der Künstler in dem letzten Lebensjahrzehnt aufgeschlossen gegenüberstand. Die Theosophie, eine mystisch-religiöse, spekulativ~naturphilosophische Geisteshaltung, gründet sich bekanntlich z.T. auf der Mystik Jacob Böhmes und dem Okkultismus Emanuel Swedenborgs. Ihr Endziel ist das Wieder-Eins werden mit Gott. Nach ihr ist das Ego, der innere Mensch, unsterblich. Der Tod bedeutet den Übergang in eine höhere Daseinsebene. Durch Wiederverkörperung (Reinkarnation) wird der Mensch zur irdischen Ebene zurückgeführt, um seinen Entwicklungsgang fortzusetzen. Alle Fortschritte der Menschheit erfolgen nach einem göttlichen Heilsplan. Die von Skrjabin selbst autorisierte oder zumindest geduldete Einführung in den „Promethee“ im Programmheft zur Londoner Aufführung von 1914, bei der er den Klavierpart spielte, erläutert die theosophische Interpretation der antiken Prometheussage. Nach der Lehre der Theosophie sind die heranwachsenden Geschlechter der Menschheit noch nicht vom prometheischen Funken erleuchtet, noch unfertig, Schatten ihrer selbst. Ihnen fehlt noch das „Karma“, das Gesetz göttlicher Gerechtigkeit, das das Lebensschicksal jedes einzelnen gestaltet. Aus diesem Zustand befreit sie das Geschenk des Prometheus, jenes Feuer, das die schöpferische Kreativität erweckt. Das prometheische Feuer beeinflußt aber unterschiedlich die Menschen, und nur wenige wissen den Wert dieses Geschenkes zu schätzen und verwenden es für höhere geistige Aufgaben. Diese werden zu „Arhats“, zu Vorbildern der folgenden Generationen. In der Instrumentation wollte Skrjabin mit der Gegenüberstellung von Orchester und Klavier den Makrokosmos und Mikrokosmos versinnbildlichen. Das Soloinstrument verkörpert die individualisierte Persönlichkeit, den vom prometheischen Geist geadelten Menschen (von Gleich, a.a.O., S. 105). Es bedarf keiner Frage, daß sich Skrjabin in seinem Sendungsbewußtsein mit allen seinen Schöpfungen identifizierte. Er fühlte sich als Priester, als Prophet, als neuer Prometheus, der mit der Kunst und Kraft des freien Geistes die Menschheit läutern und erlösen konnte. Der Plan des Mysteriums, das unablässig seine Gedanken der letzten acht Jahre beherrschte und mit dem er einer neuen Menschheit das Leben schenken wollte, war mehr als eine „idee fixe“, war in letzter Konsequenz die Verwirklichung des romantischen Glaubens an die Allmacht der Musik und ihrer Gleichsetzung mit der Religion. Getreu den Vorstellungen der Romantik schwebte ihm auch

die Synthese aller Künste vor. In einem von maßgebenden Theosophenkreisen finanzierten Tempel in Indien, von dem er selbst Skizzen anfertigte (- vgl. hierzu Skrjabin's Skizzen in: F. Bowers: „Scriabin“ Tokio 1969, Bd. 2, S. 65ff), sollten sich etwa 2000 Menschen im kreisförmigen Raum um ihn, Skrjabin, den Propheten, gruppieren, hierarchisch geordnet nach den Gruppen der „Eingeweihten“ bis zu den „Profanen“ an der äußeren Peripherie, und sich in unaufhörlichen zentripetalen und zentrifugalen Bewegungen ineinanderschieben, gewissermaßen den Vorgang kosmischen Werdens und Vergehens symbolisierend. Den Schlußakt des Mysteriums dachte sich Skrjabin in Form eines nur durch die Fesseln des Rhythmus gebändigten orgiastischen Tanzes, der schließlich zur Ekstase führt, die ihrerseits in einem sakramentalen Akt des kosmischen Eros ausklingt und so einer neuen Menschheit Leben gibt (Skrjabin, a.a.O., S. 11 ff.). In diesem Wahngelbilde schließt sich der mehr als hundertjährige Kreis der romantischen Hoffnungen und Sehnsüchte. Nie ist die Erlösungsidee von einem Musiker konsequenter verfolgt worden, auch von Wagner nicht. In seiner Übersensibilität spürte Skrjabin seismographisch jene Erschütterungen, jenen „Weltenbrand“ des Ersten Weltkrieges und seine Folgeerscheinungen dunkel, aber dennoch deutlicher als viele andere, voraus. Bewundernswert für den Menschen Skrjabin bleibt, daß er nicht resignierte, sondern mit der schöpferischen Tat der Entwicklung Einhalt zu gebieten versuchte. Daß er hierbei der Musik Kräfte zugestand, die sie ihrer Natur nach niemals besitzen kann, ist weniger seiner eigenen Verblendung als der Hypertrophie romantischen Denkens zuzuschreiben...“; so weit Professor Doktor Lothar Hoffmann-Ebrecht vom musikwissenschaftlichen Institut der „Johann-Wolfgang von Goethe“-Universität Frankfurt/Main.

Tochter Marina über ihren Vater

Marina Scriabine, des Meisters (ASs) Tochter, wurde am 30. Januar 1911 in Moskau geboren und starb am 28. April 1998 (- also „nach-wendig“ -) in Corneilles-en-Parisis als (russisch-)französische Musikwissenschaftlerin & Komponistin. Sie läßt sich 1927 in Paris nieder und studiert in der „École Nationale Supérieure“ Dekorationskünste (art design); parallel dazu Musiktheorie bei René Leibowitz; 1950 geht sie zum französischen Rundfunk und wird Forschungs-Chefin am CNRS. Sie schrieb elektronische Musik, ein „Bayalett“-Ballett, Kammermusik und Schriftstücke: „Probleme der modernen Musik“ – „Die musikalische Sprache“ – „Der Spiegel der Zeit“. Aus dem Französischen übersetzt von Karin Marsoner erfahren wir von ihr Folgendes: „...wer war Alexander Skrjabin, mein Vater? Sollte man diese Frage nicht mit einigen wenigen Worten, die das Wesentliche dessen zusammenfassen, was den Menschen von heute interessieren könnte, beantworten - etwa folgendermaßen: „Skrjabin, ein Komponist, der Anfang dieses Jahrhunderts wirkte, war einer der Vorläufer der modernen Musik, insbesondere der atonalen“ - und so dann auf das Wichtigste, die Analyse seiner Werke, übergehen und das Übrige den Psychologen oder Liebhabern der „petite histoire“ überlassen? Inwiefern könnten die Ideen des Komponisten über die Kunst und seine Weltanschauung Menschen interessieren, die mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode leben, wo doch dieses halbe Jahrhundert einen völligen Umsturz auf den Gebieten der gesellschaftlichen Formen, des Denkens und der Wertskalen gebracht hat und wo Theorien bereits nach fünfzehn Jahren als „überholt“ beurteilt wenn nicht überhaupt ganz vergessen werden? Diese Verbindung zwischen Kunst und Innenleben, zwischen schöpferischer Entwicklung und geistigem Fortschritt kann heute jedoch umso besser erfaßt werden, als sich der Mensch unserer Zeit von jedem Ästhetizismus und jeder Kunstauffassung, die diese auf sich selbst beschränkt, loslösen will und sich einem Bruch zwischen Kunstwerk und Leben entgegenstellt. Kann uns also eine Begegnung mit einer analogen Einstellung bei einem Künstler, der zu Beginn des Jahrhunderts lebte, gleichgültig lassen? Übrigens besitzt Skrjabin auch anderes Gemeinsames mit den Menschen unserer Zeit, und wenn man ihn anhört stellt

man hin und wieder fest, daß unsere revolutionärsten Aussagen viel weiter zurückreichen, als in die Zeit zwischen 1900 und 1915 - in eine Vergangenheit, mit welcher viele Künstler unserer Zeit wieder Verbindung aufnehmen wollen. Für eine derartige Konfrontation stellt Skrjabin einen besonderen Fall dar. Er besaß ein hervorragendes musikalisches Talent, erlebte aber gleichzeitig eine innere Erfahrung ziemlich einzigartiger, mystischer Art und war dank der philosophischen Ausrichtung seiner Intelligenz dazu fähig, diese nicht mitteilbare Erfahrung zu erfassen, sie bis zu einem gewissen Punkt zu erklären und auch, ihr Wesentliches in einer „mythischen“ Form auszudrücken - ich möchte betonen, daß ich dem Begriff „mythisch“ keinesfalls eine illusorische oder fiktive Bedeutung zumesse. Ein „Mythos“ ist Ausdruck einer höheren Wirklichkeit, die man diskursiv nicht erfassen kann. Ich möchte auch hervorheben, daß von keinerlei Beziehungen zwischen der Biographie, materiellen oder inneren Erlebnissen des Komponisten und den in dieser Zeit entstandenen musikalischen oder poetischen Schöpfungen die Rede sein wird. Ich werde niemals versuchen, das eine oder andere Liebeserlebnis Skrjamins mit der Erotik einer Komposition aus derselben Zeit in Verbindung zu bringen, oder die traurige Stimmung eines Preludes mit einem ungefähr gleichzeitig erfolgten Verlust eines nahestehenden Menschen. Diese Methode, die hinsichtlich eines jeden schöpferischen Menschen anfechtbar und trügerisch ist, wird im Falle Skrjamins sinnlos. Boris de Schloezer, ein Schwager des Komponisten, der ihn besser als jeder andere kannte (- ich werde mich oft auf seine Aufzeichnungen und Erinnerungen beziehen), schreibt diesbezüglich folgendes: „...eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der künstlerischen Persönlichkeit Skrjamins ist die vollkommene, gleichsam absolute Freiheit seines Werkes. Die Autonomie dieses Werkes, seine Unabhängigkeit von allen Ereignissen und von allen äußeren Einflüssen (- es ist hier nicht die Rede von den musikalischen Einflüssen -) hat mich immer erstaunt. Der Kern seiner Persönlichkeit war umgeben von einem starken Panzer, den nichts durchdrang. Hinter dieser Barriere lebte, dachte, fühlte und begehrte er in absoluter Zurückgezogenheit und Ruhe...“. Diese Trennung des Individuellen vom Schöpferischen des Menschen ist bei jedem Künstler zu beobachten, Boris de Schloezer nennt dies „Le Moi mytique“ (das „mythische Ich“). Bei Skrjabin ist diese Spaltung jedoch besonders auffallend; der Komponist wußte es und stellte oft sein „petit moi“ („kleines ich“), dasjenige, das handelte, aß, schlief, traurig oder lustig war, gegen materielle Sorgen kämpfte, seinem „grand Moi“ („großes Ich“) gegenüber, welches schuf, nach göttlicher Allmacht strebte und die Verwirklichung des „Mystere“ vorbereitete. Wenn sich also eine psychologische Untersuchung als unnütz erweist, betrifft dies nicht gleichermaßen die übersinnliche Welt des Künstlers, die sogar Quelle seiner Schöpfung ist. Wir werden also versuchen, diesen von Boris de Schloezer genannten Wesenskern, in welchem Sein und Tun des Komponisten wurzelten, zu entdecken und einzukreisen. Die Persönlichkeit Skrjamins, die Entwicklung seines gesamten Werkes wie die Entfaltung seines philosophischen Denkens haben als Ursprung und Zentrum eine sehr eigentümliche und äußerst intensive innere Erfahrung. Im Mittelpunkt dieser mythisch gearteten Erfahrung muß man sich eine schöpferische Notwendigkeit vorstellen, die so vorherrschend, so lebenswichtig war, daß alles - die Menschheit, das ganze Universum und er selbst - nur in Abhängigkeit von dieser Kraft gesehen, gelebt und gedacht werden konnte, von dieser Kraft, die er im Innersten seines Wesens fühlte und deren unendliches Ausmaß sich ihm seit seiner frühesten Kindheit aufzwang. Um diese innere, offensichtliche, grundlegende Realität ist, wie um eine Sonne seine Vision von der Welt gelagert, kreist sein Denken, reift sein musikalisches Werk. Die schöpferische Begabung kann sich in verschiedenen Richtungen entfalten. Der Künstler kann seine Begeisterung aus einer reinen Freude an Formen schöpfen, aus dem Wunsch, eine Göttlichkeit zu verherrlichen oder die Schönheit der Welt zu besingen. Aber er kann durch seine Kunst auch auf die Welt einwirken wollen, sie seinem Willen unterwerfen, das Universum gemäß seiner inneren Vision neu schaffen. Eine derartige Kunst kann „magisch“ genannt werden, „magisch“ im wahrsten Sinn des Wortes. Leider gibt man dem Ausdruck

„magisch“ all-zu-oft eine sehr vage Bedeutung. Man bewertet so, was eine gewisse psychologische Wirkung hervorruft, was eine bestimmte Irreführung bewirkt oder eine vorübergehende affektive Erschütterung. Der genaue Sinn des Wortes ist ein ganz anderer: die magische Handlung bezweckt eine Einwirkung auf die Natur und die Naturerscheinungen, indem sie die unsichtbaren Kräfte erfaßt, welche sie beherrschen und indem sie sie bezwingt. Man unterscheidet wohlwollende Kräfte von bösen, dementsprechend eine weiße von einer schwarzen Magie. Wenn der Magier sich an die höchste, nämlich die göttliche Macht wendet, wird die Magie zur Theurgie. Um wirksam zu sein, muß der magische Akt auf jeden Fall in einem Ritual und von einem Eingeweihten vollzogen werden. Woher könnte die Berufung stammen, die den eigenartigen Charakter an Skrjabins Werk bewirken sollte? Kann man auch in ererbten Eigenschaften und im Milieu des Komponisten einige Voraussetzungen für seine Berufung zum Musiker finden - seine Mutter war eine bedeutende Pianistin und in seiner Familie wurde die Musik geliebt -, so gab es keine Voraussetzungen dafür, seinen Schöpfungen den mystischen und magischen Charakter zu verleihen, der sie von den anderen Werken dieser Zeit unterscheidet, weder durch sein familiäres Milieu, welches vor allem von Militärs und einigen Diplomaten geprägt war, noch durch seine Erziehung im Kadettenkorps, einer vormilitärischen Einrichtung. In der Umgebung des jungen Alexander ist keine spiritistisch veranlagte Persönlichkeit bekannt, die sich der so lebhaften Empfindsamkeit und Vorstellungskraft des jungen Mannes hätte bemächtigen können. Man kann also sagen, daß lediglich seine innere Stimme ihn in die Bahnen seiner geheimen Welt gelenkt habe. Die Musik, die man ihn lehrte, hatte nichts Magisches an sich; ihr Ziel war, nicht auf das Universum, sondern auf die Empfindsamkeit der Zuhörer zu wirken. Als Knabe nahm er diese ganz profane Musik auf, die dennoch seinen Wunsch, die Zuhörer zu bezaubern und in seinen Bann zu ziehen, befriedigen konnte. Die Erfahrung, die er zuerst undeutlich, dann aber mit größerer Klarheit erlebte, sollte ihm jedoch ihre eigenen Gesetze auferlegen, ihm den bereits eingeschlagenen Weg abschneiden und ihn zwingen, tiefer in Regionen einzudringen, die seinem Milieu und seinen Lehrern vollkommen fremd waren. Diese Erfahrung machte er schon sehr früh, denn er empfand schon als Kleinkind die Kunst und besonders die Musik religiös. Bevor der Knabe zu Bett ging, versäumte er nicht, sein Klavier zu küssen, wie andere russische Kinder die Ikonen küssen. Er war damals sechs Jahre alt. Aber sein Wunsch zu schaffen beschränkte sich nicht auf die Musik. Er, der später von einer totalen Kunst träumen sollte, improvisierte nicht nur auf dem Klavier, sondern schrieb Gedichte, stickte, stellte selbst mit großer Geschicklichkeit Miniaturklaviere her, schrieb Dramen mit zahlreichen Personen, die er ganz allein vor seiner Familie spielte. Mit neun Jahren verbrachte er Stunden damit zu schreiben und klagte darüber, daß „...seine Gedanken ihn daran hinderten zu schlafen...“. In allen diesen kindlichen Beschäftigungen zeigten sich im Keime die Tendenzen, die sich später entwickeln sollten: der Wunsch zu handeln und umzuformen, Wesen und Dinge seinem Willen zu beugen, diese vitale Macht, die er in sich fühlte und die ihn beglückte, kundzutun und zu teilen. Ohne äußere Führung bei der Entwicklung dieser besonderen Gaben konnte nur die persönliche innere Erfahrung den jungen Mann in eine seiner Vision völlig fremde Welt „einweihen“. Wenn gewisse fundamentale Ideen, Kernpunkt seiner Persönlichkeit, sich niemals verändert haben, da sie diese unerschütterliche innere Realität darstellten oder darzustellen versuchten, die sich ihm mit absoluter Zuverlässigkeit und Klarheit aufdrängte, so hat doch die Art und Weise, wie Skrjabin diese Erfahrung erfaßt hat, die Interpretation, die er ihr gab, und die Theorie und Mythologie, in die er sie zu kleiden trachtete, sich beachtlich entwickelt. Doch diese Entwicklung folgt einem fast geradlinigen Weg. Sie wäre zu vergleichen mit einer stufenweisen Einführung, die durch Prüfungen den Schüler zu einer immer tieferen Kenntnis führt, gegen ein immer helleres Licht. Da nun die musikalischen Werke die doppelte Rolle von Erkenntnisvermittlern und derjenigen Macht, die diese Erkenntnis mitteilt, spielen, so enthüllt das Werk Skrjabins notwendigerweise seinen geistigen Weg. Unter diese Überzeugungen, die sich niemals geändert haben, wengleich sie im Laufe

der Jahre verschiedene Formen annahm, ist neben derjenigen von der transformierenden Kraft der Kunst noch die von der grenzenlosen Freiheit des Künstlers zu rechnen. Skrjabin scheute sich nicht vor den letzten Konsequenzen seiner Ansichten, die ihn nach Behauptungen der vernünftigen Leute bis zum Absurden und zum Wahnsinn geführt hätten, weil diese Überzeugungen jenseits des Gebietes der Vernunft lägen. Diese unveränderlichen Grundlagen der Erfahrung Skrjamins, die schon in den Spielen des Kindes da waren, im Küssen des Klaviers und in seinen Bemühungen, seine Zuhörer zu bezaubern, werden von diesem Tag an, wo er seine Überlegungen formulieren konnte und sein kompositorisches Handwerk beherrschen wird, nach und nach alle Fähigkeiten des jungen Mannes einsetzen und sich parallel in philosophischen Theorien, musikalischen Werken und poetischen Texten äußern. Diese schöpferische Kraft, die der junge Mann in sich gären fühlte und die manchmal mit einer derartigen Heftigkeit auftauchte, daß er sie nicht mehr kontrollieren zu können schien, diese großartigen Perspektiven, die sich seinem geblendeten Auge eröffneten, fixierten ihn anfänglich in einem leidenschaftlichen Idealismus, der bis zum „Solipsismus“ führte. Als Kind war er sehr religiös, doch beschleunigte ein Ereignis - nach Boris Schloezer das einzige, das während kurzer Zeit seine innere Entwicklung beeinflusste - eine sicherlich unvermeidliche Krise: die Krankheit seiner rechten Hand, die die Ärzte für unheilbar erklärten und die während mehrerer Monate das Klavierspiel verbot und seine Karriere als Pianist endgültig zu ruinieren drohte. Der brutale Konflikt zwischen seinem freien Willen, seinem schöpferischen Drang und dem durch die materielle Welt gesetzten Hindernis drängte ihn in eine Auflehnung gegen Gott und die Welt. Damals wurde er sich der Dualität seiner Person bewußt: das „petit moi“ („kleines ich“), das Individuum Skrjabin, unterworfen den Gesetzen von Raum und Zeit, Wechselfällen und Begrenzungen, und das „Grand Moi“ („großes Ich“), frei und schöpferisch, das in der Ekstase endgültig zur Göttlichkeit fortschreiten wird. Von nun an lebte er in einer gleichsam übernatürlichen Glückseligkeit; „...meine Freude ist so groß...“, notierte er in seinen Notizbüchern, „...daß Myriaden von Welten darin versinken könnten, ohne ihre Oberfläche aufzuwühlen...“; er liest Nietzsche und beginnt eine Oper, deren Held, ein Künstler (- mit dem er sicher sich selbst meinte, so wie er sein wollte), ein Übermensch, der in der Auflösung des Todes zur Ekstase gelangte. Aber es handelte sich um eine individuelle Ekstase: die Läuterung des Helden ließ auf Erden einen Leichnam zurück. Wenn die Oper nie vollendet wurde, so deshalb, weil sie nicht mehr der Augenblickserfahrung des Autors entsprach. Die okkulte und magische Kraft der Kunst ist unendlich. Der Orpheus-Mythos wird wie eine Realität empfunden. Der aufrührerische Individualismus wird durch das Wachsen des göttlichen Ichs übertroffen, das sich nicht mehr dem Kosmos entgegenstellt, sondern ihn integriert - es empfindet ihn mit seinem Wesen selbst verschmolzen; „...als er mir in der Schweiz versicherte...“, erzählt Boris de Schloezer, „...daß er die Berge um ihn herum als gewisse „Gebirgigkeit“ in seinem eigenen Innern empfinde, wie den Prozeß eines Energiestaus, eines plötzlichen dynamischen Anstiegs, gefolgt von einem Abfall, waren diese Ausdrücke keineswegs methaphorisch...“. Ebenso empfand er das Meer, die Ebene, den Wald, alle natürlichen Phänomene als äußere Kundgebung, als sichtbare Aspekte seines inneren Wesens. Von nun an konnte sich Skrjabin, unlösbar mit der Menschheit und dem Universum verbunden, keine persönliche Befreiung mehr vorstellen, die nicht die Gesamtheit der Lebewesen verändert hätte, und die Kunst war die befreiende Kraft, die diese universelle Läuterung verwirklichen könnte. Jedes Kunstwerk hätte die Aufgabe, seinen Urheber, wie auch sein Publikum auf eine höhere Existenzebene zu bringen. Deshalb hatte Skrjabin eine Abscheu vor allem, was nur Unterhaltung, Schauspiel und Blendwerk war. Ein derartiges Werk betrachtete er als Beleidigung, fast als Blasphemie gegen die göttliche Natur der Kunst und die geheiligte Sendung des Künstlers. Wie in den herkömmlichen Zivilisationen konnte die Kunst für Skrjabin nicht Selbstzweck sein, sondern ein magisches oder theurgisches [GOTT erschaffendes oder beeinflussendes] Aktionsmittel und eine Art einweihender Erkenntnis. Aus dieser Perspektive arbeitete Skrjabin seine neue

musikalische Sprache aus und versuchte, der Musik ihre heilige Würde zu geben. Von der vierten Sonate an und in allen späteren Werken tritt der persönliche Lyrismus den kosmischen Stimmen den Platz ab. Heiterkeit oder Jubel, Kämpfe und Spiele sind nicht mehr Schicksalsschläge seines persönlichen Wollens, sondern die Phasen des allgemeinen Werdens. Wenn man die Titel, die Skrjabin seinen Musikwerken gibt, und die gleichzeitig publizierten literarischen oder poetischen Texte, deren Autor er ist, liest, könnte man glauben, es handle sich um „Programm Musik“. Boris DeSchlözer widerlegt diese Behauptung: „...man kann nicht genügend darauf bestehen, daß Skrjabin niemals philosophische Ideen vertont. Seine Werke enthüllen ihm seine Ideen. Der Komponist, nämlich der, der schafft, geht immer dem voraus, der nachdenkt und Theorien aufstellt. Wenn für Skrjabin die Kunst Magie ist und wirklich das hervorbringt, was er ausspricht, wenn der Künstler der Hindugottheit gleicht, die die Welten im Spiel schafft und zerstört, nur aus Schaffensfreude und aus Freude daran, ihre Macht zu entfalten - und dem entspricht genau die Idee der dritten Symphonie, des Poeme de l'Exstase, des Prometheus und der letzten Sonaten -, so lebt Skrjabin diesen unbegründeten Akt tatsächlich im Innersten seines Wesens und es handelt sich hier um eine grundlegende Einstellung. Gleichzeitig aber nähren und reizen die tönenden Formen, die ihm seine Einbildungskraft liefert und die in ihm entspringen, unaufhörlich diese sich ausbreitende Subjektivität, die versucht, sich immer mehr zu übertreffen. Ich möchte hinzufügen, daß dasselbe für die poetischen Texte, das Poeme de l'extase und den Acte prealable gilt. Sie illustrieren keine Musik, werden auch durch keine Musik illustriert, sondern entspringen einer gleichen erlebten Erfahrung. Da ja die Kunst, wie sie gegliedert in verschiedene Ausdrucksarten wie Malerei, Musik, Tanz und andere existiert, unfähig ist, eine erleuchtende Einheit des ganzen Wesens zu verwirklichen, muß der höchste Akt, das „Mystere“, wie ihn Skrjabin nennt, zu einer gänzlich neuen Kunst Zuflucht nehmen: zur totalen Kunst. Sicherlich gibt es Werke, die mehrere ästhetische Disziplinen vereinigen: die Oper, das Ballett und das Theater verwenden gleichzeitig die Geste, das gesprochene oder gesungene Wort und die Dekoration. Aber in all diesen Werken bewahren die verschiedenen, für die jeweilige Gelegenheit vereinten Register eine gewisse Autonomie. Man kann einen Operntext unabhängig von der Musik lesen, die Choreographie eines Balletts über eine bereits existierende Musik zusammenstellen. Außerdem sind gewisse Sinne wie Geschmacks- und Tastsinn und auch der Geruchssinn von der formellen Ausarbeitung ausgeschlossen, so daß die komplexesten Werke sich immer nur an das Gehör und an den Gesichtssinn wenden und daher nicht auf das gesamte Wesen einwirken können. Im Mystere könnte das formale Gefüge mit einer Polyphonie verglichen werden, deren einzelne Stimmen nicht durch ein autonomes Kunstmittel (- eine musikalische Stimme, eine choreographische Stimme usw. -) gestaltet wären, sondern durch ein Material, das alle sensorischen Register umfaßt. Eine Stimme könnte beispielsweise als Lichtprojektion beginnen, mit einer Geste fortfahren und dann mit einem Ton. Dies ist eine grobe Annäherung. Vielleicht wäre es richtiger anzunehmen, daß im Mystere die verschiedenen sensiblen Formen ebenso eng verschmelzen müßten wie in einem Lebewesen. So, wie ein Vogel nicht als Summe von Organismus, Gesang und einer gewissen Leichtigkeit anzusehen ist, diese verschiedenen Komponenten aber das Wesen des Vogels zusammen mit tausend anderen, untrennbaren Elementen bestimmen - der Weichheit des Gefieders oder der Wärme des kleinen Körpers -, würden ebenso im Mystere die formellen Stimmen ein so dichtes Gewebe bilden, daß kein Faden herausgezogen werden könnte, ohne zu zerreißen und die Einheit des Ganzen zu zerstören. Aber wenn man sich auf das Leben beruft, so darf man nicht das primitive, durch Instinkte gelenkte Leben im Auge haben, man darf darunter auch keine Preisgabe an die Natur, keine Ursprünglichkeit und keine Konzession an die dunklen Rufe des Unbewußten verstehen; das Mystere steht zu all dem sogar gerade im Gegensatz. Sicherlich gibt die Liturgie ein möglichst treues Bild davon. Die Apokalypse zeigt uns die Vision eines übernatürlichen Lebens unter dem Aspekt einer Liturgie. Nichts fehlt hier, weder der Altar noch der Weihrauch, noch die Gesänge und auch

nicht die Priester, die um das glorifizierte Opfer herum in Chöre verschiedener Rangordnung eingeteilt sind. Das Mystere war als universelle Liturgie gedacht, wobei die gesamte Menschheit am befreienden Akt teilnehmen und zur Schlußekstase gelangen sollte. Alle Sinne sollten bei dieser grandiosen Feier betroffen werden, nicht nur Auge und Ohr, sondern auch Geruchs-, Geschmacks- und sogar Tastsinn würden nicht fehlen. Aber auch diese Vorhaben müssen auf eine andere Ebene übertragen gedacht werden. Skrjabin hatte nicht die Absicht, neue Kunstarten zu schaffen, deren Material sich aus Empfindungen des Geschmacks-, Geruchs- oder Tastsinnes zusammengesetzt hätte; er hat sich darüber in einem Gespräch mit Boris de Schloezer geäußert: „...es ist klar,“, berichtet jener, „daß von etwas ganz anderem die Rede war, es handelte sich darum, die Gerüche und die Empfindungen von Geschmacks- und Tastsinn in das Gewebe des Mystere einzuschließen, neue Fäden in dieses Gewebe einzuflechten, und zwar gleichzeitig mit jenen der Musik, der Malerei, der Gestik und der Poesie. Da ja die Einheit der totalen Kunst wiederhergestellt wurde, mußte man die Elemente dieser Kunst, die sich, voneinander isoliert unmöglich unabhängig entwickeln konnten und daher scheinbar spurlos untergingen, wieder beleben, wieder erwecken. Einmal mehr drängt sich ein Vergleich mit der Liturgie auf. Auch diese versucht während einer gewissen Zeitdauer, eine höhere Lebensart zu verwirklichen, und der Ritus wendet sich, wenn auch schüchtern, an die Gesamtheit der Sinne. Neben der Musik, dem Wort und der Geste, die sich an Auge und Ohr wenden, darf nicht der Weihrauch vergessen werden, der den Geruchssinn bezaubert, auch nicht das Kommunionmahl, das an den Geschmackssinn appelliert und, obwohl der Tastsinn nur selten eingreift, können wir von ihm einige Spuren im Küssen der Heiligenbilder sehen (- besonders in der orthodoxen Liturgie), im Auflegen der Hände und in den Ölungen. Im Mystere wie in der Liturgie verwirklicht der heilige Akt eine Einheit der verschiedenen sensiblen Kundgebungen und nicht, wie in Oper und Ballett, ästhetische Befriedigung. Das Mystere wurde auch nicht annähernd vollendet und - nach menschlichem Ermessen - war dieser Plan vollkommen undurchführbar. Skrjabin verschob jedoch dieses Projekt nicht in die nebelige Ferne einer unbestimmten Zukunft, vorbereitet durch eine entsprechende Entwicklung. Es wäre so einfach gewesen, die Verwirklichung des Mystere für das Ende irgendeines kosmischen, mehrere Jahrtausende entfernten Zyklus zu planen und sich ohne jedes Risiko zum Propheten zu machen, zum Kündler dieses entrückten Ereignisses. Aber eine solche Einstellung vertrug sich gar nicht mit der heiteren und tätigen Veranlagung Skrjamins, und das Feuer, das ihn vor Freude verzehrte, war zu stürmisch, um sich in Träumerei aufzulösen. Er wollte persönlich und sofort handeln, um das große Werk im Verlauf seines Erdendaseins zu vollbringen. Das Mystere, das auf physischer Ebene nicht existierte, hat Leben und Werk des Musikers ausgerichtet, erleuchtet und intensiviert, so daß dieser Plan auf die am Beginn dieser Ausführung gestellte Frage „Wer war Skrjabin?“ vielleicht besser antwortet als die Musikwerke, die in den Konzertsälen oder aus den Lautsprechern unserer Plattenspieler erklingen. Diese Werke sind übrigens nichts anderes als Skizzen, Wege zum Mystere. So gelangte trotzdem in Fragmenten und Entwürfen etwas davon zu uns, angefangen vom Chor, der im ästhetischen Plan zur ersten Symphonie angezeigt ist, bis zu den letzten Werken, wo sich eine neue musikalische Sprache zu entwickeln beginnt. In Prometheus versuchte Skrjabin durch Hinzufügen des Farbenklaviers eine erste Verwirklichung einer Kunst, die die Grenzen der Musik überschreitet. Die zu seiner Zeit noch unausgebildete Technik der Lichtspiele erlaubte keine befriedigende Verwirklichung seines Planes. Sicherlich hätte heutzutage die Vision, die er in sich trug, mit Hilfe der modernen Elektronik, die dazu fähig wäre, an die Schöpfungen seiner Einbildungskraft näher heranzukommen, schärfere Konturen angenommen. Im Augenblick seines Todes arbeitete er am „Act prealable“, einem Werk, das die Menschheit auf die Schlußläuterung vorbereiten und die Transmutation einleiten sollte, die erste Phase des großen Werkes. Der Zustand, in dem sich die Skizzen befinden, die man in den Papieren Skrjamins wiederfand, erlaubt nicht, sich eine Vorstellung davon zu machen, was dieser Acte

prealable bedeutet hätte. Man besitzt lediglich einen beinahe beendeten Text, der eine Inhaltsangabe enthält. Es handelt sich um die Geschichte des Universums von seiner Entstehung an bis zu seiner letzten Verschmelzung mit dem „Einen“. Aber wie würde sich dieser Text in das Ganze einfügen, wie sollte das ganze Werk interpretiert werden? In einer Aufführung? Sicherlich nicht in einer einweihenden Feier, gemäß dem wahrsten Sinne dieser Bezeichnung. Es sollte nicht nur jede Trennung zwischen Schauspielern und Publikum abgeschafft werden, da alle in verschiedenem Maße am Abrollen der Handlung beteiligt wären, aber zu dieser Teilnahme sollten nur Absolventen: einer Art esoterischer Schule zugelassen werden, einer Schule, in der ihnen gleichzeitig eine geistige Ausbildung und eine künstlerische Vorbereitung vermittelt werden sollte, die an die gänzlich neuen ästhetischen Formen angepaßt wäre, zu deren Ausführung sie ausersehen wären. Wir wissen nichts über den Ablauf dieser Liturgie, außer daß Skrjabin im Acte prealable zum ersten Mal diese „totale Kunst“, deren Plan in ihm so viele Jahre lang heranreifte, ausarbeiten sollte. Deshalb ist jede sogenannte Verwirklichung des Acte prealable vom Text aus nur absurd und eine Fälschung. Was den geistigen Weg Skrjamins betrifft, so wurde von ihm im Laufe der letzten Jahre eine neue Etappe überwunden. Seine Persönlichkeit empfand er immer mehr als Instrument im Dienste eines einzigen Zieles, der Verwirklichung des Mystere. Er fühlte sich mit dieser Mission betraut, aber die Idee einer „Mission“ enthält außer dem Gesandten auch den, der ihn sendet. Das Heil der Menschheit und des Universums hing nicht mehr von Skrjamins Willen allein ab, sondern von einem anderen, der größer war als er. Der Mensch, besonders er selbst, ist nicht mehr als Gott gedacht, sondern als Sohn Gottes. Für die Verwirklichung des Mystere konnte und mußte alles, wenn notwendig auch er selbst, geopfert werden. Die Größe des theurgischen Aktes, den er forderte, hatte den Individualismus Skrjamins gelenkt. Wenn er auch Alchimist des großen Werkes war, so gab er doch zu, daß andere Schüler es eventuell vollenden könnten. Einige Monate vor seinem Tode vertraute er Boris de Schloezer an: „Ich schwöre dir, daß ich, wenn ich jetzt sicher wäre, daß jemand anderer, größerer als ich, existiert, der eine solche Freude auf Erden schaffen könnte, die ich selbst nicht würde geben können, sofort wegginge und ihm den Platz überließe; aber natürlich würde ich aufhören zu leben!“. „Und“, fügte Boris de Schloezer hinzu, „das war keine Phrase!“. „Die Individualität“, sagte noch einige Tage vor seinem Tode Skrjabin, „ist eine wertvolle Schale, aus welcher der Einzige die Erkenntnis des Leidens und der Freude trinkt. Ich bin die Schale.“. Aber für die Antwort auf unsere Frage muß ein letztes Mal ausgeholt werden. Wir müssen uns fragen, wer Skrjabin für uns war. Handelt es sich um einen Menschen der Vergangenheit, der der Geschichte angehört, um einen interessanten „Fall“ für Psychologen, Soziologen und Historiker? Jene wären übrigens gezwungen, ihn ins Infernum derjenigen zu verbannen, die nirgends einzuordnen sind. Wo gibt es einen Zeitgenossen, der uns etwas darüber sagen könnte? „Ich rufe“, murmelte Skrjabin oft, wenn er seine Werke seinen Freunden vorspielte. Wozu ruft er nun seine Zuhörer? In erster Linie, und das ist sehr aktuell, zur Überwindung der Mittelmäßigkeit des täglichen Lebens, nicht durch eine Flucht, sondern durch Verwirklichung der Möglichkeiten, die wir in uns tragen und deren Macht wir ignorieren, er ruft zu einer unbegrenzten Freude auf, zu einem viel intensiveren Leben, zu einer absoluten Freiheit. Er spricht zu uns von zahlreichen weiteren Dingen, die durch ihre Modernität überraschen. Er spricht zu uns von einer Kunst, die es ablehnt, ein Vergnügen ohne Folgerungen zu sein, ferner beschreibt er uns den Sinn der Erotik und der Sexualität: „Im Traum von einem Ende des Universums sah Skrjabin einen, man weiß nicht wie großartigen sexuellen Akt“ berichtet Boris de Schloezer; und wir lesen in Skrjamins Notizbüchern: „Ich möchte die Welt besitzen wie eine Frau!“. Viele andere Ideen könnten von schöpferischen Menschen unserer Epoche stammen – sie stammen von meinem Vater! Wie diese sah er die Kunst in einer stetigen Entwicklung, in einem ständigen Werden. Er anerkannte nicht die Existenz vollkommener, endgültiger Werke, und die seinen machten darin keine Ausnahme. Auf dem Gebiet des Theaters finden wir die meisten modernen Tendenzen: Er wollte die Bühnenrampe abschaffen

und die Architektur der Bühne und des ganzen Gebäudes ändern. Er plante die Erfindung beweglicher Architekturen, die er „dances architecturales“ („Architekturtänze“) nannte, außerdem Lichtspiele, welche „edifices-mirages“ („vorgespiegelte Bauwerke“) errichteten und wieder zerstörten. Man könnte noch diese Leidenschaft der Handlung hinzuzählen, dieses fieberhafte Warten auf die Zukunft. Skrjabin, sagen die Zeugen, lebte in der Zukunft. All dies und besonders diese kompromißlose Forderung einer totalen Freiheit hat die anti-konformistische Jugend anerkannt, die besonders in den Vereinigten Staaten mit Vorliebe seine Musik hört. Aber die absolute Freiheit kann in unserem gegenwärtigen Zustand nicht verwirklicht werden, da ja der Mensch nur aus einer, wie auch immer beschaffenen, ihm aufgezwungenen Situation heraus handeln kann, die diese Freiheit begrenzt. Skrjabin hatte dies verstanden; deshalb hatte er seinen großartigen Plan zum Mystere gefaßt, denn nur das Hingelangen der Menschheit zu einem göttlichen Zustand könnte ihr diese vollständige Freiheit geben. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, erweist sich der sinnlose Plan endgültig als logische Idee einer Befreiung durch die Umwandlung einer Gesellschaft und Veränderungen politischer Strukturen. Wenn wir uns in den grundlegenden Bestrebungen Skrjamins erkennen können, machen dennoch die Mittel, die er vorschlägt, den modernen Menschen meist bestürzt. Skrjabin erwartete wie viele unserer Zeitgenossen die Veränderung der Menschheit und behauptete sogar, sie würde stattfinden, sogar in kürzester Zeit. Doch konnte es sich für ihn keinesfalls um den Aufstieg irgendeiner Gesellschaftsschicht im historischen Sinne handeln, so vollkommen man sich eine solche auch vorstellen würde. Ein anderes Mißverständnis kann Skrjabin vom heutigen Künstler trennen. Letzterer sucht häufig die Befreiung in der absoluten Spontaneität, in der Hingabe an seine Phantasmen, im Tauchen ins Unbewußte, in der Trunkenheit der zügellosen Triebe. Für Skrjabin enthält der Ausdruck „spontane Kunst“ einen Widerspruch. Für die Improvisation begabt, verzichtete er sehr bald auf sie, so sehr mißtraute er allem, was auf dem Gebiet der Kunst nicht erdacht und ausgearbeitet war. Die Verwirklichung des göttlichen und freien Ichs implizierte den Kampf gegen die Materie, nicht um sie zu zerstören, sondern um sie durch die Macht der totalen Kunst mit Licht zu durchdringen und zu verwandeln. Wie beim Alchimisten mußte diese Verwandlung sichtbares Zeichen der inneren Verwandlung sein...“. Soweit Tochter Marina Scriabine.

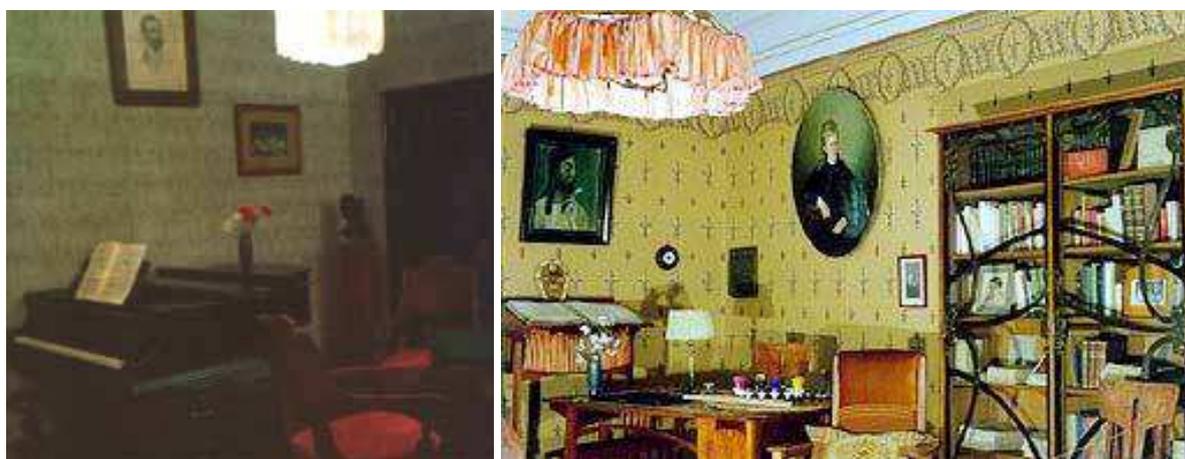
Und heute – Pessimismus(?) für doch so strahlend-„optimistische“ Musik...

Bisher haben wir mehr oder weniger theoretisiert. Nun mögen Praktiker reden. Margot Pinter & Anton Voigt sind folgender Meinung über AS: „...zur Konzertpraxis mit Skrjamins Werken aus der Sicht des Interpreten (Pianisten): Daß es ein schwieriges Unterfangen ist, im Rahmen eines vorwiegend auf die Theorie ausgerichteten Musiksymposions als Praktiker zu sprechen, liegt auf der Hand. Aber solange es von Komponistenseite gewünscht wird, daß Musik nicht in erster Linie gelesen, sondern gehört wird, ist der Erfahrungsbericht von Praktikern gewiß auch für Theoretiker von Interesse. Dabei stützen sich die Verfasser auf jene Erfahrungen und Erkenntnisse, die sie in langjähriger Konzertpraxis mit Werken Skrjamins sammeln konnten. Mit der Interpretation Skrjaminscher Klaviermusik ist eine besondere Problematik verbunden. Die selbstverständlichen Voraussetzungen eines Konzertpianisten, wie Affinität zum Werk, Einfühlungsvermögen, Technik, Anschlagkultur, Pedaltechnik etc., genügen bei Skrjabin nicht - der Skrjabin-Interpret muß bereit sein, sich von allem Nüchternen, Sachlichen und Analytischen radikal zu entfernen, um sich jene überzüchtet emotionsgeladene, neurotische Sinnenwelt zu begeben, als die sich Skrjamins Musik präsentiert. Für ihn war Musik keine bloße Kunstäußerung, sondern Mittel zu weltanschaulicher Manipulation. In diesem Sinne forderte er vom Zuhörer völlige Unterwerfung und vom Interpreten zur Erreichung dieses Zieles den Nachvollzug seiner innersten Emotionen, u.a. durch strikte Befolgung bzw. eine mit größtmöglicher Intensität erfolgende Ausführung der Indikation, wie z.B. „con una

ebbrezza fantastica“, „imperioso“, „avec une joie exaltee“, „perfide“, „avec une volupte radieuse“, „extatique“, „avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnee“. Die tatsächliche Reaktion des Publikums ist aber nicht Unterwerfung unter die Ideen Skrjabins, sondern Faszination oder Ablehnung. Kritiker greifen zu einem bei Besprechungen sonst völlig unüblichen Wortschatz, der im Zusammenhang mit anderen Komponisten undenkbar wäre. Hier 2 Beispiele: „...KONZERT VON KOUSSEVITZKY - Skrjabin hat eine völlig neue musikalische Welt geschaffen: sonderbar, mystisch, schmeichelnd, spontan, manchmal kosmisch chaotisch. Dabei eine Transparenz und ungewöhnliche Klarheit des Stils, der Freiheit und der Eleganz, neben Augenblicken eines ekstatischen Rausches von unerhörter Grandiosität...“ („Golos Moskvj“ (Stimme Moskaus) v. 3. 3. 1911, L. Sabaneev über „Prometheus“) - „...die extremen Exzesse von Skrjabins letzten Werken scheinen mir irgendwo ein Alptraum zu sein - künstlerisch abnormal, krankhaft. Vielleicht werden andere Generationen diese Musik mit anderen Augen ansehen, aber uns „armen Sündern“ erscheint sie verlogen, exzentrisch, als eine Mißgeburt der Kunst...“ (Kritik v. 2. 2.1909, B.K. über „Poeme de l'Extase, aufgeführt in Petersburg am 31. 1. 1909). -- Innerhalb eines halben Jahrhunderts hat sich aber in bezug auf das Vokabular nichts geändert: „...Skrjabins thematisches Material besteht aus sehr kurzen, brockenartigen Phrasen, die, eigentümlich ineinander verwoben, zu enormen klanglichen Entladungen führen und wie Tonlawinen daherrollen. Die hochgespannte, gesteigerte Ausdrucksweise kennt keine Ruhepunkte, sondern nur ein orgiastisches Vorwärtstürmen, um schließlich abrupt abzubrechen. Nicht nur dadurch, sondern auch durch die sehr seltsamen Tempobezeichnungen („wollüstig“, „schmachtend“, „genießend“ usw.) kennzeichnet sich der ekstatisch besessene Erotomane, der Skrjabin war...“ („Luzerner Tageblatt“ v. 2. 2.1955, cfr) – „...MUSIK FÜR DEN PSYCHIATER - EIN ABEND IM WAHNSINN – Zu seinem 100. Geburtstag feiert A. Skrjabin eine hör- und sichtbare Wiederkehr und wird danach wieder in der Kuriositätenkammer der Musikgeschichte archiviert werden. In Donaueschingen wollte man Skrjabins Synästhetik von den klangerzeugten Farben aktualisieren - es konnte nicht überzeugen. Der Versuch, Skrjabins Klavierwerke aus seiner künstlerischen Sendungsbesessenheit und seinen Übermenschenansprüchen zu erklären, konnte ebenfalls nicht überzeugen. Die Mitteilungsfähigkeit der Skrjabinschen Musik ist geschichtlich geworden und kann ihre Programme nicht mehr unmittelbar verkünden. Wenn die 5. Sonate mit dem Motto wirbt „...Ich schenke euch die Kühnheit!“, dann bezweifelt man trotz jazzprophetischer Punktierungen und massiver Akkordik das Geschenk. Man glaubt eher eine Mischung aus Bildungsgütern zu vernehmen; Nietzsche erlebt im Theaterkostüm Tristans den Nachmittag eines Fauns. Wenn die 9. Sonate als „Schwarze Messe“ die Auseinandersetzung von Himmel und Hölle, Gut & Böse darstellen soll, so fehlt dem Hörer heute die Möglichkeit, das Gute und das Böse zu identifizieren - es bleibt Klaviermusik übrig, die nicht mehr mit ihrem weltanschaulichen Anspruch, wohl aber gegen ihn genossen werden kann. So trefflich die Sonaten auch gelangen, sie bleiben fremd und sind bestenfalls interessant. Dagegen faszinieren die Preludes unmittelbar. Hier ist die Aussage auf kleinem Zeitraum begrenzt, hier werden Ausdrucksstenogramme Musik...“ („Südkurier“ (Konstanz) v. 12. 11. 1972, hw). In dieser letzten Kritik werden Fragen angeschnitten, die einige Überlegungen bedingen: weltanschaulicher Anspruch der Musik Skrjabins - divergierende Aufnahme der Sonaten einerseits und der kurzen Stücke (Preludes, Etudes etc.) andererseits - der Platz Skrjabins im Konzertbetrieb. Wegen des Unbehagens der Skrjabinschen Weltanschauung gegenüber setzen sich die meisten Interpreten und Theoretiker über den weltanschaulichen Anspruch der Skrjabinschen Musik hinweg. Ist das zulässig? - oder besser gefragt: kann man bei der Betrachtung eines Musikstücks auf das der Komposition zugrunde liegende Gedankengut des Komponisten verzichten. Es gilt als selbstverständlich, daß der Dirigent einer Aufführung der Matthäuspassion das Neue Testament gelesen hat, die Karfreitagsliturgie der Evangelischen Kirche kennt etc., oder daß der Dirigent der Zauberflöte einiges über das Freimaurertum weiß.

Gewiß wäre es nicht der Idealfall für eine gültige Interpretation, derartige Hintergründe nicht zu kennen, auch wenn es hierfür prominente Beispiele geben mag. So darf man sich auch bei Skrjabin nicht einfach über alles, das nicht im reinen Notentext verankert ist, hinwegsetzen, gerade bei ihm nicht, der niemals einfach nur ein Musikstück schreiben, sondern damit Kräfte wecken wollte, die der Erlösung dienen sollten. „Hört ihr“, sagte er zu seinen Freunden, wenn er „*Flammes sombres*“ op. 73 Nr. 2 spielte, „- das ist nicht mehr Musik, das ist das „Mysterium“...“. Tatsächlich basieren Skrjabins späte Werke insgesamt auf jenen Skizzen, die er sich für den „*Acte prealable*“ seines „Mysteriums“ gemacht hatte. Und dieses Mysterium sollte der Erlösung der ganzen Menschheit dienen! So müßte eigentlich jede Aufführung eines späten Werkes die Erlösung oder wenigstens eine Verbesserung der Menschheit herbeiführen, oder wenigstens jenes Teiles der Menschheit, der als Publikum der Aufführung beiwohnt. Diesen messianischen Anspruch der Musik Skrjabins muß man verneinen. Hätte Skrjabin sein Vorhaben ausführen können, so hätte er gewiß sehr bald feststellen müssen, daß es ein Trugschluß ist, anzunehmen, in einem großen Spektakel die Menschheit erlösen zu können, ohne daß der einzelne selbst in seinem Leben den Kampf zwischen Gut und Böse kämpft und das Böse in seinem Denken und Handeln besiegt. Der orgiastische Höhepunkt eines Sinnenerlebnisses kann die Erlösung nicht bringen. Ob man unter diesen Umständen Skrjabin überhaupt spielen kann und soll, kann nur der einzelne Interpret für sich selbst beantworten, wobei er sich der Gefahren, die diese Musik in sich birgt, voll bewußt sein und der Versuchung einer Publikumsmanipulation widerstehen muß. So kontrovers die Reaktion von Publikum und Presse bei den Sonaten ist, so einhellig positiv ist sie bei den kleineren Stücken, gleichgültig ob es sich dabei um frühe oder späte Werke handelt. In diesem Zusammenhang hier einige Worte über Stückwahl und Programmzusammenstellung. Skrjabins Klavierwerke sind insgesamt relativ kurz. Selbst die Sonaten dauern zum größten Teil weniger als eine Viertelstunde (- nur Nr. 1 und 3 sind „echte“ viersätzigte Sonaten mit der entsprechenden Länge). In seinen eigenen Rezitals benötigte Skrjabin 20 und noch mehr einzelne Stücke für ein abendfüllendes Programm. Hier ein Beispiel: „Moskau, 22. November 1914: 2 Preludes aus op. 13 - 2 Preludes aus op. 31 - Poeme aile op. 51, Nr. 3 - 2 Preludes aus op. 48 und 39 - Poeme-Nocturne op. 61 - Prelude op. 49 - 2 Mazurkas aus op. 40 - 4. Sonate - Poeme op. 59, Nr. 1 - Masque op. 63 - Feuille d'Album op. 58 - Flammes sombres op. 73, Nr. 2 - Prelude op. 74, Nr. 2 - Enigme op. 52 - „Desir“ und „Cresse dansee“ aus op. 57 - Poeme satanique op. 36. Das sind außer der 4. Sonate 20 Einzelstücke. Skrjabin spielte mit Vorliebe seine kurzen Stücke und fast immer nur die gleichen Sonaten. Gewiß wurde er vom Erfolgsdenken geleitet, wenn er die Favoriten des Publikums, wie die Stücke für die linke Hand, Poemes op. 32, Valse op. 38, immer wieder auf's Programm setzte, wie er überhaupt seine schwerverständlichen Werke nur vor einem Auditorium spielte, bei dem er ausreichendes Verständnis voraussetzte. Auch die heutigen Pianisten gehen kein Wagnis ein: wenn Skrjabin überhaupt gespielt wird, begegnet man stets den gleichen Stücken, wie Preludes op. 11 bis 17, Etudes op. 8, Sonate Nr. 9. In letzter Zeit ist Sonate Nr. 10 etwas in Mode gekommen. Ein typisches Beispiel für diese Einstellung ist das Konzertprogramm einer jungen russischen Pianistin, Moskau, Oktober 1978: 4 Mazurkas - 4. Sonate - 12 Etudes op. 8. Den Teilnehmern beim Tschaikowsky-Wettbewerb 1978 standen für eines der Pflichtstücke sämtliche Etüden Skrjabins zur Auswahl, dennoch wählten mit einer einzigen Ausnahme alle Teilnehmer die dis-Moll-Etüde aus op. 8. Beim internationalen Skrjabin-Wettbewerb der EBU 1972 in Oslo hatten die Teilnehmer neben der 5. Sonate als Pflichtstück die Möglichkeit, ihr dreiviertelstündiges Wahlprogramm frei aus allen Werken auszuwählen. Von den Sonaten wurden hauptsächlich Nr. 9 und 10 gewählt, während die Sonaten Nr. 1, 2, 3, 4 und 6 von niemandem gespielt wurden. In drei aufeinander folgenden Tagen waren immer nur die gleichen Stücke zu hören. Die Verfasser dieser Zeilen versuchen in ihrer Praxis im Dienste Skrjabins andere Wege zu gehen: durch Auswahl nicht nur von Werken des frühen Schaffens, sondern aus allen Perioden, also aus allen Sonaten und

kleineren Stücken, durch ungewöhnliche Programmzusammenstellungen und fallweise durch einführende Worte vor dem betreffenden Stück. Wenn es sich auch herausgestellt hat, daß sich nicht alle Skrjabinschen Werke für den normalen Konzertbetrieb eignen, so gibt es doch sehr viele Werke auch aus der 2. und 3. Schaffensperiode, die wert wären, mehr gespielt zu werden, und zu denen das Publikum Zugang finden kann, unter vielen anderen op. 49, 51 und 65. Wegen des schwer überschaubaren Aufbaus und, weil das ständige Auf und Ab einer betont sinnlichen Musik frustrierend wirkt, sind einige Sonaten für die Aufnahme in ein Programm problematisch. Hiervon auszunehmen sind mit Einschränkungen die Sonaten Nr. 2 und 4. Die 5. und 9. Sonate hingegen haben sich als sehr wirksam herausgestellt. Die 5. Sonate eignet sich ganz besonders gut für den Anfang eines Programms, allerdings ist dann die Wahl des nachfolgenden Stückes schwer. Am besten hat es sich bewährt, Skrjabin folgen zu lassen und somit einen ganzen Programmteil Skrjabin zu widmen; im Falle eines gemischten Programms könnte man zum Ausgleich ein Stück wie Schumanns Kinderszenen oder etwa Schubert spielen. Ein Presseecho dazu war: „...das Programm begann mit Skrjabins Sonate Nr. 5, wahrscheinlich einer der aufregendsten Sonaten, die jemals geschrieben worden sind. Gewaltige Tonmassen voll wilder Leidenschaft erfüllten den Saal, so daß den Zuhörern deutlich der Kampf der inneren Mächte im Menschen vor Augen geführt wurde. Danach ohne Übergang Schumanns idyllische Kinderszenen - ein krasser Gegensatz zu Skrjabins aufwühlenden Gefühlen. Durch diese ausgeglichene Musik wurden die Nerven der Zuhörer vor der Pause beruhigt...“ („Amts Folkeblad“ (Vejle/Dänemark) v. 8. 9. 1970, mie). Die 9. Sonate ist theoretisch ein ausgezeichnetes Schlußstück, in der Praxis ist es allerdings ratsam, ein positives Stück folgen zu lassen, da das Publikum anscheinend jene unheimliche Stimmung spürt, von der Skrjabin zu seiner Familie sagte, daß es ihm unverständlich sei, wie er etwas so Böses in Musik hatte ausdrücken können. Er selbst spielte dieses Werk im



in ASs Wohnung -- links: sein Flügel - rechts: sein Arbeitszimmer

Konzert sehr selten und äußerst ungern. Will man einen reinen Skrjabin-Abend spielen, was mit Ausnahme zu Jahrestagen und anderen speziellen Anlässen kaum möglich ist, weil sich kein Konzertveranstalter dazu entschließen kann, so hat man auf eine genau überlegte Programmfolge zu achten. Zu leicht kann sonst das Konzert für das Publikum eintönig geraten. Wesentlich sind Kontrastreichtum, Abwechslung von kurzen mit längeren, bekannten mit unbekanntem, frühen mit späten Werken. Ein Beispiel für eine bewährte Zusammenstellung ist: 2. Sonate - 3 Preludes op. 11 - 5. Sonate - 4 Morceaux op. 51 - 9. Sonate - „Guirlandes“ und Flammes sombres op. 73 - „Vers la flamme“ op. 72: „...der Programmaufbau war klug gewählt, denn durch den rhythmischen Wechsel der durchwegs schwer verständlichen Sonaten mit Preludes, die eine ruhigere melodische Linienführung aufweisen, konnte sich bei den Zuhörern eine Art seelischen Atmungsprozesses entwickeln, der es möglich machte, den Stücken mit innerer Anteilnahme zu folgen...“ („Vorarlberger

Nachrichten“ v. 9. 11. 1971). Aber trotz größter Sorgfalt bei der Programmzusammenstellung muß die Reaktion nicht einhellig sein: „...Man entdeckt in dieser philosophischen Musik eine Fülle von Subjektivitäten, die in der Tiefe seiner Werke brodeln. Aber bei allem Kontrastreichtum ist es unvermeidlich, dass sich ein Abend, der ausschließlich Skrjabin gewidmet ist, in einem Klima der Monotonie abspielt...“ („Balears“ (Palma de Mallorca v. 5. 12. 1972, Pedro Deja). Es bleibt noch die Frage nach dem Platz Skrjamins im Konzertleben. Im Rahmen dieses Symposions wurde wiederholt von einer Skrjabin-Renaissance gesprochen. Derselbe Gedanke taucht in jener Ansprache auf, die Schostakowitsch anlässlich des 100. Geburtstages Skrjamins am 6. Januar 1972 in Moskau gehalten hat: „...immer wieder neue Generationen von Hörern dringen in die eigentümliche, einzigartige Welt der Musik Skrjamins ein, werden durch ihren begeisternden Impuls, ihre erhabene Poesie hingerissen. Das Werk Skrjamins war Gegenstand leidenschaftlicher Dispute und wissenschaftlicher Diskussionen. Jetzt sind diese Dispute vorbei, da die Zeit selber den festen und wichtigen Platz des



links: eine AS-Grafik -- rechts: ASs Wohnung von 1912-'15 in Moskau (- heute Museum (uliza Wachtangowa 11 = Bolschoi Nikolopeskovskii side street))

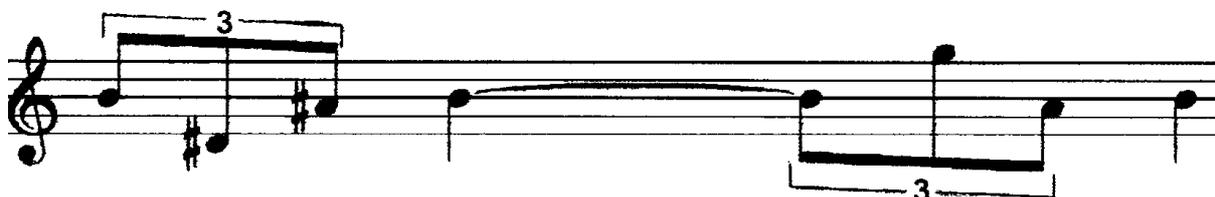
Komponisten in der Entwicklung der Tonkunst unseres Jahrhunderts bestimmte. Scriabin ist uns teuer durch seinen Glauben an die reformierende Kraft der Kunst, an die Fähigkeit, die Seele des Menschen zu veredeln, in das Leben der Menschen Harmonie hineinzutragen...“. Die Behauptung vom „festen und wichtigen Platz“, von der Skrjabin-Renaissance, muß seitens der Verfasser aus ihrer Praxis angezweifelt werden. Zu einer tatsächlichen Skrjabinrenaissance kann es nur kommen, wenn sich genügend Interpreten finden, die an Scriabin glauben und bereit sind, sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit für ihn einzusetzen, um ihn vor dem endgültigen Einmotten zu bewahren. Ob dies gelingen wird?...“ – soweit M. Pinter & A. Voigt. So-lange es den VCV(W) allerdings gibt, wird ASs Name leuchten, also demnach ewig!

 „très parfumé“...

Ich möchte Ihnen nun kurz den Aufbau des „Poem vom Extatischen“, der „4. Sinfonie“, erklären (- gegenüber der „III.“ ist die Themenpluralität noch gewachsen; den klassischen Themendualismus gibt es nicht mehr: Themen werden durch Verknappung zu Motiven bzw. umgekehrt - auch die Differenzierung der rhythmometrischen Parameter wird größer/verfeinerter): es sind in der Musik wie in der Dichtung (- erstmalige Verkopplung Text/Musik des gleichen Autors in der Musikgeschichte!) vier (Verse „1-54“ – „55-143“ – „144-226“ – „227-369“) Abschnitte: „Takt 1-110“ (2 Teile: „T. 1-18“ = „Introduktion“ (AS), „T. 19-110“ = Exposition), „Takt 111-312“ („1. Durchführung“ = ähnlich Abschnitt I, aber

mit anderer Dramatik), „Takt 313-476“ („Reprise der 1. Durchführung“ & „2. Durchführung“ (T. 427-476): ähnlich Abschnitt I (varierte Wiederholungen)) und „Takt 477-605“ („Coda“: keine Ähnlichkeiten mit I/II/III). Das Werk - eine aufsteigende Spirale mit immer höheren Extasen auf immer höheren „Stufen“ bis zum „Öffnen des Himmels“ = „Weltenbrand“... - beginnt mit dem verkürzten (Terzton „h“ = Flöthema „con voglia languido - dolce“ (AS: „Thema der Sehnsucht“)) Dominantseptakkord von-&-zu (Tonika) C-Dur; AS schreibt falsch „es-g-(h-)des-f“, meint aber „dis-g-(h-)des-f“. Das erste Thema (s.u., „I“) sind 2 symmetrische Seufzer (erst Flöte, dann Solo-Violine), die schmachtend-sehnsüchtig voll schmerzhaft-schläfriger Wollust und lebensdurstig-wonnig schwül-erotischem Phlegma das Binnenintervall „ais-h“ umspielen (- diese „Languido“-Sphäre hat bei AS die Symbolbedeutung „Sehnsucht des Geistes nach kreativem Aufschwung“): dieses Motiv („I“) wird bis Takt 70 Begleitformel. Die im Stück „viel/oft-geplagte“ 1. Trompete läßt ab Takt 13 „imperioso“ ein Fragment mit Signalcharakter („Dominantgroßnonton“ - „Dominanterterzton“ - „Dominantchopringroßsextton“ - „Dominantquintton hochalteriert“) von „Motiv VI“ erklingen („Thema der Willenskraft, Motiv des Willens des Geistes“). Die 1. Klarinette bringt ruhig-fließend verträumt „lento, soavamente“ „II“, das sehnsüchtig-offene „Thema des Traumes/Träumens“ (streng 8taktige Periode). Takt 38 endet die (eigentliche) Introduction; es beginnt „allegro volando“ eine Art „Exposition“ einer Quasi-„frei-erweiterten Sonatenhauptsatzform“ mit dem „Aufflug“-Thema III (- eigentlich kein „Thema“ im klassischen Sinne, sondern ein (später durchführungstypisch verarbeiteter (Sequenzierung &c.)) Motivekomplex (wie so oft bei AS)); der Flügelschlag der Psyche/Seele (1. Violinen divisi Oktav-„Triller“) ist nicht zu überhören und in der Partitur zu übersehen...; Takt 71 spielt die Sologeige „lento dolce espressivo carezzando“ das (II-ähnliche) Thema „III“, das ein (im 5. Takt) „I“-Fragment enthaltende „Thema der entstandenen Traumbilder/Geschöpfe“ („...-as-g-as-a-...“ = falsch, richtig: „...-as-g-gis-a-...“). Auch hier Durchführungstypisches (Abspaltung). Takt 95 hören wir „inquieto“ den „appell mysterieux“ („V“) im 5./6./7./8. Horn „con sord.“: Satan erwacht... (- AS: „...ich rufe euch...“ (s.o.)). Sofort kontert Takt 97 „VI“, der „Wille“, mit der 1. Trompete „imperioso“, noch „de Profundis“. Nach Wagners „Isolde & Tristan“-Aufwärtschromatik (Takt 102 (= „Sehnsucht“)) erhebt sich unisono mit Trompete 1 & 2 die Haupt-Fanfare („Thema der Selbstbehauptung“) des Werks, „VII“, auf „zitterndem“ Klanguntergrund „avec une noble et douce majesté“ „forte, ma dolce“, gefolgt von einem VI-Fragment „(m)f, (ma) dolce espress.“ im 1. Horn & Celli. Diese Aufwärtsquarten finden wir schon im Fugenthema von ASs „1. Sinfonie“-Schlußchor („Ode an die Kunst“)...; VII beendet jeden Werkabschnitt. Zweiter Abschnitt des „Poeme de l'Extase“ (- 3 „Bögen“: 1.: extatischer Taumel – Zusammenbruch – 2.: Chaos – Kampf – 3.: vorläufiger Sieg): ab Takt 111 finden wir wieder Wagners „Tristan“-Kleinsekunden/Übermäßigprimen, nun aber abwärtschromatische (= „Tod“) Seufzer „moderato avec delice“. Ab Takt 156 schreit „très parfumé“ schmerzhaft Wollust „avec une ivresse toujours croissante“ – ein Orgasmus in Musik: faszinierende Klangaufgipfelung bis „presque en delire“ – „morendo“! Niemals ist bisher sexuelle(r) Lust(schmerz) genialer in Tönen ausgedrückt worden! Takt 197 blasen 1. & 2. Trompete unisono VII con sord. mit abruptem Abbruch – der Kampf wird verzweifelter, härter, „spastischer“! Wieder ein „Aufschwung“ Takt 181 „allegro“: III & ein „IX“-Fragment; dieses Mal das „Schwingschlagen“ in Flöten/Pikkolo, dazu aber auch die „V“-Triolen...; Takt 191 „allegro drammatico“: V - der Kampf ist nun voll entfacht! Takt 213 „tragico“ VIII: Posaunen con sord.! Große Steigerung zum Höhepunkt Takt 247. Takt 260 wieder Wagners „Tristan&Isolde“-Aufwärtschromatik („Sehnsucht/Liebe“), daraufhin wieder VII „avec une noble et joyeuse émotion“ mit „Seelenschwingen“ (s.o.) und V(!). Ab Takt 321 finden wir dieselben „Duftwölkchen“ (- Sechzehntel-Triolen auf/ab -) wie bei „Isoldes Liebestod“ in Wagners „Tristan...“ in divisi-Violinen. Takt 341: (Wieder-)„Aufflug“ („allegro volando“). Ab Takt 419 finden wir in den hohen Streichern auch „Debussy „La Mer“-Wogen“. Ab Takt 447 Steigerung; 468 „Tristan“-Aufwärtschromatik (s.o.). Subito „charmé“ (Takt 477): IX -

die „Stille vor dem Sturm“...? Ab Takt 499 beginnt ein leichtfüßig-eleganter „Tanz“ („scherzando“): III & VII verkoppelt (- die „Psyche-Flügel“ müssen natürlich harmonisch exakt (- Dominant-„Chopinsexta“ „e“ über Fundament „G“ & Dominantquintton-Hochalteration „dis“ mit jeweils Kleinsekund-AbwärtsWechselnoten -) „e-dis-e-dis & dis-cisis-dis-cisis“ heißen, nicht wie beim Pianisten (- Klavierspieler: verzeiht mir bitte! -) AS „e-dis-e-dis & es-d-es-d“... – für Pianisten gibt es eben leider nur 12 Töne pro Oktave statt der eigentlichen 35... - große Komponisten wie AS oder Richard Strauss dürfen auch Orthografiefehler machen – der Orchestermusiker merkt’s eh nicht, oder...? – aber man erlebe wohltuende Ausnahmen wie Max Reger oder JSB, wo trotz genialen Einfällen auch noch die Orthographie stimmt...! -) „tanzen“ den (letzten? („Satans Himmelfahrt“)) „Aufflug“ empor („avec une volupté de plus en plus extatique“): „Sursum corda“, spätestens ab Takt 531 („allegro molto - leggierrissimo - volando“) wird das Böse gut, der Aszens des Teufels beginnt: Apokatastasis, Allversöhnung. Ab Takt 553 der Super-Höhepunkt: in einem 4fach polymetrischen(!) Orchestersatz mit polyfunktioneller Harmonik (T/D/S simultan!) intonieren alle 8 Hörner (mit 1. Trompete) unisono (- „Campana in aria“ ist Unsinn bei Hörnern, Herr AS... (- Skrjabin wünscht, daß die Hörner zwecks größter Lautstärke ihre Schalltrichter emporrecken: eine Behinderung beim Blasen, die das Gegenteil bewirkt...)), die Orgel dröhnt, die große Kirchenglocke & die „normalen“ Glocken läuten (- AS schreibt fälschlich „f-a-c-es“ (= hier sinnloser Dominantseptakkord von B/b-Dur/Moll) statt „f-a-c-dis“ (zutreffende Subdominante von C-Dur mit hochalterierter „sixte ajoutée“)...), ab Takt 585 setzt „subito pp“ der Chor („Engel am geöffneten Himmelstor“) ein auf den Vokal „a“, unaufhörliches Crescendo (Subdominante mit Vorhalt „7 nach 6“ („III/VII“-Fragment)) zum fff-„C-Dur“-Schlußakkord – ein Plagalschluß orgiastischer Wucht. Alle Themen wurden immer mehr zu einer extatischen Gesamteinheit verbunden. Fassen wir zusammen: Thema/Motiv I: Takt 2: „Sehnsucht“ (passiv-sinnlich):



Thema/Motiv II: Takt 19: „Traum“ (passiv-sinnlich):



Thema/Motiv III: Takt 39: „Aufflug der Psyche/Seele – Aufschwung des Geistes – Selbstverwirklichungsinitiative - Schweben“ (rhythmisch-bewegt):



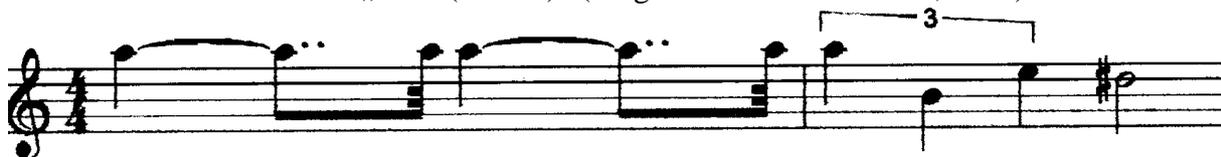
Thema/Motiv III = IV: Takt 71: „entstandene Geschöpfe – erreichte Kreationen“ (passiv-sinnlich):



Thema/Motiv V: Takt 95: „Unruhe – das Böse – Satan – das „mysterium inquietatis““ (rhythmisch-bewegt („Schwarze Magie“ – „Satanismus“: AS begrüßte den 1. Weltkrieg als Vor-Beginn des „Mysteriums“: „Sex-Tanz der aus dem Paradies Gefallenen im schwarzen Blut auf Erden-Leichen“...)):



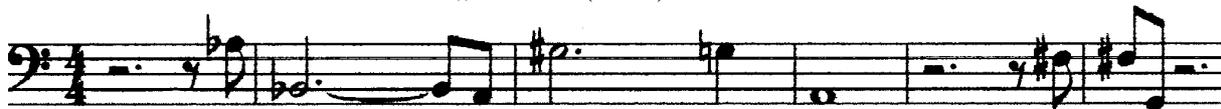
Thema/Motiv VI: Takt 96: „Wille(nskraft)“ (Fragment schon Takt 13ff., aktiv):



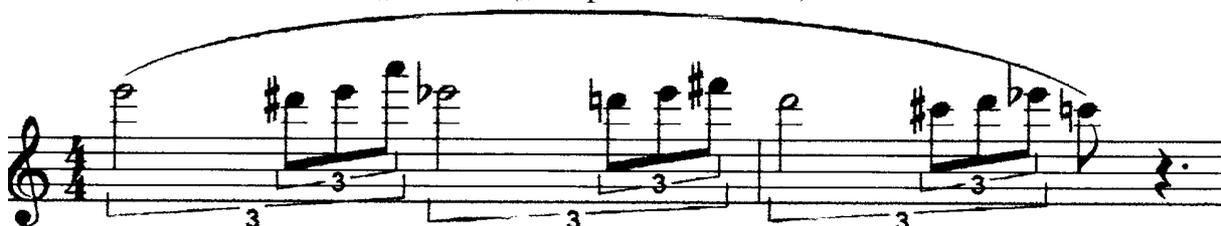
Thema/Motiv VII: Takt 103: „Selbstbehauptung“ (aktiv; Haupt-Thema („Wacht auf, Verdammte dieser Erde...“), aus „III“ („Aufflug“) entstanden!):



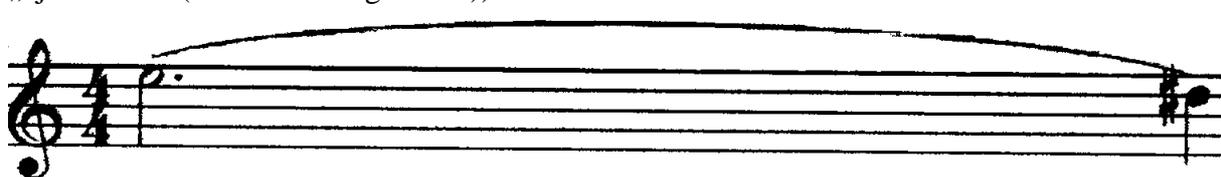
Thema/Motiv VIII: Takt 213/214: „Protest“ (aktiv):



Thema/Motiv IX: Takt 477: „charmé“ („verspielt-tänzerisch“):



Thema/Motiv X: Takt 581: „Extase“ ((Dur)Subdominantvorhalt „(g)7 nach hochalterierter „ajoutée“-6“ (aus III/VII abgeleitet!)):



- alle 4 Abschnitte sowohl der Dichtung als auch der Musik (- genau-genommen gehören sogar 3 Werke zu einer „Trinite satanique“, der „extatischen DreiEinigkeit“, zusammen: die Dichtung „Poeme orgiac“, die Musik „Le Poeme de l'Extase“ und die 5. Klaviersonate -) enden mit immer größeren Steigerungen bis zur „Erlösung“. Wir finden in dieser sehr freien Sonaten(hauptsatz)form nur Themen-„Zitierung“, kaum/nicht Th.-Verarbeitung/Entwicklung bzw. entwickelnde Th.-Variationen, dafür extrem kompliziert-komplexe Themenschichtungen; besonders das Trompetenthema („Selbstbehauptung“) ist „isoliertes“ Hauptthema: keine Charaktermetamorphosen; Dialektik: Aspekt „Programm“ (tragendes Thema) – Aspekt „Form“ (untergeordnet). AS komponiert Steigerungsformen, nicht „Gleichgewichtsformen“ a la Strawinsky-„Baukasten“ (- vgl.: 1909 „Feuervogel“ (I. Str.) &

„Poeme du feu“ (A.S.), vorher Wagners „Feuerzauber“ in „Walküre“-&-„Götterdämmerung“...). Satan, der dunkel-leuchtende Gott fährt gen Himmel, „apokatastasis panton“, Allversöhnung...

„...und gehen dann einfach essen...“

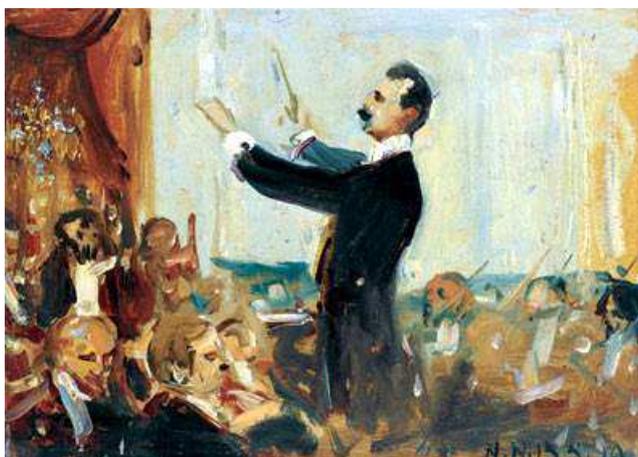
Vor dem uns einst als „Große Sozialistische Oktober-Revolution“ von DDR-Ideologen so dargebotenen Staatsstreich des Herrn Uljanow, der sich „Lenin“ nannte, weil er gern im Fluß „Lena“ badete, war AS ein „Avantgardist Nr. 1“, danach ein „bürgerlich-dekadent modernistischer Reaktionär“. - Der letzte Akkord (- Modest Altschuler hatte toll dirigiert!), ein gleißendes C-Dur von blendender „Himmelshelle“, war (- leider ohne geplante(n) Chor & Lichteffekte... -) an diesem 10. Dezember 1908, Olivier Messiaens Geburtstag(!), verrauscht (- AS: „...Extase ist Momenterfassung des Weltsinnes...“); N.Y.-City ging schlafen, wenn auch nicht sofort: Ovid schon wußte einst: „...post Coitum animales omne triste sunt...“. Prokofieff und Mjaskowski sind begeistert; Rimski-Korsakoff (AS: „...unangenehmer Mensch...“) aber meint: „...obszöne Pornophonie, Teufelszeug; es gibt Dinge, die man nicht wollen sollte...“. Der Dirigent Serge Kussewitzky meint auch desillusionierend: „...nur Alexander-Nikolajewitsch selbst glaubte ernsthaft von uns allen, daß nun irgendetwas Außergewöhnliches passieren würde; er allein erwartete, daß nun nach der Aufführung dieses seines „Poeme de l'Extase“ irgendjemand hier und jetzt in Ekstase ersticken müsse. Aber in Wirklichkeit gingen wir einfach alle, Sascha eingeschlossen, in ein Restaurant, wo wir gut und mit Vergnügen aßen. Das gleiche wird auch mit seinem „Prometheus“ und mit seinem „Mysterium“ passieren: wir spielen und gehen dann essen...“. O du banale Welt! Strawinsky & Skrjabin: 2 eitle Dandy/Narziß-Gecken; Igors Mutti liebt Skrjabin: „Der ist moderner als du, mein Sohn!“; Strawinsky: „Nein: der ist spätromantisch-wollüstig-fettig!“... - Komponisten untereinander... - zu Kussewitzky: Sergei-Alexandrowitsch Kussewitzki (russisch: Сергей-Александрович Кусевитский; auch: Serge Koussevitzky) wurde am 14./26. Juli 1874 in „Wyschni Wolotschok“ geboren und starb am 4. Juni 1951 in Boston/USA; er war ein russischer/US-amerikanischer Dirigent und Kontrabassist und stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Er wuchs in WyschniWolotschok auf, einem kleinen Ort im Oblast (Gebiet) „Twer“, ca. 250 km nordwestlich von Moskau. Seine Eltern waren Berufsmusiker. Sie unterrichteten ihn auf Geige/Violoncello/Klavier. Im Alter von 14 Jahren verließ Kussewitzki seinen Heimatort, um in Moskau Musik zu studieren. Durch die Heirat mit der Tochter eines reichen Teehändlers erhielt er die Möglichkeit, seinen Traum vom Dirigieren zu verwirklichen. Seit ca. 1905 lebte K. in Berlin und gab am 23. Januar 1908 mit den Berliner Philharmonikern sein Debüt als Dirigent. Zur Aufführung kam u.A. das 2. Klavierkonzert von Rachmaninow, der bei dieser Aufführung selbst spielte. 1909 gründete Kussewitzki einen Musikverlag („Editions Russes de Musique“) und veröffentlichte Werke von Strawinski/Rachmaninow/.../Prokofjew/Medtner/Skrjabin; 1910 mietete er zum ersten Mal ein Dampfschiff und spielte mit einem von ihm zusammengestellten und finanzierten Orchester an 19 Orten entlang der Wolga. Zwei weitere Tourneen folgten 1912 und 1914. Nach dem Krieg und der Revolution leitete Kussewitzki für drei Jahre das Staatliche Symphonieorchester in Petrograd (heute: St. Petersburg), reiste aber Anfang der 20er Jahre endgültig aus der Sowjetunion aus. Über Berlin kam er nach Paris, wo er 1921 das Orchester „Concerts Symphoniques Koussevitzky“ gründete. Auch hier widmete er sich vor allem den russischen Komponisten. Ein Meilenstein der Musikgeschichte war die Uraufführung der orchestrierten Fassung von Modest Mussorgskis Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“, die Maurice Ravel im Auftrag Kussewitzkis geschaffen hatte. In den USA gründete er das „Tanglewood Music Festival“, eine der herausragenden Musikveranstaltungen in den USA. Hier startete unter anderem Leonard Bernstein seine Karriere, zu dem Kussewitzki ein fast väterliches Verhältnis hatte. Weil Kussewitzki ein Stipendium benötigte und ein solches nur

noch für die Kontrabaßklasse zur Verfügung stand, begann er ein Studium dieses Instrumentes. Sein Lehrer Josef Rambousek stammte aus Prag und war wie Franz Simandl oder Gustav Láska ein Schüler des Pädagogen Josef Hrabě. Kussewizki wurde nach dem Studium im Orchester des Bolschoi-Theaters als Kontrabassist engagiert und trat schon als Virtuose auf. 1903 gab er sein Debüt in Deutschland. Seine Soloprogramme bestanden aus Originalkompositionen für Kontrabaß, z.B. von Giovanni Bottesini und Gustav Láska, und Bearbeitungen anderer Instrumentalkonzerte für Kontrabaß, u.A. Mozarts Fagottkonzert KV 191 und Max Bruchs „Kol Nidrei“ op. 47; er komponierte auch einige wenige Stücke für Kontrabaß, die aber bis heute sehr populär sind. Dabei handelt es sich um „Andante cantabile“ & „Valse miniature“ op. 1, „Berceuse“ & „Chanson Triste“ op. 2, das Konzert fis-moll op.3 und die Humoreske op. 4; Kussewizki besaß viele wertvolle Instrumente, darunter Kontrabässe von Maggini, Guarneri und Amati. Für seine solistischen Auftritte benutzte er



links: Sergej Kussewitzky mit seinem Violon – rechts: M. Altschuler

aber meist einen Kontrabaß der Firma „Glässel & Herbig“ aus der durch Musikinstrumentenbau berühmten sächsischen Stadt „Markneukirchen“. Viel bekannter ist heute sein „Amati“-Kontrabaß: das 1611 gebaute Instrument war einst im Besitz von Domenico Dragonetti; nach Kussewizkis Tod gab seine Witwe diesen Kontrabaß an den amerikanischen Virtuosen Gary Karr weiter. Mit seiner zunehmenden Beschäftigung als



Kussewitzky dirigiert (1910, Öl auf Pappe)

Dirigent trat die Virtuosenkarriere in den Hintergrund. Kussewizki trat aber weiterhin mit dem Kontrabaß auf, wenn auch in geringerem Maße. Er war der erste Kontrabassist, der eine Schallplatte aufnahm! Anfang der 20er Jahre spielte er eigene Kompositionen sowie Werke

von Gustav Láska und Henry Eccles ein. 1929 gab er in Boston sein letztes öffentliches Konzert als Kontrabass-Solist. – Zu Altschuler: Modest [= „Der Bescheidene“] (Moisei Isaacovich) Altschuler war Cellist/Orchesterleiter/Komponist. Er wurde in Mogilev (Belarus - Weißrußland) am 15. Februar 1873 geboren, studierte am St. Petersburger Conservatorium und wanderte Ende 1890 nach USA aus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts organisierte Altschuler die russische Symphonie-OrchesterGesellschaft von NewYork, die für zwei Dekaden die Vereinigten Staaten bereiste; zeitgenössische Russen wurden gespielt: z.B. die Uraufführungen von Sergei Prokofievs Klavier-Konzert Nr. 1 op. 10 in der „Carnegie Hall“ in New York am 10. Dezember(!) 1918 und Mussorgskys Ouvertüre zur Oper „Eine Chowanskerei“, die Altschuler in der Carnegie Hall am 25. Februar 1905 dirigierte. Trotz seines rigorosen klassischen Trainings war Altschuler nicht dem modernistischen Experimentieren abgeneigt: z.B. die USA-Premiere im März 1915 in NewYork von Skryabin's „Prometheus“ („Le Poeme du Feu“) mit „chromola“, einem Gerät, das Töne in Farben überträgt. Nachdem er das Orchester am Vorabend des ersten Weltkrieges aufgelöst



„vers la FLAMME“...

hatte, ging Altschuler nach Kalifornien, wo er ein bemerkenswertes Renommee als Lehrer und Ausführender genoß; 1926 organisierte er das „Glendale Symphonie Orchestra“. Altschuler gründete eine Art „musikalische Dynastie“, die seine Nichte Eleanor Aller, den Dirigenten Leonard Slatkin und den Cellisten Frederick Zlotkin miteinschloß. Der begabte und (nicht nur) durch seinen Einsatz für unseren „Helden“ AS verdiente weißrussisch-amerikanische Jude Modest Altschuler starb in LosAngeles am 12. September 1963.

„...Erlösung dem Erlöser...“ (R. Wagner („Parsifal“)) – Nietzsche: „...Erlösung vom Erlöser!...“...

AS trieb & treibt (und wird treiben) wie RW (Richard Wagner) Freund & Feind zum Extrem. Aber an einem „Messias“ scheiden sich nun einmal die (Klein-)Geister; Nietzsche: „...an einem Genie/Universum riechen solange blutsaugende Wanzen, bis das Universum nach Wanzen riecht...“. In „Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 69602 (vgl. MGG Bd. 12, S. 757) (c) Bärenreiter-Verlag 1986“ lesen wir: „...Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch, * 25. Dez. 1871 (6. Jan. 1872) in Moskau, † 14. (27.) Apr. 1915 daselbst. Skrjabin's Vater Nikolai stammte aus militärischen Kreisen und heiratete nach seinem Studium orientalischer Sprachen die junge, begabte Pianistin Lubow Petrowna Stschetina, eine Schülerin Theodor Leschetizkys. Ein Jahr nach der Geburt ihres ersten Sohnes Alexander (nach julianischem Kalender am Weihnachtstag) starb die Mutter. Der Vater war später als Konsul in der Türkei tätig. Alexander wurde in Moskau erzogen. A. Rubinstein lobte das feine Gehör und die sensible Musikalität des Knaben, der sich auch mit Lit. beschäftigte und eine Tragödie entwarf. 1882-1889 besuchte Skrjabin die Kadettenschule. Gleichzeitig erhielt er Kl.-Unterricht (Georgei Konjus; seit 1884 bei Nikolai S. Swerew);

Serge Tanejew führte ihn in die MTh. ein. 1888 trat er in das Moskauer Kons. ein (W. I. Safonow Kl., Tanejew Kp.). Ein von Skrjabin selbst angelegtes Verz. weist mehrere schon vor 1889 entstandene Kompos. auf. Als Tanejew das Kons. verließ, war Skrjabin noch vorübergehend Schüler von A. Arensky. Nach drei Jahren absolvierte er das Kons. mit einer goldenen Medaille für Kl.-Spiel. Von entscheidender Bedeutung für sein ganzes Leben wurde die Bekanntschaft mit dem Verleger M. P. Belaieff. Dieser Mäzen organisierte 1891 für ihn eine Konzertreise nach Deutschland, Holland, Belgien und Frankreich und gab seit 1894 fast alle seine Kompos. heraus. Nach einer zeitweiligen Erkrankung der rechten Hand, derzufolge der Trauermarsch der 1. Sonate und op. 9 für die linke Hand entstanden, gab Skrjabin 1895 und 1896 wiederum im Ausland Konzerte mit eigenen Werken und verweilte längere Zeit in der Schweiz, in Paris und in Rom. Sein Ruf als Pianist und seine Kompos. verbreiteten sich

KURZ & KNAPP

ROMANTIK. Prof. Wolf-G. Leidel spricht heute im „art Hotel Weimar“ ab 20 Uhr über „Alexander Skrjabin und sein „Le poème de l'Extase“. Der Vortrag gehört zu der Reihe „100 Vorträge zu romantischer Musik“.

an dieser Stelle möchte ich der Tageszeitung „TA“ („Thüringer Allgemeine“) danken für ihr stets promptes Reagieren - weiter so vorbildlich!

rasch. In Rom begann er sein erstes Werk für Orch., das posthum als Sinfonische Dichtung d hrsg. wurde. Nachdem eine Jugendliebe zu Natascha Sekerina, von der eine Korrespondenz erhalten ist, unerfüllt blieb, heiratete Skrjabin 1897 die Pianistin Vera Iwanowna Issakowitsch, die sich sehr für sein Werk einsetzte. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor. 1898 wurde Skrjabin von Safonow, dem Dir. des Moskauer Kons., als Doz. für Kl. berufen, ein Posten, den er nach fünf Jahren wieder aufgab, um sich, unterstützt von einem Jahrgeld Belaieffs, ganz der Kompos. zu widmen. In dieser Periode entstanden mehrere Orch.-Werke. Die Urauff. der Rêverie (1898), der 1. Sinfonie für Orch. und Chor (1900) und der 2. Sinfonie (1902) fanden alle in St. Petersburg statt, wo Rimski-Korssakow und Ljadow die Sinfoniekonzerte leiteten. 1904 verließ Skrjabin Moskau und wohnte jahrelang in der Schweiz. Dort vollendete er Le divin poème (3. Sinfonie; Urauff. Paris 1905, A. Nikisch). Von seinen literarischen Versuchen (ein unvollendeter Operntext, philosophische Aufzeichnungen) ist die russ. Dichtung Poema ekstasa (1906 ersch.) am bedeutendsten. Sie hängt mit der sinfonischen Dichtung Le poème de l'extase (1905-1908) und der 5. Kl.-Sonate (1908) zusammen. Inzwischen war Skrjabins Ehe geschieden; er hatte sich mit Tatjana de Schloezer verheiratet. Vom Nov. 1906 bis März 1907 reiste er in den Vereinigten Staaten, wo er mit Safonow und Modest Altschuler erfolgreiche Konzerte gab. Altschuler leitete 1908 die Urauff. des Poème de l'extase in New York. Im selben Jahr ließ Skrjabin sich in Brüssel nieder. Er verkehrte dort viel in theosophischen Kreisen und begann sein Werk Prométhée für Orch., Kl., Chor und Farbenkl. Anlässlich einer Preiskrönung seines Poème de l'extase war Skrjabin Anfang 1909 in Moskau und gab dort Konzerte. Seine Freundschaft mit Serge Kussewitzky ermöglichte 1910 eine Dampfer-Tournee entlang der Wolga, die 19 Konzerte in elf Städten umfaßte. Nachdem Skrjabin sich wieder in Moskau niedergelassen hatte, setzte Kussewitzky sich für Prométhée ein (Urauff. dort, März 1911, allerdings ohne Farbenkl.). Im Frühjahr vollendete Skrjabin seine 6. und 7. Kl.-Sonate während eines Urlaubs in Beatenberg. Außer Konzertreisen in Rußland spielte er noch im Okt. 1912 unter W. Mengelberg in Amsterdam und im März 1914 unter Henry Wood in London. In seinen letzten Lebensjahren war er ganz erfüllt von der Idee eines »Mysteriums«, worin Musik, Dichtkunst, Mimik, Tanz,

Farbenspiele, ja sogar Düfte in einer liturg.-künstlerischen Handlung in einem halbkugelförmigen Tempel zusammenwirken sollten. Den Text einer »Vorbereitenden Handlung« (in Versform) verf. Skrjabin im Sommer 1914. Die Musik dazu blieb unvollendet in Skizzen. Mitten in seinen kühnsten Plänen erlag Skrjabin einer Blutvergiftung infolge eines Lippengeschwürs. Seine letzte Wohnung in Moskau (Wachtonga 11) wurde 1922 als Skrjabin-Museum eingerichtet. - Skrjabins Schaffen ist hauptsächlich von 2 verschiedenen



links: AS 1914 -- rechts: AS-Collage

Strömungen der russ. Musik angeregt worden. Seine Fachausbildung in Moskau vermittelte ihm den Anschluß an die westl. orientierte Tradition der Brüder Rubinstein, der auch seine Altersgenossen Rachmaninow und Glière angehörten. Sie bildete die Grundlage für seinen frühen Kl.-Stil. Die Aufnahme in den Belaieff-Kreis in St. Petersburg brachte ihn mit der neuruss. Strömung in Verbindung, die nach dem Tode Mussorgskis und Borodins von Rimski-Korssakow und Ljadow vertreten wurde. Fruchtbar war auch seine Bekanntschaft mit Glasunow. Berlioz und Wagner, für die sich der Belaieff-Kreis besonders interessierte, wurden für Skrjabins sinfonischen Stil bestimmend. Die Vorliebe der neuruss. Strömung für Volksmelodien und Folkloristik regte ihn jedoch nicht an. - Der Ausspruch B. de Schloezers »L'oeuvre de Scriabine est une. Elle jaillit d'une source« (RM II, 1921) ist ebenso kennzeichnend für Skrjabins Schaffen wie für seine Einstellung als Künstler. Eine glänzende Laufbahn als Konzertpianist lag vor ihm, als er das Kons. verließ, doch beschränkte er sich bald nur auf die Ausführung seiner eigenen Werke. Sein Kl.-Spiel zeichnete sich durch einen feinfühligem Anschlag und subtilen Ped.-Gebrauch aus. Für die Entwicklung des jungen Skrjabin war das Vorbild Chopins von starker Bedeutung. Seine ersten Kl.-Kompos. (Mazurkas, Impromptus, Nocturnes, Etudes, Préludes) sind stark von ihm beeinflusst. Die Verwendung von vollen Akkorden, Oktaven und rhythmischen Verschiebungen in den größeren Werken (1. bis 3. Kl.-Sonate) zeigt seine Verwandtschaft mit Schumann und Brahms. Gleichzeitig ist von Beginn an ein persönlicher Zug in den Kompos. spürbar, z.B. ein fein entwickelter Sinn für Harmonik und Stimmung (24 Préludes op. 11). Charakteristisch ist die figurative Ausstattung getragener Themen (Seitensätze der 2. und 3. Sonate) und die Vorliebe für Alterierung bestimmter Tonstufen (erhöhte IV., erniedrigte VI.). Die Chromatik

spielt eine stets zunehmende Rolle, wie die *Rêverie* (1898) für Orch. treffend bezeugt. Hier zeigt sich auch erstmals Skrjabin's Begabung als Kontrapunktiker. Schon in der 1896-1899 geschriebenen Sinfonischen Dichtung d kombiniert er gern kp. verschiedene Themen. Das auf Berlioz zurückgehende Verfahren der Themenverwandlung bildet von der 1. Sinfonie an ein wichtiges Merkmal seiner Sinfonik. Die 1. Sinfonie weist in Harmonik und Orchestrierung Einflüsse von Wagners *Lohengrin* und *Tristan* auf; ihr sechster Satz ist ein Chorfinale mit zwei Solost. über eine von Skrjabin verf. Hymne an die Kunst (in bisherigen Auff. meist weggelassen). Ausgedehnt gestaltet ist auch die fünfsätzig 2. Sinfonie c, deren Mittelsatz sich durch ein feingliedriges, ebenfalls wagnerianisch anmutendes Klanggewebe auszeichnet. Vielfache Teilung der Str., Tremoli, V.- und Bläsersoli bestimmen die koloristische Wirkung. - Eine neue Stilphase beginnt mit der 4. Kl.-Sonate Fis op. 30, einem Durchbruch Skrjabin's zu eigener Tonsprache. Zwei ineinander übergehende Sätze bilden eine für ihn typische Verbindung kontemplativer und ekstatischer Stimmung. Seine Harmonik erweitert sich im Sinne einer alterierten Septimen- und Nonen-Akkordik. Dichterische Züge und Neigungen zu programmatischen Bezeichnungen fallen auf, z.B. *Poème satanique* op. 34, *Poème fantasque* op. 45 und *Danse languide* op. 51. - Skrjabin's Beschäftigung mit philosophischen Problemen, anfänglich angeregt von S. N. Trubezkoi und seit 1904 von der Theosophie, findet ihren Niederschlag in den von O. von Riesemann veröff. Tagebuchaufzeichnungen, auf welche auch Nietzsches Gedankenwelt eingewirkt hat. In der *Le divin poème* genannten 3. Sinfonie sucht er den Geisteskampf des Menschen für die göttliche Freiheit zu schildern, wie die Titel der Sätze, *Luttes*, *Voluptés* und *Jeu divin*, andeuten. Die visionäre Dichtung *Poema ekstasa* (*Le poème de l'extase*), die Skrjabin vor der gleichnamigen sinfonischen Dichtung schrieb, beschreibt imaginativ die schöpferische Tätigkeit. - Hinsichtlich der mus. Mittel sind die letzten Orch.-Werke sehr anspruchsvoll. Die Ausbreitung der Bläsergruppen (vierfache Holzbl., 8 Hr., 5 Trp.) dient der Erweckung ekstatischer Klangfülle. In *Le poème de l'extase* sind aber auch typisch sensualistisch-impressionistische Züge nachweisbar. Die vielfältig verwobenen Themen bzw. Motive können auf Grund authentischer Angaben psychologisch gedeutet werden (Thema des Schwebens, des Willens, der Unruhe usw.). Von der 5. Kl.-Sonate an, die ein Motto aus dem *Poema ekstasa* trägt, geht Skrjabin endgültig zur einsätzigen Sonatenform, manchmal mit zwei Durchführungen, über. - Die Evolution der skrjabin'schen Harmonik führte 1908 zur Gestaltung eines atonalen Systems. Es beruht auf einem transponierbaren, sechstönigen Quartenakkord (c-fis-b-e-a-d), der von Z. Lissa zutreffend als »Klangzentrum« bezeichnet ist. Die Wirkung des Akkordes wird vor allem durch die Vorherrschaft des Tritonus, der auch in



den Akkordverbindungen eine Rolle spielt, bestimmt. Im *Prométhée* ist diese Harmonik eng verbunden mit der Funktion des Farbenkl., das 1895 von dem Engländer A. W. Rimington

konstruiert worden war. Skrjabins Farbeneinteilung ist wie folgt: C = rot, G = orange-rosa, D = gelb, A = grün, E = blau-weißlich, H = ähnlich wie E, Fis = blau, grell, Des = violett, As = purpur-violett, Es und B = stählern mit Metallglanz, F = rot, dunkel. Der auf Vokalen singende Chor im Prométhée hat koloristische Bedeutung. Die konzertierende Kl.-Partie ist symbolisch zu deuten als das prometheische Ego, das die Menschheit zur Ekstase erheben soll. Diese mystische Grundstimmung des Werkes bleibt kennzeichnend für die letzten Kl.-Werke (u.a. 6. bis 10. Kl.-Sonate, Vers la flamme op. 72); sie sind als Vorstudien zu dem unvollendeten Mysterium gemeint. Die Kl.-Werke vermitteln einen Eindruck von Skrjabins messianischer Persönlichkeit, die den Mittelpunkt des künstlerisch-religiösen Mysterium-Aktes bilden sollte. So ist der Endpunkt der Stilentwicklung Skrjabins ein mystischer Expressionismus, der sich als ein die Grenzen der Musik überschreitender, isoliert stehender Repräsentant neuzeitlicher Musik darstellt. Die Nachf. Skrjabins beschränken sich auf einen kleineren Kreis von Komp. wie Sabanejew, Medtner, Krein, Szymanowski. Auch Mjaskowski, Prokofieff (Rêves op. 6) und Strawinsky (L'oiseau de feu) setzten sich mit Skrjabin auseinander, doch gingen sie bald andere Wege...“; so weit „MGG“. Dem wäre noch viel hinzuzufügen...

Nachwort

Unsere erste kurze Begegnung mit dem wohl wahnwitzigsten Genie der Musikgeschichte „AS“ – es wird nicht die letzte sein mit IHM...! A. Schönberg ist der „Geburtshelfer“ der „Modernen Musik“, AS der dazugehörige „Hypnotiseur/Anästhesist“: „Zange & Chloroform“. - Übrigens werden Sie immer am Ende jedes „Skripts“ die bzw. eine „Blaue Blume der Romantik“ (Novalis) finden! - Das Thema des nächsten (3.) Abends ist deshalb: „Arnold Schönbergs „Gurre“-Lieder“: eine ebenso gigantische Partitur, aber/allerdings ganz anders...; mit herzlichem Gruß - bleiben Sie uns treu! - verabschiedet sich so-mit Ihr



Wolf-G. Leidel