

## **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 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. 7 ( = „vcv(w)“-Projekt „P-3-42-7“ )  
 -----

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

-----  
 Stand vom 11. Februar 2007

-----

### Das Thema dieses 7. Abends: **„Alexander Skrjabin „Prometheus“ - Das Poem vom Feuer“ (op. 60)“**

-----

*J.-W. v. Goethe*  
 (1773)

#### Prometheus

*Bedecke deinen Himmel, Zeus, mit Wolkendunst und übe, dem Knaben gleich,  
 der Disteln köpft, an Eichen dich und Bergeshöh'n:  
 'mußt mir meine Erde doch lassen steh'n und meine Hütte, die du nicht gebaut  
 und meinen Herd, um dessen Glut du mich beneidest. Ich kenne nichts Ärmeres unter  
 der Sonne als euch Götter! Ihr nähret kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch  
 eu're Majestät und darbtet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvolle Toren.  
 Da ich ein Kind war - 'nicht wusste: wo aus? wo ein? - kehrte mein verirrtes Auge  
 zur Sonne, als wenn darüber wäre ein Ohr, zu hören meine Klage,  
 ein Herz wie mein's, sich des Bedrängten zu erbarmen.  
 Wer half mir wider der Titanen Übermut? Wer rettete vom Tode mich,  
 von Sklaverei? Hast du's nicht alles selbst vollendet, heilig glühend' Herz?  
 Und glühtest, jung und gut, betrogen - Rettungsdank dem Schlafenden da droben?  
 Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindert je des Beladenen?  
 Hast du die Tränen gestillet je des Geängsteten?  
 Hat nicht mich zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit  
 und das ewige Schicksal, meine Herren und deine?  
 Wähntest du etwa, ich sollte das Leben hassen, in Wüsten fliehn,  
 weil nicht alle Knabenmorgen-Blüenträume reifen?*

*Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde: ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich  
und dein' nicht zu achten - wie ich!*

.....

### Die „5. Sinfonie“ von AS?

„Prométhée“ oder „Das Gedicht vom Feuer“ wurde von A(lex )S(criabine) für großes Orchester, Klavier, Vokalisieren-Chor und „Lichtorgel“ komponiert. Zum ersten Mal in der Musikgeschichte werden (Licht-)Farben eingesetzt – nicht z.B. verbunden mit Festlichkeiten wie z.B. die Musik für die königlichen Feuerwerke (Händel) oder mit einem dramatischen Schauspiel, sondern innerhalb „reiner“ Musik. Das Werk dauert ungefähr 20 Minuten.

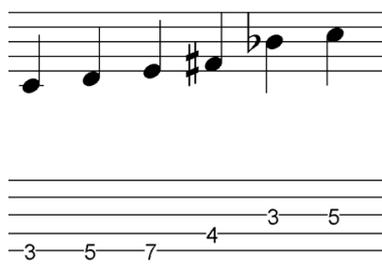
### Die Funktion der „Luce“-Stimme in Alexandr Skrjabins op. 60

Zur Funktion der „Lichtorgel“ ist viel spekuliert worden. Dr. Josef-Horst Lederer arbeitet am Musikwissenschaftlichen Institut der „Karl Franzens“-Universität Graz und meint dazu: „...das Titelblatt des Erstdruckes der Partitur von Skrjabins „Poeme du feu“ zeigt eine Lyra,

die Takte 15-25 aus dem o.g. Erstdruck mit ASs Einzeichnungen

aus der der Kelch einer Lotosblume herauswächst, den Stern Davids und das Anlitz Prometheus'. Die Symbole dieser Darstellung des belgischen Malers und Theosophen Jean

DeL'Ville sind kennzeichnend für die Person Skrjabins, für seinen Glauben an die notwendige Verbindung von Kunst und Religion sowie die durch Pantheismus und Christentum verkörperte Synthese zwischen Ost und West und schließlich kennzeichnend für



„accord mystique“ - „prometheische“ Scala...

Skrjabins fanatisches Festhalten an der Idee der prometheischen Erlösung der Menschheit durch höchste Vollendung ihrer geistigen Evolution. Skrjabin, der in seiner Brüsseler Zeit von Delvilles „Mission de l'art“ nachweislich außergewöhnlich stark beeinflusst wurde, soll wie dieser Beziehung zur geheimen Kultgemeinschaft der „Söhne des Feuers der Weisheit“ gehabt haben, die die mythische Figur des Prometheus als Sinnbild des schöpferischen Prinzips, des Lichtes und der Kraft des Gedankens verherrlichte. Unmittelbaren Anstoß zur Komposition seines Prometheus hat Skrjabin auch sicherlich in Brüssel gefunden, doch lassen sich des Komponisten „prometheische Gedanken“ weit zurückverfolgen, ja sie haben ihn ein Leben lang begleitet und Skrjabin selbst hat sich stets als Übermensch gefühlt. Die musikalische Umsetzung dieser Gedankenwelt hat sich auch nicht nur in der für Skrjabins Schaffen zentralen Komposition von op. 60 manifestiert, sondern auch in einer Reihe anderer Werke vor und nachher, wie z.B. in der 3. Symphonie (Poeme divin), im Poeme de l'extase, in Vers la flamme (op. 72) oder in Flammes sombres (op. 73) etc.; von Skrjabins zahlreichen Äußerungen zu seiner Vorstellung vom Prozeß der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins und der Ich-Bildung erweist sich, abgesehen von seinen programmatischen Hinweisen zur Moskauer Uraufführung des Prometheus am 15. März 1911, die folgende Tagebucheintragung aus dem Jahre 1905 für das Verständnis dieser Komposition von besonderer Wichtigkeit, da sie ganz konkret auf die in diesem Zusammenhang außerordentliche Bedeutung des Lichtes bzw. der Farbe hinweist: „...ein sich Regen und Flimmern hat begonnen ... die Schwelle des Bewußtseins ist noch nicht überschritten ... Farben blitzen auf. Empfindungen entstehen und undeutliche Wünsche. Ich will, ich schaffe ... ich unterscheide...“. Diese Worte Skrjabins führen unmittelbar in seine Vorstellungswelt vom zentralen Akt der menschlichen Willensbildung hinein. Sie stellen fast zur Gänze ( - ausgenommen nur der ekstatische Schlußteil - ) das „Programm“ von op. 60 dar, und einzelne Ausdrücke, wie „Flimmern“, „Empfindung“, „Wunsch“ und andere mehr, hat Skrjabin andeutungsweise auch in die Partitur hineingeschrieben. Darüber hinaus wollte er aber offensichtlich nicht gehen, denn Träger des Programms ( - neben der Musik selbstverständlich - ) sollte hier nicht das Wort ( - ein vertonter Text), sondern das Medium Licht bzw. ( - wie im folgenden darzustellen sein wird - ) eine der beiden in dieser Komposition aufscheinenden Lichtstimmen sejn. Bekanntlich war im Prometheus eine in der Partitur an oberster Stelle notierte Stimme auf einem Farbenklavier (Clavier a lumieres) auszuführen, wobei im Umfang einer Oktave jeder chromatische Ton einem bestimmten ( - in den Raum zu projizierenden - ) Farbton entsprach. Skrjabin hat damit erstmals seine Idee einer Wiedervereinigung ( - wie er sagt - ) ehemals komplexer, im Laufe der Zeit aber voneinander getrennt entwickelter Künste in concreto zu verwirklichen begonnen. Dabei sollten aber, wie aus Leonid Sabaneevs Darstellung in Kandinskys „Der Blaue Reiter“ hervorgeht, nicht alle Kunstarten gleichberechtigt sein, sondern es mußten sich naturgemäß jene, deren Material nicht

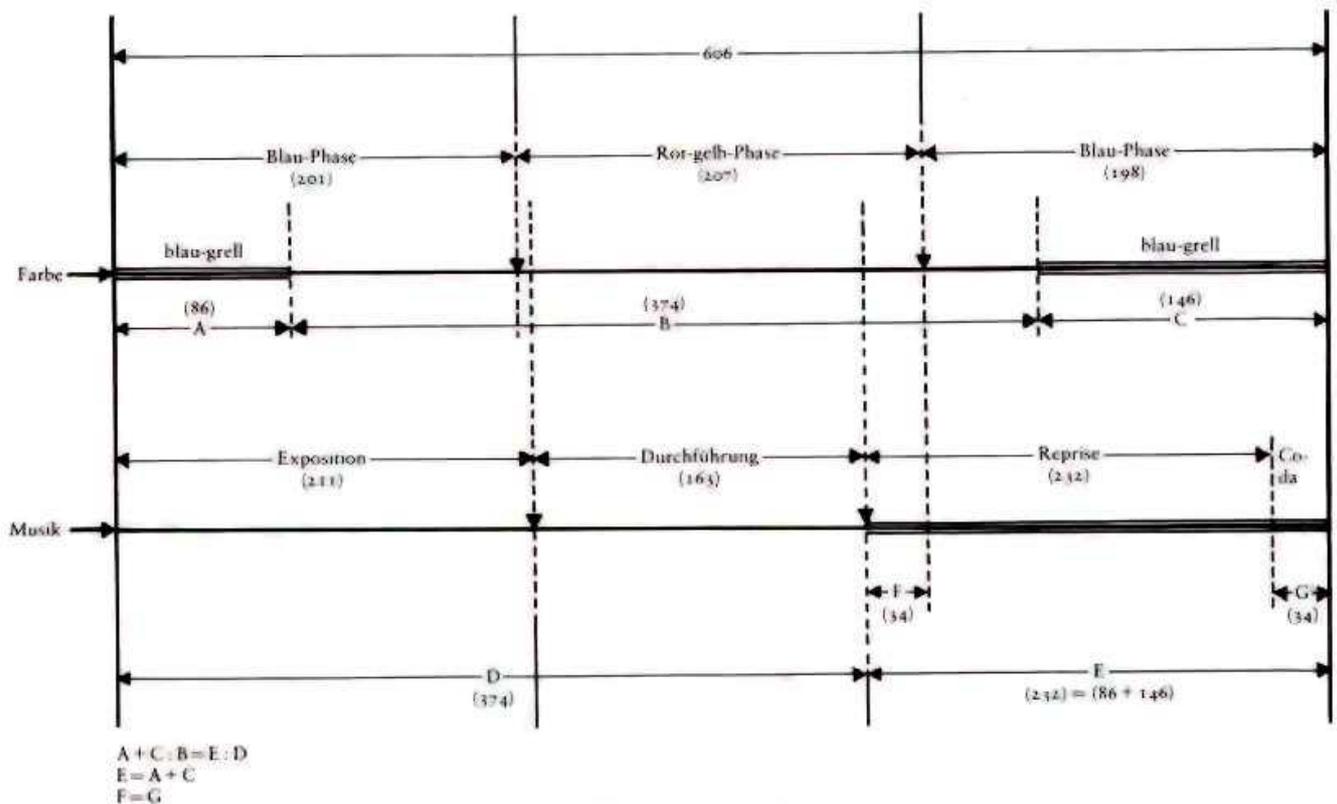
unmittelbar von den Willensimpulsen abhängig war ( - z.B. Licht oder Duft), den Hauptkünsten, wie Musik, Wort oder Tanz, unterordnen. Hier im Prometheus ( - Skrjabin's Absage an das Wort läßt unwillkürlich an Arthur Rimbaud denken, der ( - einst glühender Verehrer des Wortes - ) mit seinem späteren „Schweigen“ Ehrfurcht vor jenen Dingen bekundete, die sich seiner Meinung nach mit Worten kaum oder überhaupt nicht ausdrücken lassen. Vermutlich aus ähnlichen Gründen hat Skrjabin den Chor im Schluß des Prometheus nicht mehr einen Text, sondern nur noch Vokale singen lassen ( - ) war es das Licht ( - später im Mysterium hat Skrjabin bekanntlich auch noch an die Miteinbeziehung des Duftes gedacht), das die Funktion der Resonanz, der Verstärkung und Reizintensivierung des durch die Hauptkunst Musik hervorgebrachten Sinneseindruckes zu übernehmen hatte, wobei jedoch von den schon genannten beiden Lichtstimmen, die graphisch in der Partitur durch einen zweistimmigen homophonen Satz dargestellt werden, primär nur eine die Rolle der musikalischen Reizverstärkung übernimmt. Es ist dies jene Stimme ( - von einigen Stimmkreuzungen abgesehen in der Regel die Oberstimme), die synästhetisch der Klangzentrenharmonik zugeordnet ist und wo jeder Grundton eines Klangzentrums seine Entsprechung in einer bestimmten Farbe hat. Die jeweilige Taktanzahl der verschiedenen lang dauernden und häufig wechselnden Klangzentren entspricht dabei immer jener der dazugehörenden Farbe. Überliefert wird die Farb/Ton-Zuordnung durch Sabaneev, der sie erstmals in der Zeitschrift „Muzyka“ (Jänner 1911, S. 199) veröffentlichte. Ihre Richtigkeit, die bislang lediglich aufgrund der engen persönlichen Beziehungen Sabaneevs zu Skrjabin angenommen werden konnte, läßt sich nunmehr hier erstmals auch durch autographes Quellenmaterial bestätigen und mit einigen Anmerkungen bzw. geringfügigen Korrekturen versehen. Es handelt sich dabei um den von der Pariser Nationalbibliothek im Jahre 1978 erworbenen, aus dem Nachlaß Sabaneevs stammenden Erstdruck der Partitur des „Prometheus“, der eigenhändige Eintragungen Skrjabin's zur Farb/Ton-Zuordnung enthält und ohne Zweifel Sabaneev als Quelle für seine Mitteilung gedient hat. Nach genauer Untersuchung der ersten 130 Takte der Partitur kann zu diesem „Autograph“ festgestellt werden, daß Skrjabin in geradezu minutiöser Form fast bei jedem Tonwechsel der beiden Lichtstimmen die entsprechende Farbe bzw. Farbmischung hinzuschreibt (s. Abb.) und mit Bemerkungen aus seiner subjektiven, solipsistischen Empfindungswelt (wie z.B. „Sturz in die Finsternis“, „dunkler Blitz“, „furchtbar“ etc.) versehen. Zu Sabaneevs Farbangaben ist zu bemerken, daß sie jeweils am einzelnen, für sich allein stehenden Ton abgelesen wurden, da aus Farbkombinationen, wie sie sich aus dem gleichzeitigen Erklingen von zwei verschiedenen Tönen ergeben, die richtigen Grundfarben nicht oder nur in ganz seltenen Fällen eruierbar sind. Zu welchen ungewöhnlichen, ja physikalischen Grundsätzen widersprechenden Mischungen bzw. dafür verwendeten Bezeichnungen es hier kommen kann, sei am Beispiel der Töne Fis und A demonstriert, die als Einzeltöne mit blau bzw. grün beschrieben werden, in ihrer Vermengung aber (wie am Beginn des Prometheus) nach Skrjabin ein „grünliches Violett“(!) ergeben. Weiters ist hier hinzuzufügen, daß Skrjabin die Töne Des und As nicht wie Sabaneev als violett, sondern als lila bezeichnet ( - was vermutlich auf einen Übersetzungsfehler zurückgeht), unter Sabaneevs „blau, grell“ ein reines helles Blau zu verstehen ist und daß die Töne Es und B zusätzlich mit dem Charakteristikum „bleiern“ zu versehen wären. Die folgende Tabelle beruht auf Sabaneev, die in eckige Klammern gesetzten Ergänzungen sind vom Verfasser [ - in „{}“: wgl]: C: rot - G: orange-rosa - D: gelb - A: grün - E: blau-weißlich [mondfarben] - H: ähnlich E {etwa blau-weißlich {etwa mondfarben}} - Fis{/Ges}: blau, grell [reines helles Blau] - Des: violett [lila] - As: purpur-violett [lila] - Es: stahlartig mit Metallglanz [bleiern] - B: stahlartig mit Metallglanz [bleiern] - F: rot, dunkel. Ist die Oberstimme des Lichtklaviers { = Licht-(,)Orgel(“)} trotz ihrer farbmäßigen Bindung an die zweite Lichtstimme in erster Linie klanggebunden und richtet sich nach dem Verlauf der Musik, so hat im Gegensatz dazu jene zweite Lichtstimme, die Unterstimme des Lichtklaviers, eine andere Funktion zu erfüllen. Zwar kann sie fallweise, wenn die

Oberstimme pausiert, deren Aufgabe übernehmen, doch ist sie im übrigen vom harmonischen Geschehen unabhängig, da es hier für die auf dem Clavier a lumieres gedrückten Tasten keine klangliche Entsprechung im Orchester gibt. Sie ist ( - wie im folgenden zu zeigen versucht wird - ) der eigentliche Träger der von Skrjabin den Farben zugeschriebenen mystischen bzw. esoterischen Bedeutung und Mitträger des programmatischen Vorwurfs. Als Aneinanderreihung verschieden langer „Farborgelpunkte“ ergibt sie im Verlauf des Stückes fast lückenlos die ( - nicht erklingenden - ) Töne der auf dem Ton Fis aufgebauten chromatischen Oktavskala: Fis{/Ges}: Takt 1-86: blau, grell [reines helles Blau] - As: Takt 87-110: purpur-violett [lila] - B: Takt 111-148: stahlartig mit Metallglanz [bleiern] - H: Takt 149-164: blau-weißlich [mondfarben] - B: Takt 165-201: stahlartig mit Metallglanz [bleiern] - C: Takt 202-304: rot - Des: Takt 305-308: violett [lila] - D: Takt 309 -408: gelb - E: Takt 409-458: ähnlich dem H - Eis: Takt 459: rot, dunkel - Fis: Takt 460-606: blau, grell [reines helles Blau]. Wie ersichtlich, fehlen in dieser Tabelle die Töne A, G und Es mit den ihnen korrespondierenden Farben Grün, Orange und Metallfarben ( - wobei letztere allerdings bereits durch den Ton B vertreten ist und ausgeklammert werden kann). Es stimmt daher nicht, wenn man in einer der bekanntesten neueren Arbeiten über das symphonische Werk Skrjamins lesen kann, daß das Farbspektrum hier einmal ganz durchlaufen werden würde. Auch kann der ebenda gemachten Feststellung nicht zugestimmt werden, die Farbskala der Unterstimme des Lichtklaviers hätte keine andere Funktion als die der Abgabe eines Farbhintergrundes für das „Farbspiel, das die Harmonie begleitet“. Denn, daß Skrjabin dabei „durchaus nicht einfach eine farbige Stickerei“ im Sinne hatte, „sondern stark erlebter Glaube, mystisch durchlebte Realität“ dargestellt werden sollte, läßt sich nicht nur aus einer Reihe seiner Äußerungen zum eigenen Werk, sondern auch aus seinem ganzen philosophischen Weltbild ableiten. Gerade letzteres erweist sich in dieser Hinsicht als besonders aufschlußreich und bildet die Grundlage für das Verständnis von Skrjamins Vorstellung von der esoterischen Bedeutung des Lichtes, ja darüber hinaus die Grundlage für das Verständnis seines gesamten Schaffens überhaupt. Skrjamins Philosophie war bekanntlich stark theosophisch orientiert. Sie hat ihre Wurzeln in der Lehre von der „Alleinheit“ eines Vladimir Solovev, in den russischen Symbolisten, wie speziell in Andrej Belyj, später kommt in Brüssel die Bekanntschaft mit dem bereits eingangs genannten Jean Delville hinzu, dann in London die Auseinandersetzung mit der Geheimlehre der anglisierten Russin Helena-Petrovna Blavatsky und schließlich die Beschäftigung mit den Schriften Annie Besants und der Anthroposophie Rudolf Steiners. In sämtlichen hier angeführten „geisteswissenschaftlichen“ Schriften spielt das Licht insofern eine bedeutende Rolle, als es in seiner Auffächerung in das Farbspektrum die einzelnen Stufen der geistigen Individualisierung des Menschen symbolisiert. Darüber hinaus wird hier - was im Hinblick auf Skrjabin von Wichtigkeit ist - auch ganz deutlich auf die Verbindung von Licht und Klang hingewiesen, wobei in diesem Zusammenhang die Farbe als „Vater“ des ihr zugehörenden Tones bezeichnet und dieses „Kollektiv“ als im Menschen geoffenbartes göttliches Wort betrachtet wird. Prometheus, Symbol und Bringer des Lichtes und damit im übertragenen Sinne auch des Wortes, gilt hier daher als Personifikation der schöpferischen Energie des Menschen, als menschheitlich repräsentativ erachtete stufenweise Entwicklung des kreativen Bewußtseins. Ganz in diesem Sinne ist auch Skrjabin zu verstehen, wenn er in seinen „Prometheischen Phantasien“ davon spricht, daß jede Bewußtseinsphase „eine von den unendlichen Spaltungen des schöpferischen Lichtstrahls“ ist, oder wenn er die Individualität des Menschen mit „Farbe“ identifiziert. Auch seine eingangs zitierte Tagebucheintragung aus dem Jahre 1905 weist deutlich in diese Richtung und zeigt so mit den oben genannten theosophischen Lehren in der Zuordnung dieses Symbolgehaltes zum Medium „Licht“ gleichfalls eine auffällige Übereinstimmung. Sieht man sich die einzelnen Farben der Unterstimme des Lichtklaviers im Hinblick auf ihre Aufteilung innerhalb der vom Anfang bis zum Ende des Werkes durchlaufenden chromatischen Oktavskala an, läßt sich folgendes

feststellen: Zu Beginn stehen 86 und am Schluß 146 Takte „blau, grell“, jeweils dem Ton Fis entsprechend. Das sind insgesamt 232 Takte und damit das Maximum an Dauer, das Skrjabin einer bestimmten Farbe in seinem Prometheus überhaupt zuteilt. Nicht zufällig wird mit der Zahl 232 und dem Rest von 374 auf die Gesamtsumme der Lichtstimme von 606 Takten die Farbe „blau, grell“ von den anderen auftretenden Farben genau im „Goldenen Schnitt“ abgetrennt. Diese „sectio divina“ und das damit verbundene Überwiegen von „blau, grell“ hängt offensichtlich mit der Tatsache zusammen, daß Skrjabin dieser Farbe ( - bzw. dem Ton Fis - ) ganz besondere Bedeutung beimißt. Aufschluß darüber gibt eine Aussage von Charles-S. Meyer, derzufolge Skrjabin diesem in London die persönliche Mitteilung gemacht haben soll, daß er den Ton Fis als „spiritual and ethereal“ empfinde. Geht man davon aus, daß die Farbe „blau, grell“ Anfang und Ende der Lichtstimme des Prometheus beherrscht und Skrjabin im Rahmen seiner Vorstellung vom zyklischen Ablauf der geistigen Entwicklung des Menschen stets von einem „Zentrum“ ( - einem in sich ruhenden, konzentrischen Urzustand - ) sprach, von dem der schöpferische Geist seinen Ursprung nimmt und in den er nach Überwindung der Materie wieder zurückkehrt, läßt sich in ihr die Symbolisierung von Ausgangspunkt und Endpunkt der Evolution menschlichen Bewußtseins erkennen. Es ist somit sicherlich kein Zufall, daß Skrjabin ( - so paradox dies auch bei einem „Poeme du feu“ erscheinen mag - ) mit blau beginnt und endet, gilt doch darüber hinaus diese Farbe in der Esoterik allgemein als Sinnbild von Transzendenz und religiöser Vertiefung, als Farbe, die vom Physischen weg zum Psychischen führt. So stellt beispielsweise auch Kandinsky, der selbst Synästhetiker war ( - Kandinsky war auch einer der ersten, der diese Idee begeistert begrüßt hat, der von einer Mauer sprach, die Skrjabin zwischen den Künsten umgeworfen hat, und der seine Vorstellungen von einem Gesamtwerk, wie sie ihm in seinem späteren Bühnenwerk „Der gelbe Klang“ vorschwebten, bei Skrjabin größtenteils bestätigt sah - ) und bei dem sich nicht nur in farbpsychologischer Hinsicht, sondern auch in seiner gesamten Kunstauffassung und Philosophie zu Skrjabin zahlreiche Parallelen ergeben, zur Farbe Blau fest, daß sie „den Menschen in das Unendliche“ ruft und „in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich nach Übersinnlichem“ weckt. Ihrem inneren Spannungszustand zufolge bezeichnet sie Kandinsky an gleicher Stelle als „konzentrisch“, dem psychischen Lebensraum entsprechend, und weitet dieses Attribut auch auf alle Farbmischungen aus, die in überwiegend starker Konzentration „blau“ beinhalten. Letzteres kann ( - gleichfalls mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit im Bereich der esoterischen Farbensymbolik - ) in Skrjabins Prometheus für jene Farbkombinationen geltend gemacht werden, die in der Unterstimme des Lichtklaviers auf die ersten 86 Takte „blau, grell“ bis zum Eintritt der Farbe „Rot“ in Takt 202 folgen. Sie alle weisen eine auffallend starke Blautönung auf, deren Dominanz erst durch das Auftauchen der Farbe Rot gebrochen wird. Es läßt sich demnach dieser Farbabschnitt von 116 Takten in bezug auf das durch das Licht symbolisierte „esoterische Programm“ mit jener Phase identifizieren, in der nach Skrjabin das menschliche Bewußtsein vom oben genannten „Zentrum“ ( = der Farbe „blau, grell“ entsprechend) zwar noch abhängig ist, aber „gleichzeitig von ihm fort zur Freiheit strebt“. In der Überwindung dieser vom „Zentrum“ ausgehenden Anziehungskraft sieht Skrjabin auch das eigentliche Wesen des prometheischen Menschen, sie ist für ihn notwendige Voraussetzung einer freien, selbständigen Bewußtseinsbildung. Gemessen an der von Skrjabin vorgenommenen Unterteilung dieser Bewußtseinsbildung in drei Entwicklungsstufen, erweist sich mit dem Ende der insgesamt 201 Takte umfassenden Blauphase deren erste als abgeschlossen. Die nun folgende zweite Stufe wird von ihr scharf ( - ohne Übergang - ) getrennt und trägt die „exzentrischen“ („irdischen“) Farben Rot und Gelb. Ihr Beginn symbolisiert somit schon den physischen Lebensbereich und ist jenem Punkt vergleichbar, wo gemäß Skrjabins Vorstellung die Anziehungskraft des „Zentrums“ überwunden ist und von diesem „eine Masse von Teilchen sich gemeinsam mit einem Kern losgerissen hat und ein neues Zentrum entstanden ist“, der nunmehr freie, von seinem Ursprung („Zentrum“) unabhängige Wille des Menschen.

Dessen „Kampf“ und Überwindung der Materie sind im Folgenden ( - bis zum Wiederauftauchen der Farbe Blau - ) Gegenstand der symbolischen Darstellung durch die genannten Farben „Rot“ (C) und „Gelb“ (D). Die dritte Stufe führt zurück in das „Zentrum“ des Ausgangs und muß, der Farbsymbolik entsprechend, wieder eine Blauphase sein. So folgen auch mit ihrem Beginn in Takt 409 auf 49 Takte „blau-weißlich“ (E) - unterbrochen nur durch einen Takt „rot, dunkel“ (F) - die schon genannten 146 Takte „blau, grell“ (Fis) bis zum Schluß der Komposition. Die Rückkehr in das „Zentrum“ vollzieht sich nun aber nicht mehr zögernd und langsam, wie dies in der Entwicklung der ersten Stufe der Fall war, sondern eruptiv und rauschartig, in ekstatischer Form. Grundsätzlich wollte Skrjabin mittels der Ekstase, die ( - wie er sagt - ) „hart an den Zustand der Bewußtlosigkeit grenzt“, jenes Gefühl für Raum und Zeit wieder weitgehend aufheben, das im Verlaufe des menschlichen Individualisierungsprozesses ausgeprägt wurde. Zur Realisierung dessen genügt nicht mehr die Unterstimme des Lichtklaviers allein, sondern auch die Oberstimme wird im Folgenden hierzu herangezogen, die damit zu ihrer bisher primär synästhetischen Funktion zusätzlich die der programmatischen zu erfüllen hat. Denn: läuft erstere in der erwähnten unbeweglichen Blautönung weiter, wird jene zum eigentlichen (Licht-)Träger des ekstatischen Moments bzw. tritt im Hinblick auf ihre die Reizwirkung der Musik unterstützende Bestimmung noch stärker als bisher hervor. Bedingt ist dies durch die starke Bindung an jene Mittel, mit denen Skrjabin die Ekstase musikalisch zu verwirklichen sucht. Zu nennen wäre von diesen in erster Linie der mit Takt 409 („de plus en plus lumineux et flamboyant“) generell rascher einsetzende Wechsel der Akkordzentren. Wurden diese bisher immer mehr oder weniger mehrere Takte lang ausgehalten, so lösen sie sich nun im Rahmen der allgemeinen Tempobeschleunigung abschnittsweise fast mit jedem Takt, ja zeitweilig sogar mit jedem Viertel eines Taktes ab, wodurch die Wirkung des mit ihnen „gekoppelten“ Lichtes im Hinblick auf die abgezielte Ekstase besonders intensiv wird. Im letzteren Falle, bzw. immer am Beginn des auf jedes Viertel des Taktes einsetzenden Farbenwechsels, schreibt Skrjabin jeweils „flot lumineux“ in die Partitur (vgl. T. 415, 427 etc.), wobei das Einsetzen dieser „Lichtwellen“ bezeichnenderweise jedesmal mit dem ersten Thema im Promethee, dem Horn-Thema aus Takt 5ff. zusammenfällt und damit auch in musikalisch-thematischer Hinsicht deutlich auf die Rückkehr zum Anfang hingewiesen wird. Die letzte Lichtwelle (T. 534ff.) führt unmittelbar in den Abschnitt höchster Ekstase („Dans un vertige“) und dauert mit kurzen Unterbrechungen bis zum Eintritt des letzten Klangzentrums in Takt 587. Ist jenes erreicht, erlischt die Bewegung in dieser Stimme schlagartig und die dem Grundton (As) des letzten Klangzentrums zugehörige Farbe „purpur- violett“ geht nach einer überdurchschnittlich langen Dauer von 14 T akten im fünf Takte lang ausgehaltenen Schlußakkord (reines Fis-Dur!) in das „blau, grell“ der zweiten Lichtstimme über. Es verschmelzen hier beide Lichtebenen miteinander und identifizieren sich in der Farbe des Anfangs der Komposition mit dem ihnen zugehörigen Ton Fis, womit sich mit der erfolgten Rückkehr in das „Zentrum“ auch der „esoterische Farbenkreis“ wieder schließt. Ihre formale Entsprechung finden die drei Entwicklungsstufen bzw. Farb-Phasen in den drei großen Teilen der im Promethee noch deutlich erkennbaren Sonatenform, in Exposition, Durchführung und Reprise (+ Coda), jedoch ist diese Korrespondenz mit der Musik, die ja der eigentliche Hauptträger des „esoterischen Programms“ ist, lediglich anlagemäßig gegeben und nicht auf den Takt genau, so-daß sich die einzelnen Großabschnitte von Farbe und Musik mehr oder weniger überschneiden. Besonders stark macht sich dies bei der Reprise bemerkbar, die bereits etliche Takte vor dem Auslaufen der Farbe Rot bzw. Gelb und damit vor Beginn der dritten Farb-Phase (blau) einsetzt. Zu beobachten ist jedoch dabei, daß die Taktanzahl, um die die Reprise „zu früh“ einsetzt, genau jener der angehängten Coda entspricht. Daß es überhaupt zu Überschneidungen kommt und das Licht mit der Musik ( - wie eigentlich zu erwarten wäre - ) nicht synchron läuft, hat seine Ursache darin, daß Skrjabin die Unterstimme des Lichtklaviers in drei nahezu auf den Takt gleich lange Abschnitte unterteilt, während auf dem

musikalischen Sektor die Reprise von Exposition und Durchführung im Goldenen Schnitt abgetrennt wird. Demzufolge entspricht auch die Taktanzahl der Reprise genau der der beiden „Farborgelpunkte“ auf dem Ton Fis („blau, grell“) zusammen, die ( - wie bereits erwähnt - ) gleichfalls nach dem Goldenen Schnitt von den anderen Farben geschieden werden. Die folgende graphische Darstellung ( - Zuordnung Farbe/Musik - ) möge das Gesagte veranschaulichen:



Abschließend kann somit festgestellt werden, daß Musik und Licht ( - trotz desselben programmatischen Gehalts - ) jeweils eigenen Gesetzen folgen, so kunstvoll und versteckt sie auch miteinander verwoben sein mögen, und daß besonders das Licht, soweit es über die Funktion der Reizverstärkung hinausgeht und zum (Mit-)Programmträger avanciert, von Skrjabin nicht als bloße Ergänzung verstanden wurde, sondern als ein Kontrapunkt, der als selbständiger Wirkungsfaktor zusammen mit der Musik ein unauflösliches künstlerisches Ganzes ergeben sollte. Skrjabin wollte in seinem Prometheus nicht eine Summe verschiedener Faktoren als Endresultat, sondern ( - wie er auch im Hinblick auf sein unvollendet gebliebenes Mysterium gesagt hat - ) „...das Schöpfungswerk einer Kunst, deren Elemente nur auf analytischem Wege freizulegen sind...“.

### Kurzanalyse-Versuch

Man könnte bei ASs „Prometheus“ von einer Sonaten(hauptsatz)form ausgehen; es wäre nicht falsch, aber auch nicht ganz richtig. Eine Strukturierung nach v. Gleich („Skrjabin“: „...frei gestaltete Sonatenform...“) und Kelkel („Esoterik“) meint:

- Introduction (Einleitung, Beginn): Takte 1-30
- Exposition (Vorstellung der Themen): T. 26-98
- Durchführung (Verarbeitung der Themen): T. 182-370/374
- Reprise (variirtes Wiederaufgreifen der Exposition): T. 371-428
- Coda (Schlußanhang): T. 512-606

Wolters (zit. nach Schibli „Skrjabin“ (dort: „...Widerspruch zwischen „subkutaner“ Sonatenform und manifest hörbarer Steigerungsform...“)) meint dagegen:

- Einleitung: (T.) 1-25
- Exposition: 26-98
- Durchführung: 98-370
- Reprise: 371-426
- Coda: 427-606

F. Bowers (Vorwort zur Notenausgabe (Eulenburg)) behauptet:

- Einleitung: 1-25
- Exposition: 26-192
- Durchführung: 193-448
- Coda: 449-509
- „kosmischer Tanz der Atome“ (Coda zur Coda („Apotheosis“?): 510-606



ASs Wohnung in Moskau nachts (uliza Wachtonga nahe „Arbat“)



*Die erste „Farbenorgel“ der Musikgeschichte in Skrjabins Wohnung (s.o.) – kein Wunder, daß seine Kinder (s. VCV(W)-P-3-42-002: Marina) darauf spielten und das „Ehepaar“ ( - die Scheidung von der „I.“ per Zarendekret kam „pünktlich“ wenige Stunden nach ASs Tod... - ) die höchste Stromrechnung Moskaus hatte...*

Die Form des AS-„Prometheus“ ist wohl etwas schwierig zu bestimmen. Romantik am Ende? Was soll nun noch kommen? Wer war eigentlich der antike „Vordenker“, der „Prometheus“ - im Gegensatz zum „Epimetheus“, dem „Zurückdenker“? AS fühlte sich als „Vordenker“ =

„Prometheus“; die „Kollegen“ Konkurrenten ( - Tschaikowski: „Spitzentaschentuchmusik für verwöhnte höhere Töchter“, Rimski-K. & Mussorgsky: „russischer Dorf-Misthaufengestank“ - ) hielt er ( - zu Recht! - ) für „Zurückdenker“...

---

### Wer war nun Prometheus?

„Prometheus“ ( = (alt)griechisch Προμηθευς / Prométheus; seltener auch Προμηθεως / Prométheos = „der Vorausdenkende“) ist im griechischen Mythos der Freund und Kulturstifter der Menschheit; oft wird er auch als Schöpfer der Menschen und Tiere



„Prometheus“ AS

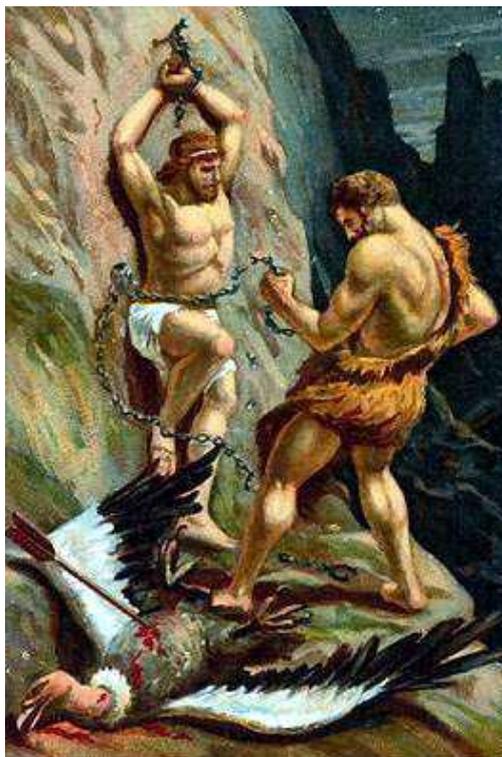
bezeichnet, so beispielsweise bei Platon. Es lassen sich bei ihm, dem Feuerbringer und Lehrmeister der Menschen, vor allem Gemeinsamkeiten mit Hephaistos/Hefäst, aber auch mit Apollon und Athene entdecken. Von seinen Beinamen sind unter anderem „Pyrphoros“ („Feuerbringer“), „Iapetionides“ („Sohn des Iapetos“) und „Desmotes“ („Gefesselter“) bekannt. In Athen befand sich ein ihm geweihter Altar, der während der ihm zu Ehren



der Angeschmiedete

abgehaltenen Festlichkeiten, der „Promethea“, mit Fackeln geschmückt wurde. Zudem existierte in Athen ein weiteres Heiligtum, in dem er und der Gott Hephaistos gemeinsam verehrt wurden. Die Gestalt des Prometheus fand in der Kulturgeschichte vielfältige

Rezeption, so z.B. bei Goethe. In der griechischen Mythologie ist Prometheus entweder der Sohn des Titanen Iapetos und der Klymene (nach Hesiod) oder der Sohn der Gaia, jedenfalls



*die Befreiung des Gefangenen (Liebig 1927)*

ein Titan (nach Aischylos). In der Abstammung nach Hesiod ist er ferner der Bruder des Atlas, des Menoitios und des Epimetheus - vgl. die Theogonie (Verse 507-616). Ein Sohn von Prometheus (entweder mit Klymene oder Kelaone) ist Deukalion. Prometheus ist zwar nicht göttlicher, jedoch titanischer Herkunft, wobei er allerdings laut Aischylos den Olympiern in



*die Herkuleskeule...*

der Titanomachie zum Sieg verhilft und dennoch die von Zeus errichtete Oligarchie als anmaßende Gewaltherrschaft ansieht, der er, da er von Themis ( - die Aischylos mit Gaia/Gäa gleichsetzt - ) die Zukunft und das Schicksal aller Dinge erfahren hat, auch den Untergang prophezeit. Dieser Untergang im Gigantenkampf wird allerdings durch Herakles verhindert. Prometheus wollte die Menschen aus der Erde erwecken. Also ging er auf die Erde und formte sie aus Ton. Da sie noch leblos waren, gab er ihnen von verschiedenen Tieren je eine

Stärke ( - z.B. vom Hund die Klugheit, vom Pferd den Fleiß usw. - ). Athene, unter den Göttern seine Freundin, gab ihnen den Verstand und die Vernunft. Da lebten die Menschen, und Prometheus war ihr Lehrmeister. Die Götter wurden auf die Menschen aufmerksam und



*immer wieder der Adler...*

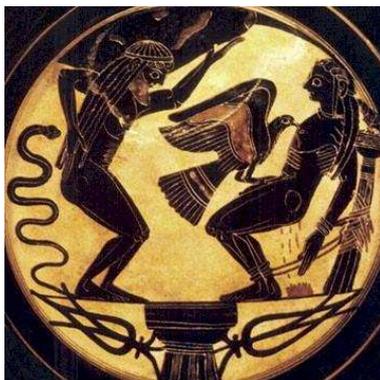
verlangten von ihnen Opfer und Anbetung. Da verfiel Prometheus zu ihren Gunsten auf eine List: er schlachtete im Namen der Menschen einen Stier und machte daraus zwei Haufen, einen größeren aus den Knochen und einen kleineren aus dem Fleisch. Dann umhüllte er



*vorn: das Feuer...*

beide mit Stierhaut, um den Inhalt zu verbergen. Schließlich forderte er Zeus auf, einen der Haufen zu wählen. Dieser wählte den größeren, obwohl er als Göttervater naturgemäß den Betrug durchschaute, den Menschen aber anscheinend Verderben bringen wollte (Hesiod, Theogonie, V. 550-552). Als der Betrug offensichtlich wurde, sagte er voller Zorn, daß

Prometheus dafür büßen müsse. Als erste Strafe versagte Zeus den Sterblichen das Feuer. Um das Feuer für die Menschen wiederzuerlangen, hob Prometheus einen langen Stängel des



v.l.n.r.: Atlas / der Adler Ethon / Prometheus (lakonische Schale, ca. 530 v.Chr.)

Riesenfenchels in den Himmel, um ihn am vorüberrollenden funkensprühenden Sonnenwagen des Helios zu entzünden. Mit dieser lodernen Fackel eilte er zur Erde zurück und setzte einen Holzstoß in Flammen. Als Zeus den Raub sah und erkannte, daß er den Menschen das Feuer nicht mehr nehmen konnte, sann er auf Rache: Er befahl seinem Sohn, das Trugbild einer schönen Jungfrau zu gestalten. Athene schmückte sie mit einem Gewand aus Blumen, Hermes verlieh ihr eine bezaubernde Sprache, Aphrodite schenkte ihr holdseligen Liebreiz. Man nannte sie „Pandora“, „die Allbeschenkte“. Zeus aber reichte ihr eine Büchse, in die



Hera & Prometheus (attische Schale, ca. 500-450 v.Chr.)

jeder der Göttlichen eine Unheil bringende Gabe eingeschlossen hatte. Zeus stieg mit Pandora zur Erde hinab und überreichte sie als Geschenk an Prometheus' Bruder „Epimetheus“ (= „der Nachherbedenkende“), der sie entgegen einer früheren Warnung Prometheus' auch



artwork-images: Menashe Kadishman

annahm. Da hob Pandora den Deckel, und alle Übel schwebten hinaus, und nur der Hoffnung zuunterst verschloß sie die Öffnung wieder. Seit dieser Stunde rasen bei Tag und Nacht Fieberkrankheiten, Leiden und plötzlicher Tod über den Erdkreis. Nicht nur die Menschen sollten bestraft werden, sondern auch Prometheus selbst. Zeus ließ ihn fangen und in die schlimmste Einöde des Kaukasus schleppen. An einen Felsen über einem Abgrund ließ er ihn fesseln. Ohne Speis' & Trank und ohne Schlaf mußte er dort ausharren. Jeden Tag kam der

Adler „Ethon“ und fraß von seiner Leber, die sich zu seiner Qual immer wieder erneuerte, da er ein Unsterblicher war. Vergeblich flehte er um Gnade. Wind und Wolken, die Sonne und



Heinrich Füger: „Prometheus bringt das Feuer“ (1817)

die Flüsse machte er zu Zeugen seiner Pein. Doch Zeus blieb unerbittlich. Und so sollte seine Qual viele Jahrhunderte dauern, bis der Held „Herakles“, von Mitleid erfüllt, ihn erlöste. Aber selbst da mußte er fortan einen Ring mit einem Stein aus dem Kaukasus tragen, damit sich Zeus berühen konnte, er sei immer noch daran gefesselt. - Von der Prometheus-Trilogie des Aischylos ist lediglich „Der gefesselte Prometheus“ erhalten. Prometheus wird bei Platon mehrmals thematisiert; besonders erwähnenswert ist aber die Stelle im Protagoras: Epimetheus soll den Lebewesen Eigenschaften zuzuordnen. Epimetheus übernimmt diese Aufgabe und läßt sich dann von seinem Bruder, Prometheus, kontrollieren. Zuerst wird er einmal gelobt: Epimetheus hat den Tieren gerecht verteilt Eigenschaften gegeben: Die Schnellen sind klein, die Wehrlosen haben zahlreichen Nachwuchs, ein ausgewogenes Verhältnis aller Arten ist gewährleistet. Doch dann entdeckt Prometheus ein kleines, nacktes Wesen: den Menschen. Er ist leer ausgegangen, denn keine Eigenschaft ist mehr übrig geblieben. So sieht sich Prometheus gezwungen, für den Menschen das Feuer und die Weisheit der Athene, die Kunstfertigkeit dem Hephaistos und andere zum Überleben wichtige Fähigkeiten zu stehlen, wie das Weben. Doch damit ist das Problem nicht gelöst: Die Menschen, die sich aus Schutz vor den Tieren in Städten („Poleis“) zusammenschließen, töten einander, weil sie Scham und Mitgefühl, die staatsbürgerliche Kunst – so Platon – nicht haben. Um diese Gattung nicht zu verlieren, sieht sich Zeus gezwungen, später Hermes mit eben diesen Fähigkeiten auf die Erde zu schicken und sie, im Gegensatz zu den anderen Fähigkeiten, gerecht unter allen zu verteilen. Platon: „Ja, du [Hermes] sollst in meinem Namen das Gesetz geben, daß, wer nicht imstande sei, sich Scham und Recht zu eigen zu machen, dem Tod verfallen sei; denn er ist ein Geschwür am Leibe des Staates...“. Interessant ist die Unterscheidung zwischen Fähigkeiten, die zum Leben und gegen die Natur nötig sind, und jenen, die zum gemeinschaftlichen Zusammenleben notwendig sind. Auch ein

hochberühmtes Jugendgedicht Goethes ist Prometheus gewidmet: Er beschreibt darin den Trotz des schöpferischen Genies Prometheus gegen Zeus. Mary Shelley verfaßte 1818 den Roman „Frankenstein“ mit dem Untertitel „Der moderne Prometheus“. Karl Marx bezeichnete Prometheus in seiner Dissertation 1841 als „den vornehmsten Heiligen und Märtyrer im philosophischen Kalender“, während Karl Kerényi die Ähnlichkeit und den gleichzeitigen Gegensatz zum christlichen Mythos der Passion Christi betonte. In André Gides Erzählung „Der schlecht gefesselte Prometheus“ („Le Prométhée mal enchaîné“) tritt die Figur im zeitgenössischen Paris in surrealem Zusammenhang auf. Der schwedische Dichter Viktor Rydberg (1828-1895) läßt Prometheus in seinem Ideengedicht „Prometheus och Ahasverus“ („Prometheus und Ahasverus“) als Vertreter des „westlichen“ Prinzips des idealistischen Kampfes gegen Ungerechtigkeit und für eine bessere Zukunft mit Ahasveros, dem Vertreter des „orientalischen“ Prinzips der Schicksalsergebenheit, streiten. „Die



*Prometheus-Figur von Arno Breker*

Befreiung des Prometheus“ ist ein Text des Theaterstückes „Zement“ von Heiner Müller. Hier wird der Text der Sage auf zwei Seiten in grotesker Form dargestellt. Beachtenswert ist dazu auch die gleichnamige Vertonung von Heiner Goebbels, die zuerst 1985 als Hörspiel fürs Radio, später auch auf der Bühne aufgeführt wurde ( - 1991 französisch, 1993 deutsch). Das Hörspiel wurde zudem zunächst auf einer MC und später im Rahmen einer Dreifach-CD mit dem Titel „Hörstücke - nach Texten von Heiner Müller“ von ECM herausgebracht. Im Song „Feuer Ouverture/Prometheus Entfesselt“ der Gruppe „Therion“ wird die Geschichte des Prometheus aufgenommen.

### **Promethoi - Variationen eines Mythos'**

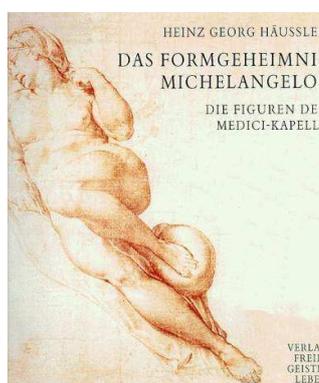
Gottfried Eberle schreibt 1994 (im Booklet der CD „Prometheus - the Myth in Music“ (Berliner Philharmoniker unter Claudio Abbado & Berliner Singakademie + Solistenchor

Freiburg (Klavier: Martha Argerich („sony classical“))): „...es ist sicher der Facettenreichtum des altgriechischen Prometheus-Mythos, der so viele Dichter und Musiker veranlaßt hat, ihn ganz unterschiedlich auszulegen und zu gestalten. Die wichtigsten Momente der Sage, wie sie uns die Dichter Hesiod und Aischylos überliefert haben, sind die folgenden: Prometheus, der Titanensohn, hat die Kühnheit, aus Ton gottähnliche Menschenwesen zu formen und ihnen Geist und Leben einzuhauchen. Damit werden sie jedoch zu Konkurrenten des neuen Göttergeschlechts um Zeus, der ihnen darum wenigstens die letzte lebensspendende Gabe vorenthalten will, das Feuer. Doch Prometheus entzündet eine Fackel am Sonnenwagen und bringt den Menschen so das Feuer. Zur Strafe hierfür läßt Zeus ihn an einen Felsen im Kaukasus schmieden, wo ein Adler an seiner ewig sich erneuernden Leber frißt. - Prometheus, der Menschenbildner - Beethoven: An der Schwelle zum 19. Jahrhundert verpflichtete der Chef des Wiener Hofballetts Salvatore Vigano den jungen Beethoven als Komponisten für sein Tanzprojekt „Die Geschöpfe des Prometheus“. Beethoven, selbst auf dem Weg zu unabhängigem Schöpfertum, war fasziniert von Viganos Libretto: Prometheus als Menschenbildner im doppelten Wortsinn, als Former lebloser Materie und Unterweiser seiner Geschöpfe in Kunst und Wissenschaft. Die Introduction schildert den Zorn des Zeus, der als Gewittersturm tobt. In Nr. 1 machen die Menschen, belebt vom Feuer des Prometheus, ihre ersten tastenden Schritte. Doch es fehlen ihnen noch Seele und Verstand. Darum führt Prometheus sie in den folgenden Nummern ( - die die vorliegende Einspielung nicht enthält - ) auf den Berg der Musen, um sie unterweisen zu lassen. In Nr. 9 gemahnt jedoch Melpomene, die Muse der Tragödie, die Menschen an ihren Tod. In einem leidenschaftlichen, von Streichertremoli untermalten Oboenrezitativ wirft sie Prometheus seinen Fehler vor, die Menschen sterblich erschaffen zu haben, und ersticht ihn schließlich im Zorn. Doch in einer sanften Pastorale erweckt ihn der Naturgott Pan zu neuem Leben (Nr. 10). Die beiden letzten Tänze vor dem Finale (Nr. 14 und 15) werden vom weiblichen und männlichen Geschöpf des Prometheus getanzt. Das Weib wird musikalisch durch Bassethorn Oboe, der Mann durch ein Duett von Klarinette und Fagott charakterisiert; beide verbindet der nämliche humane Tonfall. Das Finale ist eine Apotheose des Prometheus in Form eines Rondos, dessen Refrain über das Werk hinausweist: Er kehrt u.A. im Finale der „Eroica“ wieder - Beethovens Werk ist als Ganzes prometheisch. - Prometheus, der Befreite - Liszt: 1802, ein Jahr nach der Premiere von Beethovens Ballett, entwarf Johann-Gottfried Herder seine Szenenfolge „Der entfesselte Prometheus“. Herders Prometheus ist kein Rebell, rüttelt nicht an seinen Fesseln. Er sagt: „Dulde, dann lösen sich die Fesseln!“. Als es 1850 darum ging, die Enthüllung einer Herder-Statue in Weimar festlich zu begehen, wählte Franz Liszt - selbst eine Prometheus-Natur, ein „Vorausdenker“ - nicht von ungefähr das Prometheus-Stück des „Apostels der Humanität“, um es mit Chören und einer Ouvertüre zu versehen. Die Letztgenannte wird heutzutage als eigenständige Symphonische Dichtung aufgeführt, und ihre Idee faßte Liszt selbst in dem Motto „Leid und Verklärung“ zusammen. Liszts Prometheus tritt als kühner Baumeister auf den Plan, türmt Quarten wie Quader übereinander, eine Struktur, die quer steht zur terzgeschichteten Tonordnung seiner Zeit. Von der Quart getragen ist auch das signalhafte Kernmotiv des Werks. Die Terz prägt demgegenüber einen warm aufblühenden Gesang der Violoncelli: der menschliche, mit den Menschen empfindende Prometheus. Die Vermittlung, die Integration beider Strukturen bestimmt den Verlauf des Lisztschen „Prometheus“ - neue und alte Ordnung erscheinen noch einmal versöhnt. - Prometheus, der Lichtbringer - Skriabin: Die Quartenstruktur der Harmonie, die Liszt zu Beginn seines „Prometheus“ in kühner Vision erschaute, wird für Alexander Skriabin in seinem „Prométhée“ zur Basis der gesamten Komposition, mit der er um 1910 zum Pionier, zum „Vordenker“ der Neuen Musik in Rußland wurde. Aus einem sechstönigen Komplex unterschiedlicher Quarten (c-fis-b-e'-a'-d'), einem „Klangzentrum“, entwickelt er alle harmonischen und melodischen Gestalten des Werks: Raum wird zur Zeit, Zeit zum Raum [s. Wagners „Parsifal“!]. Skriabin war die Prometheus-Natur schlechthin! Wie Nietzsches „Übermensch“, der ihn faszinierte, setzte er

sich, berauscht von der eigenen Schöpferkraft, an die Stelle Gottes. Was Nietzsche als zentral für den Prometheus-Mythos ansah, war es auch für ihn: der Raub des Feuers als Grundlage „jeder aufsteigenden Kultur“. So heißt Skriabins „Prométhée“ im Untertitel denn auch »Das Gedicht vom Feuer«. Als Zeichen hierfür setzt Skriabin an die Spitze seiner Partitur eine Lichtzeile, die der „Vorausdenkende“ einem utopischen Farbenklavier zugeordnet hatte, das mit den wechselnden Tonstufen unterschiedliche Farben erzeugen und am Ende eine wahre Lichtorgie auslösen sollte. Solches suggeriert auch schon die reine Musik mit ihrem Flackern und Flimmern. Prometheus, der Lichtbringer [= lat. „Lucifer“, grch. „Phosphor“], hat bei Skriabin das Tor aufgestoßen zu einer nie erhörten, nach den Sternen greifenden Klang- und Farbenwelt. - Prometheus, ewig unterwegs - Nono: An Farbe/Ton-Entsprechungen dachte auch Luigi Nono zunächst bei seinem „Prometeo“, der im Laufe der achtziger Jahre reifte. Er kam davon ab, entfaltete aber den bei Skriabin in seinem „Klangzentrum“ angelegten Raum/Zeit-Aspekt: Die Musik kreist mit Hilfe raffinierter live-elektronischer Verfahren im Raum, letztlich ohne Zeit, ohne Anfang und Ende. Hinweis für die [CD]-Hörer: Dieses Kreisen im Raum läßt sich mir stereophoner Technik kaum adäquat darstellen, da zwischen zwei Lautsprechern immer nur ein zweidimensionales Hin- und Herpendeln möglich ist; einen besseren Höreindruck gewinnt man jedoch bei Wiedergabe über Kopfhörer. Prometheus' Schicksal ist hier: ewiges Unterwegssein - und so gibt es zwischen den mobilen „Inseln“ des Werks viele Wege und Bezüge: Unterwegs-sein ist Nono wichtiger als Ankommen. Es lassen sich denn auch aus dem riesigen Werk Teile vielfältig kombinieren. Der Satz „3 voci (a)“ konfrontiert das Gegenwärtige in den Gedanken Walter Benjamins ( - „Bemächte dich des Augenblicks ... Sprich nicht vom Gestern. Heute...“ - ) mit „fernen Erinnerungen“ der Baßflöte und Kontrabaßklarinetten aus der „Isola seconda“, in deren Zentrum die Verarbeitung der Schlußpartie von Hölderlins Schicksalslied steht: „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruh'n...“. Der liegende, leise Klang zweier Solosopranen wandert im Raum, verformt sich. Prometheus trumpft am Ende eines Jahrhunderts der Gewalt nicht mehr auf, er ist still geworden, setzt, um es mit Nono zu sagen, „auf die Kraft der Gewaltlosigkeit“...“; so weit G. Eberle.

### „...Beethoven ist Prometheus!“

Der bekannte Weimarer Bildhauer Heinz-Georg Häußler ( - evtl. kennen Sie sein im Verlag „Freies Geistesleben“ im Dezember 1998 erschienene Buch „Das Formgeheimnis



E. Kolisko - das „Häußler“-Buch

Michelangelo - Die Figuren der Medici-Kapelle“? - ) machte mich dankenswerterweise auf folgenden Vortrag von Prof. Eugen Kolisko ( - \* 21. März 1893 Wien, † 29. November 1939 London; ein Mitarbeiter/Freund Rudolf Steiners - ) aufmerksam:

1 / Für Prof. W. G. Leidel von H. G. Hämpfer  
 Aus Beethovens Leben und Krankheit Weimar  
 11. Sept. 2007

Reinkarnation - Beethovens Leben  
 ein historisches Beispiel dafür.

von  
 Dr. Eugen Kelisko  
 September 1938

Dr. E. Kelisko  
 \* 21.3.1893 Wien  
 † 29.11.1939 London

Welches sind die auffallendsten Züge an Beethovens Biographie? Es sind zwei, der erste ist, dass er einer der größten Komponisten und dabei taub war. Der zweite ist die Diskrepanz zwischen der erhabenen Größe seiner Tenschöpfungen und seiner unglücklichen Lebensumstände.

Sein Temperament war cholerisch, wie jedermann weiss. Und er war einer der revolutionärsten Geister, die je gelebt haben. Er hat sich niemals dazu hergegeben, die Fürsten, die seine Gönner waren, zu schmeicheln. Als einmal Fürst Lichnowsky einen französischen General und einige französische Offiziere eingeladen hatte, fragte einer der Offiziere Beethoven, ob er auch Violine spielen könne. Beethoven geruhte nicht einmal zu antworten. Und als der Fürst ihn sogleich aufforderte, zu spielen, erfolgte eine sehr peinliche Szene. Beethoven verließ sofort das Haus zu Fuß, trotzdem ein heftiger Regen niederprasselte, und schrieb folgenden Brief an den Fürsten: "Meine Fürsten! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt - was ich bin, bin ich durch meine eigenen Kräfte. Es gibt viele Fürsten und wird noch tausende geben, aber es gibt nur einen Beethoven!"

Oder ein andermal, als Napoleon die Schlacht bei Jena im Jahre 1806 gewonnen hat, sagte Beethoven: "Schade, daß ich die Kriegskunst nicht verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen."

Ein anderer Vorfall von größter Bedeutung war das Zusammentreffen mit den Mitgliedern der kaiserlichen Familie, als er sich mit Goethe auf einem Spaziergang befand. In einem Brief an Bettina von Arnim schildert Beethoven den Vorfall! "Wenn se zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, dann müssen die großen Herren merken, was bei unsereinem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen,

ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen. Ich drückte meinen Hut auf den Kopf und ging mit untergeschlagenen Armen durch den dicksten Haufen... Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolf hat den Hut abgezogen, die Kaiserin hat zuerst begrüßt...."

Beethoven war sicher ein großer Individualist, und er hat auch die Musik individualisiert. Man vergleiche nur Bach, Haydn oder Mozart mit Beethoven, und man wird so empfinden, als ob durch Beethoven ihre ganze Musik erst ein wirkliches Besitztum der menschlichen Seele geworden sei. - Beethovens Musik aber wendet sich direkt an das Element des individuellen Willens.

Seine Familie brachte ihm nichts als Unglück. Seine Biographen sind sich darüber einig, daß sein Vater Johann ein schöner aber ausschweifender und unbrauchbarer Mann war, der sich nur auf seinem Posten als Hofmusiker des Kurfürsten von Cöln durch den Einfluß seines Vaters hielt. Dieser Großvater Beethovens war auch Hofmusikant, "klein, muskulös mit außerordentlich lebhaften Augen". Auch seine Frau war, wie man sagt, dem Trunk ergeben; und beim Tode ihres Sohnes Johann, dem Vater Beethovens, schrieb der Kurfürst in einem Brief an den Hofmarschall: "Der Tod Beethovens und Eichhoffs bedeutet einen großen Verlust für die Einnahmen durch die Getränkesteuer." Auch andere Familienmitglieder hatten diese Neigung. Auch durch seine Neffen und Brüder erfuhr Beethoven nichts als Unglück. Sie verbitterten ihm sein ganzes Leben in Wien.

So erbte er nichts als Lasten. Er selbst starb an einer Leberstörung, an der er beinahe sein ganzes Leben gelitten hatt, obwohl er durchaus kein Trinker war. Die nachtödliche Sektion stellte Leberschrumpfung und Wassersucht fest. Dies ist die Krankheit, die die Folge von Trunksucht ist.

Seine Mutter, die einem sanften und edlen Charakter hatte, hatte er tief geliebt. Sie starb, als er erst siebzehn Jahre alt war. Von seinem Vater erbte er die physischen Anlagen, von seiner Mutter die sanfte Natur, die ebenso in ihm lebte, wie die Halsstarrigkeit und die Tatkraft seiner übrigen Vorfahren. Sein Genius aber kann nicht aus seiner Familie erklärt werden, sondern nur die furchtbaren Widersprüche in seiner physischen Natur. Sein Vater versuchte, ein Wunderkind aus ihm zu machen, und wirklich war er von seiner frühesten Kindheit an Pianist.

Sein Schicksal brachte ihn in Verbindung mit Mozart, kurz ehe dessen Leben zu Ende ging. "Verliert ihn nicht aus den Augen", schrieb Mozart,

„eines Tages wird er die Welt von sich reden machen.“ Bald darauf starb Mozart; und als Beethoven mit 21 Jahren nach Wien kam, schrieb ihm sein Freund Waldstein den berühmten Brief, der wie eine Offenbarung der geistigen Kontinuität des Genius der modernen Musik wirkt: „Lieber Beethoven! Sie gehen nach Wien, wo sich Ihre so lange vergeblichen Wünsche erfüllen werden. Mozarts Genius jammert und weint über den Tod seines Schülers. Er hat wohl eine Zuflucht bei dem unerschöpflichen Haydn gefunden, aber keine Beschäftigung. Durch ihn möchte er ein Band von einem zum anderen schlingen. Durch fleißige Arbeit werden Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen empfangen.“

Sein Schicksal führt ihn zur rechten Zeit an den Ort seiner großen Geistesstaten - in dem Augenblick, als seine eigenen Ichkräfte ganz durchgebrochen sind, wie es der Fall ist, wenn der Mensch sein 21. Jahr erreicht hat. Es ist eine wunderbare „Konstellation“. Beethoven, dessen Mission es war, die Musik zu individualisieren, trifft mit den Manen Mozarts zusammen, als sein eigenes Ich geboren war. Dies alles ereignete sich zu einer Zeit der französischen Revolution, die sich als der Krisenpunkt des Individualismus bezeichnet werden kann.

Die Tatsache, daß Beethoven taub war, ist ein außerordentliches Phänomen. Die ersten Anzeichen der Taubheit zeigten sich im 30. Lebensjahr, sie nahmen immer mehr zu. Schon im Jahre 1801 zeigt ein Brief, wie völlig verzweifelt er darüber war: „Der Himmel weiß, was aus mir werden soll. Wie oft habe ich meine Existenz schon verflucht, Plutarch lehrte mich Resignation.“

Die Taubheit, die zuerst nur hier und da auftrat, konnte nicht geheilt werden, obwohl er unzählige Ärzte konsultierte. Beethoven selbst gab 1815 seinem englischen Freunde, Charles Neste, einen Bericht darüber, als er die zum ersten Mal gewahr wurde. Er wurde einmal als er gerade an einer seiner Opern (nicht Fideliosagte er) schrieb, von einem Tenor gestört. „Ich sprang voller Wut auf und warf mich auf den Boden, wie Schauspieler zu tun pflegen.... Und als ich mich erhob, war ich taub.... Und bin es seitdem.“

Wenn dies auch nicht die direkte Ursache war, so ist es doch außerordentlich interessant, die Verbindung eines cholерischen Temperamentes mit seiner Taubheit zu sehen. Es ist eine psychologische Tatsache, daß ein Mensch in einem heftigen Zorn taub ist. Er kann nichts „hören“.

Auf der anderen Seite hat die Leber mit der Produktion der Galle zu tun,

und in einem cholерischen Temperament ist die Leber dauernd gestört. Eine geistige Physiologie des Menschen kennt die Tatsache, daß die individuellen Kräfte des menschlichen Ichs den ganzen Organismus durcharbeiten. In der Leber wird der Zucker aufbewahrt; und dann wird er frei, um in die Muskeln zu fließen, wo er die Quelle der Muskeltätigkeit ist. Nun ist es sehr auffallend, daß Beethoven, der in der Musik solch eine stark individuelle Energie zeigt, im täglichen Leben geradezu phänomenal unentschlossen war. Selbst in den kleinsten Dingen. Sein Biograph W.T. Turner, aus dessen Standardwerk "Beethoven" die meisten Zitate in diesem Artikel genommen sind, sagt: "Kaum hatte er sich in eine Wohnung eingemietet, als er schon etwas daran aussetzte, und er ruhte nicht, bis er eine andere gefunden hatte. Oft kam es vor, daß er mehrere Wohnungen auf einmal genommen hatt; er war ein zweiter Herkules der Unentschiedenheit. Er konnte sich niemals entscheiden, welcher er den Vorzug geben sollte."

Wir finden in einem Brief einer seiner Freundes folgendes: "Beethoven ist unter den Künstlern immer als das höchste Beispiel von Charakterstärke und heroischem Willen angesehen worden, aber eine große Menge von Beispielen zeigt, daß er in praktischen Dingen des täglichen Lebens geradezu ein Übermaß von Unentschlossenheit zeigte."

Aber die Entschlußkraft, die ihm sonst fehlte, findet sich umgesetzt in seiner Musik. Die Tatsache, daß er in allen täglichen Dingen so unentschlossen war, zeigt, daß der Kraftstrom, der in Wirklichkeit aus seiner Leber kommt und Energie in die Glieder bringt, in seiner Bewegung gehindert ist. Ohr, Leber und Glieder arbeiten zusammen, sie bilden ein organisches System, durch das sich der menschliche Wille ausdrückt. - Dies erklärt auch die tiefe Verbindung, die zwischen der Musik und dem Willen besteht.

Beethoven hatte anzukämpfen gegen einen absoluten Mangel in diesem Komplex. Sein cholерisches Temperament machte alles nur noch schwieriger. Wir wollen versuchen, dies uns klarer zu machen. Wenn man die Muskeln bewegt, schwingen sie; ein Arzt, der mit seinem Stetoskop auf die Zusammenziehung der Muskeln hinhört, kann einen Ton vernehmen. Wir selbst können es nicht hören, aber mit dieser Kraft des "Tones" bewegen wir die Muskeln. Dies ist unser Willk. Andererseits ist es im Ohr das Entgegengesetzte. Der Ton wird unserem inneren Wahrnehmungsvermögen vernehmbar, das Ohr hält die Bewegungen oder die Schwingungen der Luft an, und der Ton ist geboren.

Unser Wille ist im tiefsten verbunden mit der Musik, die wir hören. Aber wie stellt sich uns der Mensch, der auf Musik lauscht, dar? Er bleibt bewegungslos, und alle Bewegungen, die er in seine Glieder bringen könnte,

dirigierte er in sein Ohr. Selbst der Mund, der durch die Zusammenziehung der Muskeln geschlossen ist, öffnet sich. Beim Zuhören ist der Strom der Bewegung nach innen gerichtet. Die Leber ist der Vermittler dieser Polarität. In einem musikalischen und cholerischen Mensch arbeitet dies alles mit einer doppelten Kraft.

Nun besteht die bemerkenswerte Tatsache, daß die wirkliche Beethoven-Musik mit dem Augenblick seiner Taubheit beginnt. Das Jahr 1800 ist die Schwelle sowohl der neuen Musik als der Taubheit. Es war Beethovens 30. Jahr. Die musikalischen Fähigkeiten sind keineswegs etwas, was nicht mit dem Körper verbunden wäre. Ja, sie bauen eher auf den Körper auf, wie gerade gezeigt wurde. Was in jedem Menschen ein normaler Prozess ist, war in Beethovens Körper ein furchtbarer Kampf. Er hätte niemals eine derartige Musik schaffen können, wenn er gesund gewesen wäre. Er besiegte seine Krankheit, indem er die Richtung seiner Kräfte veränderte, er hob sie empor ins Heroische. Aber sein Körper mußte dafür entsagen. Seine physischen Ohren waren taub und seine Leber eingeschrumpft.

Ja, die Krankheit bei einem Genius ist völlig etwas Verschiedenes als bei einem gewöhnlichen Sterblichen. Jedermann weiß, daß "Perlen eine Krankheit sind". Beethovens Musik ist ganz untrennbar von seiner Taubheit.

Aber hier betreten wir die Sphäre des Schicksals. Wenn man wirklich einen tiefen Eindruck von all diesem empfängt, fühlt man es als Mythologisches, etwas, was in der gewöhnlichen Weltgeschichte nicht gefunden werden kann. In der griechischen Göttergeschichte scheinen wir ähnliches Bilder zu finden.

Titanenkräfte scheinen dabei am Werk zu sein. In der griechischen Mythologie gibt es eine Gestalt im großen Titanenkampf gegen die Götter, die ein Studium Beethovens vor unser Auge zaubert - und das ist Prometheus.

Prometheus war einer der Titanen. Die Göttergeschichte erzählt, wie der Zeus half, den Kronos und die anderen Riesen zu besiegen. Denn er war ein Freund der Menschen. Er brachte den Menschen die Künste und die Wissenschaften. Er stahl dem Zeus das himmlische Feuer und gab es den Menschen; damit ist er der Begründer der individuellen menschlichen Kultur. Aber Zeus in seinem Zorn, der ihn bestrafen wollte, kettete ihn an einen Felsen im Kaukasusgebirge und sandte einen Adler, der an seiner Leber nagen sollte, die jede Nacht wieder neu wuchs. Er mußte 30 Jahre leiden, bis ihn Herakles erlöste.- Zeus, der allmächtige Herrscher der kosmischen Weiheit, steht im Gegensatz zu dem aufrührerischen Verfechter menschlicher Freiheit und menschlichen Wissens.. Aber er, der Himmelkräfte auf die Erde gezogen hat, verbindet sich immer stärker mit seiner irdischen Existenz. "Er

ist an den Felsen geschmiedet." Aber kosmische Weisheit kann nicht menschliche Freiheit erzeugen. Dies kann nur auf der Erde selbst geschehen. Äschylos führt diesen Mythos in seiner Trilogie "Prometheus, der Feuerbringende", der "Gefesselte Prometheus", der "Erlöste Prometheus" - ein Stoff, der in den Mysterien gelehrt wurde - in die dramatische Kunst ein.

Jeder Mensch trägt drei Seiten in sich, eine ist die mythologisch-religiöse, eine die historische und eine die physiologische. Was bis jetzt erwähnt wurde, ist der mythologisch oder philosophisch - religiöse Aspekt, und dieser wird ganz allgemein anerkannt. Der historische scheint noch zweifelhaft.

Vor hundert Jahren wurden die trojanischen Helden keinesfalls als historische Gestalten angesehen; erst Schliemanns Ausgrabungen haben bewiesen, daß diese Gestalten einstens wirklich gelebt haben. Und das wird wohl mit allen mythologischen Helden der Fall sein, - besonders mit den griechischen. Andererseits wenn zufällig alle historischen Angaben über Alexander den Großen verloren gegangen wären, und wir hätten nichts als die mittelalterlichen, die orientalischen und die westlichen Sagen über ihn, würden wir wahrscheinlich in Alexander nur eine mythologische Gestalt sehen. Und wenn ich sagen darf, dasselbe hätte mit Napoleon geschehen können. Selbst der einst so mysteriöse Manes oder Gilgamesch wird heute als historische Persönlichkeit angesehen. Ich bin überzeugt, daß die ganze Welt der griechischen Götter so "Menschlich" ist, weil sie nicht nur göttliche Mächte darstellen, sondern auch wirkliche Erinnerungen an wirkliche Helden, Führer und Könige in sehr alten Zeiten - ja sogar zur Zeit der alten Atlantis.

Ich erwähne dies nur, um meiner Überzeugung Nachdruck zu geben, daß Prometheus ein lebendes Wesen war.

Es gibt immer bestimmte Augenblicke, wenn das, was anfänglich eine göttliche Gabe für die Menschen war, zu etwas wird, was von jedem Menschen erworben werden kann. Aber es gibt auch solche Menschen, die zwischen diesen beiden Welten stehen, z. B. solche, die zuerst diese göttlichen Gaben bekamen und zwar nur sie allein. Eduard Schuré hat in seinem Buche "Die großen Eingeweihten" diesen doppelten Aspekt - den göttlichen und den menschlichen - in den alten Mythen klar aufgedeckt.

Und was ist nun der physiologische Aspekt? Die ganze griechische Theogonie kann zu gleicher Zeit angesehen werden als ein Bild der physischen Entwicklung der Menschen. Dies ist aber

ebenso anwendbar auf das Buch "Genesis" wie auf die griechische und ägyptische Mythologie.

Was hier geschildert wird als Prometheus, vollzieht sich täglich im mensch-

lichen Körper. Was ist "Zeus"? Es ist der plastische Strom, der die menschliche Gestalt aufbaut, besonders den Kopf und das Gesicht oder die ganze plastische Anatomie des Körpers. Man braucht nur das Haupt des Zeus in Olympia von Phidias anzuschauen, und man wird erkennen können, daß er das Urbild der weißen (Kaukasischen) Rasse ist. Aus seinem Haupte wird die Athene geboren. Das heißt, daß die ganze plastische Meisterschaft des Organismus sich in die Fähigkeit des Denkens verwandelt. Aber die Gedanken werden die ganze "kosmische" Ordnung des Körpers, der von Zeus geschaffen ist, gewahrt.

Was ist der polare Gegensatz des Zeus? Es ist die Kraft des individuellen menschlichen Willens. Das hat seinen Ausdruck in der Bewegung. Die Bewegung wird von den Gliedern ausgeführt, aber die Bewegungskraft liegt in der Leber. Die Nahrung, die wir von der Erde in uns aufnehmen, wird in der Leber umgearbeitet, aber die Tatkraft wird in die Muskeln geschickt. Dieses "Feuer" kämpft immer gegen die Formkräfte oder die plastischen Kräfte, die im Kopf geboren werden und die auch die kosmischen Gedanken erschaffen.. So sind Zeus- und die Prometheus-Kräfte in beständigem Konflikt miteinander.

Es wäre eine enorme Hilfe für die moderne Physiologie und Medizin, wenn man sich davon überzeugen würde, daß mehr Wissenschaftliches über den Menschen in der Mythologie gefunden werden kann als in manchen orthodoxen Lehrbüchern.

Wenn wir nun wieder auf Beethoven schauen, so fällt uns seine prometheische Leidenschaft stark in die Augen. Seine Ohren wurden sklerotisch verhärtet, seine Leber schrumpfte zusammen, aber die Kraft seiner Musik hat sich zur höchsten Höhe der Vollkommenheit erhoben.

Das innere Ohr ist eingebettet in einen der härtesten Knochen des Körpers, das charakteristisch "Felsenbein" genannt wird. Es würde keine Resonanz im Ohr sein, wenn dies nicht der Fall wäre.

Wenn wir nun die ganze Frage sehr ernst nehmen - könnten wir nicht mit voller Wahrheit sagen, daß Beethoven mit seinem 30. Jahre an den Felsen geschmiedet wurde? Und seine Leber: Wurde sie nicht von einem Adler abgenagt, der von Zeus geschickt war? Ja, und was hat er mit dem Feuer getan? Er hat es als Musik vom Himmel geholt! Die Musik, die in Mozart und Bach noch der olympischen Welt angehörte, wurde durch Beethoven zur Erde niedergebracht und wurde mehr und mehr verbunden mit menschlichem Gefühl und menschlicher Leidenschaft, nicht unbeherrscht, sondern gebändigt und plastisch organisiert.

In Beethovens wiederholt sich die Geschichte des Prometheus, auch seine Leiden! Musik ist die Gabe, die er brachte, aber in einer menschlichen Form. Jedermann erlebt diese "Inkaration" der Musik, wenn der Mensch Beethovens Kompositionen lauscht.

Das tiefbewegendste Dokument von Beethovens Leiden ist das sog. "Heiliges Testament", das er in seinem 32. Jahre an seine Brüder schrieb.:

"Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mit stand, und von weitem eine Flöte hörte, und ich hörte nichts! Oder wenn Jemand den Hirten singen hörte, und ich hörte auch nichts.

Solche Ereignisse brachten mich nah an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. - Nur sie, die Kunst, die hielt mich zurück. Ach, es dünkte mich unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich alles hervorgebracht, wozu ich mich angelegt fühlte, und so fristete ich dies elende Leben, - wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. G E D U L D - so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen; ich habe es,- Dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht gehts besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt.

Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, ist es nicht leicht; für den Künstler schwerer als für irgend jemand. Gottheit! Du siehst herab auf mein Inneres, Du kennst es. Du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zu Wohltun drin hausen. O menschen, wenn Ihr dies einst lest, so denkt, daß Ihr mir Unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden."

Und dann kommt ein wirklich bemerkenswerter Satz:

"Ihr, meine Brüder Carl und ...., sobald ich tot bin und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dies hier geschriebene Blatt füget Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde.-"

Ich habe in einem meiner früheren Artikel gesagt, wir sollten Biographiern ernst nehmen.

Beethoven ist Prometheus! Wir wollen seinem eigenen Rat folgen und den letzten Bericht seiner Krankheit Seite an Seite lösen zu seinen letzten ~~Bericht~~ testamentarischen Worten. Und damit werden wir die Leiden des Prometheus neben die

Worte legen, die der moderne Prometheus ~~schrieb~~ der Musik geschrieben hat. Viele Musikverständige wissen, daß Beethovens erste Ouvertüre, die das Muster für alle anderen abgab, "Die Geschöpfe des Prometheus" heißt. Sie gehörte zu einem größeren Werk: Prometheus - Ballett Op.43. Zu dieser Zeit, um 1800 etwa, hatt Vigana der berühmte Ballettmeister, eine neue Art von Kunst eingeführt, die das ernste Ballett genannt wurde. Dies war nicht in der alten italienischen Konvention gedacht, sondern sollte mehr eine dramatische Vorführung sein, die vermischt ist mit einer Art "Ausdruckstanz". Dieser Mann schrieb ein Libretto "Prometheus", und fragte Beethoven, ob er die Musik dazu schreiben wolle.

Diese Musik, die mit Ausnahme der Ouvertüre nicht mehr bekannt ist, enthält die bedeutsamsten Themata von vielen späteren Werken Beethovens, z. B. das Thema des Finale der Syphonie "Eroica" und das Bauernmotiv in der "Pastorale", das nach dem Gewitter kommt.

Man kann deutlich sehen, daß es einen Wendepunkt bedeutet in Beethovens Musik und daß es sozusagen alle Keime seiner späteren Musik enthält. Der Inhalt des Balletts hat als Hauptzug, daß die zwei Geschöpfe, die Prometheus als Mann und Weib erschafft, zuerst leblose Bilder sind, die allmählich beseelt werden. Dies ist durch Musik und Tanz dargestellt.

Wie interessant ist es, daß Beethovens Musik wirklich aus diesem dionysischen Element heraus beginnt, von unten her, indem sie geformte Gestalten in Bewegung bringt.! Dies alles verbunden mit dem Namen Prometheus!

Wenn man die ganze Beethovenzeit an sich vorüberziehen läßt, kann einem der Gedanke kommen, ob nicht alle die großen Gestalten, die seine Zeitgenossen waren - Goethe, Schiller, Hölderlin, Bettina von Arnim, Shelley, Byron und unzählige andere - nicht in Wirklichkeit die Spieler in einem neu auferstandenen griechischen Mythos waren. Sie sprachen nicht nur viel von griechischer Geschichte und Kultur, sondern sie sind griechische und römische Gottheiten. Nehmen wir nur Goethe! Er hat auch Prometheus behandelt in seinem Fragment desselben Namens und in seiner Pandora... Er wurde außerdem immer der "Olympier" von seinen Freunden genannt.

Ich glaube, daß vieles von dem Rätselhaften, das Beethovens Titanengestalt umschwebt, voll erklärt wird, wenn wir in ihm die Wiederverkörperung der historischen Persönlichkeit des Prometheus erblicken. Er ist auf jeden Fall der Inaugurator der modernen Musik. Die Tat des Prometheus, die einst in der griechischen Welt vollbracht wurde, mußte auf dem Gebiet der Musik wiederholt werden. Die "Eroica" mußte gelebt werden, ehe sie geschrieben werden konnte.

Ich war tief ergriffen, als ich vor einiger Zeit von einem sehr bekannten Musiker hörte, was er in seiner persönlichen Unterredung mit Dr. Rudolf Steiner erfuhr: **Beethoven ist Prometheus.**

Beethoven ist also nach Koliskos/Steiners Auffassung nicht nur beziehbar auf Prometheus, sondern dieser selbst - interessant...!

---

**„Ausschau“ auf Scriabines „initial act“ = „Acte prealable“ = „Vorbereitende Handlung“  
= „Einweihendes Ritual“ = „Präludium“ zum „MYSTERIUM“...**

Auch diese unsere Wiederbegegnung mit „AS“ wird nicht die letzte sein: das Thema des nächsten Abends – ich sag’s mit Zittern-&-Zagen...: „ASs „MYSTERIUM“... ..: die wohl unübertreffbar gigantischste Partitur der Musikgeschichte... ..; mit herzlichem Gruß verabschiedet sich von Ihnen in hochgespannter Erwartung Ihr



*Wolf-G. Leidel*