

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. 8

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

Stand vom 23. Januar 2007

Das Thema dieses 8. Abends: **„A. Skrjabin: „Mysterium““**

Unübertreffbar...

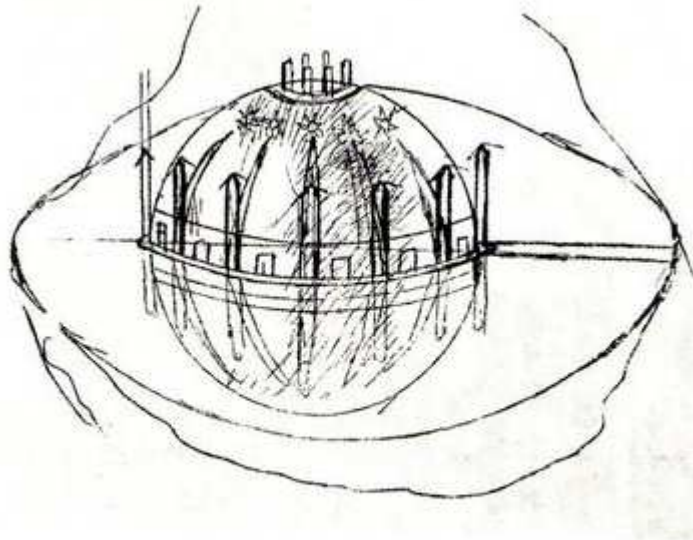
Das Hauptwerk ASs sollte sein „Mysterium“ werden; für manche Freunde und Feinde ist es es nicht. Ist sein Leben & Schaffen ein geniales „Vorspiel“ zum noch genialeren „Mysterium“, oder ist das „Mysterium“ nur eine tragisch-bedauerliche Verirrung am Ende eines wohl bei allem Trubel zu einsamen (- zu kurzen...? -) Künstlerlebens? Wir begleiten



das wohl bekannteste Bild des kleinen „Gottes“ von Moskau

im Folgenden den größten Träumer aller Zeiten namens „Alexander Skrjabin“ auf seiner Reise in die Mystik und an die Grenzen leider gescheiterter Gigantomanie. Am Anfang des 20. Jahrhunderts noch ein gefeierter Maestro in der klassischen Tradition, entdeckte AS(krjabin) bald darauf die Werke der Theosophin Madame Blavatskys und Nietzsches, erfand den sogenannten „mystischen Akkord“ für die Tondichtung „Prometheus“ für Orchester/Soloklavier/Lichtorgel (- s. „vcv(w)-p-3-42-7“ -) und tüftelte außerdem 12 Jahre lang bis zu seinem plötzlichen Tod im Alter von 43 Jahren eigenbrötlerisch an den Skizzen zu der Komposition „Mysterium“, einem absoluten Mammutwerk mit der Aufführungsdauer von mindest 1 Woche, für das man am Fuße des Himalaya einen eigenen Tempel bauen hätte

sollen. Im Jahr 1970 begann ein anderer russischer Komponist, Alexander Nemtin, in mühseligster Kleinarbeit das „Mysterium“ aus den vorhandenen Skizzen Skrjabins zusammenzufügen, und 26(!) Jahre später erlebte dieser unfafßbare Koloß für Riesenorchester/Klavier/Orgel/Schlagwerk & 2 Chöre endlich seine



Alexander Skrjabin, Skizze zu einem Tempel für die Zelebrierung des Mystère, um 1914.

der halbkugelförmige Mysteriumtempel sollte sich lt. AS im Wasser zur Vollkugel spiegeln

Uraufführung. Man merkt: das Mystische hat Konjunktur - auf verschiedenen Kulturebenen. Erdenferne und übernatürliche Weltenpläne bewegen die Gemüter der post-postmodernen Gesellschaft. Ein Zeitgeist, der nach seinen Verwandten nicht nur in der Zukunft, sondern



AS als junger Mann

auch in der Vergangenheit sucht: Alexander Skrjabin hinterließ nach seinem frühen Tod 1915 Unmengen an Skizzenmaterial zu einem gigantischen musikalisch-okkultistischen Unternehmen: "Mysterium". Es sollte sein Hauptwerk werden, eine siebentägige Inszenierung aus Raum, Klang, Duft und Farbe in einem halbkugelförmigen Tempel am Fuße des Himalaja. Karlheinz Stockhausens Zyklus über eine kosmologische Privatreligion namens "Licht" ist ein nachgeborenes Zwillingsgestirn von Skrjabins Projekt - nur wesentlich anders klingend...; der (sowjet)russische Komponist Alexander Njemin beschäftigte sich lange mit den von Skrjabin hinterlassenen Aufzeichnungen. "Transfiguration" heißt der von Njemin

(re)konstruierte III. Teil des "Einleitenden Vorspiels" zum "Mysterium". Er wurde vom Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung Vladimir Ashkenazys uraufgeführt. Für Nicht-,„AS-Fan“s bzw. AS-Gegner, in deren Lage ich, seit Kindheit „Skrjabinist“, mich gelegentlich fairerweise versuche zu versetzen, durchweht ein „apokalyptischer Wind“ die



*alle Wetter! - und solche Pläne vernichtet eine simp'le schwarze Stechfliege 1915 in Moskau...:
Skizzen S. 12 System 3-4*

Musik, deren Logik für sie sicher die des Traumes (- besser: Alptraums... -) ist. Die emotionale Wirkung banaler Dinge wird für sie in's Gegenteil verkehrt: wenn eine Steigerung über dissonante Akkorde in einem nackten Durdreiklang gipfelt, dann ist es vielleicht, als



Welt-Ende „un-skrjabinisch“ (- „scriabinisch“ wäre die unverholene Erotik... (s.u.)): Rom am Petersdom: „La Cappella Sistina“ = ital. (exakt kath.-offiziell-lat.: „Cappella musicale pontificia“; diese so-g. „sixtinische Kapelle“ wird 1475-'83 unter Papst Sixtus IV. erbaut, daher der weltliche Name (- das ist der Chor, der bei päpstlichen Liturgiefiern die musikalische Gestaltung übernimmt,

meist im Petersdom (- ital. „San Pietro in Vaticano“, lat.: „Ecclesia Sancti Petri in Vaticano vel Templum Vaticanum“ (- Achtung: Nicht-Katholik(inn)en: der so-g. „Petersdom“ ist die größte, aber nicht die ranghöchste(!) der 4 Patriarchalbasiliken Roms; die „Nr. 1“ ist die Lateranbasilika, die Kathedrale von Rom!)), oft aber auch in dem Gebäude gleichen Namens. Dieser Chor beschränkt sich auf Gesang ohne Begleitung durch Musikinstrumente (daher die Bezeichnung „a Cappella“). Der Chor wurde als „Schola cantorum“ von Papst Gregor I. („dem Großen“: Pontifikat 590-604) gegründet. Seit damals bis zur Gegenwart haben Päpste die Statuten mehrfach fortgeschrieben. Eine der Reformationen hat Papst Julius II. angeordnet; seitdem wird der Chor manchmal deshalb auch „Cappella Giulia“ genannt. Zu den Chormeistern zählten bekannte Personen wie Giovanni-Pierluigi daPalestrina und Domenico Scarlatti): „Das Jüngste Gericht“ (Altargemälde (- im Herbst 1532 wird Michelangelo (- der später einfach „Michelangelo(Buonarro(t)ti“ genannte „Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni“ wird am 6. 3. 1475 in Caprese (im Casentino: oberes Arnotal nördlich von Arezzo) in der Toskana geboren; ein italienischer Maler/Bildhauer/Architekt/Dichter und einer der berühmtesten Künstler aller Zeiten und der bedeutendste Repräsentant der italienischen Hochrenaissance; er stirbt am 18. 2. 1564 in Rom -) von Papst Clemens VII. dazu beauftragt; von 1535 an brauchte MichaelAngelo 7 Jahre, bis 1541, um das Fresko als nunmehr 66Jähriger fertig-zustellen. Das Gemälde enthält auf über 200 m² ca. 390 Figuren, viele davon überlebensgroß. Es wird angenommen, daß Michelangelo alle Arbeiten an den Fresken ohne Mithilfe anderer Künstler und Assistenten ausführte, was zu seiner Zeit durchaus nicht üblich war. Durch die Darstellung von Geschlechtsteilen stieß das Gemälde seinerzeit oftmals auf Ablehnung. Kurz vor Michel-Angelos Tod 1564 wurde der Erlaß „Pictura in Cappella Ap.ca coopriantur“ verabschiedet, der Übermalungen von als unsittlich empfundenen Ausschnitten vorsah. Die Übermalungen wurden bald begonnen und auch noch viele Jahrzehnte später fortgesetzt. Erst bei der letzten ausgiebigen Restaurierung 1980–’94 wurde das Gemälde wieder in seinen Urzustand zurückversetzt, auch durch Behebung der Beschädigungen durch vorangegangene Restaurationen. Unter anderem wurden dabei Rußspuren entfernt und verschattete, im Laufe der Jahrhunderte nachgedunkelte Flächen aufgehell, so-daß geradezu leuchtende Farben zum Vorschein kamen. Kunsthistoriker hatten lange geglaubt, daß Michelangelo mit sehr gedämpften Farben gemalt hatte. Heute werden die Fresken des Michelangelo für die Sixtinische Kapelle mitunter als die bedeutendsten Werke des Künstlers und der ganzen damaligen Kunstpoche bezeichnet. Die Decke der Sistina und die Stirnwand mit dem Jüngsten Gericht wurden ab 1982 unter Finanzierung eines japanischen Konzerns sorgfältig mit destilliertem Wasser und mit einer mit Ammoniumkarbonat verdünnten Lösung restauriert. „Nippon Television“ hat die Autorenrechte an 170000 Metern Film (250 Stunden Spieldauer) und an 500 Dias, auf denen die Fresken vor, während und nach der Restaurierung zu sehen sind. Schon 100 Jahre nach dem Tod M.-Angelos hatten die Versuche begonnen, die ersten durch eindringendes Regenwasser, Schmutz und Kerzenschmrauch entstandenen Schäden zu beheben. Doch häufig verschlechterte sich der Zustand der Fresken durch ungeschickte Arbeit. So entstanden im Laufe der Zeit Legenden: Michelangelo selbst habe einen Schleier über seine Fresken gemalt, um einen besonderen Effekt zu erzielen - oder: vom Dunkel überlagerte Farben seien ein Charakteristikum des alternden Künstlers. Jetzt sorgen eine neue Dachkonstruktion, Klimaanlage und Feuchtigkeitsregelung dafür, daß die Fresken keinen Schaden mehr nehmen. Ein Spezialläufer in den Vorräumen sorgt sogar dafür, den Besuchern allen Straßenstaub von den Schuhen zu nehmen. Bei dieser jüngsten Restaurierung ist eine dicke Schicht von Ruß und anderem Schmutz entfernt worden und dabei trat eine ungeahnt starke Farbigkeit zu Tage. Die reinen Restaurationsarbeiten waren 1994 abgeschlossen; am 11. Dezember 1999 fand die feierliche Wiedereröffnung der gesamten restaurierten Kapelle statt, knapp vor Beginn des heiligen Jahres 2000. Der Vorgang der Restauration unter der Leitung des Chefrestaurator Prof. GianLuigi Colalucci sah im einzelnen folgendermaßen aus: zuerst wurde die Fläche mit doppelt destilliertem Wasser abgewaschen. Dann wurde der größte Teil mit einem Lösungsmittel behandelt, um die Nacharbeiten früherer Restauratoren zu beseitigen. Dieses Lösungsmittel dringt nicht gleichmäßig in die Wand ein - das mußte vorher mit Saugpapier an einer unauffälligen Stelle getestet werden. Lösungsmittel und Oberflächenschmutz wurden anschließend mit einem wassergetränkten Schwamm abgewischt. Diese Prozedur wurde mehrfach wiederholt; es lagen aber immer 24 Stunden Trockenzeit dazwischen. In früheren Zeiten ging man mit dem Kunstwerk weniger zimperlich um. Frühere Restauratoren arbeiteten mit Brot und Wasser. War der Schmutz zu hartnäckig, diente griechischer Harzwein als Lösungsmittel. Es entstand eine Schicht, die zwar schützte, aber auch die Farben verdunkelte. Bereits wenige Jahrzehnte nach der Fertigstellung ließ man die Fresken durch so-g.

„mundatores“, also Reiniger bearbeiten. Frische Farben sollten durch Leinölfirnis erreicht werden, die sich mit dem Untergrund verbanden, also in das Originalmaterial des Freskos eindringen. Damit waren leider spätere Restaurierungen an der Originalschicht ausgeschlossen. Heute sieht ein solcher Vorgang anders aus: zuerst werden Ruß und Schmutz im Labor untersucht. Die Konzentration des Lösungsmittels kann dann der jeweiligen Verschmutzung angepaßt werden. Das Lösungsmittel besteht genau gesehen aus einer Mischung aus Ammonium- und Natriumbikarbonat, Carboximethylzellulose und Fungiziden, verdünnt mit destilliertem Wasser. Die Spuren früherer Restauratoren lassen sich durch Infrarot-Analysen sichtbar machen. Die Schäden im Mauerwerk sind übrigens mittlerweile beträchtlich. An Stellen, wo sich der Putz vom Mauerwerk abzulösen droht, wird mit einer Spritze ein PVC-Kleber unter den Putz gebracht (- Michelangelo hat auch gedichtet; hier ein Sonett an Tommaso Cavalieri in der quasi con-genialen Nachdichtung von dem später „Rainer(-M.)“ vor-genannten René-Karl-Wilhelm-Johann-Josef-Maria Rilke (4. 12. 1875 Prag (Österreich-Ungarn(!)) - 29. 12. 1926 im Sanatorium Valmont bei MontReux (Schweiz)):

*„Du weißt, Herr, daß ich weiß, wie sehr du weißt,
daß ich, um dich zu fühlen, dich erreiche,
und weißt, ich weiß, du weißt, ich bin der Gleiche:
was ist's, das uns im Grusse zögern heißt?*

*Ist wahr die Hoffnung, die du mir gebracht,
und wahr der Wunsch und sicher, daß er gelte,
so bricht die Wand, die zwischen uns Gestellte,
verhehltes Wehe hat nun doppelt' Macht.*

*Wenn ich an dir nur liebe, was auch du
am Meisten an dir liebst - Herz: zürne nicht!
Das sind die Geister, die sich so umwerben.*

*Was ich begehrt' in deinem Angesicht,
dem seh'n die Menschen unverständig zu,
und wer es wissen will, der muß erst sterben... “))*

würde eine Tür aufspringen, hinter der ein Schreckgespenst lauert, und man möchte den Anblick sofort wieder mit den Schleiern der Dissonanzen verhängen. Chor und Sopran evozieren in wortloser Ekstase gewaltige Klangschübe. Faszinierend, wie nach einer guten



Weltende?

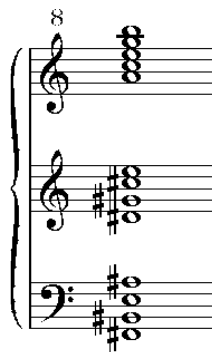
Stunde kosmologischer Kreuzfahrt die ganze Orchesterapparatur vom Einklang der Blechbläser aufgesogen wird, wie dieser sich schließlich - als Hauch angedeutet - zu

Sternstaub verflüchtigt und die Sicht auf die Erde wieder freigibt. Thomas Schaufler schreibt: „...Kaiser Leopold I. hatte beim Genuß der über alles geliebten Musik eine Gewohnheit, die seinen Zeitgenossen bemerkenswert erschien: "...wenn eine besondere Passage kam, die ihm



Nemin als Kind

gefiel, drückte er die Augen zu, um mit mehrerer Attention zuzuhören..."! Die Flucht aus der optischen Welt muß erstaunt haben im Barockzeitalter, das den Genüssen der Synästhesie, dem Kitzel gleich mehrerer Sinne, so viel abgewann. Zur Hochzeit eben jenes Kaisers mit



13

AS-Skizzen S. 19: Akkord mit 13 Tönen

Margareta von Spanien wurde am Wiener Hof das vielleicht prunkvollste aller europäischen Feste veranstaltet: Am 5. Dezember 1666 entflamte Leopold I. selbst die Hochzeitsfackel, die ringsum von fünfhundert aufsteigenden Bränden beantwortet wurde. Zur besseren



AS' Prometheus-Luce von 1911

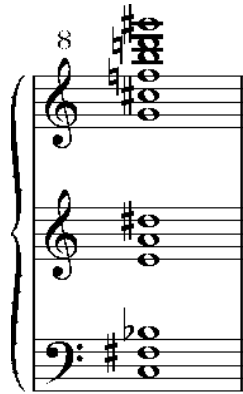
akustischen Verdeutlichung dieses Weltereignisses brannte man in den umliegenden Bastionen dreißig Kartaunen los; dazu erklangen Pauken und Trompeten. Ein gewaltiges Feuerwerk schloß sich an. Die Feuerwerkskunst des 17. und 18. Jahrhunderts war jedoch kein Vorläufer heutiger abstrakter Open-air-Laserspektakel. Alteuropa feierte sich in mythologischen Bilderbögen, von unbegreiflicher Kunst in Szene gesetzt. Am Himmel über

Wien verjagte der Liebesgott Cupido den Waffenschmied Hephaistos und formte das Kriegsgerät zu einem Verlobungsring um. Weitere "Akte" folgten, Buchstaben-Chiffren wie



AS

das in Habsburgerlanden unvermeidliche „AEIOU“ erglänzten. Die musikalische Begleitung solcher Freiluftspektakel paßte sich den Gegebenheiten durch Blasinstrumente und Schlagwerk an; so zeichnet Händels „Music for the Royal Fireworks“ den Frieden von Aix-la-Chapelle 1749 in den Sätzen „La paix“ und „La réjouissance“ programmatisch nach. Die



12

Skizzen S. 14, System 5-7: Zwölftönigkeit...

Vorgeschichte späterer "Gesamtkunstwerke" ist anderswo zu suchen als in den emblematisch und allegorisch aufgeladenen Erzählungen des Barock. Sie gehört zur Suche nach einer Welt-Harmonie, in der alle disparaten Ereignisse innig und stimmig miteinander verbunden sind. Das Analogiedenken, das bis ins 18. Jahrhundert legitimes wissenschaftliches Verfahren war



A. Nemin

und in esoterischen Strömungen noch heute fortlebt, es lud dazu ein, zwischen Farbspektrum und Tonordnung Bezüge herzustellen. Der Ton ahme das Licht nach, postulierte etwa der

Jesuitenpater Athanasius Kircher in seiner *Ars magna lucis et umbrae* (1646) und erstellte eine Reihe, in der alles Sein von Gott bis zu den Tieren mit Lichtwerten, Farben, Geschmächen und Tönen korrespondierte. Der Mensch steht in der Mitte der Ton-Skala, ihm



10

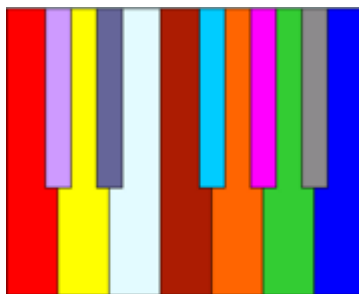
Skizzen S. 16: Erweiterung des „accord mystique“ (PrometheusAkkord) zur 10tönigkeit

entsprechen die Farbe Rot, der mäßige Schatten und das Bittersüße. Aber auch die Väter neuzeitlicher Wissenschaft waren vom Analogiedenken fasziniert: So auch René Descartes, demzufolge die Farbe Grün der Oktave entspricht und dem Geschmack von Brot. Praktische



AS, nachdenklich...

Anwendungen ließen nicht auf sich warten. Kein Geringerer als Nicolas Poussin schrieb 1647, er hoffe, in nächster Zeit ein Bild im phrygischen Modus, einer antiken Tonart, zu malen. Und 1722 erklärte Louis Bertrand Castel, auch er Jesuit, die Malerei zu einer "stummen Musik" und schwärmte von einem Raum, der mit Sonaten und Kantaten tapeziert



Prometheus-Luce-Tastatur-Farbzunordnung

sei. Castel entwarf ein leider nicht erhaltenes *Clavecin oculaire*, eine "Augenorgel", wie Georg-Philipp Telemann übersetzte, bei dem jedem Ton eine Farbe korrespondierte: der Grunddreiklang den Grundfarben (c Blau, e Gelb, g Rot), und die Töne dis Olivgrün, f Goldgelb und fis dem Incarnat. Die Frühromantik, die die "Einheit der Sinne" kultivierte -

Clemens Brentano sprach von "der Töne Licht", E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler von einem "Kleid in cis-Moll" - unternahm interessanterweise keine Anstrengungen, sie optisch umzusetzen. Das war erst der Fall, als eine durch sich selbst beunruhigte Moderne der Kunst die Welt-Erlösung zumutete. Aleksandr Skrjabins theosophische Neigungen gipfelten



16

Skizzen S. 14: Akkord mit 16 Tönen

in der Idee, ein "Mysterium" in einem eigens zu errichtenden Tempel in Indien aufzuführen, das "verschiedene Künste als Stimmen in einem polyphonen Werk" behandeln sollte. Auch die Natur sollte im Wechsel der Tageszeiten, im Vogelgesang, in den planetarischen



Wyschnegradski

Bewegungen einbezogen werden; davon erhoffte sich der Komponist die Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen und die Rückkehr der Welt in die Einheit. Leider verhinderte Skrjabins Tod dieses Projekt; die Welt blieb unerlöst. Eine wichtige Vorstufe ist

A. Scriabine

des Meisters Unterschrift

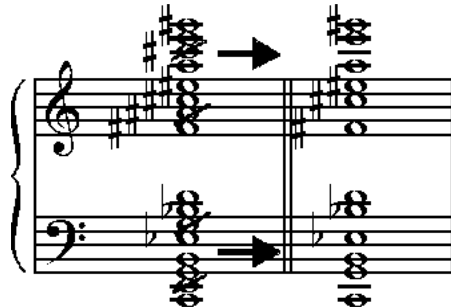
jedoch in Skrjabins Orchesterpoem „Prométhée“ erhalten, das nicht nur die Dur/Moll-Tonalität durch ein eigenes System über einen "mystischen" sechstönigen Quartenakkord ersetzt, sondern auch ein Farbenklavier verlangt. Für private Aufführungen bediente Skrjabin die ziemlich primitive Konstruktion eines Moskauer Professors für Elektrotechnik, auf der zwölf verschiedenfarbige, kreisförmig angeordnete Glühbirnen durch Tastendruck zum Leuchten gebracht werden konnten. Zu jedem Grundton gehörte eine Farbe: Die Komposition

beginnt und endet, zyklischen Weltzeitideen folgend, auf Fis, in "reinem, hellen Blau". Skrjabin identifizierte sich mit dem Kulturheroen und Feuerbringer Prometheus. Es ist auch gewiß kein Zufall, daß Luigi Nonos "Tragedia dell ascolto" Prometeo bei der Uraufführung in



AS-Briefmarke

Venedig mit einer kontrapunktierenden Lichtdramaturgie von Emilio Vedova versehen wurde. Aber der eigentliche Erbe dieser Ideen ist, wie so oft, die Popkultur, mit ihren Farbfeuerwerken und Video-Clips. Wenn sich die Techno-Gemeinden zu ihren Tänzen



AS-Skizzen S. 6: Akkord mit durchgestrichenen Verdopplungen

zusammenfinden, die Individuierung der modernen Gesellschaft durch Rhythmus, Licht und Droge überwunden werden soll, dann kann man darin auch den Versuch sehen, die alte Idee von der Einheit der Welt neu zu zelebrieren...“; so weit also Thomas Schaufler. Nun wieder zu „Le Mystère“ selbst!

Was ist/war „Le Mystere“?

Der Begriff „Mysterium“ (griechisch „μυστήριον“ (= „mysterion“)) wird gewöhnlich mit „Geheimnis“ übersetzt. Gemeint ist dabei nicht eine Information, die nur vorläufig zurückgehalten, prinzipiell aber uneingeschränkt mitteilbar ist, sondern ein komplexer, oft



eine „Prometheus“-Aufführung

paradoxe Sachverhalt von existenzieller und religiöser Tragweite, der sich der direkten Mitteilung und logischen Analyse wesentlich entzieht. In der antiken Sprache ist „Mysterion“ außerdem eine religiöse Handlung, die an einem solchen Mysterium Anteil gibt (Mysterienkult). Die griechischsprachige Theologie hat im gleichen Sinn schon sehr früh

sakrale Handlungen wie Taufe oder Eucharistie als Mysterium bezeichnet. Dieser Wortgebrauch wurde im Lateinischen mit „sacramentum“ (Sakrament, Gnadenmittel) wiedergegeben. Die christliche Mystik ist eine Bewegung innerhalb der christlichen Religion, in der das Mysterium der unmittelbaren Einswerdung mit Gott, der „Unio mystica“, angestrebt wird. Zentrale Mysterien des Christentums sind die Trinität Gottes sowie die



10

Erweiterung des „accord promethée“ zur Zehntönigkeit in den AS-Skizzen/Entwürfen

Menschwerdung Gottes und der stellvertretende Tod Jesu („Geheimnis des Glaubens“). Der Theologe und Religionswissenschaftler Rudolf Otto führte in seinem 1917 erschienenen Hauptwerk „Das Heilige“ die komplementären Begriffe „Mysterium fascinosum“ und „Mysterium tremendum“ ein, um die - seiner Auffassung nach - grundlegenden



AS

Ausprägungen der Erfahrungen von Menschen mit dem Heiligen zu charakterisieren. Die konsequente Anwendung des Begriffes beinhaltet dennoch einen möglichen formalen Widerspruch. Das Mysterium ist gemäß eigener Definition ein Absolutum. Dennoch kann



Vischnegradsky

nicht unabhängig und zweifelsfrei bewiesen werden, daß die vordem genannten Begriffe auch wirklich Mysterien sind, indem alle anderen Möglichkeiten, wie mangelnde Erkenntnis oder

unzureichende Quellen mit Sicherheit ausgeschlossen werden können. Dies ist jedoch nur solange unproblematisch, wie nicht ganze Glaubens- und Lehrgebäude darauf aufgebaut und



„Vers la Flamme“ (AS 1914)

fundamentalistisch verteidigt werden. AS hatte - romantischer geht's nicht... - als utopische Wahnidee nichts Geringeres, als sämtliche unendlich vielen Universen, also das Gesamt-Weltall, die „Schöpfung“ - nicht etwa bescheiden nur die irdische Menschheit oder - nicht ganz so bescheiden - unser Weltall... - durch Musik(-&C.) zu erlösen! In einem an der - wie er glaubte - „Wiege der Menschheit“ (Indien/Tibet) zu bauendem Tempel (aus Rauch/.../Düften) - Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin lernte extra dafür Sanskrit in Moskau - sollte sich die gesamte Menschheit versammeln; ein einmaliges Kunstwerk aus sämtlichen, auch noch neu zu erfindenden Künsten (- es war Saschenka Scriabine, der dabei z.B.u.v.A.a. die Eurythmie erfand, nicht Steiner...), sollte aufgeführt werden, bei dem am Schluß durch



Wyschnegradski im Frühjahr 1979 an seinem Vierteltonklavier

einen Super-Kollektivorgasmus(!) - auch sexuell-taktile Reize sollten (künstlerisch(?)) zum Einsatz kommen... - sämtlicher Menschen (- das war auch 1915 schon eine ganz schöne Menge... -) ineinander gleichzeitig durch ein ungeheueres Glücksgefühl sich das Weltall plötzlich entzündet und sich alle Materie in ewig-glückseligen Geist = GOTT verwandelt und ein neuer ewiger Aion (Äon = Superüberriesenweltzeitalterdauer, also Quasi-Ewigkeit)

beginnt; I.-L. Wanetschkina schreibt: „...zur Idee von Skrjabins "Mysterium" - Auskundschaftung der Zukunft: der Beitrag Skrjabins zur neuen Kunst wird gewöhnlich auf die Schaffung einer Lichtmusiksäule in "Prometheus" beschränkt. Aus unserer Analyse geht



Vischnegradsky jung

aber hervor, daß die Idee der Farblichtmusik, verkörpert in "Prometheus", nur ein Bestandteil seiner gewaltigen Idee der Allkunst oder, so Skrjabin, des "Mysteriums" gewesen ist. In seinem "Mysterium" hatte er vor, die Synthese vieler Kunstarten, seien es traditionelle oder ganz neue Kunstarten, zu benutzen. Selbstverständlich hat Skrjabin die zu jener Zeit gebräuchliche Terminologie ausgenutzt und konnte die konkreten Wege der technischen Realisierung seiner Gedankenwelt nicht voraussehen. Aber das Leben hat die Verwirklichung seiner Prognosen auf seine eigene Art und Weise berichtigt. Es stellt sich aber heraus, daß Skrjabins Ideen in vielen neuen Gattungen und Formen der heutigen Kunst nachzuweisen sind! Wollen wir diese Behauptung anhand konkreter Beispiele betrachten:

1.: der Hauptgedanke Skrjabins besteht darin, das er gleichzeitig alle Menschen der Welt zu Teilnehmern eines ungewöhnlichen Festes der Künste machen wollte, um das Menschenbewußtsein durch die Mittel der Kunst umgestalten zu können. Diese Idee der allgemeinen und gleichzeitigen Zugehörigkeit zur künstlerischen Aktion ist zur Wirklichkeit geworden, aber auf eine ganz andere Art und Weise: nicht die Menschen kommen in einem Ort zusammen, sondern die Kunst erreicht die Menschen per Rundfunk und Fernsehen in allen Ecken und Enden unserer Erde.

2.: Skrjabin strebte stets die Erweiterung seiner Tonpalette an. Im Rahmen der herkömmlichen Musikmittel haben seine Kompositionen einen unerhörten Klang erreicht. Geträumt hat er auch von der Schaffung neuer Musikinstrumente mit einer feineren Temperatur. All diese Ideen sind heutzutage in der elektronischen Musik verwirklicht worden. Kein Zufall ist, daß das Klangphotosynthesegerät des sowjetischen Konstrukteurs Eugen Mursin, versehen mit der durch 72 geteilten Oktave und dadurch mit guten Möglichkeiten, x-beliebige Klangfarben zu erzeugen, "ANS" (= Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin) genannt wurde.

3.: eine der skrjabin'schen Ideen war die Bestrebung, die Statik der Musiker zu überwinden, die Orchesterspieler bewegen zu lassen. Heutzutage wird das als ein "instrumentales Theater" bezeichnet. Unter den sowjetischen Komponisten sind es Slonimsky in seinen "Antiphonen", A. Schnittke in seiner "Zweiten Sinfonie", die dieses Verfahren der sich "bewegenden Instrumente" benutzt haben.

4.: Diese Idee wird durch eine andere verwandte Idee vervollkommnet. Sie hat aber nicht mit der räumlichen Bewegung der Instrumentalisten, sondern mit der klanglichen Bewegung in einem Raum zu tun. Das ist die sogenannte "räumliche" Musik. Auf diesem Gebiet haben A.

Schoenberg (das Oratorium "Jacobs Leiter") und E. Varese ("Integrale für Schlagzeug") experimentiert. Der russische Ingenieur Dymshya hat 1927 ein Metallophon hergestellt, dessen Plattenspiel in dem Raum verteilt und ferngesteuert worden ist. In Kasan wurde von uns eine 24-Kanalanlage geschaffen, die den Klang in beliebige Laufbahn versetzen kann. Von Belimow ist die Komposition "Elektronische Sinfonie" extra für diese Anlage komponiert.

5.: die Bewegung des Klages und der Spieler in Raum vereinigte sich mit Verzichtung auf die Rampe. Nach der Behauptung von Skrjabin soll keine Grenze zwischen den Darstellern und Zuhörern bestehen. Die aktive Miteinbeziehung der Zuschauer in den künstlerischen Verlauf wird im heutigen Theater breit und weit angewandt. Die „äußerste“ Form dieser Erscheinung ist das „happening“.

6.: Skrjabin hat von der sich bewegenden fließenden Architektur, von Transparenten von den Musikern gesteuerten Lichtsäulen geschwärmt. Seine Träume finden ihre Verkörperung in der modernen Lichtarchitektur, in den Lichtmusikspringbrunnen, wo die Architektur selbst transparent, fluktuierend und leuchtend geworden ist.

7.: noch einen der Hauptbestandteile des Konzepts Skrjamins macht die Synthese verschiedener Kunstgattungen: der Dichtung, der Musik, des Dramas und der Architektur aus. Dabei soll diese synthetische Handlung als Freilichtaufführung gespielt werden. Formal angesehen fanden diese Träume ihre überraschende Verwirklichung in den sog. „Ton & Licht“-Aufführungen. Das ist die gegenwärtige Form der das Stereohörspiel und die Lichtmusik vereinigenden Schauspielkunst. Im Dunkel der Nacht werden die Geschehnisse aus alten Zeiten unter freiem Himmel an einer Gedenkstätte wiederbelebt. Die historischen Steine, die stummen Zeugen der „Frau Geschichte“ täuschen die Reise in die alten Zeiten vor. Der Klang stammt gleichsam von den wieder laut-gewordenen Steinen. Dem Licht kommt die Belebung der Handlung zuteil. In den Höhepunkten wird es mit der Musik kunstvoll verschmolzen.

8.: und schließlich wird der Name „Skrjabin“ im Kontext der Kosmisation der Kunst erwähnt. Man nennt seine Musik eine „Raummusik“ und den Komponisten selbst den ersten Kosmonauten in der Kunst, der eine neue künstlerische Welt erschlossen hat. Und das ist kein Zufall. Er hat einmal gesagt: „...die höchste Größe ist die höchste Raffiniertheit. Der interplanetare Raum ist gerade eine Synthese von der Größe mit der Raffinierung, mit der äußersten Transparenz (Durchsichtigkeit)...“. Er hat davon geträumt, daß unser Firmament (Sternenzelt) zur Kuppel eines unendlich großen Saals wird, und daß die herrlichen Naturerscheinungen (- Sonnenauf- & -untergang, das Leuchten der Sterne, ... -) mit den Kunsterscheinungen zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Im Westen ist jetzt „Sky-art“ und „Sun-art“ sehr bekannt, wo die natürlichen und künstlichen Mittel künstlerisch organisiert und vereint sind (Otto Piene, K. Honig). Man schlägt vor, mit Hilfe eines Lasers künstliche Natronsterne in den oberen Atmosphäreschichten zu entzünden. Schon längst ist von uns der Entwurf des künstlichen, zu Skrjamins "Prometheus" gesteuerten Polarlichts vorgeschlagen worden. Bekannt sind die Experimente in der Generierung des Polarlichts nach dem gemeinsamen französisch-sowjetischen "Araks"-Programm. Auf diese Weise bestätigt die gegenwärtige Praxis der neuen Formen und Gattungen der Kunst die Lebendigkeit der genialen Ideen des Neuerers Skrjabin, die schon längst sein Jahrhundert weit überschritten haben...“; soweit die Wanetschkina; „...ich bringe nicht Wahrheit, sondern die Freiheit...“ - mit derartigen Bekenntnissen wußte Alexander Skrjabin seiner Zeit sein Wirken als Komponist, Pianist und Forscher zu beschreiben. Konsequenter arbeitete er an einer Vision, die synästhetische Verknüpfungen von auditiven und visuellen Sinneswahrnehmungen in einem Gesamtkunstwerk namens „Mysterium“ zum Ausdruck bringen sollte...

Verschiedene Skriabinforscher (- auch ich, muß ich etwas verschämt gestehen: wer giert schon nicht 'mal als Fast-Reifer nach dem „Guinnessbuch“ der Weltrekorde?... -) haben versucht, das doch wohl wahnwitzige „Mysterium“ zu vervollständigen/vollenden, zumindest das „Präludium“ dazu, den als „Mysterien-Sinfonie“ („The Prefatory Act (Preparation for the Final Mystery)“) bezeichneten „Initialakt“ als „Vorbereitende Handlung“ (- bemerkte AS etwa (- die Füße wohl doch noch mit etwas Bodenhaftung trotz „Kopf in den Wolken“...), daß er sich übernommen hatte, als er zuerst-einmal mit dieser „Predjwaritjelnoje Dejstwiže“ begann...? -) von 1913/14/15; die 2 Herausragendsten dieser (- sehr-sehr lobenswerten, aber wohl ebenso wie das versuchte „Original“ zum Scheitern(?) verurteilten Versuche -) sind der (- wie AS -) Moskauer Komponist Alexander (- man beachte außerdem die verdächtige (- außerdem noch: Tochter: Alexandra... -) Namensgleichheit... -) Njemtin und der französische Komponist & Musikologe & Musikwissenschaftler Prof. Dr. Manfred Kelkel. Alex Nemtin arbeitete 1970-72 erstmalig daran; 55 postume Skizzenblätter, aufbewahrt im Moskauer Skriabin-Museum, galt es u.A. zu verarbeiten. Man lese Kelkels „Alexander Scriabine. Sa vie, l'esotérisme et le langage musical dans son oeuvre“ (Paris: Champion, 1978) und Gottfried Eberle „Zwischen Tonalität und Atonalität - Studien zur Harmonik Alexander Skriabins“ (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 14; München-Salzburg: Katzbichler, 1978)! A. Nemtin wurde am 13. Juli 1936 in „Molotov“ = heute „Perm“ (Rußland) als Sohn von Mutter Valentina Nemtina (geb. Kotowa), einer Naturgeschichte-Lehrerin, und Vater Pawel Nemtin, einem Metallurgie-Ingenieur, geboren. Die Mutter spielte gut Klavier (- wie bei AS), was für Saschas Entwicklung günstig (- wie bei AS -) war. Anno 1944 besuchte Alexander die Grundschule und die Pianoklasse der Musikschule; am 26. Dezember 1949, 12 Tage nach meinem Geburtstag, wird seine erste Komposition uraufgeführt; 1954 wurde er Dirigent eines Permer Laienorchesters. Nach glänzendem Abschluß 1960 des Konservatoriums arbeitete er für den sibirischen Komponistenverband in NOVOSIBIRSK. Da er keinen „Job“ als Komponist hier fand, ging er zurück nach Moskau, wo er 1961 sich mit dem von dem Ingenieur Evgeni Murzin entwickelten Lichtelektronikmusikinstrument „ANS“ (- Abkürzung für „Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin“ -) beschäftigte. Am 4. März 1965 tritt er in den hauptstädtischen Moskauer Komponistenverband ein; am 6. Juni 1964 heiratet er die Studentin am Staatlichen Konservatorium Taschkent (- ihre 1. Diplomarbeit: „Systemizing of Features of the Scriabin Harmonic Language (in „24 Preludes“)“, ihre 2. Diplomarbeit: „Features of the Scriabin style in Sonatas 1-5“), Larissa Semionova (13. 3. 1938 – 10. 10. 1993): eine - wie sich zeigt - glückliche Entscheidung. Ab 1970 geht Alexander Nemtin enthusiastisch an die Rekonstruktion von Skriabins übergigantischem Supermonstrum; 29 Jahre seines AS-hingabevollen Lebens arbeitet seine Frau mit ihm an seiner Seite, trotz inzwischen 5köpfiger Familie! 1992 glaubt Alex, es geschafft zu haben - ein durchaus vorzeigbarer Versuch der Rekonstruktion bzw. eines Arrangements des größten Musikwerkes aller Zeiten liegt vor! Bis in die letzten Minuten ihres Lebens - es ist am 10. Oktober 1993 chronisch-nephritisch zu Ende - ist Larissa „Co-Autor“ dabei! In der DDR durfte ich trotz „Staatsgegnerschaft“ (Nazieltorn-Kind) immerhin noch u.A.a. das Fach „Komposition“ unterrichten (- in der ach so „freien“ BRD erwies sich das, trotzdem ich 1989 für die so-g. „Wende“ mein Leben riskierte (- am 7. Dezember wurde auf mich geschossen!), als angeblich unmöglich...); einen meiner Studenten, Rudolf Hild, schickte ich 1985 zu Nemtin nach Moskau, da er sich sofort nach „Übernahme“ von einem Kollegen als Skriabin-Fan entpuppte - gleich-&-gleich gesellt sich halt gern. Rudi lernte Njemtin freundschaftlich kennen - das Ergebnis war u.A. eine Sinfonische Dichtung Rudi Hilds für Orchester mit dem AS-verdächtigen Titel „Das Erwachen“ - schönster „Skrjabin Nr. 2“ mit aber durchaus schon beachtlicher individueller Prägung; inzwischen ist Rudolf Hild, „selbstverständlich“ VCV(W)-Mitglied, ein geschätzter Komponist und Kapellmeister, zu Beginn seiner Karriere Nachfolger Richard Strauss' in

Meinungen am Theater! 1995 heiratet der durch den Tod seiner Frau sehr depressiv gewordene Alexander Nemtin in Hoffnung auf Ruhe/Linderung Julia Makarova - vergeblich: 1999 erfolgt die Scheidung...; am 2. Februar 1999 stirbt Nemtin vereinsamt in seinem Appartement in LYUBERTSY bei MOSKAU; seine Töchter begraben ihn auf dem Novoljuberetskoje-Friedhof. - Das erste Stück: „Nuances“: Wer die durchaus vorzügliche Melodiya-Produktion des ersten Teils „Universum“ der Trilogie zur Vorbereitung des utopischen „Finalen Mysteriums“ von Alexander Skrjabin kennt, weiß, daß diese Musik die hohen Erwartungen, die der fantastische Beginn weckt, nicht ganz einlösen kann. Gleichwohl ist „Universum“ faszinierende, erstaunlich spannungsreich gegliederte Musik, wenn man bedenkt, daß Nemtin ja nur eine Menge loser Skizzen zur Verfügung standen, die er nach eigenem Gutdünken zusammenzufügen hatte. Doch das reichhaltige Skizzenmaterial erlaubte nicht die vollständige Ausbeutung in einem (40-minütigen) Satz, und so ließ Nemtin zwei weitere folgen: „Menschheit“ (52 Minuten) und „Verklärung“ (66 Minuten), wiederum voll großartiger und großartig orchestrierter Momente; und es ist wohl kaum ihm anzulasten, wenn zwischendurch der Spannungsbogen etwas einsackt. Auch liegt es nicht an den Musikern der wunderbaren CD-Aufnahme unter Ashkenazys identifikatorischem Dirigat, die alles herrlich opulent blühend und auf oberstem instrumentalen Niveau darbieten, mit Hilfe einer grandiosen Klangregie. Nein: es ist Skrjamins eigenes, sinnlich-chromatisch aufgeladenes Material, das einfach nicht über den enger umgrenzten Rahmen beispielsweise eines „Poème de l'extase“ hinausträgt. Das gigantomane Werk ist allerdings ein unentbehrliches Suchtmittel für uns dekadenzfreudige Skrjabin-Enthusiasten, die es mit allen Geniemomenten und üppig sehnenenden Längen aufsaugen werden – zumal, wenn es so optimal realisiert wird. Es erscheint die aus 14 späten Klavierstücken verknüpfte Ballettmusik „Nuances“ fast noch ein wenig gelungener: hier funktioniert es musikalisch zusammenhängend, und Nemtin hat es zudem in einführendster Weise verstanden, das Pianistische ins vielgesichtige orchestrale Idiom zu verwandeln. - - Manfred Kelkel starb am 19. April 1999 und war Professor für Geschichte der Musik in der Universität von Paris, der berühmten „Sorbonne“ und Doktor in Musikwissenschaft. Auch sein Vollendungsversuch des AS-„Mysteriums“ ist sehr lobens- und beachtenswert!

Diverses zu AS-Lecture

Marina Lobanova schrieb ein Buch „Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit“ (368 Seiten, ISBN 978-3-932696-58-9); dazu Folgendes: Alexander Skrjabin ist unbestritten ein „Klassiker“ der „Neuen Musik“. Nach erfolgreichem Studienabschluß 1892 am Moskauer Konservatorium trat der 20jährige als Komponist und Pianist hervor und wurde 1898 Klavierprofessor an seiner einstigen Ausbildungsstätte. Ab 1904 widmete er sich ausschließlich seinen Kompositionen. Lange Auslandsaufenthalte u.A. in der Schweiz und in Belgien folgten, ehe er 1910 nach Moskau zurückkehrte. Skrjabin beschäftigte sich mit theosophisch-spekulativen Philosophien. Enthusiastisch arbeitete er nach seiner Rückkehr an seinem kultischen „Mysterium“, dem unvollendet gigantischsten Gesamtkunstwerk bis dato unter Einbeziehung unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen; 1915 starb er über dieser Arbeit. Die musikgeschichtliche und philosophische Einschätzung des Komponisten unterliegt aber noch immer einem verzerrten Blickwinkel. Komponist und Œvre werden vor dem Hintergrund musikalischer Standards bewertet (und auch gelobt) oder als etwas Sonderbares und Esoterisches dequalifiziert. In der ehemaligen Sowjetunion fiel das Urteil über Skrjabin ebenso hilflos aus: den Einen war er „Reaktionär“, den Anderen ein ins Überhöhte stilisierter „echter Dialektiker“. Hier setzt die Musikwissenschaftlerin Marina Lobanova mit ihrer Monographie über die Gedankenwelt Alexander Skrjamins an: sie systematisiert die mystisch-philosophischen und

kompositionstechnischen Aspekte in Skrjabins geistiger Welt und erklärt diese zeitimmanent. Die Autorin läßt sich in ihrer Darstellung auf die geistig-kulturellen - auch esoterischen - Strömungen im vorrevolutionären Rußland ein, denen Skrjabin verhaftet ist, um gleichsam kritisch darüber zu reflektieren. Sie folgt dem Anspruch, den Komponisten und sein Werk unter Einbeziehung aller, nicht selten auch widersprüchlicher kulturgeschichtlicher Impulse seiner Zeit zu betrachten: Esoterisches, Astrologie, Idealistisches, Revolutionär-Anarchistisches, Marxistisches u.A. Momente werden transparent, vor deren Hintergrund Skrjabins kompositionstechnisches Schaffen verstanden werden muß. Dabei zieht die Verfasserin Quellen und Archivalien heran, die bisher von der Forschung noch nicht berücksichtigt wurden und zum Teil auch nicht berücksichtigt werden konnten. Wegen seines frühen Todes erfüllte Skrjabin zwar nicht seinen Plan, ein Mysterium (Gesamtkunstwerk) zu schaffen, jedoch wurde seine „Mission“ von vielen Intellektuellen Rußlands als ein symbolischer Akt interpretiert und entsprach vielfach den (auch revolutionären) geistesgeschichtlichen Strömungen der ausgehenden Zarenzeit. Urheber und Werk reihten sich in den russischen Symbolismus ein. Skrjabin und sein Mysterium (- wie überhaupt das Leben und Werk des Komponisten -) wurde von Zeitgenossen als Symbol verstanden, als Inbegriff eines kulturellen Aktes in einer einschneidenden Situation, die - mit den Worten des Schriftstellers Wjatscheslaw Iwanows - als „...die Zeit der Verschiebung aller Achsen...“ bezeichnet wurde. Die Autorin arbeitet heraus, warum die Wendung zum Mysterium folgerichtig in der Entwicklung des Komponisten erscheint: sie entsprach dem Reflex zahlreicher Intellektueller und Künstler in der als katastrophal empfundenen „Grenzsituation“ mit allen Mitteln der Künste die Wirklichkeit zu verändern. Die in diesem Band zahlreichen, erstmals für die Skrjabin-Forschung verarbeiteten und publizierten russischen Quellen sind zweisprachig abgedruckt: im russischen Original und in deutscher Sprache. Inhalt/Gliederung im Überblick:

Teil I: mystisch-philosophische Elemente im Schaffen Skrjabins

1.: zwischen Sobornost-Idee und Theosophie

1.1.: das mystische Erbe Skrjabins und seine historische Rezeption

1.2.: die „religiöse Renaissance“ in Russland

1.3.: Alexander Skrjabin und Helena Blavatsky

1.3.1.: Skrjabins Bekanntschaft mit der theosophischen Lehre

1.3.2.: „Ein Weg der Offenbarung“

1.3.3.: „Große Eingeweihte“/„Auserwählte“/„Wächter“

1.3.4.: die Doktrin der „Sieben Rassen“

1.4.: Vorahnungen einer Apokalypse

1.5.: das nicht-klassische wissenschaftliche Paradigma und das Einigkeitsprinzip

1.6.: „Wie oben, so unten“: das Gesetz der Analogie

1.7.: der okkulte Sinn der Weltkriege und Skrjabins Mysterium

1.8.: Alexander Skrjabin und Wjatscheslaw Iwanow

1.9.: „Weltseele“/„All-Einheit“/„Sobornost“/„Theurgie“

1.9.1.: russischer Symbolismus, Traditionen der Slawophilen und des Wladimir Solowjow

1.9.2.: Sergej Trubezkoj und seine „Hypothese des universellen Bewußtseins“

1.9.3.: die Metaphysik der „All-Einheit“ bei Sergej Bulgakow

1.9.4.: Skrjabins „Mysterium“: eine Synthese zwischen Theosophie und Sobornost-Idee

1.10.: „Großer Ätman“ als Gesamtheit aller Geistigkeit

1.11.: Kultur als Erinnerung

2.: „Das freie Schaffen“ im System Skrjabins

2.1.: „Der Wille“, die „schöpferische Begierde“ und der „erste Drang“

2.2.: das „Ich“ und das „Nicht-Ich“ im Konzept des „freien Schaffens“

2.3.: kosmogonische & mystisch-erotische Vorstellungen im Konzept des „freien Schaffens“

2.4.: ein Zeugnis von Boris Focht

- 3.: Mystiker und Adepten
 - 3.1.: „Der magische Idealismus“ Novalis’
 - 3.2.: ein Drang zum „mystischen Realismus“ und das Mythoschaffen Richard Wagners
 - 3.3.: Imaginatio/Inspiratio/Intuitio als Initiationsstadien und Skrjabins Weg zum Mysterium
 - 3.4.: Überwinden des individualistischen Ästhetizismus
 - 3.5.: „Den magischen Zauberkreis zerreißen“
- 4.: thëurgische Kunst und Magie
 - 4.1.: Skrjabins Klangmagie
 - 4.2.: „Die Stimme des Nada“
 - 4.3.: Konstantin Balmont über Alexander Skrjabin
 - 4.4.: „Das Satanische“ im Werk Skrjabins
 - 4.4.1.: Musikkritiker und religiöse Philosophen über „Das Satanische“ im Werk Skrjabins
 - 4.4.2.: Häretische Ansichten Skrjabins und seiner Zeitgenossen
 - 4.4.3.: Darstellungen des „Satanischen“ bei Skrjabin
 - 4.4.4.: das Konzept des „Satanischen“ bei Helena Blavatsky
 - 4.4.5.: das „Schwarze Feuer“ des Okkultismus und Skrjabins „Flammes sombres“
- 5.: die „Sobornost-Handlung“
 - 5.1.: die „All-Kunst“ und das synthetische Schaffen
 - 5.2.: „Vorbereitende Stimmungen“
 - 5.3.: die Aufhebung der Rampe
 - 5.4.: Skrjabins Mysterium und die Theaterexperimente seiner Zeit
 - 5.5.: ein Helden-Opfer an der Schwelle zum thëurgischen Reich
 - 5.6.: Überwinden des Leidens
- 6.: Ekstase und Wahnsinn
 - 6.1.: „Erlöser“/„Zerstörer“/„Befreier“
 - 6.2.: Nietzsches „Übermensch“ und der Magier des Okkultismus
 - 6.3.: Nietzsche und der Dionysos-Kult in Rus-Land
 - 6.4.: zwischen Dionysos-Kult und Sobornost-Konzept
 - 6.5.: ekstatische Künstler, göttliche Raserei
 - 6.6.: der kosmogonische Sinn der Kreistänze
 - 6.7.: der okkulte Sinn der Ekstase bei Skrjabin
 - 6.8.: „Ich bin Gott“ - die sufische Erleuchtung und Helena Blavatskys Begründung
 - 6.9.: Bilder des „schöpferischen Wahnsinns“
 - 6.10.: der „Genie und Irrsinn“-Mythos und der dekadente Kanon
 - 6.11.: der „irrationale Grund der Welt“
 - 6.12.: im Meer des „kollektiven Unbewußten“
 - 6.13.: „dionysische Welterfahrung“
 - 6.14.: „Mainomenos“: Wütender oder Leidenschaftlicher
- 7.: Mystik und Pan-Erotik
 - 7.1.: das Erotische bei Skrjabin
 - 7.2.: theosophische Interpretation des Erotischen und erotische Utopie v. Wladimir Solowjew
 - 7.3.: Eros und Androgyn
 - 7.4.: ein Russe als Allmensch: Skrjabins nationales Wesen im Licht v. Sobornost-Ideen & okkultur Vorstellungen
- Teil II: zur Poetik, Theorie und Kompositionstechnik Skrjabins
 - 1.: eine unbekannte Theorie
 - 1.1.: die Obertonharmonik Skrjabins und ihre Rezeption
 - 1.2.: „...hier gibt es ein sehr strenges Prinzip; es ist ein strenger Stil...“
 - 1.3.: der Prometheus-Akkord als Konsonanz und die freie Auswahl der Intervallik
 - 1.4.: Relativierung des Konsonanten und des Dissonanten

1.5.: „...wie grob ist diese Temperatur; wie wünschenswert wäre es, etwas zwischen diesen Tönen zu haben...“

1.6.: auf dem Weg zur Ultrachromatik

1.6.1.: akustische, psychologische und historische Aspekte

1.6.2.: ein Blick in den „ultrachromatischen Abgrund“: das Spätwerk Skrjabins

1.6.3.: kurz vor der „Übersiedlung in ultrachromatische Sphären“

1.6.4.: „konsonante Grundharmonien“ und eindimensionale Körper

1.6.5.: Bildung des „Harmonie/Timbres“-Komplexes: zweidimensionale bzw. dreidimensionale Körper und „besondere Obertonreihen“

1.6.6.: eine Synthese zwischen Harmonie und Kolorit

1.6.7.: ein Umbruch auf dem Gebiet der Tonkunst: neue Notation, neue Instrumente

1.7.: eine Polemik zwischen Arseni Awraamow und Leonid Sabanejew

1.8.: die Ultrachromatik und die Theosophie

1.9.: die Notwendigkeit einer neuen Theorie: „logische Synthese“ und eine „organische Harmonielehre“

1.10.: Probleme des Stils Skrjabins

1.10.1.: Hauptetappen der Stilentwicklung

1.10.2.: Vorformen des Prometheus-Akkords

1.10.3.: Eigenschaften des Skrjabinschen Stils

1.11.: Skrjabin — Sabanejew — Roslawez: eine bahnbrechende Musiktradition

2.: das musikalisch-symbolische Programm Skrjabins

2.1.: programmatische Begriffe Skrjabins im Kontext seiner Zeit

2.2.: vom Chaos zur Ekstase

2.3.: zwischen Kristallgittern und offenen Formen

2.4.: zwei Einheitskonzepte: das Mysterium Skrjabins und das Mythoschaffen Wagners

3.: Ton/Farbe/Licht in „Prométhée“

3.1.: zur historischen Rezeption der Synästhetik Skrjabins

3.2.: Synästhetik und Kunstsynthese als Problem der Epoche Skrjabins

3.3.: zur Bedeutung okkultur Vorstellungen

3.4.: die „Lichtsymphonie“ Skrjabins als Vorstufe seines Mysteriums

3.4.1.: Kontrapunkte in der synthetischen Handlung

3.4.2.: Farbe/Ton-Entsprechungen bei Skrjabin, zusammengefaßt von Leonid Sabanejew

3.4.3.: die „Prométhée“-Partitur mit den handschriftlichen Bemerkungen Skrjabins, aufgeschrieben am 16. (29.) März 1913

3.5.: das Licht-Szenarium im „Prométhée“ und Blavatskys „Kosmische Evolution“ aus den „Strophen des Dzyan“

3.6.: die Geheimnisse des „Eoahoaho“

3.7.: die strukturellen und theosophisch-symbolischen Funktionen der Luce-Stimme

4.: Zahlen, Mystik, Magie - zum Schaffensprozeß Alexander Skrjabins

4.1.: „...es ist notwendig, daß eine Form wie eine Kugel, vollkommen wie ein Kristall entsteht...“

4.2.: das Proportionsprogramm des „Prométhée“

4.3.: eine esoterische Formkorrektur: „Prometheus/Lucifer“-Symbolik

4.4.: die Metrotektonik von Georgi Konjus

4.5.: Konjus' Analysen von Skrjabins „Préludes“ op. 11

Werkverzeichnis

Literaturauswahl; noch etwas zur Autorin: Dr. Marina Lobanova studierte Klavier und Musikwissenschaft in Moskau und war Dozentin am Moskauer Konservatorium. 1991 ging sie mit einem Forschungsstipendium der „Alexander von Humboldt“-Stiftung nach Hamburg. Lobanova war freie wissenschaftliche Mitarbeiterin von György Ligeti - seit 1995: Lehraufträge an der Hochschule für Musik Hamburg und am Musikwissenschaftlichen Institut

der Universität Hamburg. Zu ihren zahlreichen Auszeichnungen gehörte ein Forschungsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Autorin wirkt als Herausgeberin der Werke Nikolaj Roslawez' beim Verlag Schott Musik International (manche dieser Werke wurden von ihr rekonstruiert). Ein weiteres interessantes Buch ist von Friedrich Gorenstein „SKRJABIN - Poem der Ekstase“, aus dem Russischen von Hartmut Herboth im Aufbau-Verlag Berlin-&-Weimar 1994; dazu Gisela Reller: „...innerhalb weniger Tage begegnete mir beim Lesen von inhaltlich ganz unterschiedlichen Büchern viermal hintereinander der Name „Skrjabin“: in dem historischen Roman „Russka“ von dem Engländer Rutherford, in der Familienkorrespondenz von Boris Pasternak „Eine Brücke von Papier“, bei Vladimir Sorokin in „Der himmelblaue Speck“ und bei dem Engländer Richard Lourie in seiner Biographie über „SACHAROW“. Da griff ich, neugierig geworden, zum Buch „SKRJABIN“, das ich sieben Jahre zuvor erworben hatte. Alexander Skrjabin (1872-1915) war der Sohn eines russischen (- die (etwa 137,4 Millionen) Russen leben in der Russischen Föderation/Russland; die Hauptstadt ist Moskau. Das Russische ist die von den meisten Menschen gesprochene ostslawische Sprache. Ihre ältesten Sprachdenkmäler stammen aus dem 11. Jahrhundert. Die gläubigen Russen sind orthodoxe Christen -) Diplomaten und einer in Russland bekannten Pianistin. Eine seiner Tanten ersetzte dem Jungen die Mutter, die bald nach seiner Geburt gestorben war, und erzog ihn mit betonter Behutsamkeit. Überdurchschnittliche geistige und spezielle künstlerische Begabung sowie eine fast schon krankhaft gesteigerte Sensibilität kennzeichnen Skrjabins Entwicklung. Neben der von der Familientradition diktierten Kadettenausbildung bereitete er sich gründlich auf das Studium am Moskauer Konservatorium vor; zum Abschluss des Klavierstudiums erhielt er (1892) die Goldmedaille, da war er zwanzig Jahre alt. Der junge Pianist wurde von dem Verleger und Mäzen Mitrofan Beljajew auf eine ausgedehnte Europatournee geschickt, die überaus erfolgreich verlief. Aber dann verlor Skrjabin im pianistischen Wettstreit mit Lewin durch unkontrolliertes Üben die Spielfähigkeit der rechten Hand. Die Ärzte sahen keine Hoffnung auf Besserung. Doch Skrjabin kapitulierte nicht. Er wendete sich zwar stärker der Komposition zu, sah in ihr die Möglichkeit, seine ästhetischen und weltanschaulichen Vorstellungen zu gestalten, arbeitete aber zugleich hart, jedoch dosiert an der Wiederherstellung seiner pianistischen Leistungsfähigkeit. Ab 1895 konnte er wieder auftreten, mußte sich freilich jetzt mehr auf das virtuose Können seiner linken Hand verlassen. Diesen Sieg seines Willens wollte Skrjabin allen Menschen verkünden. Dabei genügten ihm herkömmliche Möglichkeiten nicht. Neben Orchester, Chor und Soloinstrumenten bezog er Farben und Bewegung in seine Vorstellungen ein. Er war einer der revolutionierendsten Komponisten und Pianisten in der Musikgeschichte um die Jahrhundertwende. Um 1900 entwickelte Skrjabin einen eigenen kühnen Klangstil, der die gesellschaftlichen Konflikte und Widersprüche im Russland vor und während der Revolution von 1905 in subjektiver Sicht widerspiegelt. Sein "Poem der Ekstase" für Orchester zeugt von der unruhigen Atmosphäre vor der Oktoberrevolution. Bei einer Begegnung mit dem russischen Politiker Plechanow sagte Skrjabin: „...erst jetzt erkenne ich, was mich zu der Musik zu meinem Poem der Ekstase inspiriert hat: Das Blut der Revolution und das Übel des Zarismus...“. Den hochsensiblen und genialen, aber auch exaltierten und provozierend selbstbewußten Musiker (- „...mein Ziel sind Glanz und Ruhm, dafür bin ich geboren...“) bringt uns der exzellente Erzähler Friedrich Gorenstein (1932-2001) sehr eindringlich nahe. Gorensteins Roman ist keine Musikerbiographie in herkömmlichem Sinne, sondern es reihen sich biographische Fixpunkte, Begebenheiten, Begegnungen aneinander und lassen so das Bild eines Künstlers entstehen, der von urgewaltigem Schöpferdrang erfüllt war und von seiner Mission eines Erneuerers der Musik: „...was habe ich nicht alles für Träume! Nicht Träume, sondern Visionen, Schemen, die Gestalt annehmen; das ist ein wundervolles Gefühl, das sind Klänge in Bildern...“; Skrjabin sah die Zukunft der Musik in einer phantastischen Verschmelzung von Musik, Religion und Philosophie. Um nach seinem "Poem der Ekstase"

ein göttliches Mysterium, das die Welt verändert, zu schaffen, „...muß ich vielleicht sehr, sehr lange leben...“; die Wirkung Skrjabins auf viele Zeitgenossen muß ungeheuer gewesen sein; „...in den Schicksalsstunden der Läuterung und des Sturms haben wir Skrjabin über uns emporgehoben, dessen Sonnenherz über uns brennt...“, schrieb Ossip Mandelstam 1915 in seinem Aufsatz „Puschkin und Skrjabin“. Friedrich Gorenstein erschließt uns den oft sehr komplizierten Menschen und unbequemen Künstler (- den manche für verrückt hielten -) vorrangig im Gespräch mit seinen Freunden (- den „Skrjabianern“ oder „Aposteln“). In erster Ehe mit Vera Iwanowna verheiratet, hat er vier Kinder. Als seine Lieblingstochter Rimmotschka an Darmverschlingung stirbt, leidet er fürchterlich. Um-so unverständlicher, daß er nach der Trennung von seiner Frau keinen Kontakt zu seinen drei anderen Kindern unterhält, nur weil deren Mutter bei einer Begegnung mit den Kindern dabei sein will. Inzwischen hat Skrjabin mit seiner Geliebten Tatjana Schloezer zwei weitere Kinder. Es erfreut uns Leser, daß Tatjana-Fjodorowna Schlözer, obwohl Vater und Freund ihn vor dieser Frau warnen, ihm bis zu seinem viel zu frühen Tod eine treue Kameradin war. Skrjabins göttliches „Mysterium“, eine „Sinfonie in Flammen“, hat Skrjabin nicht mehr vollenden können. Er, der sein Leben lang so sehr auf Reinlichkeit bedacht war, panische Angst vor Bazillen und Mikroben hatte (- „...die Wiese ist wunderschön, aber sich einfach hinzusetzen, wäre doch unhygienisch... - ...das Kind darf nichts essen, was zuvor auf dem Tischtuch gelegen hat! Jede Tischdecke ist voller Mikroben... - ...Achtung: auf den Brief ist Geld gefallen... -) starb mit dreiundvierzig Jahren an den Folgen einer Blutvergiftung. In Skrjabins "Mysterium" sollte alles vereint sein: „...eine Farbsinfonie, eine fließende Architektur - keine grobe materielle, sondern eine ätherisch transparente - und eine Sinfonie der Düfte, denn es werden nicht nur Lichtsäulen vorhanden sein, sondern auch Duftsäulen. Und dazu kommen die Farben der Sonnenaufgänge und -untergänge, denn das Mysterium wird sieben Tage dauern...“; in einem Gespräch mit einem seiner Freunde bekannte Skrjabin: „...ich würde die Stunde nicht überleben, in der ich die Überzeugung gewänne, daß ich das „Mysterium“ nicht komponieren werde...“; als Skrjabin tot ist, ohne das (irreale) "Mysterium" vollendet zu haben, sagt Leonti Michailowitsch, ein Amateurmusiker und Musikkritiker zu Skrjabins behandelndem Arzt: „...er wollte ein Gott sein, wollte die ganze Welt entzünden und ist selbst an einem unscheinbaren Furunkel, an ein paar Streptokokken zugrunde gegangen. Was für eine böse, erschreckende Ironie des Schicksals! Wir, seine Freunde, hätten ihm zu Lebzeiten sagen sollen: „Alexander-Nikolajewitsch, Sie sind kein Gott, kein weltweiter Messias, kein neuer Christus, Sie sind nichts anderes als ein genialer russischer Komponist - begnügen Sie sich damit, schätzen Sie diese Gabe!“...“; nach der Chagall-Biographie „Malen, wie die Vögel singen“ ist auch „SKRJABIN“ der gelungene literarische Versuch Gorensteins, sich einem gigantischen Künstler subjektiv zu nähern...“; so weit also Gisela Reller. Ein Sprichwort der Russen: „Dem Glück geht Neid zur Linken, Kummer zur Rechten“...

Ein interessanter „AS-Erbe“!

Iwan-Alexandrowitsch Wyschnegradsky wurde am 2. bzw. 14. Mai 1893 in St. Petersburg geboren und starb am 29. September 1979 in Paris; er war ein russischer Komponist, der gut zwei Drittel seines Lebens in Frankreich verbrachte. Wyschnegradsky war einer der Pioniere der mikrotonalen Musik. Der Russe Ivan Wyschnegradsky schloß an die systemischen Ansätze von Skrjabin und Messiaen an. Er konstruierte eine mikrotonale Tonleiter aus Zwölfeltontschritten (statt den Halbtontschritten unserer normalen Tonleiter) und liquidierte die Oktavperiodizität. Wyschnegradsky entwickelte ein System der „totalen Analogie“, indem er Farbkreise nach tonsystemischen Regeln in konzentrische Ringe und Zellen zergliederte und so zu 5184 Farb/Ton-Zellen gelangte. Wyschnegradskys Vision war ein kosmischer, kugelförmiger »Lichttempel«, der wie Skrjabins »Mysterium« unverwirklicht blieb. Erstmals

1970 wurde bei der Weltausstellung in Osaka ein kugelförmiges Auditorium nach Entwürfen von Karlheinz Stockhausen realisiert. Klänge konnten hier über 50 Lautsprecher räumlich bewegt werden. Die Lautsprecherzuordnung und das Erstrahlen 35 weißer Lichtquellen wurden intuitiv mit speziellen ›Sensorkugeln‹ gesteuert. In den vergangenen Jahrzehnten baute Stockhausen den darin enthaltenen gesamt-kunstwerklichen Ansatz zu einer Privatmythologie aus und konkretisierte ihn in seinem umfangreichen Werkzyklus »LICHT«. Der Fluxus-Künstler LaMonteYoung kann bedingt in der Tradition dieser Komponisten gesehen werden. Sein System von Klang und Harmonie gründet auf mathematischen Prinzipien und konzentriert sich auf das Phänomen Zeit, da Schwingungen ein Zeitphänomen sind. Von 1962 datiert das erste Konzept für »Dream House«: ein »lebender Organismus mit einem Eigenleben und einer eigenen Geschichte«, das er mit der Licht-Künstlerin Marian Zazeela entwickelte. »Dream House« verwandelt den Raum in ein fein austariertes Klang/Licht-Environment. Als Klänge verwendet LaMonteYoung ausschließlich reine Sinusschwingungen, deren Frequenzen er so auf die Raumproportionen abstimmt, daß sich stehende Wellen bilden. Durch ein Set verschiedener Lautsprecher und mathematisch aufeinander bezogener Wellenlängen entsteht ein Klangraum, den der Rezipient durchschreitet und dabei Knotenpunkte aufspürt und gleichzeitig das Gleichgewicht der stehenden Wellen „stört“. Zurück zu Wyschnegradsky: er war der Sohn eines Bankiers; sein Großvater war ein bekannter Mathematiker und 1888 bis 1892 Finanzminister. Nach anfänglichem Studium der Rechtswissenschaften wechselte Wyschnegradsky an das SanktPetersburger Konservatorium, wo er von 1911 bis 1914 bei Nikolai Sokolow studierte. Dort wurde er mit dem Werk Skrjabins bekannt, das starken Einfluß auf ihn ausübte. 1916-17 entstand das Oratorium „La Journée de l'Existence“ auf einen eigenen Text, in dem am Schluß ein 12-töniger Cluster über 5 Oktaven erklingt. Aus den Vorstellungen eines „Klangkontinuums“, die Wyschnegradsky in den folgenden Jahren und Jahrzehnten entwickelte, entstanden zahlreiche Kompositionen unter Verwendung von Mikrointervallen und ultrachromatischen Systemen, die jedoch in der Musikwelt erst gegen Ende seines Lebens größere Aufmerksamkeit fanden. 1920 emigrierte Wyschnegradsky nach Paris. 1922 reiste er nach Berlin, um dort andere Komponisten zu treffen, die sich mit Vierteltonen beschäftigten: Richard Stein, Alois Hába, Willy Moellendorf und Jörg Mager. Pläne, gemeinsam mit Hába ein Vierteltonklavier zu konstruieren, schlugen fehl; teils aus technischen Gründen, teils aus Visumproblemen, die ihn zur Rückkehr nach Paris zwangen. Nachdem auch in der Folgezeit Konstruktionsversuche eines Vierteltonklaviers nicht zu befriedigend spielbaren Lösungen führten (- Wyschnegradsky ließ sich 1930 bei der Fa. Förster einen 3-manualigen Flügel bauen), entschied sich Wyschnegradsky 1936, seine bisherigen Kompositionen - auch inzwischen entstandene vierteltonige Orchesterwerke, die damals als unausführbar galten - für mehrere im jeweiligen Abstand gestimmte Klaviere umzuarbeiten (z.B. 2 Klaviere im Vierteltonabstand, 3 Klaviere im Sechsteltonabstand). 1937 wurde erstmals ein Konzert gegeben, das ganz seiner Musik gewidmet war. Nach dem Zweiten Weltkrieg mußte Wyschnegradsky für längere Zeit in ein Sanatorium, um eine Tuberkulose auszukurieren, und geriet in eine Schaffenskrise. Unter anderem der junge Olivier Messiaen ermutigte ihn jedoch, mit seiner Arbeit fortzufahren. An einer Aufführung des „Deuxième fragment symphonique“ in einer Fassung für 4 Klaviere 1951 wirkte u.A. der junge Pierre Boulez mit. 1977 veranstaltete Radio France ein großes Konzert mit Wyschnegradskys Musik. Einer Einladung des DAAD als „Composer in Residence“ nach Berlin konnte er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr nachkommen. Wyschnegradsky schrieb überwiegend (- auch aus ausführungspraktischen Gründen -) kammermusikalisch besetzte Werke, insbesondere für zwei im Vierteltonabstand gestimmte Klaviere, darunter Concert Etudes op. 19, 2 Fugen op. 33, Integrations op. 49, weiterhin mehrere Werke für drei im Sechsteltonabstand gestimmte Klaviere (Prélude et Fugue op. 30, Dialogue a Trois of 1974), sowie Arc-en-Ciel op. 37 für 6 Klaviere im Zwölfteltonabstand. Außerdem schrieb er 2 Streichquartette in Vierteltonen (op.

13, 1923-24 sowie op. 18, 1930-31), ferner ein weiteres Streichquartett in konventioneller Stimmung (op. 38, 1945/59) und ein unvollendetes, einsätziges Streichtrio in Vierteltönen (op. 53, 1978). Wyschnegradsky verfaßte außerdem ein Handbuch der Vierteltonharmonik (Manual d'Harmonie à Quarts de Ton, Paris 1932) sowie Aufsätze zum Thema Ultrachromatik. Hinweis: sind doppelte Daten angegeben, nennt das erste Datum den Tag des Julianischen Kalenders, das zweite den Tag des Gregorianischen Kalenders. Die Kalenderumstellung erfolgte in den meisten Ländern zwischen 1582 und 1812, in einigen Staaten Osteuropas jedoch erst Anfang des 20. Jahrhunderts (so in Rußland im Februar 1918).

Ein Verrückter und/oder ein Genialer...?

Niemals zuvor, dabei und danach ist jemals größer von Musik gedacht worden als AS in diesem seinen Hauptwerk - krankhaft-perverse Ausgeburt eines gigantomanischen Psychopathen und „letzte Zuckung“ dekadenter Spätromantik oder genialstes Konzept der



AS suchte Novalis' „blaue Blume“ der Romantik; wir finden sie in jedem dieser 100 „scripts“...

Musikgeschichte eines Wegbereiters der Moderne? Möge jeder diese Frage für sich selbst beantworten; „Ehrenmitglied post mortem“ im VCV(W), dem „Fokus (spät/para/.../neo/meta/ultra-)romantischen Denkens/.../Fühlens“, ist AS auf jeden Fall...; mit herzlichem Gruß verabschiedet sich Ihr

Wolf-G. Leidel