

## **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. 09

---

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

Stand vom 23. Januar 2007 ( - all rights by „vcv(w)“ (= Projekt „VCV(W)-P-3-42-009“)!

---

## **Das Thema dieses 9. Abends: „Alexandre Scriabine (op. 43): „Das Poem vom GÖTTlichen“ = 3. Sinfonie (Es-Dur & c-Moll/E- Dur/C-Dur)“**

„Sturmvogel“ (1895(?)/1901 von Alexei-Maximowitsch Peschkow, genannt „Maxim Gorki“ [ - russ. „gorki“ = „bitter“ - ] (28. 3. 1868 NischniNowgorod - 18. 6. 1936), nach einer Studentendemonstration in Sankt Petersburg, die durch brutale Eingreifen der Polizei in einem Massenmassaker endet, verfaßtes Poem: der Sturm, von dem dieser Vogel mit der Kraft des Zorns, der Flamme der Leidenschaft und der Gewißheit des Sieges kündigt, wird in revolutionären Kreisen als die Revolution aufgefaßt und das Poem auf einschlägigen Versammlungen vorgetragen...): „Kampf/Genuß/göttliche Spiele“... ( - also sprach (auch) AS)

Zur Situation: Die Cognagflasche im rechten Arm ( - schon das wäre für den unangenehmen „Erzfeind“ ( - ASs Konzert f. Klavier & Orchester kommentierte er: „...schaut euch diesen Dreck an! Es geht über meine Kräfte! Ich fühle mich unfähig, mich an einem solchen „unmethodischen Genie“ zu „messen“! Ich habe die Zeit nicht, diesen Scriabin zu ertragen & zu reinigen...“ - ) & Wodkatrinker RimskiKorsakoff in StPetersburg ein Grund gewesen, AS als „Nicht-Russen“ a la Tschaikowski einzustufen - ) oder auf dem gemieteten Flügel in der gemieteten „Fliedervilla“ („Villa deLilac“) am Genfer See ( - AS kannte die Schweiz schon von Thermalkuren 1895 her... - ) schreibt der (Ex(il))Moskauer „A.S.“ an seiner 3. Sinfonie „Le Poeme Divin“, im linken Arm die (neue) Geliebte/Maîtresse Tatjana de Schloezer: die nachgereiste(!) („Ex in spe“-)Ehefrau Vera, die für AS/ANS leider nicht „...die gleiche philosophische Luft atmet...“ wie er, hat sich samt ihren/seinen Kindern am Ufer vis-a-vis eingemietet - „frohes Schaffen“...; zwischendurch und danach versucht der Chef der (II.) „Internationale“ imeni Georgi Plechanow ihn - hoffnungslos! AS ist-&bleibt ein „knallharter“ Mystiker... - zum Sozialisten/Marxisten/.../Leninisten zu machen ( - Grigorij-Walentinowitsch Plechanow (1856-1918) war Gründer der Sozialdemokratie in Rußland, Verteidiger des russischen Marxismus und erster Übersetzer von Marx). Der selbsternannte Messias AS hat wie der galiläische Jeschu ibn-David seine 12 Jünger ( - eines Tages rettet ihm sein „Petrus“ das klatschnaß-gewordene Leben, weil „der Chef“ AS glaubt, a la

„Superchef“ CHRESTVS auch auf dem Wasser laufen zu können...): schweizer Saufkumpane/Fischer, die er a-la-Christos vom Boot aus - leider nicht auf dem Jordan, sondern eben nur auf dem „LacduGeneve“ - unterrichtet... - - AS war gern in der Schweiz: 1895 hält er sich an Vitznau auf, wo er einige von seinen schönsten Preludes für Klavier



ein A(N)S-Autograph („Seltsamkeit“ (f. Klavier))

komponiert. Im Februar 1904 verwirklicht er einen alten Traum, indem er bei Vézenaz (GE) in der „Villa des Flieders“ sich einmietet. Dort skizziert/schreibt er seine „3.“ & „4.“. Im Jahre 1911 kommen zwei Klavierwerke hinzu: bei Beatenberg an den Ufern des Sees von Thoune: es handelt sich um 7. und 8. Sonate.

### Das Orchester wird größer: Wagner winkt von ferne...

AS konnte Wagner später nicht recht leiden: es war für ihn deutsch-uneleganter Schwulst-Bombast, so-zu-sagen „Wellfleisch mit Sauerkraut“, „Volks-Bier statt Edel-Champagner“! Aber was hören wir da plötzlich im neuen 43. Opus „Le Poème Divin“: großflächig-prunkende Klangteppiche a la Bayreuther Traumfabrik-e.G.m.b.H.! Diese „Dritte Symphonie“ wurde 1902-1904 komponiert; ihr „Programm“ stammt 1904 von ASs Geliebter & späterer Ehefrau Tatjana deSchloezer anlässlich einer Aufführung in Paris ( - mittels u.A.a. „Wagnerismen“ wird die Entwicklung/Liberalisierung des menschlichen Geistes gezeigt, das Auftauchen eines „nietzscheanischen Übermenschen“; im Mai 1905 wird das Werk im Theater des kleinen Schloßes in Paris mit mäßigem Erfolg uraufgeführt...); der Text wurde dann aber nicht freigegeben, aber von Skrjabin autorisiert. Für weitere Informationen: Sigfrid Schibli „Alexander Skrjabin und seine Musik - Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes“, München-Zürich: Piper, 1983; das ist ein empfehlenswertes Buch! ASs op. 43 besteht ( - wir ahnen & bemerken die bei AS in diesen Jahren der russischen bürgerlichen Revolution von 1905 inzwischen progressiv größer gewordene Abkehr von klassischer 4Sätzigkeit und die Tendenz zur 1Sätzigkeit a la „von Beethoven zu Liszt = von der klassischen Sinfonie zur romantischen „Sinfonischen Dichtung“... - ) aus 3 Sätzen (I.: Luttes (Kämpfe/Kampf) - II.: Voluptès (Wollust/Genüsse/.../Sinnenfreuden/Genuß) - III.: Jeu divin (göttliches Spielen)); lt. Tatiana Schlözer schildert der erste Satz den Kampf zwischen dem

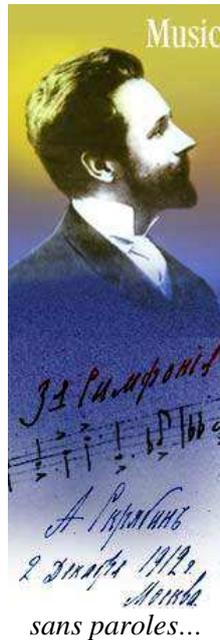
durch eine personifizierte Gottheit versklavten Menschen und dem freien Menschen, der die Göttlichkeit in sich trägt. Dieser bleibt siegreich, aber sein Wille ist noch zu schwach, die eigene Göttlichkeit zu verkünden. Er stürzt sich in die Wonnen der sinnlichen Welt: das ist



*Erstdruckcover der „3.“*

der Inhalt des zweiten Satzes. Da erwächst ihm vom Grunde seines Seins erhabene Kraft, die ihm hilft, seine Schwäche zu überwinden, und im letzten Satz gibt sich der seiner Fesseln ledige Geist der Freude des freien Daseins hin. Nietzsche läßt grüßen. Alexander Gurdon meint: „...Alexander Skrjabin ist eine der schillerndsten Persönlichkeiten der russischen Musikwelt. Sein Klavierwerk ist wohl jedem Pianisten ein Begriff, sein ausuferndes sinfonisches Leben jedoch kommt nur selten zur Geltung, wobei es doch so spannend und allumfassend konzipiert ist: Die tiefverwurzelte Gläubigkeit Skrjabins trifft hier auf Esoterik und Mythen, der ständige Kampf des Menschen gegen sich selbst um zur Göttlichkeit zu gelangen ist oft anzutreffen, all dies in einem dichten, dicken sinfonischen Gewand zwischen Tschaikowsky und Prokofiev etwa ( - wenn man es denn einordnen müßte - ). Daß ausgerechnet Skrjabin eine Art Rehabilitations-Tournée widerfährt, kann eigentlich nicht hoch genug gelobt werden. Schicksalspracht und Schicksalsmacht: die dritte Sinfonie Skrjabins ist vom Komponisten als ein Werk gedacht, welches das 'Ich' des Menschen auferstehen läßt, ihn läutert, ihn in Versuchungen führt, seinen Zerfall darstellen soll und den finalen Sieg über sich selbst, wo der Verstand sich von seinen persönlichen, verführerischen Göttern erhebt, zum 'freien Menschen, der selbst Gott ist', so Skrjabin. So erhebt sich also das mächtige Hauptthema der Sinfonie in der Baßposaune und bald folgend in der Trompete, ein markanter Ruf, nicht blechern roh, sondern erhaben, nicht knackig im Ton, sondern voluminös und eher an eine Orgel erinnernd. Die schwierige Partitur beschert ätherische, esoterische, verklärte Klangbilder mit zwitschernden, herrlichen Holzbläsern ( - hier zwinkert bereits Olivier Messiaen freundlich zu!). Die Verführungen der Seele sind ein dämonisches Feuerwerk ( - immerhin 8 Hörner & 5 Trompeten), die finale Apotheose zur Gottheit ein nicht enden wollenden Crescendo, das in berstender Dynamik alle Größe ausstrahlt...“; so weit

Alexander(!) Gurdon. Um 1890 hatte die bürgerliche Musik ihren Höhepunkt überschritten. Das Niveau der Musikausübung, aufbauend auf der Salonromantik eines Chopin, Tschaikowski oder Dvorak, bewegte sich auf sentimentaler Klavierunterhaltung und



Orchesterstücken (Humoresken, Poeme und dgl.). Selbst den jüngeren Komponisten der Nationalen Schulen war es unmöglich, auf den Pfaden der Folklore-Romantik eines Smetana, eines Grieg fortzufahren. Folgerichtig finden wir gerade bei den Besten (Janacek, de Falla, Sibelius) Anklänge an die Moderne. So wie der Beginn der Übergangsepoche nur ungenau festgelegt werden kann, ist das Ende noch diffuser, beginnt doch die atonale Zeit schon vor dem ersten Weltkrieg, spätromantische Meisterwerke entstehen noch in den 20er Jahren und später (Strauss). Mit der Weltwirtschaftskrise, den russischen Repressionen und dem Beginn der faschistischen Diktatur in Deutschland wird die spätbürgerliche Musik allerdings etwas anachronistisch, was aber m.E. nicht schlimm ist, denn: lieber bewährtes AltGediegenes als neumodischer QuatschUnsinn! Dementsprechend ist die Musik zwischen 1890 und 1930 äußerst widersprüchlich. Der allgemeinen Salonmusik zur Seite steht ein Akademismus, der Wagners Harmonik bis zum letzten, zum Expressiven verfeinert; Tonpoeten wie Strauss und Mahler, die auf die besten Traditionen von Berlioz bis Liszt fußten, und fortschrittliche nationale Komponisten, die auf dem Boden der jeweiligen Intonation wirksame Werke schufen, gesellten sich zu einer breiten Bewegung, die das Heil in der Rückbesinnung auf polyphone und Barocktechniken suchte (und noch sucht) – italienischer Impressionismus, Reger, Hindemith, Pepping und andere. Die besten Traditionen bürgerlicher Kreativität kamen noch einmal zum Tragen im Verismo und Impressionismus, wenn auch impressionistische Harmonik und Form dazu beitrugen, die tonalen Auflösungserscheinungen (Wagner, Mahler, früher Schönberg) weiter zu vertiefen. Dann schließlich die "Moderne", für sich allein wieder ein Kosmos der verschiedensten Stile (Barbarismus, Atonale, Zwölftonmusik, Neoklassismus...). Noch ist es zu früh, ein abschließendes Urteil zu fällen, aber so viel ist sicher, daß die bürgerliche tonale Musik nach Meinung von („VCV(W)-feindlichen“) „Anti-Romantikern“ ( - also: Marxisten, Westkritikastern, „akustischen Umweltverschmutzern“ (Komponisten so-g. „moderner avantgardistischer zeitgenössischer Musik“), ...) mit Industrialisierung und Informationsrevolution wahrscheinlich ausgespielt hat. Umso schöner ist ihre „Auferstehung/ReVitalisierung“ in (von unserem VCV(W) freudig begrüßter) heutiger (2007) Neo(-Neo(-...))-Romantik! Deutlich wird der Niedergang der bürgerlichen Musik auch und vor allem in der Oper. Wenn auch Verismo und Strauss noch einige zeitlose Werke schufen, so ist doch nicht zu übersehen, daß das Gros der aufgeführten

Werke nach Anfangserfolgen samt und sonders in der Schublade der Geschichte verschwand. Eigentlich schon 1918, mit Sicherheit aber 1930 hat die Oper als lebendige Kunstform ausgespielt, nur als "musikalisches Museum" fristet sie einem gewähltem Publikum ihr



*die Sekerina*

Dasein. Die Operette erlebte noch einmal einen Höhepunkt, mußte aber auch dem Zeitgeschmack Kitsch Tribut zollen und war spätestens 1945 genauso tot wie die Oper. Sie fand allerdings entsprechende Fortsetzung im Musical. Das Ballett erlebte seine Blüte (Djagilew), trug dazu bei, der Moderne Bahn zu schaffen, glitt damit aber zu elitärer Kunst



*Tribtschen am Genfer See erinnert sich an Richard Wagner...*

ab. Europäische Spätromantik: die Brücke (italienische Sinfoniker): im Gefolge von Wagner und Brahms: Giovanni Sgambati (1841-1914): Requiem - Giuseppe Martucci (1856-1909): Notturmo für Orchester 2, Novelletta für Orchester - Marco-Enrico Bossi (1861-1925): Sinfonische Dichtung „Santa Caterina di Siena“, Intermezzi Goldoniani - Leone Sinigaglia (1868-1944): Ouvertüre „Viel Lärm in Chiozza“ - Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948): Opern, Violinkonzert, Orchesterstücke (u.a. Kammer-sinfonie); britische Spätromantiker und Impressionisten: Edward Elgar (1857-1934): Oratorium „Der Traum des Gerontius“ u.a., Chorwerke, Sinfonien, Violin-, Cellokonzert, Sinfonische Dichtungen (Ouvertüren) - Frederick Delius (1862-1934): Chorwerke (Appalachia, Im Meerestreiben, Abschiedslieder), Konzerte für Klavier, Violine, Cello, Doppelkonzert für Violine und Cello, Sinfonische

Dichtungen (u.a. In einem Sommergarten, Skizzen aus Nordengland) - Cyril Scott (\*1879): der "englische Grieg" - John Ireland (\*1879): Chorwerk „These Things shall be“ u.a., Ouvertüren, Sinfonische Dichtungen (sinfonische Rhapsodie „Mai-Dun“, Prelude, Der



*Max Reger starb genauso 43jährig jung wie sein „Chromatik-Kollege“ AS, nur um 1 Jahr später-verschoben...*

vergessene Ritus), Klavierkonzert - Arnold Bax (1883-1953): 7 Sinfonien; skandinavische Spätromantiker: Schweden: Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942): schwedische Nationaloper (Anljot), 5 Sinfonien (Lappland-Sinfonie) - Wilhelm Stenhammar (1871-1927): Opern, Chorwerke, Sinfonien, Ture Rangström (1884-1947), Oper „Kronbraut“, Sinfonie in



*„vers la Flamme“...*

memoriam August Strindberg - Oskar Lindberg (1887-1955): Oper „Fredlös“; Norwegen: Gerhard Schjederup (1859-1933): Opern, Sinfonik - Johan Halvorsen (1864-1935): 2 Sinfonien, Suiten - Hjalmar Borgström (1864-1925): Programmmusik - Christian Sinding (1865-1941): Oper, 4 Sinfonien; russische Spätromantiker und Prämoderne (u.A.: S. Tanejew - A. Glasunow - W.-S. Kalinnikow - A. Skrjabin): Anatoli Ljadow (1855-1914): Klaviermusik, Orchestermusik - Sergej Tanjenuw (1856-1915): 4 Sinfonien, Operntrilogie „Die Orestie“, Kantaten, Kammermusik, Romanzen, konzertante Werke - Alexander-Dmitrijewitsch Kastalski (1856-1926) - Sergei-Michailowitsch Ljapunow (1859-1924) - Anton-Stepanowitsch Arenski (1861-1906) - Alexander Glasunow (1865-1936): 8 Sinfonien, Ballett „Raymonda“, Konzerte, Kammermusik, Lieder - Wassili-Sergejewitsch Kalinnikow

(1866-1901): 2 Sinfonien, Ouvertüre zu "Zar Boris" - Alexander Skrjabin (1872-1915): 3 Sinfonien, Poeme de l'Extase, Poeme du Feu, Klaviersonaten, Sinfonische Dichtung „Prometheus“ - Sergej Rachmaninow - Reinhold Gliere (1874-1956): 3 Sinfonien, Sinfonische



*Adyar zur ASzeit*

Dichtungen, Ouvertüren, Konzerte, Kammermusik, Opern - Nikolai Mjaskowski (1881-1950): 27 Sinfonien - Sergei-Nikiforowitsch Wassilenko (\*1882) - Igor Glebow (Pseudonym, 1884-1949): Ballett „Die Fontaine von Bachtchissarai“ - Juri Schaporin (\*1887): Oper „Die Dekrabristen“ - Wladimir Stscherbatschew (\*1889); ungarische



*Jean Delville: „Erzengel“ 1894 (Öl auf Leinwand)*

Spätromantiker: Leo Weiner (\*1885): Schauspielmusik zu „Csondor und Tünde“ (Suite), Orchesterwerke (Ungarische Suite u.a.), Sinfonie „Toldi Ferenc Szabo“; US-amerikanische Spätromantiker: Bostoner Gruppe: Artur Foots (1853-1937) - Federick Shepherd Converse (1871-1940) - Daniel Gregory Mason (1873-1930) - John Alden Carpenter (1876-1951); außerdem: George Whitefield Chadwick (1854-1931) - Edgar Stillmann Kelley (1857-1944) - Horatio Parker (1861-1919) - Edward MacDowell (1861-1908); Bühnenkomponisten: Ole Olsen 1850-1927), Layla (1908, Oslo) - Ch. Sinding, Der heilige Berg (1914, Dessau) - S.I. Tanejew. Oresteia (Trilogie, 1895, Petersburg) - G. Schjelderup, Norwegische Hochzeit (1900, Prag) - F. Delius, Romeo und Julia auf dem Dorfe (1907, Berlin) - Hjalmar Borgström,

W. Peterson-Berger, Arnjot (1910) - W. Stenhammar, Das Fest auf Solhaug (1899, Stuttgart) - E. Wolf-Ferrari, Sly (1927, Mailand), Il Campiello (1936, Mailand) - Cyril Scott (\*1879), Der Alchimist (1925, Essen) - T. Rangström, Die Kronbraut (1919, Stuttgart) - O.F. Lindberg, Friedlos (1943, Stockholm) - J.A. Schaporin, Die Dekabristen (1953, Moskau) -- zurück zu



der „deutsche Skrjabin“ Sigfrid Karg-Elert

ASs „Divin Poeme“ ff.: den größten Teil seines sechsjährigen Aufenthaltes in der Schweiz verbrachte der in Moskau geborene und dort gestorbene Komponist, Pianist und Philosoph Alexander Skrjabin am Genfersee, wo kurz nach ihm sein Landsmann und Konkurrent Igor



die Blawatskaya

Strawinsky für eine ebensolange Zeitspanne lebte. Kaum hatte Skrjabin im Jahre 1904 in Vézenaz bei Genf die «Le Divin Poème» betitelte 3. Sinfonie c-Moll op. 43 beendet, trug er sich mit dem Gedanken einer weiteren sinfonischen Komposition, die ohne den (Unter-)Titel „Sinfonie“ auskommen und geringeren Umfang beanspruchen sollte. Seiner Gönnerin Margarita Morosowa berichtete Skrjabin in einem Brief am 28. Januar 1905 von seinen kompositorischen Vorhaben, um auf den sogenannten „Blutsonntag“, die erste russische Revolution in St. Petersburg, anspielend zu fragen: „...welchen Eindruck macht auf Sie die

Revolution in Russland: Sie freuen sich, nicht wahr? Endlich erwacht auch bei uns das Leben...“. Mit Bezug auf diese kurze Briefstelle wollte die sozialistische Musikgeschichtsschreibung Skrjabins «Poème de l'Extase», dessen Komposition erst im Mai 1907 in Lausanne abgeschlossen wurde, als orchestrale Verherrlichung jener revolutionären



AS-Karikatur

Ereignisse interpretieren, indem sie das Wort «Extase» mit kämpferischem Tatendrang gleichsetzte und das gigantomanische Werk selber in die musikalischen Vorböten der späteren Oktober-Revolution (1917) einreichte. Ein Blick in die extrem klangsinnliche, üppig



in der „Le Poème de l'Extase“-Partitur steht als Vortragsbezeichnung „tres parfume“ (2. Exposition)...

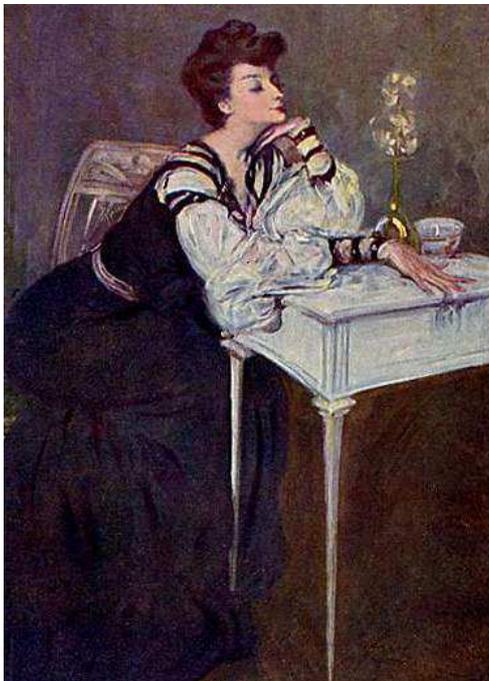
instrumentierte Partitur genügt, um den künstlerischen Sachverhalt zu klären. Individuelle Ausdrucksbezeichnungen wie «très parfumé» und «presque en délire», wie «avec une volupté de plus en plus extatique» und «avec une ivresse toujours croissante» dürften mit den erotomanischen Klangvorstellungen eines exaltierten Ekstatikers mehr zu tun haben als mit der sinfonischen Umsetzung von klassenkämpferischen Idealen und Parolen. Dem von Schopenhauer einerseits, von Wagners Harmonik und Klangkultur andererseits stark beeinflussten Russen ging es ausschließlich um die Darstellung des ununterbrochenen schöpferischen Handelns mit dem einzigen Ziel, zu „göttlichem Spiel“ wie in seiner „III.“ vorzudringen. Im übrigen paßt das mit Worten kaum wiederzugebende Liebeswerben, Sirren, Wimmern und Aufzischen der von Anfang an glutvollen Musik schwerlich zum Schema einer Musik für die revolutionären Arbeitermassen, deren Proklamation Skrjabin durch seinen frühzeitigen Tod erspart blieb... - Die „3.“ jedenfalls ist ASs „Zeit der „Poemes““: „FN“ (F. Nietzsche) & sein „Übermensch“ winken von ferne... - rufen wir uns nocheinmal die seltsame Persönlichkeit ASs in's Gedächtnis: der am 6. Januar 1872 in Moskau (Rußland) geborene Alexander-Nikolayevich Scriabin ( - hier immer „A(N)S“ abgekürzt - ) war ein

dünnere/eleganter/kleiner/.../begabter Komponist. Er hielt Spiritus für Gift, da er soviel trank, als er jung war, daß er für den Rest seines Lebens betrunken blieb; außerdem war er besessen fromm und „mystisch“. Einige seiner merkwürdigen Gewohnheiten sind: ständiger



*J. Delville*

Waschzwang ( - besonders Hände) & Handschuhe-Tragen aus Bazillen-Angst wegen evtl. Geldberührung; lange Toiletten im Waschraum ( - intensives Kämmen aus Sorge um evtl. Kahlköpfigkeit &c.); außerdem waren ASs sexuelle Wünsche/Ansprüche „erhitzt“: er verließ seine Frau Vera und seine/ihre Kinder, um mit einer anderen Frau zu leben. Er erklärte Vera, daß es „ein Opfer wegen der Kunst“ sei...; in seinem späteren kurzen Leben wurde gesagt, er



*Damen zur ASzeit*

sei geisteskrank: in zunehmendem Maße selbst-erhoben. Er behauptete, er sei Gott und glaubte, daß er fliegen und auf Wasser gehen könne. Seine merkwürdige Beschaffenheit beeinflusste folglich seine eigene Musik. Scriabin war ein begabter Virtuose: Hypersensibilität war typisch für sein Klavierspiel. Anders als das exaktere Darbieten Rachmaninoffs spielte Scriabin mehr „phantastisch“. Die große Nachfrage nach verschiedenen Fingersätzen bei seinen Etüden reflektiert offenbar sein extrem empfindliches und virtuoses Spielen. Scriabins

frühe Arbeiten werden stark von Chopin beeinflusst. Er liebte Chopin und arbeitet so, daß seine Walzer, Masurken, Etüden, Nottornos etc. ohne Zweifel „(chopinhaft-)romantisch“ sind, lyrisch und aristokratisch - typisch „Chopinesque Art“. Jedoch wird Scriabins Komponier-Faktur in zunehmendem Maß komplizierter, seine Musik rätselhafter und geheimnisvoller, schließlich futuristisch und dissonant: „satanisch-mystische Akkorde“; dazu - lange



der „Molotow“

Anhäufungen zu sonorös-harmonischen Höhepunkten zeigen das - wird sie „erotisch“/erotomanisch: „Gedicht von der Ekstase“; schließlich heißt es über ihn: „unverständlich“, „rätselhaft“ und „bombastisch“ (Rimski-K. & Stravinsky). AS leidet unter



der wenige Jahre vorher langsam-&-qualvoll an syphilitischen Spätfolgen (Progressivparalyse) verendete größte Atheist aller Zeiten, Friedrich Nietzsche, im (von AS aus) fernen Weimar auf dem Balkon seiner Villa „Silberblick“ in der Humboldtstraße neben „Konni & Leo“...

Synaesthesia: er kann nicht Musik hören, ohne Farben zu sehen; deshalb Vortragsbezeichnungen wie „immer mehr blitzend“ &Ä.; typisch: „Prometheus“ (5. Sinfonie: C: rot - Cis/Des: veilchenfarben - D: gelb - Dis/Es: stahlgrau - E: perlweiß - F: dunkelrot/karmesin - Fis/Ges: blau - G: rosig-orange - Gis/As: purpurblau - A: grün - B/Ais:

stahlgrau (anders als „Es“ - H: perlblau); „mystische Akkorde“, viele Vorzeichen (wie bei Reger/.../Leidel) vor Noten (= üppige Chromatik bis Ultrachromatismus), „furchterregende“ Akkorde, „unverständliche“ Harmonien, „merkwürdige“ Melodien/.../Triller &C.; AS wünschte, daß seine Musik unter vielerlei Aspekten (Ton, Anblick, Geruch, Gefühl, Farben, Religion, ...) erfahren werden sollte. Er war ohne Zweifel der ursprünglichste, mystischste



*beginnt ASs „Mysterium“?*

und rätselhafteste Komponist der Wende 19./20. Jahrhundert! Er, exaltiert, über sich: „...ich bin Gott! Ich bin nichts, ich bin Spiel, ich bin Freiheit, ich bin Leben. Ich bin die Grenze, ich bin die Spitze...“ „...eines meiner letzten Klavierwerke ist eine „Sonate der Insekten“: Insekten werden von der Sonne getragen, sie sind Küsse der Sonnen, sind, wie das



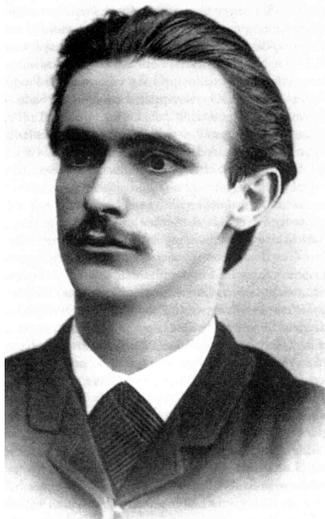
*die Prawossudowitsch*

vereinheitlichte Welt-Verstehen ist, wenn man Dinge auf diese Weise betrachtest...“. Am 27. April 1915 stirbt der Gott in Moskau an Blutvergiftung durch einen lächerlichen Carbuncle auf seiner Lippe...

### **Konkurrenz: der andere Russe...**

Der am 20. März bzw. 1. April 1873 auf dem Landgut Semjonowo bei Nowgorod geborene und am 28. März 1943 in Beverly Hills verstorbene ( - 1942 erwarb er ein Grundstück in Beverly Hills: „610 Elm Drive“; die Konzertreisen in den 30er Jahren hatten ihre Spuren bei

ihm hinterlassen, mehr noch aber sein Kaffee- und Zigarettenkonsum. Das Ende kam schnell, er starb kurz vor seinem 70. Geburtstag an Krebs. Sein Wunsch, in Moskau auf dem Nowodwitschij-Friedhof beerdigt zu werden – dort liegen auch Alexander Skrjabin, Sergei



*Rudolf Steiner 1889*

Tanejew und Anton Tschechow – ging nicht in Erfüllung. Seine letzte Ruhestätte fand er auf dem Kensico-Friedhof bei New York City - ) Sergei-Wassiljewitsch Rachmaninow ( - Сергей-Васильевич Рахманинов; er selbst schrieb sich „Rachmaninoff“ - ), ein russischer Pianist/Komponist/Dirigent, und Alexander Skrjabin, beide fast gleich alt, kannten sich schon



*Kommunismus-Dauerschlaf für unseren Mystiker: unter IHM, dem „Stählernen“, geriet alles „aus dem Gleis“ & AS „verschwand in der Versenkung“...*

aus der Konservatoriumszeit. Sie waren zwar keine guten Freunde, aber auch nicht miteinander schlimm verfeindet. Mit den Neuerungen in Sachen Tonalität wurden sie allerdings zunehmend zu Konkurrenten. Gegenseitige Provokationen blieben nicht aus. So soll Skrjabin sich anlässlich einer Aufführung seines eigenen Klavierkonzertes (fis-Moll) vorher mutwillig betrunken haben, um zu überprüfen, wie es um dessen Dirigierfähigkeiten bestellt sei, wenn er – Skrjabin – am Klavier das Werk nicht mehr korrekt vortragen konnte und sogar Passagen vergaß. Umgekehrt machte Rachmaninow (= „Rocky“) sich über Skrjabins moderne Musikauffassung lustig. Während einer Verlagsbesprechung stieß er auf die noch unveröffentlichte Partitur des „Prometheus“ ( - in dem Orchesterwerk ist u.A. ein von Skrjabin erfundenes „Farbenklavier“ vorgesehen - ), setzte sich mit den Noten sogleich an den Flügel und begann zu spielen, hielt unvermittelt inne und fragte den anwesenden Skrjabin spitz, was das denn jetzt für eine Farbe an dieser Stelle sei. Skrjabin fühlte sich nicht

verstanden und reagierte äußerst gereizt. Gleichwohl zeigte sich Rachmaninow über Skrjabins frühen Tod 1915 tief betroffen und spielte eine ganze Tournee mit Skrjabins Werken. Bei seiner Interpretation von Skrjabins Klavierstücken kamen allerdings sogar Nicht-Anhänger



*T. deSchloezer*

des Skrjabin-Lagers ins Grübeln. Der Komponist Anatolij Alexandrow erinnerte sich später: „...das einzige Mal, daß mich Rachmaninows Spiel nicht befriedigte, war das Konzert mit Werken Skrjabins: zwar gab es in dem Konzert glückliche Momente, wie etwa die glänzende



*ASs Grab*

Interpretation des fis-Moll-Präludiums op. 11; jedoch schien mir die Wiedergabe der größeren Werke, die das Programm enthielt fremd und in keiner Weise den Geist Skrjabins wiederzugeben...“ - späte Rache...; 1909 bereitete „Rocky“, der angeblich „letzte



*AS-Silhouette*

Romantiker“ ( - wir wissen, daß das in Wirklichkeit W.-G. Leidel ist... - ) sich intensiv auf eine USA-Tournee vor. Zu diesem Zweck komponierte er sein 3. Klavierkonzert in d-Moll, das ähnlich große Popularität wie das zweite erlangt hat. Seine exorbitanten Schwierigkeiten

in Fragen der Virtuosität waren sogar Rachmaninow nicht ganz geheuer; noch auf der Überfahrt nach Amerika übte er daran mit Hilfe einer stummen Klaviatur. Die Auftritte in den USA konnte er als Erfolg verbuchen, auch wenn er persönlich vom amerikanischen Publikum



*das Ehepaar Skryabin in natura*

enttäuscht war und nicht verstehen konnte, daß sie ihn nur auf den Komponisten des berühmten cis-Moll-Präludiums reduzierten ( - eines Klavierstücks übrigens, von dem er finanziell nichts hatte, da er sich die Urheberrechte daran nicht hatte sichern lassen... - ). 1910 begann sich die russische Musikszene zu spalten. Eine Gruppe um Skryabin propagierte neue



*die erste Ehefrau, Vera I.-Skr.*

Wege in der Tonalität. Rachmaninow konnte dem nichts abgewinnen. Auch unter den Musikkritikern verhärteten sich die Fronten. Über Rachmaninow schrieb Wjatscheslaw Karatygin: „Das Publikum vergöttert Rachmaninow, weil er den durchschnittlichen Spießergeschmack trifft!“; daß Rachmaninow zeitlebens an der Tradition eines tonalen Kompositionsstils festgehalten hat, ist ihm oft vorgehalten worden. Viele bezeichneten ihn als den "letzten Romantiker". Anhänger und Verteidiger der Schönberg-Schule, vor allem Theodor W.-Adorno, haben die Werke Rachmaninows einer oft vernichtenden Kritik unterzogen. So betrachtet Adorno das berühmte cis-Moll-Prélude als ein plakatives Schaustück, mit dem Dilettanten Kraft und Virtuosität vortäuschen könnten: „...diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest...“ („Musikalische

Warenanalysen“). Andere Komponisten, die nicht der Schönberg-Schule angehörten, wie Strawinsky und Richard Strauss äußerten sich ebenfalls abfällig über „Rocky“.

---

### A(N)Ss 2 Haupt-„Musen“ (Ehefrauen), sonstige Frauen (Auswahl...) und Gewohnheiten

Folgende 2 Ehefrauen inspirierten Scriabin u.A.a.:

- Vera Is(s)akovitsch (grandiose Konzertpianistin/Klavierpädagogin (Absolventin des Moskauer Konservatoriums, später dort Professorin f. Klavier) - er heiratete sie 1897 und hat mit ihr 4 Kinder: 1898 Rimma (stirbt 1905!), 1900 Elena-Alexandrovna, 1901 Maria und 1902 Lev (stirbt 1910!); sie lehnte stets die Scheidung ab... ( - eine ihrer bekanntesten



„Prometheus“-UA: AS am Flügel, Kussewitzki am Dirigierpult

Schülerinnen: die am 14. August 1899 in Wilna/Vilnius geborene Komponistin Natalia Prawossudowitsch machte erste Kompositionsversuche mit 6 Jahren. Sie zeigte Interesse für Literatur und Malerei (Privatunterricht bei dem Maler Odinzoff). Es folgte ein Studium am



Kadett/Student AS vorn links im Kreise der Kommilitonen

Konservatorium St. Petersburg bei Vera I.-Skrjabin, ASs Witwe. Da N.s Vater von Stalin ermordet wurde, sollte sie nie mehr in die UdSSR/SU zurückkehren. Von 1931 bis zu ihrem Tod komponierte und lebte sie im russischen Haus "Borodin" in Meran, der Stadt in Südtirol,

wo ASs Mutter starb. Nach Vera Skrjabinas Tod betrieb die Prawossudowitsch Studien in Komposition bei Sergei Ljapunow, 1925 erhielt sie das Diplom des Petersburger Konservatoriums, 1928 reiste sie nach Berlin, 1929 erfolgte der Eintritt in A. Schönbergs



zuHause bei Skrjabins in Moskau

Meisterklasse. Aus gesundheitlichen Gründen übersiedelte sie jedoch bald nach Meran. In Italien sorgte die Stiftung »Borodina« für ihren Lebensunterhalt; Natalie starb am 1. September 1988 im Meraner Exil))

- Tatiana (de )Schloezer: zusammen mit dieser seiner jungen Schülerin/Geliebten ( - es ist diese „Moskau/Schweiz (Vesenz & Servette)/Italien (Bolascio)/Brüssel/Paris“-Zeit um 1904/05, die „Zeit der „Poems““, der „3. Sinfonie („Le divin Poème““), der „lecture nietzschéen“ ( - „lecture théosophique“ kommt erst danach...), als die Beiden ihre Liebe



für Richard Strauss in Berlin war AS ein „asiatischer Barbar“...

zueinander entdecken...), die dem Esoterismus verfallen war, beschäftigte sich Skrjabin mit okkulten Wissenschaften und apokalyptischem Aberglauben. Er fand eine neue Definition seiner Schöpferrolle und schloß sich den theosophischen Thesen Helena Petrowna-Blawatskys an. In einer Art Größenwahn sah er sich als Schöpfer eines Kunstwerks, der seine Inspiration „in den finsternen Tiefen des Schöpfergeistes“ fand. Das gewaltige „Poème de l’Extase“, dessen Text aus Skrjabins eigener Feder stammt, ist der Ausdruck dieses Programms: das riesige Orchester umfaßt die Holzbläser zu viert, acht Hörner, fünf Trompeten, drei Posaunen und Tuba, zwei Harfen, großes Schlagzeug und für den letzten Teil eine Orgel. Neben Passagen, die an die Tonsprache von Wagners „Tristan und Isolde“ erinnern, finden sich impressionistische, die zeigen, daß Skrjabin auch Debussys Klangwelt nicht fremd war. ASs Kinder mit Tatjana: Ariane/Ariadna (\* Oktober 1905), Julien/Julian (s.u.), Marina (1911).

Erwähnenswert sind außerdem an Frauen in ASs Leben:

- die Pianistin-Mutter: Liubov-Petrovna Tschétinina-Skrjabina; sie stirbt im Jahr nach ASs Geburt in Südtirol (Meran) mit 23 Jahren an einer Gehirnblutung, unheilvolle Folge chronisch-langen „Verschleißes“ durch Tuberkulose während ihrer Schwangerschaft; sie legt auf ihren Konzertreisen riesige Strecken im Eisenbahnzug unter bedauernswerten

Bedingungen (Kälte usw.) zurück und entbindet, kaum in Moskau angekommen; danach wird rapid ihr Gesundheitszustand bedrohlich, schließlich tödlich.

- „Alexandre“ wird also zuerst von seiner Großmutter Elizavéta-Ivanovna (1823-1916) erzogen

- seine Tante Liubov-Alexandrovna (1852-1941) schließlich erzieht ihn weiter, als er Halbweise ( - im Grunde ist er quasi „Vollweise“: der Diplomatenvater ist fast nie zu Hause... - ) ist; sie beschäftigt sich mit hingebungsvoller Liebe bis zu extremer Anbetung mit dem Enkel: „...meine Andacht für das Kleinkind wuchs von Tag in Tag. Die ganze Kraft meiner



*kein Wunder, daß die herrliche schweizer Landschaft-&-Natur auch AS inspirierte...*

Liebe wurde auf es allein verlegt. Ich vergaß sogar, daß ich noch jung war, und daß ich Kinder selbst haben könnte. Für jeden Antrag zur Ehe reichte es mir aus, einen Blick auf das Kind zu werfen und mir vorzustellen, daß ich von ihm getrennt würde: diese Idee war mir



*Tanejew*

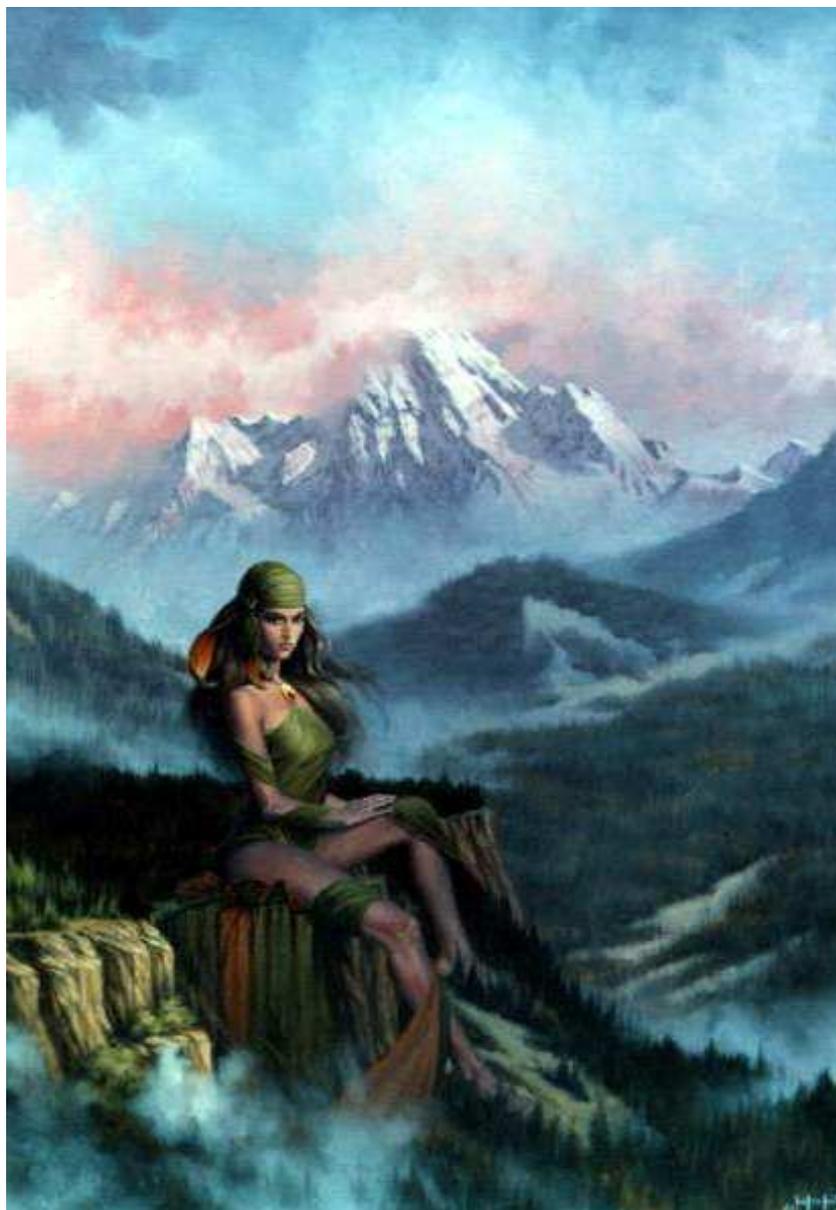
unerträglich...“. Sie lehrt Alexander/Sascha Klavierspiel und 1881, als er 9 Jahre „alt“ ist, stellt sie ihn Anton Rubinstein vor, der ihm eine große Karriere vorhersagt...

- Margarita Morozova: eine Schülerin/Gönnerin, die AS in finanziellen Nöten „über Wasser hält“...

- Natalja Sekerina: ASs erste große Liebe...

--- Alexander Skrjabin wurde in seinem kompositorischen Schaffen hauptsächlich durch die westlich orientierte sowie durch die neurussische Musik beeinflusst. Für Letztere stand vor allem Rimski-Korsakow, der 1902 die Uraufführung von Skrjabins 2. Sinfonie leitete. Zu

diesem Zeitpunkt hatte Skrjabin bereits eine Ausbildung am Moskauer Konservatorium hinter sich und war ein angesehener Komponist. Auch als Pianist hatte er sich einen Namen gemacht, wobei er sich hierbei recht schnell auf Aufführungen eigener Stücke konzentrierte. In diesem Zusammenhang war der Verleger Belaieff eine wichtige Person in Skrjamins Leben. Er ermöglichte ihm 1981 eine Konzertreise durch Belgien, Holland, Frankreich und



*sollte Richard Voß' ( - s. „VCV(W)-P-3-35“ - ) böse mystische Gletscherfee vom „Monte de la Disgracia“ aus seinem Roman „Alpentragödie“ auch AS inspiriert haben...?*

Deutschland und sollte später den größten Teil seiner Kompositionen veröffentlichen. Auch Skrjamins erste Frau, die Pianistin Vera Iwanowna Issakowitsch, engagierte sich für die Werke ihres Mannes. Die Ehe, aus der vier Kinder hervorgingen, wurde nach wenigen Jahren wieder geschieden, und Skrjabin heiratete erneut. Durch seine Tätigkeit als Pianist reiste Skrjabin auf seinen Tournées durch viele Länder und lebte auch einige Zeit in der Schweiz, Belgien sowie ein Jahr in New York. Seinen letzten Wohnsitz hatte er jedoch wieder in seiner Geburtsstadt Moskau, wo er am 27. April 1915 einer Blutvergiftung erlag. In seinen Kompositionen und Aufführungen war Skrjabin begeistert von der Idee eines Zusammenwirkens aller Sinne und Künste. Von dieser Vorstellung geleitet, entwickelte er sein Farbenklavier, das beim Spielen den Konzertsaal in verschiedene Farb-Lichtwellen

tauchen sollte. Die zu seinen Lebzeiten durchgeführten Versuche, seine Visionen zu realisieren, konnten den genialen Komponisten jedoch nicht zufriedenstellen. Bei einer Begegnung mit dem russischen Politiker Plechanow sagte Skrjabin, der hochsensible und



Eva Jaeckle: „Vorfrühlingstag am Genfersee“ (Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm) [links] & „Genfer See im Rückblick“ (Öl auf Leinwand 50 x 50 cm) [rechts]

geniale, aber auch exaltierte und provozierende selbstbewußte Musiker („...mein Ziel sind Glanz und Ruhm, dafür bin ich geboren...“): „...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...“!

### Der Sohn & sein Lehrer

ASs Sohn „Julian(-Alexandrowitsch) Skrjabin“ („Юлиан-Александрович Скрябин“) wurde am 12. Februar 1908 als 2. Kind von Tatjana deSchlözer geboren. Der früh-reife Julian Scriabine erlernte das Klavierspiel und wurde ein kultivierter Pianist, der komponierte und



„...ist Dies' etwa der TOD?“

Gedichte schrieb. In seinen 4 Préludes für Klavier entwickelt Julian Skrjabin eine interessante eigene Klangwelt, durchaus entfernt von der des Vaters. Mit zehn Jahren wurde er Schüler von Reinhold-Moritzewitsch Glière (Рейнгольд-Морицевич Глиэр = Rejngol'd-Moricevič Gliér); dieser russische Komponist war am 30. Dezember 1874 (11. Januar 1875) in Kiew geboren und starb am 23. Juni 1956 in Moskau. Reinhold-Moritzowitsch Glière war der Sohn eines aus Klingenthal (Untersachsenberg) im Vogtland (!) nach Kiew gezogenen

Blasinstrumentenmachers und einer Polin. Das hartnäckige Gerücht, sein Vater sei belgischer oder französischer Abstammung, ist falsch. Ab 1891 erhielt er bei Otakar Ševčík Violinunterricht an der Kiewer Musikschule, bevor er 1894 seine Studien am Moskauer



*Jean Delville: „Das Ende einer Königin...“ (Öl 1893)*

Konservatorium (unter anderem bei Anton Arenski und Sergei Tanejew) begann. 1901, ein Jahr nach dem äußerst erfolgreichen Abschluß seiner Studien, erhielt Glière eine Lehrstelle an der Gnesin-Musikschule in Moskau, die er bis 1913 beibehielt. Eine Unterbrechung fiel



*der See bei Genf/Geneve*

allerdings in die Jahre 1905 bis 1908, als er in Berlin bei Oskar Fried Dirigieren studierte. 1913 wechselte er an das Konservatorium in Kiew, wo er 1914 zum Direktor ernannt wurde.

Von 1920 bis 1941 unterrichtete Glière Komposition am Moskauer Konservatorium. Viele seiner Schüler, zu denen Nikolai Mjaskowski und Sergei Prokofjew gehören, entwickelten sich zu namhaften Komponisten. In der Sowjetunion war Glière vielfach öffentlich tätig. In



*GenferSee, vom Satelliten gesehen*

den 1920er Jahren engagierte er sich zum Beispiel im Volkskommissariat für Bildung, 1938 bis 1948 hatte er den Vorsitz des Organisationskomitees des sowjetischen Komponistenverbandes inne. Auch unternahm er Reisen durch Sowjetrepubliken wie



*Genfer See, vom Flugzeug aus*

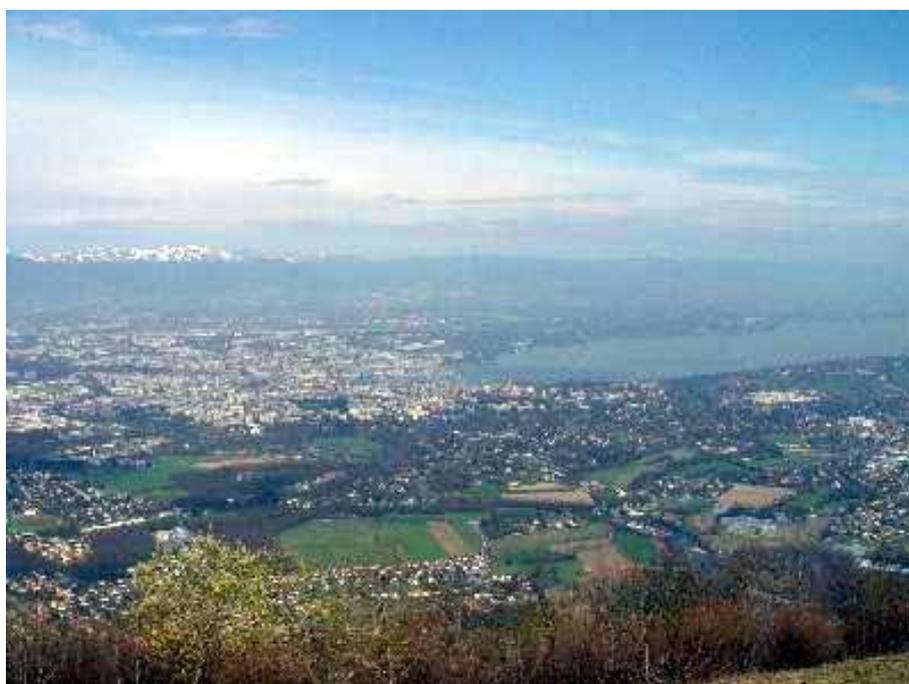
Usbekistan und Aserbaidschan, um die dortige Folklore zu sammeln und so die Musikkultur dieser Gegenden zu unterstützen. Glière war in der Sowjetunion eine hoch angesehene Persönlichkeit und erhielt etliche Orden und Auszeichnungen. Er war „Volkskünstler der

UdSSR“ und ihrer Sowjetrepubliken Russland, Aserbaidshan und Usbekistan. Auch erhielt er dreimal den Stalinpreis (1946/1948/1950) und wurde 1941 zum Doktor der Kulturwissenschaften ernannt. Glières Stil war zunächst in hohem Maße der



*am See von Genf*

nationalrussischen Bewegung verpflichtet. Seine Melodik orientierte sich an folkloristischen Wendungen, die Harmonik präsentierte sich ausgesprochen „russisch“. Angeregt durch seine Studien bei Oskar Fried (s.o.) bezog er seit seinem Aufenthalt in Berlin impressionistische



*Genfer See - vom Berge gesehen*

Klangfarben in sein Schaffen mit ein, die sogar zeitweilig das nationale Element in den Hintergrund rücken ließen. Auch perfektionierte er in diesen Jahren seine Fähigkeiten als Orchestrator, so-daß seine Werke an Farbe und Raffinement gewannen. In dieser Phase schrieb Glière seine „modernsten“ Werke. Schon bald jedoch bemühte er sich um eine

Synthese von russischem Tonfall und impressionistischen Einflüssen. Nach der Oktoberrevolution wandte sich Glière wieder eher seinem früheren Stil zu und räumte dem nationalen Idiom wieder uneingeschränkte Priorität ein. Besonders seine Forschungen in



*G. Plechanoff 1895*

(musikalisch) entlegeneren Gebieten der UdSSR beeinflussten sein Schaffen. Auch orientierte sich Glière am sozialistischen Realismus; sein Ballett „Der rote Mohn“ galt zum Beispiel als das Musterbeispiel für ein Bühnenwerk, das propagandistische Ausrichtung mit einem



*lumineux, mystique...*

volkstümlich-eingängigen Idiom verbindet. Insgesamt muss Glière als äußerst traditionsverbundener Komponist angesehen werden. Auch seine letzten Werke sprechen – ungerührt von allen musikalischen Umwälzungen der vergangenen Jahrzehnte – noch die kaum abgeänderte Sprache der russischen Nationalromantik. - Zurück zu ASs Sohn Julién: mit nur 11 Jahren ertrank er 1919 unter mysteriösen Umständen im Fluß „Dnjepr“! Tragisch!!

---

### **Eine/DIE „TG“ (Theosophie-Gesellschaft)**

Die Theosophische Gesellschaft „Adyar“ (The Theosophical Society - Adyar (Adyar-TG bzw. TS Adyar)) ist eine theosophische Organisation, die sich aus der 1875 in New York gegründeten Theosophischen Gesellschaft (TG) entwickelte. Dabei markiert das Jahr 1895 die

erste große Spaltung der TG infolge der Judge Case und kann als Geburtsstunde der Adyar-TG bezeichnet werden. Das Hauptquartier befindet sich in Adyar in Indien ( - Adaiyar ist ein an der Küste gelegener großer Stadtteil von Chennai (Madras) in Indien. Die Lage auf der



*eines Tages wollte AS in der Schweiz über's Wasser laufen wie CHRISTVS...*

Südseite des Flusses Adai bzw. Adaiyar gab der Ortschaft ihren Namen (Adai-y-arū: "[Ort am] Fluss Adai"); die Ortsgrenzen sind auch durch mehrere Kanäle fixiert. Obwohl Adaiyar nur einen Teil von Chennai darstellt, besitzt es aufgrund seiner Größe selbst mehrere Vororte. In den späten 1970er- und frühen 1980er Jahren wurden viele Wohnungen gebaut, wodurch



*ein „AS“-Crystal ( - violett/lila) ist (als Vereinigung/Synthese der Gegensätze „rot“ & „blau“) die „coincidentia oppositorum“ = „unio mystica“)*

ganze Wohnviertel entstanden. Seit 1959 gibt es eine Universität und in den späten 1990er Jahren siedelten sich zahlreiche Unternehmen aus der IT-Branche hier an. Auch das weltweit größte Leder-Forschungsinstitut, das „Central Leather Research Institute“ hat seinen Sitz in

Adaiyar. Schon früh bekannt wurde Adaiyar durch die Theosophische Gesellschaft (die spätere Adyar-TG), welche 1882 ihr Hauptquartier hierher verlegte und theosophische Logen und Zentren auf der ganzen Welt gründete. Die Fläche Adaiyars beträgt 857 Hektar (8,57 km<sup>2</sup>), wovon 109,27 Hektar (1,09 km<sup>2</sup>, 270 Acres), das sind 12,75 %, auf das Gelände der Adyar-TG entfallen. Gängige lateinische Schreibweisen des Namens sind beispielsweise "Adyar" oder "Adayar". Bekannt ist Radha Burnier, indische Theosophin und Präsidentin der



*Kussewitzky*

Theosophischen Gesellschaft Adyar; Koordinaten: 13° 02' 40"N, 80° 15' 30"O). Sie ist heute die mit Abstand größte TG und in mehr als 60 Ländern der Welt aktiv, darunter auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Neben ihrem klassischen Wirkungsspektrum im Bereich Esoterik und Religion, übte sie im Laufe ihrer Geschichte großen Einfluß auf



*G. Klimt: „Liebe“*

Gesellschaft, Politik, Kunst und Wissenschaft aus. Interne Streitigkeiten und Machtkämpfe, wie auch eine Reihe von Skandalen trübten jedoch die Ausstrahlungskraft der Organisation,

rückten sie zeitweise in ein schiefes Licht und warfen Schatten auf die Seriosität...; die Gründung der Theosophischen Gesellschaft erfolgte am 17. November 1875 in New York. Bedeutendste Gründer und Protagonisten der ersten Jahrzehnte waren Helena Blavatsky, Henry Steel Olcott und William Quan Judge, wobei Olcott das Amt des Präsidenten ausübte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten konnte sich die Theosophische Gesellschaft (TG) etablieren und erste Tochtergesellschaften (Logen) gründen. Eine Verbindung mit dem Arya



*Picknick zur ASzeit...*

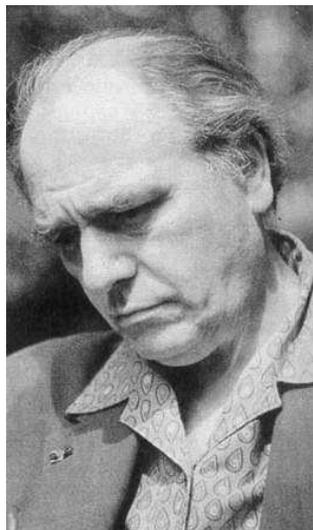
Samaj führte 1878 zur Theosophical Society of the Arya Samaj und 1879 der Übersiedlung Blavatskys und Olcotts nach Indien. Nach der Gründung der ersten theosophischen Loge Indiens in Mumbai durch die beiden Theosophen, holten sie 1879 das Hauptquartier von New York dorthin und gaben die Monatszeitschrift *The Theosophist* heraus. Damit verlagerte sich



*links Gorki, rechts Schaljapin*

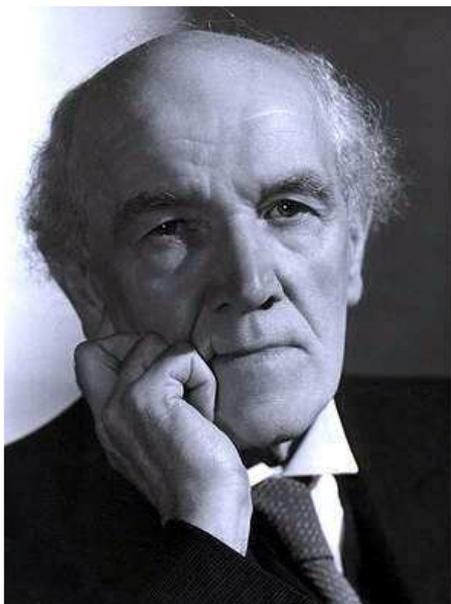
der Schwerpunkt der Aktivitäten auf Südasien. 1882 kauften Blavatsky und Olcott für 600 Pfund ein 27 Acre (etwa 11 Hektar) großes Grundstück mit drei kleinen Gebäuden in Adyar, am Ufer des Adyar River und verlegten im Dezember 1882 das Hauptquartier der TG an

diesen Ort. In den folgenden Jahren bürgerte sich in theosophischen Kreisen allmählich Adyar als ein Symbol für die TG schlechthin ein. Das Wachstum der Organisation sowie die damit gleichlaufende Reifung Blavatskys und Olcotts brachte in den 1880er-Jahren eine Anpassung



*der andere große komponierende Mystiker des 20. Jh.s: Olivier Messiaen - mürrisch & fröhlich...*

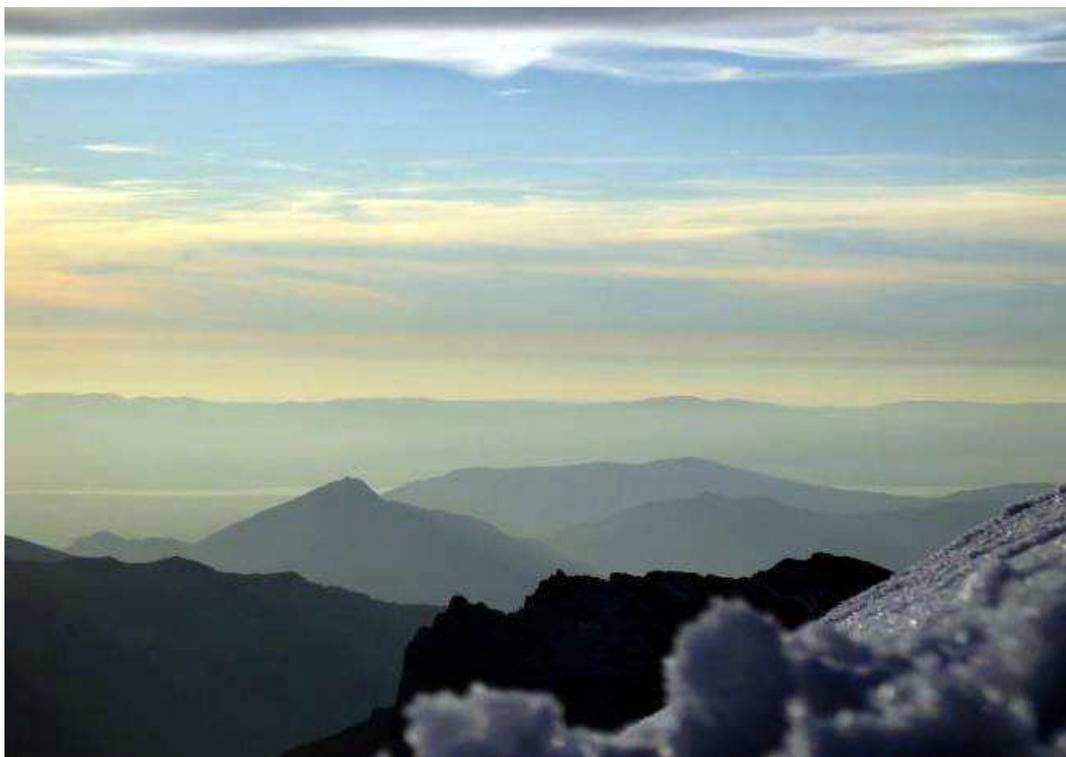
der Ziele der Theosophischen Gesellschaft mit sich, welche schließlich ganz wesentlich die Expansion in diesem Jahrzehnt in Indien und Sri Lanka und in den 1890er-Jahren in Europa und Amerika förderte. Laut theosophischer Anschauung war die TG im Auftrag sogenannter



*auch der Komponist N.-K. Medtner wurde von AS beeinflusst*

„Meister der Weisheit“ gegründet worden, diese sollen auch die Entwicklung der TG geführt und geleitet haben. Diese Meister waren angeblich die Lehrer Blavatskys und Verfasser zahlreicher Meisterbriefe die eine Reihe von führenden Theosophen, vor allem Alfred Percy Sinnett und Allan Octavian Hume, erhalten haben. Die Meister standen bei den Theosophen in hohem Ansehen, wie auch die Meisterbriefe im Lehrgebäude der TG ihren festen Platz haben. Die Coulomb-Affäre im Jahre 1884 und der daran anschließende Hodgson Report 1885, beide im Zusammenhang mit den Meisterbriefen, hatten verheerende Auswirkungen auf die Reputation der TG und führten zur Abreise Blavatskys nach Europa und dem Verlust ihres Einflusses. 1885 waren Theosophen und die TG maßgeblich an der Gründung des Indischen Nationalkongresses (INC) beteiligt und jahrzehntelang im indischen Unabhängigkeitskampf

eingebunden. Um ihren Einfluss wieder auszubauen, gründete Blavatsky 1888 in London die Esoterische Sektion (Esoteric Section oder Esoteric School of Theosophy oder Eastern School of Theosophy - E.S. oder E.S.T.) als eigenständige Körperschaft neben der TG und nominell



*Berge am Genfersee*

von dieser unabhängig. Die E.S. war eine Art Initiationsschule, die sich jedoch nach Blavatskys Tod, am 8. Mai 1891, allmählich zu einem Staat im Staate entwickelte und jahrzehntelang die spätere Adyar-TG in nahezu autokratischer Weise beherrschte. Am 27. Mai 1891 übernahmen Judge und Annie Besant, letztere erst seit 1889 TG-Mitglied, die



*die Farbe der Mystiker...*

Leitung der E.S.; in den Jahren 1894 und 1895 kam es zur Judge Case, einer Reihe von Missverständnissen, Einflussnahmen und Machtkämpfen zwischen Olcott, Besant und Judge die schließlich am 28. April 1895 mit der Spaltung der TG in zwei konkurrierende

Organisationen endete. Einerseits die Theosophische Gesellschaft in Amerika (TGinA) unter der Führung Judges und andererseits die nunmehrige Theosophische Gesellschaft Adyar (Adyar-TG) unter Olcott. Dieses Schisma war nur der Auftakt für eine Reihe weiterer



*Lotosblüte*

Spaltungen, die zu einer Vielzahl an unterschiedlichen TGs führte. Wie bereits erwähnt, hatte sich in theosophischen Kreisen Adyar als Synonym für die TG etabliert. Durch das Schisma vom 28. April 1895 waren nun zwei TGs entstanden und die Bezeichnung „Adyar-TG“ zur



Unterscheidung notwendig geworden. Dies wurde umso wichtiger, als in den folgenden Jahrzehnten durch neuerliche Spaltungen eine Reihe weiterer TGs entstanden, wovon mehrere sich ebenfalls Theosophische Gesellschaft nannten. Der 28. April kann somit als

Entstehungstag der Adyar-TG betrachtet werden, heute nennt sich die Adyar-TG selbst The Theosophical Society - Adyar. Da sich das Hauptquartier der TG seit 1882 in Adyar befand und durch Olcott die Führung kontinuierlich blieb, wurde und wird die nunmehrige Adyar-TG häufig mit der TG von 1875 gleichgesetzt. Alle Verdienste aber auch Skandale der Zeit von 1875 bis 1895 werden üblicherweise der Adyar-TG zugerechnet. Diesen Standpunkt, einziger und rechtmäßiger Nachfolger der ursprünglichen TG zu sein, nahm und nimmt auch die Adyar-TG für sich selbst in Anspruch. Kritisiert und bestritten wird dieses Recht allerdings von allen anderen TGs, die ihrerseits behaupten, jeweils alleiniger Erbe der „wahren“ und „echten“ Theosophie zu sein. Knapp ein Jahr nach dem Schisma, im März 1896, starb Judge. Damit war Olcott der letzte lebende der drei Gründer (Blavatsky, Olcott, Judge) und stellte seine Person quasi die Institution Theosophische Gesellschaft schlechthin dar. Dieser Bonus führte zu einer besonderen Attraktivität der Adyar-TG gegenüber der TGinA und damit stärkerem Mitgliederzuwachs. Dazu kamen Streitigkeiten bei der TGinA wegen Judges Nachfolge und der Neuorientierung zu sozialem Engagement unter Katherine Tingley. Eine Reihe von Logen wandte sich deshalb in den folgenden Jahren von der TGinA ab und schlossen sich der Adyar-TG an. So überrundete die Adyar-TG die TGinA in den USA bereits Anfang 1900 sowohl an Mitglieder- als auch Logenzahl. Erst am 3. April 1905 ließ Olcott die Adyar-TG in Chennai als Körperschaft eintragen, bis zu diesem Zeitpunkt war aus rechtlicher Sicht New York Sitz der Organisation gewesen. Olcott förderte während seiner Präsidentschaft vor allem den Buddhismus, bei seinem Tod 1907 hatte die Adyar-TG weltweit rund 650 Logen und Zentren in Betrieb. Nach dem Tod Olcotts, am 17. Februar 1907, bewarben sich Bertram Keightley und Annie Besant um das Präsidentenamt. Keightley verzichtete schließlich auf seine Kandidatur, Besant war damit die einzige die zur Wahl stand und entschied diese mangels Alternative klar für sich. Als Intimus Blavatskys während deren letzten zwei Lebensjahren, hatte sie beträchtlichen Einfluss gewonnen und durch ihr selbstbewusstes Auftreten und blendende Rednergabe in den folgenden Jahren ihre Autorität noch weiter ausgebaut. Ab 1893/94 gewann Gyanendra N. Chakravarti, ein Brahmane und Mitglied der TG, der über parapsychologische Fähigkeiten verfügte und in Hypnose ausgebildet war, stärkeren Einfluss auf Besant. Sie wandte sich dadurch völlig der hinduistischen Religion und Tradition zu. In den ersten Jahren nach der Gründung der TG im Jahre 1875 stand die Erforschung des Okkultismus im Vordergrund, doch ab etwa 1878 propagierte Olcott vor allem den Buddhismus in der TG. Durch das Ausscheiden Judges infolge der Judge Case, gewann Besant weiter an Gewicht und ihre Hinwendung zum Hinduismus wirkte sich seit etwa 1894 zusehends stärker in Form einer Richtungsänderung in der nunmehrigen Adyar-TG aus. Nach der Entdeckung Jiddu Krishnamurtis durch Charles Webster Leadbeater und der Gründung des Order of the Star in the East für den neuen „Weltenlehrer“, kam es unter Besant zu einem neuerlichen Kurswechsel der Adyar-TG. Seit etwa 1911 stand nun das Kommen eines „neuen Christus“ (Maitreya = Krishnamurti), in Form eines theosophisch interpretierten Christentums im Vordergrund. Im Leadbeater Case, Anfang 1906, wurde Leadbeater beschuldigt, homosexuelle Beziehungen zu seinen Schülern gehabt zu haben, was seinen Ausschluss aus der Adyar-TG zur Folge hatte. Besant setzte gegen den Widerstand zahlreicher Theosophen im Januar 1909 die Wiederaufnahme Leadbeaters durch. Dies führte zum Ausscheiden von George Robert Stow Mead und der Abspaltung der Quest Society. Der Kult um Krishnamurti und den Order of the Star in the East war wiederum einer der Gründe für die Abspaltung der Anthroposophischen Gesellschaft unter Rudolf Steiner 1912/13. Die Besant erweiterte durch Zukäufe den von Blavatsky erworbenen Grundbesitz der Adyar-TG in Adyar von 27 Acres auf 270 Acres (109,27 Hektar 1,09 km<sup>2</sup>). Sie gründete im Jahr 1908 die Druckerei Vasanta Press und 1913 den Verlag Theosophical Publishing House, die bis heute bestehen und theosophische Literatur publizieren. Die spirituellen Zentren Krotona in Ojai, Manor in Sydney, und St. Michael's in Naarden, die ebenfalls heute noch aktiv sind, wurden unter Besants Präsidentschaft ins Leben

gerufen. Kinder- und Jugendarbeit, Erziehung und schulische Ausbildung sowie soziales Engagement erhielten unter Besant für die Adyar-TG großen Stellenwert. Eine Reihe von Schulen, Colleges und Universitäten, Kinder-, Jugend- und Hilfsorganisationen, wie auch Frauenrechts- und -hilfegruppen sowie caritative Einrichtungen wurden ins Leben gerufen. Diese waren zum Teil autonom, standen und stehen aber meist unter indirektem oder unmittelbarem Einfluss der Adyar-TG. Insbesondere die Reformpädagogik und Frauenbewegung erhielten wichtige Impulse aus dem theosophischen Bereich. Eine Übersicht findet sich im Kapitel Vorfeld- und Nebenorganisationen. Auf politischem Gebiet erreichte der Einfluss der Adyar-TG in Südasien um 1917/18 seinen Höhepunkt. Besant wurde 1917 zur Präsidentin des Indischen Nationalkongresses (INC) gewählt, dazu waren eine Reihe von INC-Mitglieder Theosophen. Weltweit gesehen war um 1920 der Gipfelpunkt des theosophischen Einflusses. Die Auflösung des Order of the Star in the East 1929 marginalisierte die Glaubwürdigkeit und damit den Einfluss der Adyar-TG für das nächste Jahrzehnt. Nach Besants Tod 1933, war ihr Nachfolger George Arundale hauptsächlich mit der Konsolidierung und Aufarbeitung der Krishnamurti-Ära beschäftigt, als dass er sich neuer Expansion hätte widmen können. Der Tod der Besant 1933, gefolgt vom Ableben Leadbeaters 1934, markierte eine Zäsur in der Geschichte der Adyar-TG. Mit ihrem Tod ging die Zeit der „großen Führer“, der charismatischen Persönlichkeiten in der Adyar-TG zu Ende. Keiner der nachfolgenden Präsidenten oder leitenden Mitarbeiter strahlte auch nur annähernd jene Dynamik aus oder konnte eine ähnliche Wirkkraft entfalten, wie die erste und zweite theosophische Generation. Die jeweiligen Präsidenten bereisten die Welt, hielten Vorträge und Kongresse ab, publizierten zum Teil eine Reihe von Büchern, doch die Zeiten stürmischen Wachstums und weltweiten Einflusses waren vorbei. Präsidenten der Adyar-TG waren also: 1875-1907 Henry Steel Olcott - 1907-1933 Annie Besant - 1934-1945 George Arundale - 1946-1953 Curuppumullage Jinarajadasa - 1953-1973 N. Sri Ram - 1973-1979 John Coats - seit 1980 Radha Burnier; bislang kam es noch nie zu einer Abwahl eines amtierenden Präsidenten, alle wurden nach Ablauf der siebenjährigen Amtszeit wiedergewählt und übten die Funktion bis zu ihrem Tod aus. Ausnahmen waren Jinarajadasa, der aus gesundheitlichen Gründen für keine zweite Amtszeit kandidierte und Coats, der während seiner ersten Amtszeit starb. Bereits 1879, also nur vier Jahre nach der Gründung der TG in New York, rief Dr. Harald Wiesendanger in Hamburg die theosophische Loge Isis ins Leben. Der Name war offensichtlich an Blavatskys Werk Isis entschleiert angelehnt, diese Studiengruppe konzentrierte sich vor allem auf dieses Werk. Wiesendanger war allerdings nicht im Besitz einer Stiftungsurkunde der Muttergesellschaft, seine Loge war deshalb nur eine inoffizielle und darüber hinaus von kurzer Lebensdauer. 1884 rief Wilhelm von Hübbe-Schleiden, mit einer von Olcott ausgestellten Charta, die Loge Germania ins Leben, die erste offizielle Loge der TG im deutschsprachigen Raum. Auch dieser Loge war kein langes Leben beschieden, doch gingen von ihr wichtige Impulse für die Verbreitung der Theosophie aus. Die Deutsche Theosophische Gesellschaft (D.T.G.), die 1894 in Erscheinung trat, entschied sich beim Schisma von 1895 der Adyar-TG zu folgen. In dieser D.T.G. wurde am 17. Januar 1902 auch Rudolf Steiner Mitglied und Sekretär der Loge. Durch Zusammenschluß mit weiteren deutschen Logen entstand daraus die Deutsche Sektion der Theosophischen Gesellschaft (DSdTG) mit Steiner als Generalsekretär. Meinungsverschiedenheiten mit Besant und die Ablehnung des Order of the Star in the East führten dazu, dass Steiner 1912/13 die Anthroposophische Gesellschaft gründete und damit der Adyar-TG den Rücken kehrte - eine Abspaltung unter vielen. Von dieser Spaltung erholte sich die DSdTG nie mehr, sie spielte seitdem nur mehr eine untergeordnete Rolle. Von einer Unterbrechung während des Ersten Weltkrieges und dem Verbot durch die Gestapo von 1937 bis 1945 abgesehen, besteht die DSdTG bis heute. Aktuell sind acht Logen in Betrieb - Berlin, Bremen, Düsseldorf, 2 x Hamburg, Hannover, Lebach und München. In Österreich rief Friedrich Eckstein im Jahre 1887 in Wien die erste offizielle theosophische Loge ins Leben, die beim Schisma von 1895

ebenfalls der Adyar-TG folgte. Hauptsächlich in Wien, aber auch anderen österreichischen Städten entstanden langsam weitere theosophische Logen, diese waren organisatorisch seit 1902 der von Steiner geführten DSdTG in Deutschland angeschlossen. Als sich Steiner mit seiner Anthroposophischen Gesellschaft verselbständigte, bildeten die österreichischen Logen 1912/13 eine eigene österreichische Sektion. 1913 gab es 101 eingetragene Mitglieder, die in mindestens sieben Logen organisiert waren, im Jahr 1920 waren es 311 Mitglieder in 13 Logen. Die 1920er- und die erste Hälfte der 1930er-Jahre bildeten dann die Blütezeit der Adyar-Theosophie in Österreich mit 24 Logen.[4] Nach dem Anschluss an Nazi-Deutschland 1938 verboten, war während der Kriegszeit nur eine sehr bescheidene Tätigkeit in Form von „Kaffeekränzchen“ möglich. Nach dem Krieg kam die Adyar-Theosophie in Österreich nicht mehr richtig in Schwung, zusätzlich konnte sich die Anthroposophie als starke Konkurrenz wesentlich besser etablieren. Derzeit (2007) existiert eine Loge in Graz sowie Gruppen in Wien und Linz, eine österreichische Sektion gibt es nicht mehr. Auch in der Schweiz entstanden um die Jahrhundertwende (19./20.) die ersten theosophischen Logen, deren sieben sich 1910 in Genf zur Schweizer Sektion der Adyar-TG zusammenschlossen. Über die Entwicklung seither besteht Unklarheit, doch 1989 gab es nur mehr drei Logen. Heute (2007) gibt es zwei Logen in Genf und etwa acht Gruppen, eine Schweizer Sektion gibt es nicht mehr. Spaltungen/Trennungen von der Adyar-TG: eine Liste von Organisationen, welche sich teils im Streit, teils in Freundschaft von der Adyar-TG getrennt haben. Angeführt sind nur Gesellschaften, die sich zumindest zu einem wesentlichen Teil mit theosophischen Themen beschäftigen (oder vorgeben, dies zu tun). Es handelt sich hier also im weitesten Sinne um Theosophische Gesellschaften. Nicht angeführt sind die zahlreichen Gruppen, wo theosophischer Einfluss zwar vorhanden war/ist, der Schwerpunkt aber dann im Bereich Buddhismus, Rosenkreuzer, Freimaurerei, Neugeist oder New Age lag. (Diese Aufstellung ist unvollständig. Insbesondere vor 1930 gab es eine Reihe weiterer Abspaltungen. Bitte um Ergänzung.): 1884 Hermetic Society - 1887/89 Esoteric Theosophical Society of America und Gnostic Lodge - 1895 Theosophische Gesellschaft in Amerika Spaltung der TG in TGinA einerseits und Adyar-TG andererseits - 1909 Quest Society - 1913 Anthroposophische Gesellschaft - 1920 Agni Yoga - 1921/23 Arkanschule (Alice Bailey) - 1923 Buddhist Society - 1924 Blavatsky Association - 1957 Neue Akropolis - 1983 Astrological Lodge of London - 1984 Ausschluss der Jugoslawischen Sektion - 1989 Austritt/Ausschluss der dänischen Sektion - 1992 Edmonton Theosophical Society und Theosophical Society in Canada: Die Edmonton Theosophical Society (Theosophische Gesellschaft Edmonton) ist eine unabhängige theosophische Organisation in Kanada. Sie wurde 1911 gegründet, war ab 1919 Teil der kanadischen Sektion der Theosophischen Gesellschaft Adyar (Adyar-TG) und 1992 mit der Theosophical Society in Canada (TS in Canada) unabhängig. 1995 trennte sich die Edmonton TS von der TS in Canada und ist seitdem völlig autonom. - 1993 Theosophical Society in Boston, hervorgegangen aus der 1922 gegründeten Loge in Boston. -- Vorfeld- und Nebenorganisationen: von der Adyar-TG selbst, oder ihr angehörenden Mitgliedern, wurden im Laufe der Zeit eine Reihe von selbständigen Organisationen ins Leben gerufen. Der Zweck bzw. die Idee dahinter war, die praktischen & moralischen Konsequenzen der Theosophie in die Tat umzusetzen. Durch dieses Tun eine größere Zahl von Menschen in theosophischem Sinne anzusprechen, mag ein weiterer Grund gewesen sein. Im Gegensatz zur Theosophischen Gesellschaft in Amerika, welche die soziale Praxis in ihre Organisation integrierte, wählte die Adyar-TG den wesentlich erfolgreicherer Weg, dafür separate Gesellschaften ins Leben zu rufen. Diese Organisationen nahmen meist erzieherische oder soziale Aufgaben wahr, andere widmeten sich Rosenkreuzerischen oder Freimaurerischen Themen. In der Regel waren die meisten Gesellschaften, trotz autonomer Gebarung, von der Adyar-TG kontrolliert bzw. wesentlich beeinflusst. Einige Gesellschaften, wie die Liberal-katholische Kirche oder Kalakshetra, emanzipierten sich später von der Adyar-TG, sind heute unabhängig, pflegen jedoch weiterhin freundschaftliche Kontakte: 1895 Hindu

Boys Association: eine Schulgründungs- und -betreiberorganisation - 1895 Lotus Circle for Children: ein Kinderprogramm - 1898 Central Hindu College, ab 1916 Banaras Hindu University - 1898 Order of the Round Table: eine Kinder- und Jugendorganisation - 1908 Theosophical Order of Service: eine Hilfsorganisation - 1910 Order of the Rising Sun, ab 1911 Order of the Star in the East - 1912 Order of the Temple of the Rosy Cross - 1913 Theosophical Educational Trust: eine Schulgründungs- und -betreiberorganisation - 1915 Theosophical Fraternity in Education: eine reformpädagogische Gruppierung - 1915 All-India Home Rule League: eine politische Gruppe zur Förderung der indischen Unabhängigkeit - 1916 Young Men's Indian Association - 1916 Liberalkatholische Kirche - 1917 Women's Indian Association: eine Frauenrechtsbewegung - 1919 League of Parents and Teachers: Gesellschaft zur Eltern- und Lehrerausbildung - ca. 1920: Guild of the Citizens of Tomorrow - 1921 New Education Fellowship (seit 1966 World Education Fellowship): eine Schulgründungs- und -betreiberorganisation - 1922 Brahmavidya Asrama: eine spirituelle Schule - 1923 Federation of Young Theosophists: Theosophische Gesellschaft für unter 35-jährige - 1927 Theosophical World University - 1936 Kalakshetra Foundation - 1974 Blavatsky Trust: Publikations- und Informationsgruppe zur Aufarbeitung der theosophischen Geschichte und Verbreitung von Literatur - ca. 1980: Olcott Education Society: Betreibergesellschaft von Schulen, Herbergen, Ausbildungsstätten und sozialen Einrichtungen - 2001 Grand Lodge of Freemasonry for Men and Women - 2002 Eastern Order of International Co-Freemasonry. --- Zur Organisation, Verbreitung und Bedeutung: die Organisation der Adyar-TG ist hierarchisch auf dem demokratischen Prinzip der Gewaltenteilung aufgebaut. Dabei spielen die Zahlen Drei und Sieben, welche als heilig gelten, eine besondere Rolle. Das Einzelmitglied muß als einzige Voraussetzung einer Mitgliedschaft in der Adyar-TG die drei Ziele anerkennen. Irgendwelche Eide, wie manchmal behauptet, gibt es nicht, ein solcher ist allerdings in der Esoterischen Sektion zu leisten. Ein Mitgliedsbeitrag ist obligatorisch. Die Gruppe (Zentrum), als kleinste Einheit, besteht aus mindestens 3 Einzelmitgliedern. Theoretisch kann die Gruppe beliebig viele Mitglieder zählen, üblich ist jedoch, ab 7 Mitgliedern eine Loge zu bilden. Die Loge (Zweig) besteht aus mindestens 7 Einzelmitgliedern. Zu ihrer Gründung bedarf es einer Stiftungsurkunde (Charta), die vom Präsidenten der Adyar-TG unterzeichnet wird. Ähnlich wie bei einem Verein, gibt es einen gewählten Sekretär (Leiter), Schriftführer und Kassier. Eine Sektion (Landesgesellschaft) kann gebildet werden, sobald sich in einem Land mindestens 7 Logen etabliert haben, sie kann zusätzlich beliebig viele Gruppen und Einzelmitglieder beinhalten. Pro Land (z.B. Deutschland, Österreich, Schweiz usw.) kann es aber nur eine Sektion geben. Wie bei der Loge bedarf es zur Gründung einer Sektion einer Stiftungsurkunde. Den Sektionen stehen als Exekutive der gewählte Generalsekretär (Vorstand) vor, unterstützt von Stellvertreter, Schriftführer, Kassier und 4 Beisitzern. Alle 3 Jahre hält jede Sektion während der alljährlichen Sommerschule eine Generalversammlung ab. An dieser, die Legislative bildenden Versammlung, sind alle Mitglieder der jeweiligen Sektion teilnahmeberechtigt. Länder, in denen es aufgrund zu weniger Mitglieder keine Sektionen gibt, bilden einen Regionalverband (z.B. Österreich) oder eine Präsidentialrepräsentanz (z.B. Schweiz). Die Föderation ist ein freiwilliger Zusammenschluss der Sektionen eines Kontinents (z.B. Europäische Föderation, Indo-Pazifische Föderation usw.). Regionalverbände und Präsidentialrepräsentanzen können aber ebenso Mitglied in der Föderation sein. Die Exekutive bildet der auf 3 Jahre gewählte Vorsitzende, ihm stehen Stellvertreter, Schriftführer, Kassier und 6 Beisitzer zur Seite. Der jährlich tagende Rat (z.B. Europäischer Rat), der aus den Generalsekretären der Sektionen besteht, übt die Legislative aus. Der Internationale Vorstand unter der Führung des auf 7 Jahre gewählten Präsidenten, übt die Leitung der gesamten Adyar-TG aus, wobei der Vorstand nur einmal jährlich zusammentritt. Die Exekutive übernimmt neben dem Präsidenten sein Stellvertreter mit Schriftführer, Kassier und 7 bis 10 Beisitzern. Die Legislative wird durch den Generalrat ausgeübt, der aus allen

Generalsekretären weltweit sowie 12 gewählten Beisitzern besteht und jährlich tagt. Da nicht alle Generalsekretäre und sonstigen Funktionäre jedes Jahr zu den Tagungen nach Indien fahren wollen oder können, findet zu wichtigen Themen eine briefliche Abstimmung statt. In alle genannten Funktionen kann immer nur ein Mitglied der Adyar-TG gewählt werden, Außenstehenden ist nur die kostenlose Teilnahme an meist themenbezogenen Studiengruppen, Vorträgen oder Abendgesprächen möglich. Alle Gruppen, Logen usw. sind in ihren inneren Angelegenheiten autonom, doch dürfen ihre Statuten nicht in Widerspruch zu den Satzungen der Zentrale stehen. Die Theosophical Society in America (Theosophische Gesellschaft in Amerika) ist eine Sektion der Adyar-TG und integraler Bestandteil derselben. Sie ist nicht mit der gleichnamigen Theosophischen Gesellschaft in Amerika zu verwechseln. Letztere entstand 1895 aus der Spaltung infolge der Judge Case, führte diesen Namen aber nur von 1895 bis 1898 und nennt sich heute Theosophische Gesellschaft Pasadena. Mitgliederzahlen der TG: 1875: 16 (Gründung der Theosophischen Gesellschaft) - 1876: 85 - 1907: 11000 (Tod Henry Steel Olcotts) - 1912: 16000 (Anfang des Order of the Star in the East (OSE)) - 1913: 14000 (Ausscheiden der Anthroposophischen Gesellschaft) - 1920: 36000 - 1928: 45000 (Höhepunkt des OSE) - 1929: <30000 (Auflösung des OSE) - 1939: 33.000 - 1945: <30.000 (Ausfälle durch Zweiten Weltkrieg) - 2007: 35.000; dies sind geschätzte Zahlen der eingetragenen Mitglieder; geschätzt deshalb, da die Adyar-TG keine Daten bekanntgibt. Die Zahlen geben nur einen ungenügenden Einblick in die tatsächliche Verbreitung der Adyar-Theosophie und ihrer Ideen. Zum einen ist die Fluktuation, 20 % pro Jahr waren keine Seltenheit, seit Bestehen hoch und viele bedeutende Personen nutzten die Adyar-TG nur einige Jahre als Impulsgeber oder Sprungbrett. Beispiele dafür sind Paul Brunton, Rudolf Steiner oder Allan Octavian Hume. Zum anderen ist die enorme weltweite Popularisation der theosophischen Literatur und der damit verbundenen Impulse von unabsehbarer Relevanz. Des Weiteren sind auch die Einflüsse von den o.g. Nebenorganisationen-Gesellschaften kaum in voller Konsequenz darstellbar. Ein wesentlicher Prozentsatz der Mitglieder gehörte zudem einflußreichen Kreisen an, ob Adel, Offiziere, Unternehmer, Politiker, hohe Verwaltungsbeamte; die Adyar-TG war bis in die 1930er-Jahre Treffpunkt der internationalen Elite. Von internen Streitigkeiten und Skandalen abgesehen, welche die Adyar-TG die meisten Mitglieder kostete, gab es auch bedingt durch politische Sanktionen eine Reihe von Rückschlägen. 1919 wurde die Theosophie in Russland durch die Bolschewiki verboten und alle Logen aufgelöst. Im Jahr 1937 von der Gestapo in ganz Nazideutschland untersagt, folgte durch den Zweiten Weltkrieg eine Ausweitung des Theosophieverbotes in den deutschbesetzten Gebieten. Dadurch kam der Großteil der europäischen Logen zum Erliegen, zudem Mussolini die Theosophie 1939 in Italien verboten hatte. Nach 1945 bis etwa 1990 war in den Ländern des ehemaligen Ostblocks keine Theosophie erlaubt. Erst seit Anfang der 1990er-Jahre kommt es hier zu einer zaghaften Wiederbelebung. Derzeit ist die Adyar-TG in mehr als 60 Ländern weltweit mit eigenen Logen oder Sektionen aktiv. Die Überwindung des Kolonialismus in Südasien und die darauf folgende Unabhängigkeit Indiens und Sri Lankas ist wesentlich auf das Wirken der Adyar-TG zurückzuführen. Die Wiederbelebung und Wertschätzung der buddhistischen und hinduistischen Kultur durch die Theosophen stärkte das Selbstbewusstsein der Südasiatischen Völker und machte den Wert der eigenen Tradition bewusst. Gandhi, Nehru und Tilak erhielten durch die Theosophie entscheidende Impulse und arbeiteten in ihrem Bemühen jahrzehntelang mit Theosophen zusammen. Die Verbreitung östlichen Gedankengutes durch die Adyar-TG im Westen leistete Vermittlerdienste zwischen den Kulturen und trug beispielsweise zur Verbreitung des Buddhismus oder Yoga im Westen bei. Ein Großteil der gesamten westlichen Esoterik ist direkt oder indirekt von der Theosophie beeinflusst. Ebenso erhielten die Reformpädagogik, Frauenbewegung und der Feminismus wichtige Anstöße seitens der Theosophie und waren Theosophen in diese Bewegungen involviert. Maria Montessori lebte mehrere Jahre in Adyar, wo George Arundale ihr während des Zweiten

Weltkrieges Freistatt und Aufgabe bot. Bedeutende Künstler wie Wassily Kandinsky, Piet Mondrian oder Alexander Scriabin waren von der Theosophie beeinflusst. Für Dichter und Schriftsteller wie William Butler Yeats, James Joyce, George William Russell, Henry Miller oder Lyman Frank Baum war die Theosophie Anregung. Albert Einstein fand Ermunterung und Antrieb in Blavatskys Geheimlehre. Die Ziele der Theosophischen Gesellschaft wandelten sich im Laufe der Zeit mehrmals, die heutige Form für die Adyar-TG lautet: To form a nucleus of the Universal Brotherhood of Humanity, without distinction of race, creed, sex, caste or color. Einen Kern der allumfassenden Bruderschaft der Menschheit zu bilden, ohne Unterschied von Rasse, Glauben, Geschlecht, des Standes oder der Hautfarbe. To encourage the study of Comparative Religion, Philosophy and Science. Zum vergleichenden Studium von Religion, Philosophie und Wissenschaft anzuregen. To investigate unexplained laws of Nature and the powers latent in man. Noch ungeklärte Naturgesetze und die im Menschen verborgenen Kräfte zu erforschen. Am 23. Dezember 1924 (erneuert am 25. Dezember 1996) gab der Generalrat unter der Leitung Annie Besants eine Erklärung ab, „...daß die Mitglieder der Gesellschaft an keine Lehrmeinung oder Anschauung, von wem immer sie auch stammen mag, in irgend einer Weise gebunden sind. [...] Jedes Mitglied hat volles Recht, sich beliebigen Lehrern und beliebigen Schulen des Denkens nach freier Wahl anzuschließen, aber es hat kein Recht, seine Wahl anderen Mitgliedern aufzuzwingen. Weder die Kandidaten für die Ämter der Gesellschaft noch ihre Wähler dürfen wegen der Anschauungen, die sie vertreten, oder wegen der Zugehörigkeit zu irgend einer Schule des Geistes vom aktiven oder passiven Wahlrecht ausgeschlossen werden...“. Infolge der wechselvollen Geschichte der Adyar-TG, sowie der Mitwirkung intellektuell höchst unterschiedlicher Persönlichkeiten, ist das Lehrgebäude der Adyar-TG das komplexeste und differenzierteste aller TGs und am schwierigsten einzugrenzen. An zentraler Stelle steht natürlich das Werk Helena Blavatskys, doch Olcott, Besant, Leadbeater, Sinnett, Jinarajadasa oder Hodson, um nur wenige zu nennen, zählen mit ihrem umfangreichen Œuvre ebenso zum Standardrepertoire der Adyar-theosophischen Literatur. Die Adyar-TG sieht sich selbst keinesfalls als Religion, sie behauptet vielmehr, die Wahrheiten und Übereinstimmungen, die in allen Religionen vorhanden sind, erforschen zu wollen. Von daher lautet die theosophische Maxime Keine Religion ist höher als die Wahrheit. Theosophen versuchen also, durch das Studium von religiöser, philosophischer und wissenschaftlicher Literatur (siehe Ziel Nr. 2) der Wahrheit näherzukommen und damit einhergehend eine persönliche Vervollkommnung respektive spirituelle Höherentwicklung zu erreichen, ähnlich dem Jnana Yoga. Etwas tiefergehend ist dies im Artikel Theosophie erläutert. Vor allem buddhistische, hinduistische und christliche Elemente bestimmen die theosophische Philosophie. Neben neuplatonischen oder gnostischen Themen hat auch Yoga, Hermetik, Kabbala oder Astrologie ihren Platz und werden Fragen zum aktuellen Mainstream, moderner Esoterik oder Interreligiöser Dialog diskutiert. In der Regel wird die Adyar-TG von Kritikern nicht als eigenständige Organisation betrachtet und bewertet, sondern die Theosophie bzw. die Theosophische Bewegung als Ganzes kritisiert. Manche Einschätzung fußt daher auf Adyar-TG fremder und von ihr abgelehnter Literatur, wie z.B. jener von Alice Bailey, wodurch eine gewisse Unschärfe der Vorwürfe unvermeidbar ist. Dabei kommt Kritik praktisch ausschließlich aus kirchlichen Kreisen. Bible-only sieht „eine gottfeindliche Bewegung mit dem Ziel der Förderung spiritistischer Phänomene“. Die Evangelische Informationsstelle bemängelt, dass „Der theosophische Entwicklungsgedanke [...] genau wie der gleichzeitige Sozialdarwinismus eine Tendenz zum Rassismus hin [zeigt]“. Die katholische Theologie bemerkt, „Die Lehre der Theosoph. Gesellschaft wurde 1919 [...] vom Lehramt als mit dem kath. Glauben unvereinbar verurteilt.“...

Der belgische Maler/Okkultist/Theosoph J. Del-Ville wurde am 19. Januar 1867 in Löwen geboren und starb am 19. Januar 1953 in Brüssel; 1873 zog DelVile von Löwen nach Brüssel um und nahm dort später das Kunststudium an der Académie Royale des Beaux-Arts (Königliche Akademie der schönen Künste) auf. An dieser Akademie sowie in Glasgow übernahm er danach Lehrtätigkeiten, längere Studienaufenthalte verbrachte er in Paris, Rom und London. Der Okkultismus prägte aus drei Richtungen das Schaffen von Delville. Erstens die Bekanntschaft mit Edouard Schuré um 1884. Zweitens lernte er um 1887/88 in Paris Joséphin Péladan kennen ( - Joséphin (Joseph) Péladan: genannt »Sâr«: Péladan wurde am 28. März 1858 bei Lyon geboren und starb am 27. Juni 1918 in Neuilly-sur-Seine; er war ein französischer Schriftsteller und Okkultist und Wegbereiter der französischen Rosenkreuzer-Bewegung. Péladan war der Sohn einer wohlhabenden und kultivierten Familie. Sein Vater Louis-Adrien Péladan war Journalist der Zeitung „La France Littéraire“ („Das gebildete/literarische Frankreich“) und Mitbegründer von „Semaine religieuse“ (religiöses Wochenblatt) einer Schrift, die sich überwiegend mit Grenzwissenschaften, mystischen, religiösen und okkulten Dingen auseinandersetzte. Joséphin Péladans ältester Bruder Adrien war Medizinstudent. Nach einem kurzem Angestelltenverhältnis bei einer Pariser Bankgesellschaft reiste Péladan nach Rom und Florenz, wo er sich in seinen zahlreichen Schriften und Studien intensiv mit den Werken von Leonardo da Vinci und der Renaissance auseinandersetzte, überdies hatte er eine Vorliebe für die Werke von Miguel de Cervantes und Richard Wagners Nibelungensage (vornehmlich Parsifal) und kleidete sich gemäß Wagners Werken gern in weißen Tuniken mit himmelblauen Streifen. 1888 wird Péladan Mitbegründer des Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix (Kabbalistischer Rosenkreuzerorden) von Marquis Marie-Victor Stanislas de Guaita (1861-1897). In kürzester Zeit stellte er sich als Großmeister an die Spitze des Ordens und nannte sich Sâr Péladan. Der Orden hatte namhafte Mitglieder wie Erik Satie und Claude Debussy. Um 1891 entfernt sich Péladan vom magischen Gedankengut und kabbalistischen Zweig der Gruppe. Zu dieser Zeit beginnt er die Inhalte von Christian Rosenkreuz in seinen eigenen Schriften zu fixieren, um 1892 einen eigenen Verband der Rosenkreuzer zu gründen. 1892 organisierte Péladan die erste Versammlung der Rosenkreuzer an der berühmten Pariser Galerie Durand-Ruel. Aus Liebe und Verehrung zu seiner zweiten Frau, der Kunstkritikerin Christiane Taylor verzichtet Péladan alsbald auf seinen exzentrischen Lebensstil und trat nur noch selten an die Öffentlichkeit. 1908 wurde Péladan von der Académie française mit dem Prix Charles Blanc für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Joséphin Péladan verstarb 1918 fast vergessen in Paris...), stellte zwischen 1892 und 95 Bilder in der von Péladan ins Leben gerufenen Salon de la Rose+Croix aus, trennte sich aber 1895 wieder von ihm. Und drittens die Mitgliedschaft in der Theosophischen Gesellschaft Adyar (Adyar-TG), der er Ende der 1890er-Jahre beitrug. 1910 wurde er Sekretär der Adyar-TG für Belgien.

### **Boris deSchloezer**

Boris de Schloezer (Борис-Фёдорович Шлёцер / Boris-Fjodorowitsch Schlözer / Boris-Fëdorovič Šlěcer / Борис де Шлëцер / Boris de Šlëcer / ...), ein russischer Übersetzer und Musikwissenschaftler deutscher Herkunft im französischen Exil, wird am 8. Dezember 1881 in Wizebsk geboren und stirbt am 7. Oktober 1969 in Paris. Boris DeSchlözer stammt aus der deutschen Familie Schlözer. Sein Vater Karl Nestor von Schlözer (1839-1906) war als Kaiserlich russischer Staatsrat und Obertribunalrat nach Wizebsk gekommen. Nach der Oktoberrevolution emigrierte er nach Paris, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. Boris de Schloezer machte sich vor allem als Vermittler russischer Musik und Philosophie einen Namen. Schon 1919 schrieb er eine grundlegende Einführung in das Werk Alexander

Skrjabin, der mit seiner Schwester Tatiana de Schloezer (1883-1922) verheiratet war. Im französischen Exil übersetzte er Lew Tolstoi und Gogol. Besonders eng war er dem Philosophen Leo Schestow verbunden, dessen Werk er durch die Übersetzung ins Französische erst im Westen bekannt machte. Seine Einführung zu Johann Sebastian Bach wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Werke (u.A.): „A. Skrjabin“ (Berlin o.J. (französisch unter dem Titel „Alexandre Scriabine“, Paris 1975 - englisch „Scriabin: artist and mystic“, Oxford 1987)) - „Entwurf einer Musikästhetik. Zum Verständnis von Johann Sebastian Bach“: aus dem Französischen übertragen von Horst Leuchtman; Hamburg/München: Ellermann 1964.

---

### Der Schwiegersohn

Wladimir-Wladimirowitsch Sofronizki (Владимир Владимирович Софроницкий), ein russischer Pianist und Schüler, Nachfolger und Schwiegersohn von Alexander Skrjabin, wurde am 8. Mai 1901 in Sankt Petersburg geboren und starb am 26. August 1961 in Moskau. Obwohl Skrjabin selber Sofronizki nie spielen gehört hat, so hat Skrjabins Frau ihn gehört und ihm bestätigt, daß sein Skrjabinspiel dem des Komponisten am nächsten käme. Sofronizki ist also als einer der authentischsten Skrjabin-Interpreten anzusehen. Selbst große Pianisten wie Swjatoslaw Richter und Emil Gilels sahen zu Sofronizki auf und lernten viel von seinem Spiel. Einmal, als Sofronizki sich leicht angeheitert als ein Genie bezeichnete, übertrumpfte ihn Richter, der ihn einen Gott nannte. Sofronizki, der nie im Westen auftrat und offensichtlich Suchtprobleme hatte, ist ein Geheimtipp für Klavierkenner in aller Welt geblieben. Die wenigen, mittlerweile etwas zahlreicher gewordenen Veröffentlichungen bestätigen seinen überragenden pianistischen Rang. Einige Aufnahmen Sofronizkis sind als CD erhältlich. So gibt es CDs mit Schumanns erster Sonate op. 11, außerdem einige Walzer und Mazurken von Chopin. Des Weiteren gibt es Aufnahmen von einigen Werken Skrjabins, unter anderem die 9. und die 10. Sonate und „Vers la Flamme“ („Der Flamme entgegen!“ (1914)).

---

### Der Neffe

Der Regierungschef und Außenminister der Sowjetunion imeni „Wjatscheslaw-Michailowitsch Skrjabin“ (Вячеслав-Михайлович Молотов) - mit (für leitende UdSSR-Kommunisten damals traditionell üblichen Decknamen ( - bei ihm: „Molotoff“ („Hammer“))) - wird am 25. Februar/9. März 1890 in Kukarka (Gouvernement Wjatka; heute: Sowjetsk (im Oblast Kirow)) in Russland geboren und stirbt am 8. November 1986 in Moskau. Der „Molotow“ entstammte einer verarmten russischen Adelsfamilie. Er war seit 1906 Parteimitglied der Bolschewiki; damals nahm er wie viele Kommunisten einen Tarnnamen an; „Molotow/Hammer“ war Redakteur der Kommunistischen Parteizeitung Prawda und ein enger Mitarbeiter Stalins, ab 1921 Mitglied des Zentralkomitees und ab 1926 Mitglied des Politbüros der KPdSU. Der nach außen stets korrekt wirkende Molotow war ein Stalin absolut ergebener kaltblütiger Mensch, der Massenexekutionen befürwortete. So trägt beispielsweise das Sitzungsprotokoll des Politbüros vom 5. März 1940, das den Beschluß zur Erschießung der polnischen Offiziere in Katyn beinhaltet, auch seine Unterschrift. Als Außenminister Stalins handelte er mit dem deutschen Außenminister Joachim von Ribbentrop den Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt aus, der am 24. August 1939 in Moskau unterzeichnet wurde. Am 12. und 13. November 1940 war Molotow in Berlin. Darüber hinaus unterzeichnete er im Jahr 1941 für Stalin den Neutralitätspakt mit Japan und nahm an den wichtigen Konferenzen von Teheran (1943), Jalta (1945) und Potsdam (1945) teil. Ab 1941 übernahm Stalin von

Molotow den Vorsitz im Rat der Volkskommissare, den dieser seit 1930 innegehabt hatte, Molotow wurde sein Stellvertreter. Molotow war mitverantwortlich für die Zwangskollektivierung der Landwirtschaft und die politischen Säuberungen. Seine Ergebenheit gegenüber Stalin ging so weit, dass er 1952 widerspruchslos die Verbannung seiner jüdischen Frau Polina (Semjonowna Shemtschushina – Полина Семёновна Жемчужина) hinnahm. Polina wurde kurz nach dem 9. März auf Wunsch Molotows aus der Verbannung entlassen. Nach Äußerungen von Stalins Tochter Swetlana bewunderten Molotow und seine Frau Polina Stalin sehr, sie vergötterten ihn nahezu, daher habe ihm Polina ihre Verbannung nicht übel genommen. Polina starb 1970 in Moskau. Einige Stunden nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion vom 22. Juni 1941 bezeichnete er diesen in einer Rundfunkansprache als unprovokierten Aggressionsakt und erklärte, dass die Sowjetunion bis zum Sieg kämpfen werde, während Stalin zu dieser Zeit nicht bereit war, selbst eine Erklärung abzugeben. 1949 mußte Molotow auf Drängen Stalins das Amt des Außenministers (1946 wurden die Volkskommissariate in Ministerien umbenannt) abgeben. Der Grund dafür war, dass seine jüdische Frau Polina sich 1948 mit der Botschafterin und späteren Ministerpräsidentin Israels, Golda Meir, in Moskau getroffen hatte und Molotow dafür 1949 die politische Verantwortung übernehmen musste. Dieser Vorfall ereignete sich in der Zeit der Kosmopoliten, der Verfolgung der Juden in der UdSSR. Molotow wurde ab August 1952 nicht mehr zu den Sitzungen des Politbüros eingeladen, sein gutes Verhältnis zu Stalin kühlte sich in den Jahren nach 1951 ab. Molotow war aber am Abend des 5. März 1953 an Stalins Sterbebett. Stalin hatte sich persönlich noch am Vormittag des 1. März 1953 über den Stand der Vorbereitung des Kremlärzte-Prozesses informiert. 1957 versuchte er erfolglos, Nikita Chruschtschow zu stürzen und zur stalinistischen Politik zurückzukehren, verlor so alle Führungsämter und wurde 1962 aus der KPdSU ausgeschlossen. 1984, zwei Jahre vor seinem Tod, wurde er rehabilitiert. Im Winterkrieg benannten die Finnen eine improvisierte Brandwaffe, den Molotowcocktail, nach ihm. Lenin gab Molotow den Spitznamen „Eisenarsch“.

---

### Russische Musik

Nichts ruft das Bild des Landes und seiner Menschen eindringlicher wach, nichts ist russischer als das Glöckchengebimmel einer Troika oder die Klänge einer Balalaika. Die alte russische Volksmusik mit ihrer Fülle von Streich-, Zupf und Blasinstrumenten, darunter die Domra, eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Vorläuferin der Balalaika, und die Gusli, eine einfache Fiedel, auf der sich die fahrenden Sänger zu ihren Liedern zu begleiten pflegten, inspirierte die großen russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Dank dieser gemeinsamen Quelle der Inspiration besitzt ein Großteil ihrer Werke einen erkennbaren nationalen Charakter. Begründer der neuen russischen Musik mit ihrem folkloristischen Einschlag war Michail Glinka (1804-1857). Nach dreijährigem Studium in Italien begann er offenbar unter «musikalischem Heimweh» (wie er es nannte) zu leiden, das heißt, er verspürte Sehnsucht nach Musik, in der das Naturell seines eigenen Volkes zum Ausdruck kam. Seine beiden bekanntesten Opern "Ein Leben für den Zaren" und "Ruslan und Ludmilla" gründeten sich auf russische Folklore und historische Legende. Auf Glinka folgte Alexander Dargomyschski, dessen berühmteste Oper "Der steinerne Gast" 1872 posthum uraufgeführt wurde. Die Werke Glinkas und Dargomyschskis inspirierten eine Gruppe von fünf jüngeren Komponisten, die im späten 19. Jahrhundert als Gruppe der «Fünf» oder «mächtiges Häuflein» von sich reden machten: Mili Balakirew (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), Cäsar Kjuj (1835-1918), Modest Mussorgski (1839-1881) und Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908). Sie alle komponierten nur hin und wieder; für ihren Lebensunterhalt waren sie auf einen einträglicheren Broterwerb angewiesen. Balakirew begann seine

Laufbahn als Mathematiker, Kjuj war Armeeeoffizier und Rimski-Korsakow in der Marine. Mussorgski trat zunächst in die Armee ein und ging später zur Zivilverwaltung, und Borodin, von Beruf Chemiker, setzte sich auch nachdrücklich für die Frauenbildung ein. Nach allem was man hörte, war Borodins Leben ein einziges Chaos. Ständig war seine Wohnung mit Menschen überfüllt; in jedem Zimmer, auf jeder Couch und sogar auf dem Fußboden schlief jemand, und er hatte Hemmungen, sie durch sein Klavierspiel zu stören. Den ganzen Tag über gaben sich Frauen und Mädchen die Klinke in die Hand und unterbreiteten ihm ihre Bitten und Beschwerden. Mehr als einmal ließ er seine Mahlzeit stehen, um ihnen bei der Lösung ihrer Probleme behilflich zu sein. Allzu häufige Ablenkung war vielleicht der Grund dafür, dass die Komponisten des «mächtigen Häufleins» ziemlich viele bedeutende Werke unvollendet hinterließen. Borodins Oper "Fürst Igor" beispielsweise wurde von Rimski Korsakow und Glasunow vollendet, und Mussorgskis berühmte Oper "Boris Godunow" zunächst von Rimski-Korsakow und später von Schostakowitsch bearbeitet. Berühmtester in der Gilde russischer Komponisten war Pjotr (Peter) Iljitsch Tschaikowski (1840-1893). Gegen den Willen seines Vaters, der dem Sohn ein Leben in Armut prophezeite, gab er im Alter von 23 Jahren seine Stellung im Staatsdienst auf, um sich ganz der Musik zu widmen. Nach Abschluss seiner Studien am Sankt Petersburger Konservatorium unter dem Pianisten und Komponisten Anton Rubinstein übernahm er 1866 ein Lehramt in Moskau. 1877 besserte sich seine finanzielle Lage, als er in Madame Nadeschda Filaretowna von Meck eine wohlhabende Gönnerin fand, die ihn 14 Jahre lang unterstützte und mit ihm korrespondierte, ihm aber niemals persönlich begegnete. Im selben Jahr heiratete Tschaikowski Antonina Miljukowa, doch bereits nach 11 Wochen trennten sich die beiden wieder. 1875/76 entstand die Musik für das Ballett "Schwanensee" und 1877/78 "Eugen Onegin", eine seiner berühmtesten Opern. Wenig später, im Jahre 1890, folgte die Oper "Piqué Dame". Die Ballettmusik zu "Dornröschen" und zum "Nussknacker" komponierte er 1888/89 beziehungsweise 1891/92. Mittlerweile zu internationalem Ansehen gelangt und 1893 von der Universität Cambridge mit der Ehrendoktorwürde geehrt, verbrachte Tschaikowski viel Zeit damit, zu den Aufführungen seiner Werke durch Europa und 1891 sogar nach New York zu reisen. Das berühmte Ballett "Schwanensee", mit der Musik von P. Tschaikowski! Sein Leben lang stand er mit seinen Familienangehörigen in Briefwechsel, und aus seinen Briefen spricht der Charakter eines liebenswerten, großzügigen Menschen. Im Alter von 53 Jahren starb der Komponist plötzlich und unter mysteriösen Umständen in Sankt Petersburg - ein tragischer Verlust für die Musikwelt. Auf Tschaikowski folgte sein Schüler Sergei Tanejew (1856-1915), der seinerseits wiederum den großen Pianisten und Komponisten Sergei Rachmaninow (1873-1943), Alexander Skrjabin (1872-1915) und Reinhold Gliere (1875 bis 1956) unterrichtete. Als Lehrer und Direktor des Sankt Petersburger Konservatoriums übte der Komponist Alexander Glasunow (1865-1936) wesentlichen Einfluss auf die neue russische Komponistengeneration dieser Epoche aus. 1928 verließ Glasunow Russland und ging nach Frankreich. Igor Strawinsky, 1882 und wie Glasunow in Sankt Petersburg geboren, war Mitte zwanzig, als er Sergei Diaghilew, den gefeierten Impresario des russischen Balletts kennen lernte und ihn nach Paris begleitete. In seinen Werken, insbesondere in seinen Ballettkompositionen wie zum Beispiel Der Feuervogel, Petruschka und Le sacre du printemps, durch die er sich weithin einen Namen machte, ist der Einschlag russischer Volksmusik unverkennbar. Strawinsky wurde 1934 französischer Staatsbürger, siedelte dann während des Zweiten Weltkriegs in die Vereinigten Staaten über und erhielt dort 1945 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Wie viele andere Komponisten der jüngeren Generation, hatten auch Sergei Prokofjew (1891-1953) und Dimitri Schostakowitsch (1906-1975) Glasunow sehr viel zu verdanken. Er überredete Prokofjews Vater, den Sohn zur Entfaltung seines musikalischen Talents aufs Konservatorium zu schicken, und setzte sich für das Recht des jungen Schostakowitsch auf ein Stipendium an der Musikhochschule ein. In seinem Buch Zeugenaussage berichtete Schostakowitsch: «Es herrschte schreckliche Hungersnot. Das

wichtigste am Stipendium war, dass der Empfänger dafür einige Lebensmittel erstehen konnte. In einem Wort das Ganze war eine Frage von Leben oder Tod. Stand man auf der Liste, bedeutete dies Leben, wurde man gestrichen, glich dies unter Umständen einem Todesurteil. Sturm zog auf, als mein Name der letzte auf der Liste an der Reihe war. [Glasunows] Assistent schlug vor, mich zu streichen. “Der Name dieses Studenten sagt mir nichts... “ meinte er. Glasunow tobte und schrie zornig: “Wenn Ihnen der Name nichts sagt, wozu sitzen Sie dann überhaupt hier mit uns allen beisammen?” Auf Glasunows Protest hin blieb Schostakowitsch das Stipendium erhalten; er setzte seine Arbeit fort und komponierte mehrere Symphonien, eine Oper (Lady Macbeth von Mzensk) sowie Klavierwerke und Filmmusik. In den dreißiger Jahren fiel er, gemeinsam mit Prokofjew und anderen Komponisten wegen «ideologischer Unzulänglichkeiten» in Ungnade. Jahrelang waren nahezu alle seine und Prokofjews Werke verboten und durften nicht öffentlich aufgeführt werden. Seine 1937 uraufgeführte 5. Symphonie «verkaufte» Schostakowitsch den Parteibonzen listig als «freudiges und optimistisches» Werk. Galina Wischnewskaja erinnerte sich: «Tief befriedigt zog das ganze Pack davon. Die 5. Symphonie, vor dem Zugriff ihrer Klauen sicher, hallte in aller Welt wider und kündete von den Leiden des großen Russland.». Prokofjew entstammte einem hochkultivierten Haus: «Meine Mutter liebte und mein Vater respektierte die Musik», schrieb er in seinen Memoiren. Nach der Revolution lebte er mehrere Jahre lang im Exil und reiste mit einem Nansenpaß (Ausweis für Staatenlose). Dreimal kam er in dieser Zeit nach Russland und ließ sich dann 1934 mit seiner Familie in Moskau nieder. Angebliche «formale Verzerrungen und antidemokratische Tendenzen» in seiner Musik trugen ihm und auch anderen führenden Komponisten 1948 eine Rüge der sowjetischen Obrigkeit ein. Prokofjew starb 1953 im Alter von 61 Jahren. Internationales Renommee erwarb sich auch Aram Chatschaturjan (1903 bis 1978), ein russischer Komponist armenischer Abstammung. Zu seinen Werken zählen Symphonien, Ballette und Konzerte für Klavier, Violine und Violoncello. Während des Zweiten Weltkrieges beauftragte Stalin Chatschaturjan und Schostakowitsch mit der Komposition einer neuen Nationalhymne. Die Tatsache, dass die beiden Komponisten sich in Stil und Arbeitsweise völlig voneinander unterschieden, kümmerte ihn nicht. Von dem Gedanken an eine Zusammenarbeit waren anfangs beide nicht erbaut, und nach einigen freundschaftlichen Zusammenkünften stand noch nicht eine Note auf dem Papier. Doch sie waren sich bewusst, dass man es sich mit Stalin besser nicht verdarb, und brachten schließlich eine Hymne zustande - Schostakowitsch komponierte die Melodie, und Chatschaturjan den Refrain. Offenbar fand der große Diktator Gefallen an dem Werk, entschied sich dann aber doch für ein Lied von Alexander Alexandrow. In der Sowjetunion stand das Musikleben unter Aufsicht des Kulturministeriums. Der Verband Sowjetischer Komponisten überwachte das gesamte musikalische Schaffen und verteilte Kompositionsaufträge; überdies war er für das Wohlergehen seiner Mitglieder verantwortlich und stellte Wohnraum und Feriendomizile zur Verfügung. Auch bei der Verleihung von Preisen, bei der Schallplattenproduktion und der Programmgestaltung aller Konzertagenturen im Lande hatte der Verband ein Wort mitzureden.

### **Ein Interview: Jakob Buhre fragt am 2. 5. 2005 Frau Gourari**

J.B.: Frau Gourari, woran denken Sie, wenn Sie in einem Konzert am Flügel sitzen und spielen?

- Gourari: Das ist ganz von der Musik abhängig, das sind Gedanken und Gefühle der unterschiedlichsten Art. Ich könnte nicht sagen, dass ich an einer bestimmten Stelle an etwas bestimmtes denke. Das ist immer ein Kommen und Gehen.

- Aber das man mal etwas völlig anderes im Kopf hat als das Werk, das man gerade spielt, kommt das vor?

- G.: Nein, eigentlich sollte man auch versuchen, ständig die Kontrolle zu behalten, über das, was man macht. Das bedeutet, auch mit dem Kopf, mental da zu sein. Im Konzert ist sowohl das Spielen wichtig, den Gefühlen freien Lauf lassen - aber auch die Kontrolle zu haben.

- Und das gelingt immer?

- Das gelingt freilich nicht immer. Aber das ist immer das Ziel.

- Was sind das für Situationen, wo es vielleicht nicht gelingt?

- Nun, der Mensch ist halt keine Maschine. Man sollte sich auch gestatten, nicht immer perfekt zu sein, man sollte sich auch vergeben können, wenn man mal etwas nicht hundertprozentig hingekriegt hat. Das gehört dazu. Auch wenn man die Perfektion immer anstreben sollte.

- Sind Sie eine ehrgeizige Person?

- Nein, ich würde mich nicht als ehrgeizig bezeichnen. Andererseits ist es auch so, dass heute einiges von einem erwartet wird, dazu gehört auch ein gewisser Grad an Ehrgeiz.

- Dieses berühmte ‚gesunde Maß‘ - haben Ihnen das auch Ihre Eltern, die ja beide Pianisten sind, mit auf den Weg gegeben?

- Meine Eltern sind in Russland natürlich von der Zeit des Sozialismus geprägt worden. Da hat man die Kinder also immer zu Wettbewerben geschickt und sie auf die Karriere vorbereitet. Aber weil meine Eltern die Schwierigkeiten dieses Berufs selbst sehr gut kennen, haben sie mich vor bestimmten Dingen auch gewarnt. Da weiß man auch, daß das eigentlich nichts bringt, wenn man jemanden unglaublich unter Druck setzt. Weil: dann zerbricht derjenige früher oder später daran.

- Wie sieht es mit der Klavierschule denn heute in Russland aus?

- Ich war seit 15 Jahren nicht mehr in Russland.

- Warum das?

- Ich bekomme kein Visum. Ich werde zwar eingeladen, um in Russland Konzerte zu spielen, ich habe auch schon schriftliche Einladungen vom russischen Kultusministerium bekommen. Aber dann gehe ich in Deutschland aufs Konsulat und bekomme kein Visum. Ich bin damals sozusagen illegal ausgewandert, ich war noch nicht volljährig. Aber es war auch nicht meine Entscheidung gewesen, nach Deutschland zu gehen, sondern die meiner Eltern.

- Aber wenn nun selbst das Kultusministerium Ihre Einreise wünscht? Geht es da noch um den verletzten bürokratischen Stolz der russischen Behörden?

- Ja, absolut. Das ist total lächerlich und frustrierend und ich weiß nicht, wie viele Generationen es noch dauern wird, bis sich daran etwas ändert.

- Haben Sie diese Loslösung von der Heimat denn inzwischen überwunden, oder fühlen Sie sich heute noch entwurzelt?

- Also, es ist ... ein komisches Gefühl. Die Heimat wird einem langsam ein bisschen fremd und eigentlich findet man aber auch keine neue Heimat. Ich fühle mich in Europa zwar zu hause, aber es ist für mich keine Heimat. Heimat ist dort, wo man geboren ist und das bleibt es auch. Man verliert mit der Zeit natürlich den Kontakt, wenn man Jahrzehnte nicht dahinfährt. Das geschieht bei mir nur über die Medien, das Fernsehen, Zeitung - aber das ist überhaupt nicht das gleiche, als wenn man in dem Land selbst leben würde. Meine ganze Entwicklung hat eigentlich in Deutschland stattgefunden, die Jugend, das Studium - das finde ich irgendwie schade.

- Ist die Musik für Sie eine neue Heimat?

- Das ist eine alte Heimat. Ich würde sagen, das ist eine Art Religion.

- Und wenn wir speziell über russische Komponisten sprechen?

- Die russischen Komponisten sind für mich einfach unglaublich wichtig, weil sie diese Art des Denkens und des Fühlens der Russen weitergeben. Das ist eine ganz besondere Art, die

nur in diesem Kulturkreis vorkommt, so eine extreme Verbindung zwischen diesen (vielleicht auch intellektuellen) Gedanken und diesen ekstatischen Gefühlen.

- Hat man dazu denn eine besondere Beziehung wenn man in Russland geboren ist? Es gibt ja auf der Publikumsseite viele Zuhörer, die bei russischen Werken nur auf russische Orchester und Interpreten schwören. Ist da was dran, dass man als Russe diese Werke intensiver oder gar „besser“ interpretiert?

- Ich denke, man fühlt als Russe einfach, dass diese Werke zur eigenen Kultur gehören, das ist so ein natürliches Zugehörigkeitsgefühl. Man hat einen ganz natürlichen Zugang zu den Werken, also diese ‚russische‘ Interpretation kommt deshalb zustande, weil man so fühlt. So kann ein Deutscher nicht fühlen, ein Franzose fühlt auch ganz anders, ein Italiener wieder anders usw. Und wenn ich russische Werke spiele, weiß ich, daß es so richtig ist.

- Aber fehlt Ihnen dafür nicht manchmal die russische Umgebung?

- Nein, ich trage dieses Gefühl ja in mir.

- Sie haben kürzlich eine CD mit Werken des Russen Alexander Skrjabin aufgenommen. Nun wird in Biografien Skrjamins oft auch seine philosophische Ader thematisiert, daß er den Zuhörer durch seine Musik auf eine andere Bewußtseinsebene bringen wollte und daß er sich selbst als eine Art Musik-Messias sah. Inwiefern spielen diese Dinge bei Ihrer Interpretation von Skrjabin eine Rolle?

- Natürlich gehört das zu der Musik dazu. Aber ich möchte Skrjamins Musik nicht festlegen auf seine philosophischen Traktate. Davon abgesehen, würde ich es sowieso vermeiden, diese Musik zu beschreiben. Denn ich finde, jedes Wort, mit dem man diese Musik zu beschreiben versucht, drückt es falsch aus. In dem Moment, wo ich eine Beschreibung für diese Musik ausspreche, verliert sie ihre ursprüngliche Bedeutung. Die Sprache ist zwar vielfältig, aber sie kann nie so viel aussagen wie die Musik selbst, auch weil Musik bei jedem Spielen wieder unterschiedlich ist und man sich ja auch selbst verändert. Das ist wie mit dem Augenblick: jeder Augenblick ist anders und der Versuch, einen Augenblick noch einmal genauso zu erleben ist absolut unmöglich. Insofern will ich Skrjamins Musik nicht festlegen, indem ich sie auf seine philosophischen Traktate beziehe.

- Aber diese Vision des Erreichens einer anderen Bewußtseinsebene, steckt davon etwas in seiner Musik drin?

- Ich denke, daß in der Musik durchaus etwas davon drin ist: und zwar der Versuch, die Grenzen zu ignorieren. Die Grenzen, die dem Menschen durch das Leben vorgegeben werden. Er hat sich auch als eine Einheit mit dem Kosmos empfunden, was ich sehr interessant finde, er hat in sich die ganze Welt empfunden. Das hat auch was Buddhistisches: die ganze Welt nicht in einem Gott finden sondern in sich selbst. Aber man sollte diese Dinge auch nicht überinterpretieren, weil es über diese Seite seiner Persönlichkeit sehr viele widersprüchliche Berichte gibt. Ich beschäftige mich hauptsächlich mit der Musik.

- Aber löst Skrjamins Musik bei Ihnen andere Gefühle aus, als es Werke anderer Komponisten tun? Taucht vielleicht auch das Publikum bei Skrjabin in eine „andere Welt“ ein?

- Also: das sollte das Publikum im Idealfall ja sowieso, wenn man ein Konzert gibt. Bei Skrjabin ist das schon sehr schwierig, weil diese Musik eine innere Arbeit voraussetzt. Es setzt voraus, dass man bereit ist, sich auf diese Reise zu begeben. Es ist etwas Anderes, Fremdes, etwas Eigenartiges, Einzigartiges: da muß man bereit sein, mitzugehen.

- Ist es da eigentlich sinnvoll, wenn Klavierschüler schon in ganz jungem Alter Skrjabin spielen?

- Es gibt ja auch relativ einfache Stücke von ihm, die auch Kinder spielen können. Und was sollten die Kinder denn sonst überhaupt spielen? Czerny-Etüden etwa? Irgendwann muß man beginnen, diese Reife zu entwickeln.

- Aber: wie vermittelt man das jungen Kindern?

- Ich denke, das Wichtigste lernt man nicht, sondern man trägt es in sich (oder auch nicht...). Entweder ist man interessant auf der Bühne, man möchte etwas mitteilen und die Menschen hören einem gerne zu oder die Menschen hören einem einfach nicht gerne zu. Das ist auch eine Sache, die sich schwer analysieren läßt.

- Aber: daß dieser Funke überspringt: gibt es Pianisten, wo Sie das noch nie erlebt haben?

- Eine Menge. Da denkt man dann, die spielen zwar unglaublich professionell, es stimmt alles - aber es interessiert mich nicht, es sagt mir nichts neues, es berührt mich nicht. Das erlebe ich sehr oft.

- Gehen Sie denn viel in Konzerte?

- Nein, eben aus diesem Grund gehe ich nicht besonders oft. Ich gehe nur zu jemandem, wo ich genau weiß: der interessiert mich. Aber das kommt nicht oft vor.

- Bei wem denn zum Beispiel?

- Wenn wir über Pianisten sprechen ist das für mich vor allem Alfred Brendel.

- Und beeinflußt so ein Höreindruck dann auch Ihr eigenes Spiel?

- Bei Brendel ist das schon extrem für mich. Ich habe unglaublich viel von ihm gelernt, vielleicht sogar mehr, als an der Hochschule. Ich habe eine Zeit lang sogar richtig versucht, ihn zu imitieren, weil ich finde, dass er so einen unglaublichen Klavierton hat.

- Aber hat Ihnen kein Lehrer ausreden wollen, jemanden zu imitieren? Man sollte doch versuchen, eine eigene Stimme zu entwickeln...

- Nein, jeder große Meister hat am Anfang imitiert und sich dann erst allmählich einen eigenen Stil erarbeitet: das Imitieren ist am Anfang ganz „ok“. Das muß man sogar.

- Alfred Brendel ist heute schon im hohen Alter. Inwiefern macht das einen Pianisten interessanter?

- Das kann ich nicht sagen, manche Pianisten werden auch älter, aber nicht besser.

- Aber wie wichtig ist Lebenserfahrung beim Klavierspiel?

- Das werde ich Ihnen erst später erzählen können, das weiß ich heute noch nicht. Ich denke aber schon, dass Lebenserfahrung sehr wichtig ist.

- Ist es denn aber nicht schon „genug“ Erfahrung, wie in Ihrem Fall, von der Heimat losgerissen worden zu sein?

- Ja, aber die Frage ist, ob man das in die Musik umsetzen kann, inwiefern die Erfahrung, die du machst, brauchbar ist und inwieweit du die Fähigkeit hast, diese Erfahrungen musikalisch umzusetzen.

- Wie schätzen Sie sich da selbst ein?

- Ich denke schon, dass mir der Heimatverlust einiges gebracht hat. Sowieso glaube ich: je mehr negative Erfahrungen man macht, desto reicher wird man, desto reicher wird die Gefühlswelt. Ich habe jedenfalls durch Negatives, durch Niederlagen sehr viel gelernt.

- Sie interpretieren regelmäßig auch Werke der zeitgenössischen Komponistin Sofia Gubaidulina. Könnten Sie sagen, was das Besondere an Ihrer Musik ist?

- Das Besondere an Gubaidulina ist, daß sie sich keinem Kulturkreis richtig zuordnen läßt; sie kommt aus Kasan, genau wie ich, aber sie selber möchte nicht als tatarische oder russische Komponistin bezeichnet werden; und ich verstehe auch, warum. Ihre Musik ist irgendwie universal, ohne bestimmte volkstümliche Elemente.

- Und ihre Persönlichkeit?

- Die ist phänomenal, sie ist unglaublich in ihrer eigenen Welt versunken. Man hat das Gefühl ( - selbst wenn man mit ihr spricht - ) daß sie wirklich nur in den eigenen Gedanken schwebt. Und sie sieht sich als ein Mensch, der auf der ganzen Welt zuhause ist, sie beschäftigt sich mit Kosmologien, mit Religion. Wenn man ihre Stücke hört, hat das wirklich etwas von einem Spiegel unserer Zeit.

- Aber früher ( - so nimmt man zumindest an - ) waren Komponisten noch etwas andere Persönlichkeiten, mit einer Aura, großer Ausstrahlung, Genialität. Gibt es so etwas heute noch?

- Ich habe Sofia Gubaidulina zwar kennen gelernt, aber ich würde mir jetzt nicht anmaßen, sie als Mensch zu kommentieren. Genauso wie ich Schubert als Mensch nicht kennen gelernt habe. Das sind immer nur Vermutungen und Mutmaßungen, die dann auch sehr wenig mit der Musik zu tun haben.

- Ich habe zum Beispiel neulich den zweiten Satz aus dem zweiten Klavierkonzert von Brahms gespielt, zuhause, nur für mich: und ich war überwältigt von einem Gefühl, genau zu wissen, wie Brahms gewesen ist, menschlich. Was für eine Palette an Empfindungen dieser Mensch gehabt haben muß. Ich muß dafür nicht die Biografie lesen oder sonst irgendetwas: ich lese das aus der Musik heraus. Es gibt ja von einigen großen Klavierkomponisten, die ins 20. Jahrhundert hineingelebt haben, auch eigene Aufnahmen, Rachmaninow wäre so ein Fall. Doch meistens haben diese Komponisten ihre Werke ganz anders gespielt, als man es erwarten würde.

- Ich denke, das Schöne an der Musik ist doch, daß jeder sie auf eine unterschiedliche Art hören, empfinden und interpretieren darf. Und es klingt halt immer ein bißchen anders, wenn der Komponist eigene Werke spielt und man empfindet das selten als die ideale Interpretation. Skrjabin hat auch sehr viel die eigenen Werke gespielt, wobei ich nicht weiß, ob es davon Aufnahmen gibt. Ich weiß aber zumindest, dass er bei der dritten Klaviersonate, wo die linke Hand so unglaublich weit gespreizt werden muß, selber einer Sehnenscheidenentzündung bekommen hat - von der eigenen Sonate!

- Wie ist das mit Sofia Gubaidulina, gibt die Ihnen Anweisungen, wie man Ihre Werke zu spielen hat?

- Nein, überhaupt nicht. Das ist aber auch von Komponist zu Komponist unterschiedlich. Manche wollen dir jeden Ton korrigieren und andere lassen dem Interpreten die ganze Freiheit.

- Wie viel Zeit nimmt in Ihrem Alltag eigentlich alles Nicht-Musikalische ein?

- Ich versuche das sehr gerecht einzuteilen. Das heißt, ich bin sehr faul, ich übe genau so viel, wie ich muss und nicht mehr. Und den Rest der Zeit beschäftige ich mit anderen Dingen.

- Aber wenn man bei einer großen Plattenfirma unter Vertrag ist, wie Sie, dann muss man in das Drumherum auch viel Zeit investieren, oder?

- Das geht. Man muss schon sehr viel Organisation mitmachen, man muss genau wissen, wann man was übt, was realistisch ist und was nicht. Ja, es gibt sehr viele Dinge, die nicht direkt mit Musik zu tun haben - und das nervt. Vor allem die Zeit, die man durch das Reisen verliert. Auch die Energie, die Nerven, die man dadurch verliert.

- Und der Augenblick, in dem man auf die Bühne kommt und in die Tasten greift - ist das für Sie dann so ein Moment der Erlösung, wo Sie denken „jetzt bin ich endlich da angekommen, wo ich hin will“?

- Nein, ich will ja gar nicht immer auf der Bühne sein.

- Das gibt es also schon, dass Sie ein Konzert geben, auf das Sie überhaupt keine Lust haben?

- Gourari: Das passiert auch; und man muss damit leben.

- Das ist dann Routine?

- Nein. Routine ist etwas, was mir zum Beispiel einen Teil der Aufregung nimmt - und das ist total wichtig. Das heißt für mich, dass ich es gewöhnt bin, auf die Bühne zu gehen, so kann ich die Situation beherrschen und habe kein Problem mit meinen Nerven. Je seltener man spielt, desto nervöser ist man - mir geht das zumindest so.

- Was macht einen denn noch nervös, im Konzert?

- Da gibt es eine Menge Sachen, die einen unnötig aus der Fassung bringen können. Man versucht immer, sich voll und ganz auf die Musik konzentrieren, aber leider gibt es viel zu viel, was einen ablenkt. Immer.

- Auch das Publikum?

- Eigentlich nicht, wo bei es natürlich auch ein Publikum gibt, dass sich sehr unruhig verhält. Wenn jemand ständig hustet - ja, dann verstehe ich nicht, warum der überhaupt ins Konzert gekommen ist, obwohl er so krank ist. Weil das einfach stört.
- Was machen Sie dann? Auch mal abbrechen?
- Nein. Aber ich habe einmal sehr intensiv zu demjenigen hingeschaut - das war's aber auch schon.
- Und wenn man spielt, ist das Publikum dann für einen weit weg?
- Nein. Das Publikum ist da. Man spielt ja auch für das Publikum.
- Mehr für das Publikum oder für den Komponisten?
- Für sich selbst.
- Aber das Konzert ist doch auch ein bisschen eine Ehrerbietung vor dem Komponisten, oder?
- Ja, man muß in gewisser Weise den Komponisten lieben, sein Werk zumindest; sonst kann man das nicht machen. Das ist ein Akt der Liebe. Und ein Akt der Demut.
- Nun einmal zu einem anderen Pianisten: der Australier David Helfgott ist dieses Jahr wieder auf Konzerttournee gegangen, kommerziell gesehen heute einer der erfolgreichsten Pianisten überhaupt. Sie kennen ihn doch, oder?
- Ja, ich habe ihn sogar mal persönlich kennen gelernt bei einer Talkshow. Das war, als gerade sein großer Erfolg anfang, da waren wir bei "Willemsens Woche" eingeladen. Er war da mit seiner Frau, er hat alle umarmt, er war total nett - aber er ist einfach krank. Er hat alle gestreichelt, er hat versucht, die Frauen alle anzufassen, er hat auch versucht, mich anzufassen wie ein pubertierender, nicht zurechnungsfähiger Mann. Aber auch total lieb, er hat ständig Kontakt gesucht zu anderen Menschen. Er hat mir total leid- getan, weil er gar nicht versteht, was um ihn herum passiert. Ich finde das schlimm, wie er vermarktet wird und wie er ausgenutzt wird. Das ist eigentlich nur eine Zurschaustellung seiner psychischen Krankheit.
- Und sein Spiel?
- Er spielt wie ein Kind, schrecklich. Aber dafür kann er ja nichts, er versteht ja nicht, was er macht. Und trotzdem gehen die Leute hin und hören sich dieses furchtbare Spiel an.
- Schlußfrage: Das Leben ist ein Comic: welche Figur sind Sie?
- Entschuldigung, aber ich hasse Comics. Ich schaue mir so etwas nie an, ich finde das lächerlich.
- Und wie ist es mit Filmen, gibt es vielleicht eine Filmfigur...
- ...die ich gerne mal gewesen wäre? Vielleicht als Kind die Anna Karenina. Aber nicht die aus der Verfilmung mit Sophie Marceau, sondern da gab es vorher noch eine russische Verfilmung. Die sollten Sie sich mal anschauen!

### **Georgi-Walentinowitsch Plechanow**

G. Plechanow (Георгий-Валентинович Плеханов), ein russischer Journalist und Philosoph, der die Erfahrungen des Scheiterns der russischen volksschwärmerischen und anarchistisch-terroristischen Bewegung, der Volkstümpler (Narodniki), und den westeuropäischen Marxismus verband, wurde am 29. November bzw. 11. Dezember 1856 in Gudalowka (Oblast „Tambow“) geboren und starb am 17. Mai bzw. 30. Mai 1918 in Terijoki (damals zu Finnland gehörend, heute: „Selenogorsk“). Plechanow entstammte einer Familie des mittleren russischen Landadels, schloß sich aber schon in seiner Jugend der revolutionären Bewegung an. 1876 war er als 20-jähriger Student Redner bei der ersten russischen Arbeiterdemonstration, bei der rote Fahnen gezeigt wurden. Zunächst stand er den Narodniki nahe, distanzierte sich aber bald von deren gewaltsamen Terrormethoden. In der Gruppe "Schwarze Umteilung" verfolgte er agarsozialistische Ziele. 1880 ging er ins Exil in der Schweiz, wo er bis zur Oktoberrevolution blieb. Er wurde der geistige Vater und erste

Parteiführer der russischen Sozialdemokratie, an deren Gründung 1883 in Genf er teilnahm. International wurde Plechanow durch seine Arbeiten zum historischen Materialismus bekannt. Er war namentlich für Lenin, dem er kurz nach 1880 in der Schweiz erstmals begegnete, theoretische „Vater & Freund“-Figur, bis beide auch persönlich die Spaltung in gemäßigte, politisch reformistische Menschewiki und radikale Bolschewiki (später Kommunisten) vollzogen. Plechanow stellte sich dabei auf die Seite einer russischen Sozialdemokratie nach westeuropäischem Vorbild, verlor jedoch rasch in beiden Gruppen an Bedeutung. Die russische Revolution von 1905 bis 1907, die folgende konterrevolutionäre Ära und der erste Weltkrieg spitzten die politische Situation und die theoretischen Fragen so zu, daß Plechanow, der kurz zuvor nach Rußland zurückgekehrt war, bei den revolutionären Massen 1917 unbekannt und politisch einflußlos war. Nach Ausbruch der Oktoberrevolution mußte er vor den Bolschewiki nach Finnland ausweichen, wo er einige Monate später an Tuberkulose starb. Selbst im Leninismus galt Plechanow trotz der politischen Diskriminierung aber weiter als Autorität.

### Paralipomena

„Le Divin Poème“, das monumentale Werk der heldenhaften Zunahme des kreativen Geistes in 3 „(quasi )attacca“-verknüpften monolithischen Sätzen („Auseinandersetzungen-&-Anfechtungen“ / „Gelüste-&-Vergnügen“ / „göttliche Freude“), wurde am 29. Mai 1905 in Paris in den „Concerts Colonne“ uraufgeführt; es dirigierte Arthur Nikisch. ASs Erstbiograph Leonid Sabanejev (1881-1969) erwähnt, daß diese Symphonie angeblich viel besser wirke, wenn sie am Klavier gespielt würde ( - er hatte ein grundlegendes Werk über seinen vertrauten Freund Alexander Skrjabin noch zu dessen Lebzeiten und in engem Kontakt mit ihm zu schreiben begonnen; zunächst 1916 in Moskau erschienen, wurde es 1923 dort noch einmal in einer erweiterten und überarbeiteten Fassung aufgelegt); er zitiert Sergei Taneyev (s.u.): „...man muß gehört haben, wie Alexander-Nikolayevich selbst diese Symphonie auf dem Klavier spielte: er bildete von ihr eine Art von „Poème für Klavier“. Der Eindruck war und ist unvergänglich: es klingt viel besser als mit Orchester...“. Dem kann ich nicht zustimmen, obwohl ich AS nie Klavier spielen hörte...! Andreas Maul meint: „...Skrjabins Arbeit an der 3. Sinfonie fällt in die Jahre 1902-'05, als er seine Moskauer Lehrtätigkeit aufgab und in die Schweiz übersiedelte, um sich nur noch seiner schöpferischen Tätigkeit zu widmen. In den schweizer Jahren beginnt Skrjabin, sich erstmals intensiver mit der Idee seines „Mysteriums“ zu beschäftigen, welches als sein gigantisches synästhetisches Opus maximum et ultimum die Synthesis aller Künste zu einem allumfassenden göttlich-befreienden Erlebnisakt leisten sollte. Seine Tagebuchaufzeichnungen sind in jenen Tagen voll von Gedanken über das Verhältnis des Ichs zur Welt, über Sinn & Charakter schöpferischer Arbeit, über die erlösende & befreiende Macht der Kunst/Künste. Vorstellungen dieser Art sind es denn auch, die den Reflex in dem „Divin Poème“, seiner 3. Sinfonie, finden. In einem von seiner Geliebten/Frau Tatjana-Feodoerowna formulierten und von ihm autorisierten Programm zur Sinfonie finden sich diese Gedankengänge wieder; dieser Entwurf geht über ein inhaltliches Programm hinaus: er ist eine Forderung an die musikalische Wirksamkeit selbst: die Musik hat lt. Skrjabin die Aufgabe, durch ihr Erklingen Befreiung & Bewußtseinssteigerung zu erbringen & zu verwirklichen, wie er es bereits in seiner 1. Sinfonie angedeutet hatte. Zwar lebt auch die 3. Sinfonie noch aus der bewährten Polarität von Dur & Moll, von der Auflichtung dissonanten Gewebes hin zu überstrahlenden Dreiklangserklärungen, doch gerade die harmonischen Grenzüberschreitungen, die eine Entwicklung zu atonikalen Strukturen ankündigen, schaffen einen weiten musikalischen Empfindungsraum. Wie konkret & komplex Skrjabin die einzelnen musikalischen Gedanken dabei einsetzt und sie verstanden wissen will, beweisen

die zahlreichen Partiturzusätze. Eine relativ kurze Sequenz im ersten Satz enthält z.B. folgende Hinweise: „Mystisch - mehr-&-mehr triumphal - furchtbar zusammenstürzend - ernst & erhaben - stürmisch - tief tragisch - romantisch - legendenhaft“. Die plastische Konkretisierung der Motive, ihre gleichsam energetische Existenz erscheinen durch diese Anmerkungen noch unterstrichen. Die Formidee des symmetrischen Aufbaus mit zentralem langsamen Mittelsatz, wie sie in seiner 2. Sinfonie verwirklicht ist, hat hier nun dazu geführt, die seinerzeit fünfteilige Anlage zur dreiteiligen zu reduzieren. Die Harmonik ist kühner, farbiger, auch einheitlicher geworden; die Instrumentation, in der die melodieführenden Blechbläser immer mehr hervortreten, gewinnt an Glanz, Elastizität und Nuancierungs-fähigkeit. Als wichtigstes Merkmal allerdings zeit die 3. Sinfonie eine Logik des inneren Aufbaues, eine Vielfalt thematischer und motivischer Verbindungen, wie sie in Skrjabin's Schaffen bis dahin ohne Beispiel ist. Die Beziehungen beschränken sich nicht auf die Übernahme von Themen aus einem Satz in einen anderen, sondern erstrecken sich jetzt auch auf die Entwicklung neuer Gedanken aus dem am Anfang des Werkes exponiertem Material, sei es durch eine gleichsam physiognomische Metamorphose ihres Ausdruckscharakters, sei es durch kontrapunktische Einführung von Gegenstimmen, die erst allmählich selbständige thematische Bedeutung annehmen. Jener Zug zur äußersten Ökonomie, der in Skrjabin's Spätwerken schließlich dazu führt, Melodie & Harmonik aus einem gemeinsamen Klangzentrum heraus zu entwickeln, wirft hier bereits, in der Tendenz zur vollständigen Vereinheitlichung des thematischen Materials, seine Schatten voraus. Ähnlich der 2. Sinfonie geht auch der 3. Sinfonie eine Art „Motto“ voraus, eine vom tiefen Blech mit feierlicher Gravität vorgetragene Einleitungsphrase, die als Motivreservoir für die späteren Themenbildung dient und zugleich den Verlauf des gewaltig dimensionierten ersten Satzes übersichtlich gliedert. Klanglich bezeichnet das „Divin poème“ dabei sicherlich den Höhepunkt der „wagnerischen“ Phase Skrjabin's. Wenn ein Teil der Pariser Uraufführungskritik dem Komponisten vorwarf, „Walküre“ & „Tristan“ zu imitieren, so traf sie damit, so anfechtbar diese Urteile sicher waren, doch auch etwas Richtiges: in keinem Werk Skrjabin's liegt die Assoziation an Wagners „Feuerzauber“ (im Finale), an die hochromantisch erhitzte Harmonik des „Tristan“, an den „Ton“ des „Wanderers Wotan“ (Schluß von „Luttes“) oder an eine anschwellende Bläserstelle des von Skrjabin eher verabscheuten „Parsifal“ (im ersten Satz [„Dresd'ner „Amen““! - Wagner war Kruzianer!]) so nahe wie in der „III.“...“; soweit A. Maul. Hier noch die hochinteressanten Vortragsbezeichnungen der kolossalen und farbenfunkelnden Partitur ( - genial die Verbindung beethoven'schen „per aspera ad astra“-Denkens und debussy'schem Klangzauberrausches!), die dann natürlich in der „4.“ & gar „5.“ noch gesteigert werden, vom „Mysterium“ ganz-&-gar zu schweigen...: Einleitung/Introduction: Lento, divin, grandioso - avec trouble & effroi - „Bor'ba/Luttes/Struggles/Kämpfe“: Allegro, mysterieux, tragique - de plus en plus audacieux (immer kühner) - triomphant - avec effroi tragique - mystérieux, tragique - poco accelerando, essor joyeux - più vivo, avec entrainement et ivresse - de plus-en-plus éteint - voilé - oppressé (unterdrückt) - avec lassitude & langueur - mystérieux, romantique, légendaire - avec abandon - fier, de plus en plus triomphant (stolz, immer triumphaler) - divin, grandiose (eine (rhythmisch ein wenig an Brahms' „3.“ (1. Satz) erinnernde ( - wenn die Pauken nur nicht stupide den Tutti-Rhythmus mitdonnern, sondern in einfachen Vierteln komplizierend kontern täten ( - s. die Große Trommel in Strauss' „Heldenleben“ an analoger Stelle!)) großartige Kulmination, aber leider macht AS dieselben, mich, den dienstlich gestrengen Tonsatzgelehrten etwas nervenden nurpianistenkomponistentypisch schlampigen Orthografiefehler wie andere geniale Kollegen (Beethoven, R. Strauss): „des-d“ statt „cis-d“ usw.!) - grandiose - Tempo I, mystique - piu vivo - de plus en plus triomphant - écroulement formidable - sérieux, élève - allargando - orageux - profondément tragique - accel. poco-a-poco - Tempo I, romantique-légendaire - Meno vivo - Tempo I, legendaire - Meno mosso, tendre (zärtlich), passionné, de plus en plus large et puissant avec transport

(schön „tristanische“ Sequenzen...) - vivo - divin, grandiose - Tempo I, avec trouble & effroi - mystérieux; sérieux, élève - voilé, borumeux (hohe Streicher 3/4-Takt, tiefe Streicher simultan 4/4-Takt...) - monstrueux, terrifiant! - acc., joyeux essor - più vivo, avec entrainement et ivresse - de plus en plus éteint - oppressé - avec langueur - mystérieux, romantique, légendaire - avec abandon - fier, de plus en plus triomphant - divin, grandiose (oh: „b-h“ statt „ais-h“...!) - grandiose - poco rall. - sombre, haletant, précipité - Lento; divin, grandiose - attacca „Naslaschdenija/Voluptés/Delights/Genuß“: Lento, sublime - avec une ivresse débordante (in überquellender Trunkenheit) - élan sublime - limpide („messiaen'sche“ Vöglein zwitschern...) - avec abandon, dolcissimo - pâmé, dolciss. - avec une ivresse toujours croissante - soave, languide, dolciss. - sensuel, passionné, caressant - Vivo, essor divin - attacca „Boschestwennaja igra/Jeu divin/Divine Play/göttliches Freudenspiel“: Allegro, avec une joie éclatante - accel. poco-a-poco - Vivo; haletant, ailé - calmando poco - avec ravissement et transport, ma dolce - doux, limpide, dolciss. (eine grandiose Hymne! Genialst!) - précipité - divin lumineux („in göttlichem Leuchten“ (Messiaen läßt von ferne aus der Zukunft her grüßen...)) - précipité - lumineux, de plus en plus éclatant (AS hatte auf der Pariser Weltausstellung neumodische Lichteffekte gesehen...) - avec élan - allargando - Tempo primo - accel. - vivo; haletant, ailé - calmando poco - avec ravissement & transport - doux limpide - Allegro - animando, joie sublime extatique (aha!...) - allargando, divin. Nun ja: Nietzsche war gerade einmal wenige Jahre tot, von seiner Unsterblichkeit abgesehen; für zeitgenössische Kommunisten war diese „III.“ in ihrer ideologischen Blindheit „Revolutionsmusik“; wenn die gewußt hätten! - erst Stalin entdeckte, daß Skrjabin antisozialistisches Rauschgift für sowjetische Werktätige ist...

---

### „AS“ & „OM“

Der schon o.g. AS-Experte Sigfried Schibli meint: „...Komponieren um die Jahrhundertwende und danach — das ist in aller Regel eine einsame Angelegenheit von Menschen in elfenbeinernen Türmen. Wir haben uns daran gewöhnt, daß es im Grunde keinen "Zeitstil", kaum kompositorische oder nationale "Schulen", dafür aber eine unüberschaubare Vielzahl individueller Ansätze, Ästhetiken und musikalischer "Handschriften" gibt. Soviele Komponistinnen und Komponisten, so viele Musikstile. Da verwundert es schon, wenn man zwei Komponisten entdeckt, die bei allen individuellen Unterschieden über viele Jahrzehnte hinweg so tiefgreifende Ähnlichkeiten aufweisen wie der 1872 geborene und 1915 verstorbene Russe Alexander Skrjabin und der Franzose Olivier Messiaen, der von 1908 bis 1992 gelebt hat. Äußerlich gesehen waren ihre Biographien sehr verschiedenartig. Skrjabin führte ein rastloses Leben, das ihn von Moskau an verschiedene Wohnorte in die Westschweiz, nach Paris, Norditalien, wieder in die Schweiz (Beatenberg) und nach Brüssel führte, bis er 1910 endgültig nach Moskau zurückkehrte. Der in Avignon geborene Messiaen dagegen lebte in größter Konzentration seit seiner Jugend in Paris; 1931 wurde er Erster Organist an der Pariser Kirche „Sainte Trinité“ und blieb es bis zu seinem Tod. Mit Orgelkompositionen wurde er denn auch zuerst bekannt, bis er ab 1940 mit dem in einem Gefangenenlager komponierten "Quatuor pour la fin du temps", Klavierwerken und der "Turangalila"-Symphonie auch außerhalb der Orgelszene auf sich aufmerksam machte. Während Messiaen als Mensch bescheiden, anspruchslos und naturverbunden war, hatte Skrjabin einen [„wagnerischen“ {wg}] Hang zum Luxuriösen, gar Maßlosen; daß sein Charakter neurotische bis zuweilen psychotische Züge hatte, läßt sich schwerlich übersehen...; dennoch fallen Parallelen zwischen den beiden Musikern auf. Beide waren äußerst modern eingestellt und gaben sich nicht mit den überlieferten Idiomen der Musik zufrieden. Beide hatten einen mystischen Zug — Skrjabin war zeitweise Theosoph (eine Vorform der Anthroposophie), Messiaen zeitlebens gläubiger Katholik, dem die phantastisch-

poetischen Bilder der Bibel Alles bedeuteten. Beide waren Symbolisten, sie verstanden die Erscheinungen unserer Erde, die Natur eingeschlossen, als Sinnbilder für Höheres, Göttliches. Beide waren "Farbenhörer" und machten die Farbe auch zum Gegenstand ihrer Kompositionspraxis, waren gar am "Gesamtkunstwerk" [ - wieder winkt Wagner weitherwärts, um es wagnerisch-alliterativ zu sagen... - ] interessiert. Und beide waren kompetente ausübende Musiker und Vermittler ihres eigenen Werks, Skrjabin als eleganter Pianist, Messiaen als Organist/Pianist. Olivier Messiaen: Starke und einfache Bilder: "Ich war immer allein, vollkommen allein", sagte Messiaen einmal im Gespräch mit Rudolf Frisius. Und zugleich: "Ich fühle mich aller Welt und jedermann verbunden."; diese Worte hätte auch Alexander Skrjabin verwenden können. Auch er fühlte sich der Menschheit verbunden, glaubte zeitweise sogar, eine Erlöser-Mission für sie erfüllen zu müssen. Alexander Skrjabin: Die Wonnen der sinnlichen Welt: Der Untertitel der dritten Symphonie von Alexander Skrjabin lautet "Le divin poème". Das heißt nicht, daß es sich um ein "geistliches Werk" für die kirchenmusikalische Praxis handelte. Es ging Skrjabin um ein Ideenkunstwerk im philosophischen Sinne; er war stark an philosophischen Fragen interessiert, studierte philosophische Werke und besuchte im Jahr 1904 — im Jahr der Vollendung seiner Dritten! — einen Philosophiekongreß in Genf (Skrjabin lebte seit Februar 1904 in der Nähe des Genfer Sees). Seine Lebensgefährtin Tatjana de Schloezer schrieb eine Programmnotiz zum "göttlichen Poem", das Skrjabin billigte: "Der erste Satz des 'Poème divin', 'Luttes', schildert den Kampf zwischen einem durch eine personifizierte Gottheit versklavten Menschen und dem freien Menschen, der die Göttlichkeit in sich trägt. Dieser bleibt siegreich, aber sein Wille ist noch zu schwach, die eigene Göttlichkeit zu verkünden. Er stürzt sich in die Wonnen der sinnlichen Welt. Das ist der Inhalt des zweiten Satzes, 'Voluptés'. Da erwächst ihm vom Grunde seines Seins erhabene Kraft, die ihm hilft, seine Schwäche zu überwinden, und im letzten Satz 'Jeu divin' gibt sich der seiner Fesseln ledige Geist der Freude des freien Daseins hin.". Man kann dieses Programm als Frucht von Skrjabins Philosophieren begreifen, das sich damals zwischen der nietzscheanischen Lehre vom "Übermenschen" und dem radikalen Idealismus Fichtes bewegte ( - die Theosophie lernte er erst [genauer] nach Vollendung seiner Dritten kennen). In eines seiner philosophischen Hefte schrieb Skrjabin damals einen Gedanken, der sein erkenntnistheoretisches Denken zusammenfaßt: "Wenn ich aufhören würde zu erkennen, das heißt: wenn ich meine Aktivität einstellen würde, so verschwände alles für mich. Daraus ergibt sich eigentlich, daß ich der Ursprung alles Erlebens bin, der Schöpfer der Welt.". Wenig später radikalisierte er diese Einsicht zu dem schillernden Satz: "Ich bin Gott". Etwas von diesem Selbstbewußtsein drückt schon der Anfang seines "Poème divin" aus, das mit einem kraftvollen Motiv der Blechbläser anhebt; nach Skrjabins eigener Aussage das philosophische Motto "Ich bin", ausgedrückt in Tönen. Nach sechzehn Takten Introduction hebt ein Sonatenhauptsatz an, dessen erstes Thema in den Streichern aus dem "Ich bin"-Motiv entwickelt ist. Wie eine große Klammer umfaßt das Leitmotiv der Blechbläser dieses gegen fünfzig Minuten lange Werk; wobei im dritten und letzten Satz "Jeu divin" der erste Teil des Doppel-Leitmotivs ausgeblendet ist und der punktierte, aufwärtsgerichtete kleine Sextsprung der Trompeten vorherrscht. Offensichtlich wollte Skrjabin keine konventionelle Symphonie schreiben. Deshalb ließ er das Scherzo weg, verband die Sätze in fließendem Übergang miteinander und breitete die zentralen Themen netzartig über das symphonische Ganze aus. So bildet nicht nur die "Ich bin"-Leitgruppe eine starke symphonische Klammer; auch das Hauptthema des zweiten Satzes "Voluptés" wird schon im ersten Satz "Luttes" vorgestellt. Aber das gleiche musikalische Material klingt nicht immer gleich. Es wird einem Prozeß der Thenumwandlung [ - quasi „Franz Liszt“sche Metamorphosen-Technik - ] unterworfen, dessen Vorbild sich in der Orchestermusik von Franz Liszt findet ("Charaktertransformation"). Sogar der Sextsprung des Anfangs erscheint immer wieder anders, einmal als düsteres Fanal mit gestopften [ - gemeint ist: „sordinierten“ - ] Trompeten, dann vorüberhuschend in verkürzten Notenwerten (Tuba, Posaune), später in

feierlich vergrößerten Werten. Skrjabin ging als junger Musiker bei einem der größten Kontrapunktlehrer seiner Zeit - Sergej Tanejew in Moskau - zur Schule. Dort lernte er, Themen auf ihre Kombinierbarkeit hin zu konzipieren. So erscheint zu Beginn der Reprise im ersten Satz dieser Dritten das Hauptthema in den Violinen, dazu aber ein zuvor eingeführtes lyrisches Thema in den Flöten. Deren Melodie ("sérieux, élevé") sollte zum dominierenden Material des langsamen, an Vogelstimmen reichen "Voluptés"-Satzes werden — offenkundig ein Stück erotischer Musik. Wie Beethoven in seiner Neunten [bzw. Wagner in seiner „Götterdämmerung“] führt Skrjabin am Ende alle zentralen Themen des Werks zusammen. Am Schluß bricht pathetischer Jubel mit Anklängen an Wagnerschen "Feuerzauber" aus — der Triumph des freien "Ich" über die geistige Sklaverei...“; so weit S. Schibli. Ein symphonischer Koloß, ASs „III.“: das "Göttliche Gedicht" stellt einen Wendepunkt in Skrjabins Werk dar: Vom Chopin-Nachfolger zum Mystiker, der Musik und Philosophie verschmelzen will. Sein Ziel ist nichts Geringeres als die Befreiung des "durch eine personifizierte Gottheit versklavten Menschen". Nietzsche und die Idee des Dionysischen lassen grüßen. Aus postmoderner Sicht eines Unromantikers kann man sich zurücklehnen und beobachten, wie sich die Musik Takt für Takt am "Göttlichen" abarbeitet – und scheinbar scheitern muß: Skrjabin zwingt hier die dreisätzliche Entwicklung ("Kämpfe" – "Wollust" – "Göttliches Spiel") in ein Kontinuum, alles Geschehen ist aus einer "Leitgruppe" entwickelt. Ein zweischneidiges Schwert: einerseits ist das faszinierend, weil alles miteinander verschränkt scheint; andererseits kann dies beim Hören schnell langatmig wirken, weil damit das oftmalige Wiederholen des schon Gesagten verbunden ist. Für uns der Romantik verschriebene VCV(W)-Mitglieder ist es trotz Allediesem ein faszinierendes Werk!

---

### **Gegenwart (1904) & Ausblick**

Im Jahre 1904 nimmt AS am internationalen Philosophiekongreß in Genf teil, insbesondere interessiert ist er an der Konferenz von Henri Bergson (Thema: „Das Gehirn und der Gedanke: eine philosophische Illusion“) und des Prof. Flournoy (Thema: „Panpsychismus“). Er schreibt an einem Notizbuch, wo er all seine Ideen und seine Eindrücke, musikalische Überlegungen festhält, Metaphysik, poetische Vorstellungen auf der Suche nach der Wahrheit der Welt. 1905 verläßt er seine Frau: seine Studentin Tatiana ist von ihm schwanger... - das neue Pärchen versteckt sich in Bogliasco (ital. Riviera); 1906 wird AS in Servette nahe Genf durch die Schweizer Polizei überwacht, die ihn als verdächtiges Individuum scharf beobachten läßt, besonders wegen seiner Korrespondenz mit Plechanov, dem Lenin 1900 die Redaktion der illegalen Zeitung „Iskra“ („Funken“) anvertraut hatte; 1908 wird AS erneut Pech haben: der „Evening Sun“ schreibt am 11. Dezember über die UA der „4. Sinfonie“ („Le Poeme de l’Extase“): „...meistens drückten die Geigen nur Raunen, und verlorene Seelenklagen aus, während seltsame ungenaue wallende Melodien sich unter den Bläsern ebneten. Ein Geigen solo ließ sich gelegentlich hören, das immer mehr ächzte, bevor es in einem Strom säurehaltiger Harmonien verschwand, geschrien durch gequälte Geigen. All das ähnelte Allem, was man will, außer „Extase“...“. In Brüssel besucht AS gewissenhaft die Kreise der Theosophen und macht sich mit dem symbolistischen Maler Jean Delville und dem Linguisten Emile Sigogne bekannt: mit Letzterem versucht er, eine neue universelle mythische Sprache zu schaffen. Dann interessiert er sich für den Symbolismus der Farben, der am Anfang seiner Arbeit über die Korrespondenzen und die Synthese der Künste sein wird, da seines Erachtens Alles sich in Allem wiederfindet. Er stellt in seinem Notizbuch 4 fest: „...die Vibration verbindet die Gewissenszustände untereinander und bildet ihre Substanz allein...“; es gibt für ihn Korrespondenzen zwischen den menschlichen Vibrationen/Schwingungen und den Vibrationen, die durch das Universum produziert wurden. Da jedes Phänomen sich durch seine Vibration ausdrückt, ist alles Sein Resonanz. In Belgien entdeckt/erklärt er das „Sonett

der Vokale“ von Rimbaud, dazu die Schriften Louis-Bertrand Castels (1688-1757), dem Erfinder eines Augen-Cembalos (1734), wo Farben mit Tonnamen verbunden sind; er stellte sich auch eine Farborgel von zwölf Oktaven mit 144 entsprechenden Farben vor, die durch ein System von Gläsern, Spiegeln und Kerzen entstehen, schließlich ein Geruchs-Cembalo; AS beschließt, für seinen „Prometheus“ zu Beginn die Farbe Blau als „Zartheit/intériorité/.../Geistigkeit“ zu symbolisieren; in Werkmitte folgen verschiedene Nuancen von roten (Blut und Leidenschaft) bis zu violetten oder gelben Farben in Extremen: dieser Teil symbolisiert Fleisch/Materialität. Im letzten Teil bewegt sich Alles zum blau-geistigen Beginn-Zustand zurück: „Extase“. 1911 läßt AS sich vom Maler Robert Sterl (1867-1932) noch ein zweites Mal portraituren. Schade, daß der Konstrukteur Alexander Moser die „Lichtorgel“ für die „Prometheus“-UA nicht fertig stellen kann. Der Musikwissenschaftler Léonid Sabanejev schreibt einen Artikel über „Prométhée“ für Wassili Kandinsky im Almanach „Der blaue Reiter“; Arnold Schoenberg wird sich davon später für seine „Jakobsleiter“ inspirieren lassen. 1914 schließlich erklärt AS den Theosophen Londons von seinem „Mysterium“-Plan: ein Tempel in Indien in Adyar im Park der Theosophiegesellschaft in der Nähe des Indischen Ozeans - „Himalaya-Wallfahrt“. In Moskau erlebt er danach den Auftritt Sakountalas vor Shiva durch Inayat Khan nach einem hinduistischen Dichter. Der Sänger interpretiert dort insbesondere ein „qawwali“, einen sufisch-religiösen Gesang, der seine Zuhörer zu einer mystischen Art Trance führen soll. Scriabine empfängt den Künstler, der ihm die Bedeutung der Gesänge und der Gesten erklärt. Die letzten gespenstisch-unheimlichen „5 Préludes“ für Klavier op.74, der seltsame „Musik gewordene Tod“, der in der gesamten Musikgeschichte bisher beispielloos-faszinierende „Klang des Nichts“, werden schließlich auf der Fibonacci-Reihe und der Zahl 7 aufgebaut sein...

**ASs Kontrapunktlehrer** ( - „Kontrapunkt“ = die  
*musiktheoretische/kompositionspädagogische Disziplin der Unterweisung in der (idealen) Kunst der „Polyphonie“, des „genialen Kompromisses“ zwischen (sukzessiv erklingender) Horizontaler (Melodik) & (simultan erklingender) Vertikaler (Harmonik) [„punctus contra punctum“ {lat.} = „Note zu/gegen Note (in der richtigen Weise, ansonsten weniger qualitätvolle „Heterophonie“ (Überdominanz des Melodischen) oder/bzw. „Homophonie“ (Überdominanz des Harmonischen))“]*)

Sergei-Iwanowitsch Tanejew (Сергей Иванович Танеев), ein guter russischer Komponist & Lehrer, wurde am 13./25. November 1856 in Wladimir geboren und starb am 6./19. Juni 1915 in Djudkowo bei Moskau. Er entstammte gehobenen Verhältnissen, sodaß er sich schon von seiner frühen Kindheit an intensiv mit Musik beschäftigen konnte. Bereits 1866 trat er in das Moskauer Konservatorium ein und studierte Klavier, Komposition, Orchestration und Formenlehre bei so namhaften Persönlichkeiten wie Pjotr-Iljitsch Tschaikowski und Nikolai Rubinstein. Mit Ersterem verband ihn eine lebenslange Freundschaft. 1875 beendete er seine Studien mit der Goldmedaille. Zunächst war Tanejew überwiegend als Pianist tätig und unternahm Konzertreisen (u.A.a. nach Frankreich). 1878 wurde er Professor für Harmonielehre und Instrumentation am Moskauer Konservatorium, 1881 zusätzlich Professor für Klavier und 1883 schließlich Professor für Komposition. Von 1885 bis 1889 war er Direktor des Konservatoriums; danach zog er es vor, nur seiner Lehrtätigkeit in den Fächern Kontrapunkt, Fuge und Formenlehre nachzugehen. Etliche seiner Schüler (z.B. Sergei Rachmaninow, Alexander Skrjabin und Reinhold Glière) entwickelten sich zu namhaften Komponisten. Auch in menschlicher Hinsicht wirkte der umfassend gebildete Tanejew, der sich z.B. auch für Philosophie interessierte, auf seine Schüler prägend. 1905 verließ er das Konservatorium. Tanejew trat auch als Autor vieler bedeutender musikwissenschaftlicher Schriften hervor und wurde mit zahlreichen Auszeichnungen versehen. 1915 zog er sich auf

der Beerdigung seines Schülers Alexander Skrjabin eine schwere Erkältung zu, die zu seinem Tod führen sollte...; Tanejew orientierte sich zunächst eher an westlichen Strömungen, wandte sich jedoch letztlich auch der nationalrussischen Bewegung zu. Zeit seines Lebens interessierte er sich für die Musik der Vergangenheit: er studierte die Werke von z.B. Giovanni-Pierluigi daPalestrina, Georg-Friedrich Händel und Wolfgang-Amadeus Mozart intensiv, was zu einer für ihn charakteristischen kontrapunktischen Meisterschaft führte – nicht umsonst gilt er als größter Kontrapunktiker der russischen Musik. Oftmals sind ihm Akademismus und uninspirierte Trockenheit vorgeworfen worden, was allerdings längst nicht für alle seine Werke zutrifft: „Theorielehrermusik“. Größtenteils fremd war ihm die Salonmusik; er neigte eher zu größeren, anspruchsvolleren Werken. Dies wird schon dadurch erkennbar, daß er für „sein“ Instrument, das Klavier, nur wenig geschrieben hat; seine Vorlieben lagen vielmehr auf dem Gebiet der Vokal- und der Kammermusik. Überliefert ist zum Beispiel, daß er seinen Schülern den Ratschlag gab, keine Préludes, sondern Fugen zu komponieren.

---

### **Und nach ASs Tod? Ein Beispiel:**

Nikolai-Andrejewitsch Roslawez war ein russischer Komponist, der am 24. Dezember 1880 = 5. Januar 1881 in Duschatino (Gouvernement „Tschernigow“ in der Ukraine) geboren wurde und am 23. August 1944 in Moskau starb. Er war einer der ersten Komponisten, die für eine Neue Musik in Russland eintraten. Er fühlte sich zugleich neuen musikalischen Ideen wie der Bewahrung der Tradition verpflichtet und geriet deswegen mit der KP in Konflikt, die ihn schließlich mit Berufsverbot belegte, so daß er als "Volksfeind" bis zu seinem Tode mehrere Jahrzehnte lang zu den verfeimten Komponisten Russlands gehörte. Anfangs von Alexander Skrjabin und den "modernen Franzosen" inspiriert, löste sich Roslawez bald von deren Einflüssen und entwickelte seine eigene Tonsprache, die oft mit Arnold Schönbergs Zwölftontechnik verglichen wird, jedoch von anderen Grundsätzen ausgeht. Im Spätwerk ist ein gewisser Hang zum Monumentalen zu erkennen, wobei die Tonsprache im Sinne des "akademischen Neuerertums" stark vereinfacht wird. Hier ist auch der ideologische Zwang zu erkennen, der Einfluß auf seinen kompositorischen Stil hatte. Wichtigstes Werk ist wohl die "Symphonie de chambre pour 18 instruments solistes" (1934/35), in der klassische und moderne Prinzipien auf ganz neue Weise miteinander verbunden werden. Stationen: bis 1912 Studium der Komposition (Sergei Wassilenko) und der Musiktheorie (Alexander Iljinski/ Michail Ippolitow-Iwanow) und Violinstudium (Iwan Grschimali) am Moskauer Konservatorium - große Silbermedaille für seine Diplomarbeit - Eintritt in den Kreis der "Zeitgenossen" um Wladimir Derschanowski, Leonid Sabanejew, Nikolai Mjaskowski u.a., einen Kern der zukünftigen Assoziation zeitgenössischer Musik (ASM) - 1917 Mitglied der nicht-marxistischen Partei der Sozialisten-Revolutionären (SR) - 1918 Mitglied der "Volkstümmer-Kommunisten" - 1921 Austritt aus der Partei, diese wird von der KP zerschlagen, Mitglieder getötet - ab 1920 einer der ASM-Führer - in den 20er Jahren in der Redaktion des Moskauer Staatlichen Musikverlages - 1922 vorübergehende Leitung des Konservatoriums Charkow - Zuwendung zum Stil der "monumentalen Propaganda" - Berufsverbot wegen angeblich "formalistischer" und "klassenfeindlicher" Betätigung - 1931 Umzug von Moskau nach Taschkent, dort Leiter des Musiktheaters - 1933 Rückkehr nach Moskau. Zum "Neuen System der Tonorganisation" und dem Prinzip des "Synthetischen Akkords": Roslawez gehört zu den originellsten Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er entwarf mit seinem "neuen festen System der Tonorganisation" eine atonale Kompositionslehre. Diese beruht auf der Verwendung sogenannter "Synthetakkorde", deren planvoller Einsatz schon in Roslawez' Kompositionen der 10er und 20er Jahre nachgewiesen werden kann. Zwischen 1913 und 1919 arbeitet Roslawez systematisch an der

Vervollkommnung dieser Kompositionsmethode. Eine erste schriftliche Äußerung des Komponisten zu Technik und Entwicklung des "Neuen Systems" erfolgte allerdings erst 1926. Dieser Versuch einer Systematisierung in Form einer atonalen Tonsatzlehre legte Vergleiche mit westlichen Bestrebungen ähnlicher Natur nahe und noch in den 20er Jahren galt Roslawez als eine Art "russischer Schönberg". Ähnlich wie Arnold Schönbergs Zwölftontechnik sollte durch das "Neue System" das überkommene tonale Prinzip ersetzt und in eine lehrbare Form gebracht werden. Grundlegende harmonische Prinzipien der Tonalität gehen aber in das "Neue feste System" ebenfalls mit ein und werden – anders als bei Schönberg – nicht um jeden Preis vermieden. Die Bezeichnung "Synthetakkord" ist diesem integrativen Moment geschuldet. Roslawez kompositorische Experimente stehen jedoch ebenso deutlich in der russischen Tradition modaler Melodik orthodoxer Kirchenmusik und der Komponisten des "Mächtigen Häufleins". Ebenfalls Alexander Skrjabin und dessen als "Klangzentrum" figurierenden "Prometheus-Akkord" oder "Mystischen Akkords" ist das Roslawezsche Verfahren eng verwandt. Des Weiteren sind Ferruccio Busonis "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" aus dem Jahre 1906 und auch der 1912 im Almanach "Der Blaue Reiter" veröffentlichte Aufsatz "Die Freie Musik" Nikolai Kulbins auf die Genese der Kompositionsmethode von Einfluß gewesen. Die "Synthetakkord-Methode" legt ferner ästhetische Vergleiche mit den simultan in Rußland auftretenden Kunstrichtungen des Futurismus und Konstruktivismus nahe, mit deren Hauptvertretern Roslawez auch in freundschaftlicher Beziehung stand. Ein "Synthetischer Akkord" besteht aus sechs oder mehr Tönen. Es sind speziell für das jeweilige Stück ausgewählte "Tonkomplexe", aus denen alle melodischen und harmonischen Beziehungen der Komposition abgeleitet werden. Die übrigen Töne des chromatischen Totals bleiben konsequent ausgespart. Außerdem gibt es eine Tendenz, alle Töne eines "Synthetakkords" innerhalb eines begrenzten Zeitraums erklingen zu lassen, wobei aber Reihenfolge und Oktavlage vollständig beliebig sind. Der amerikanische Komponist George Perle beschrieb diese Kompositionstechnik bereits in den 60er Jahren als "nondodecaphonic serial composition" und den "Synthetakkord" folgerichtig als "pitch class set". Der "Synthetakkord" kann innerhalb einer Komposition elfmal transponiert werden, bleibt aber – hierin dem "Mystischem Akkord" in Skrjabins "Klangzentrumstechnik" verwandt – in seiner diastematischen Gestalt erhalten. In der Komposition unterliegt die Transposition dieser "Tonkomplexe" wiederum einem systematischen Plan, der ebenfalls eine Tendenz zur "Zwölftönigkeit" der erreichten Transpositionsstufen besitzen kann. Einen ersten Höhepunkt erreicht diese Kompositionstechnik in Roslawez' Violinkonzert N° 1 aus dem Jahre 1925. Hier ist das musikalische Material der Solostimme und jenes der Orchesterbegleitung aus zwei komplementären, sechstönigen "Synthetakkorden" gebildet, die sich somit permanent in kurzen Zeiträumen zur "Zwölftönigkeit" ergänzen.

### **Promethäische Träume am Genfer See... - ASs Zeit der „Poëme“!**

Wir lernten ASs „III.“ kennen, das „Poëm vom Göttlichen“, das Zwischenglied der ersten „Liszt/Wagner“-dominierten/orientierten Klavierkompositionsendphase ASs zur „Debussy/Modernismus“-dominierten/orientierten Orchesterkompositionshauptphase - nun verstehen wir, wie es zum „Poëm vom Extatischen“ kam = kommen mußte und schließlich zum „Poëm vom Promethäischen“...; mit herzlichem Gruß verabschiedet sich so-mit Ihr



*Wolf-G. Leidel*