

Skrjabins Mysterium und die Geburt eines Genies

Diese Abhandlung ist eine revidierte Darstellung eines Mittwintertreffens der "Amerikanischen Psychoanalytischen Gesellschaft", am 19. Januar 2005, New York (USA).

Autor: Emanuel E. Garcia, M.D.

Übersetzung: Leo van Dijk

Der Zeitraum Skrjabins

Als zu Ostern des Jahres 1915 in Moskau Skrjabins letzte Stunde geschlagen hatte, gehörte er - Aleksandr Nikolajewitz - zu den namhaftesten Künstlern seines Zeitalters. Die Virtualität des heutigen Menschen im 21. Jahrhundert reicht bei weitem nicht aus, auch nur zu ahnen, wie groß seine Berühmtheit und wie eingehend und nachhaltig seine Wirkung damals war. Boris Pasternak meinte: "Skrjabin sei nicht nur ein Komponist, sondern seine Werke seien auch ein triftiger Grund dazu, sich zu beglückwünschen; überdies dauernd Anlaß zu Großveranstaltungen im Rahmen des Phänomens und für die russische Kultur überhaupt ein Triumph geradezu. "Indessen stammen die meisten Repertoirestücke, die in den westlichen Konzerthallen gespielt werden von anderen russischen Komponisten wie z.B. Musorgski, Rimski-Korsakov, Tsjaikowski, Rachmaninow und Strawinski. Skrjabins Werke, die sich durch eine gewisse Kühnheit unterscheiden, werden dagegen kaum außerhalb seines Vaterlandes gehört. Im Grunde hat seine Musik nur da ein Zuhause gefunden.

Auf das Wesentliche der Genialität Skrjabins, das daraus besteht, daß es die Grenzen des rein musikalischen Bereichs zu überschreiten versucht, mag paradoxerweise zurückzuführen sein, daß seine Werke vernachlässigt werden. Dieser 'prometheische' Komponist, eigenhändig entwickelt, der zunehmend die damals geltende musikalische Sprache außer Kraft setzte, wodurch die Schwelle der herkömmlichen Tonalität überschritten wurde, ohne an sinnlichem Reiz, bezüglich des menschlichen Geistes einzubüßen.

Skrjabin beabsichtigt nicht nur lediglich ein Komponist von Symphonien, Konzerten und Sonaten zu sein, ihm schwebte vielmehr eine Forschung bis hin zu den äußersten Außenbezirken vor Augen, wodurch seine Kompositionen sich grundsätzlich von der Atonalität und Serialität von Schönberg, Berg und Webern unterschieden. Musik war für ihn das zum Ausdruck bringen einer transzendenten Realität, die eine andere Modalität der „Enthüllung“ erforderlich machte.

Als er den Zeitpunkt der Tonalitätskrise erreicht hatte, d.h. das „Ende“ der damaligen Musik schlechthin, war Skrjabin bestrebt eine Synthese aller Kunstrichtungen überhaupt zu schöpfen, eine Gesamtkunstgestaltung in einer einzigartigen Aufführung majestätischen Ausmaßes: das "Mysterium". Unglaublich, im Vorgang seiner schöpferischen Versuche glaubte Skrjabin buchstäblich daß sie einen apokalyptischen Untergang herbeiführen könnte, wobei der ganze Weltbereich insofern er uns bekannt ist, in einen eckstatischen Zustand längerer Dauer hinabrutschen würde. Zugeständnisse kamen für ihn nicht in Frage.

War er verrückt oder ein Genie?

Jeder Versuch eine Antwort darauf zu ergründen setzt ein Verständnis zum Gedankenentwurf zur Evolution - also zum Vorgang im Entwicklungsprozeß – und zu dem diesbezüglichen psychologischen Moment voraus und zwar im Verhältnis zur musikalischen Expression. Deswegen werde ich dem Leser anhand einer Darstellung seiner Lebensgeschichte, und namentlich der ins Auge springenden Momente seines Lebenswandels zu erklären versuchen, welche die Voraussetzungen dazu waren, daß er

„one of the most original and unconventional creators in the history of music“ (de la Grange, 1971-2, p. 36) werden konnte.

Der Mann der die stoffliche Erde verließ, wurde - wie wenn das so von vornherein bestimmt worden wäre, im Jahre 1871 zu Weihnachten geboren. Geburtsort: Moskau. Skrjabins Mutter Ljubov Petrovna Shchetinina (1849 -1873) war selbst ein hervorragender Musiker, zunächst war sie Mitglied einer kleinen Gruppe auserlesener Klaviervirtuosinnen, die an der Sankt Petersburger Musikhochschule im Jahre 1867 absolvierte und dabei mit einer „Großen Goldmedaille“ ausgezeichnet wurde. Ihr Klavierlehrer war niemand weniger als Theodor Leschetizki, der anerkannteste Pädagoge jener Zeit, zu dessen Lehrlingen Brailowski, Gabrilowitz, Horszowski, Moisiejewitsj, Paderewski und Schnabel gehörten. Tsjaikowski hörte man sagen daß sie eine richtige Virtuosin wäre – aber, genügend ominös, daß sie das Durchhaltevermögen entbehre, eine Karriere aufrechterhalten zu können (Bowers, 1996, I, 104).

Skrjabins Vater Nikolaj (1849-1914) brach mit der Militärtradition seiner Verwandtschaft, um Jura studieren und einen diplomatischen Dienst antreten zu können. Er und Ljubov heirateten im Herbst des Jahres 1870.

Sie hatte sich dermaßen der Musik verschrieben, daß sie als sie sieben Monate schwanger war eine Reihe Solostücke spielte die sie über alle Maßen beanspruchte und fünf Tage vor der Geburt des Kindes noch ein Konzert gab! Zur Zeit der Geburt war sie bereits krank und zehn Tage später war ihre Lunge so angesteckt, daß ihr das Kind weggenommen werden mußte um eine Infektion zu vermeiden. Zunächst wurde eine Wöchnerin angestellt, dann übernahm eine Tante väterlicherseits – auch eine Ljubov (Ljubov Aleksandrovna) - die erste Sorge seiner Lebenszeit. Sie hatte sich wahrlich auf Anhub in das Kind verliebt, so daß sie ihm ihr ganzes Leben widmete.

Zeitweilig trat eine Besserung ein und Skrjabins Mutter nahm ihre Klavierpraxis wieder auf, es gelang ihr, einer Schwägerin das Spiel einfacher Stücke beizubringen, spielte sogar vierhändig mit ihr. Bald darauf jedoch verschlechterte sich der Zustand, im September reiste man mit ihr in die Dolomiten, wo sie sieben Monate später, im September 1872 einging. Sie erlag der Schwindsucht im Alter von 23 Jahren im Beisein ihres Mannes. Die Tante und die Großmütter nahmen sich des Kindes an.

Skrjabins Vater verließ die Hauswirtschaft um das Amt eines Diplomaten anzustreben, möglich mag er im Jahre 1880 wieder geheiratet haben. Selten und unregelmäßig erschien er im Leben seines Sohnes. Skrjabin selbst bildete nach und nach den Mittelpunkt im Leben seiner Tante Ljubov und als er drei Jahre alt war übernahm sie nahezu vollständig die Verantwortung für seine Erziehung. Sie entlastete damit die Großmütter von der Verantwortung.

Das junge Kind segnete sie mit Liebe und Musik und damals schon erlag er deren Reiz und zeigte er seine Begabung zur musikalischen Expression. Er wurde als musikalisches Wunderkind anerkannt. Im Alter von sieben Jahren begann er komplizierte Miniaturklaviere, komplett mit Resonanzkörpern, Pedalen, drehbaren Justierbolzen und Saiten zusammenzubasteln. Er dichtete dramatische Bühnenspiele, die er mittels eines selbstgebauten Puppentheaters vorführte. Aber durch eine ständige Nervosität und eine schwache Gesundheit sah es schwächling aus und da sich das Kind unglücklich fühlte schickte man es zu einem Facharzt, der aber der Überzeugung war, daß dem Kind keinesfalls etwas fehlte, das man nicht mittels gesunder Nahrung und frischer Luft hätte korrigieren können.

Für Skrjabin wurde es eine verzehrende Leidenschaft zur Musik. Er zog das Klavier dem Kinderspielzeug vor, widmete sich eine Stunde um die andere der Improvisierkunst und dem

Spiel aufs Gehör. Die wachsamen Tante die sich ohne Unterlaß um ihn kümmerte, entschloß sich, seine Begabung zu fördern, nahm den kleinen Jungen mit zu niemandem weniger als dem großen Pianisten und Komponisten Anton Rubinstein, der ihr klugerweise empfahl, ihn gewähren zu lassen, damit er sich ohne Zwang entwickeln könnte.

Die ersten offiziellen Stunden bekam Skrjabin von Georgi Konjus, für den er zu komponieren wie auch zu spielen begann. Dann war es Sergej Tanejev, ein gewaltiger Klavierspieler und außerdem als Direktor zuständig für die Klavierabteilung der Moskauer Musikhochschule, der ihn als Lehrling unter seine Fittiche nahm, um ihn fürs Konservatorium vorzubereiten. Tanejev war der Vermittler, dem Skrjabin verdankte, unter der Leitung des führenden Dozenten in Moskau, des berühmten Nikolai Zverev spielen zu dürfen.

Zverev war bis aufs sadistische disziplinarisch, einer seiner Lehrlinge war Rachmaninov. Er war vollkommen dagegen, kompositorische Talente seiner Studenten zu fördern. Glücklicherweise war das mit Skrjabin nicht der Fall, wie mit Rachmaninov, Goldenweizer, und Pressmann, einem Pensionär im Hause Zverevs. Auch war er nicht wie die Lehrlinge, die bei Zverev in Kost waren, dessen Ausschreitungen und Nötigungen ausgesetzt. Tatsächlich wurde Skrjabin favorisiert. Im Jahre 1886 schrieb er seine ersten Kompositionen in Noten nieder (Etüde in cis-Moll, op. 2, nr.1), nachdem er durch einen Unfall mit einer Kutsche verletzt worden war. Skrjabin wurde an der Musikhochschule zu Moskau angenommen und zwar 1888 auf Grund einer Aufführung im Hause bei Zverev: man hatte auf eine Zulassungsprüfung verzichtet.

In der Musikhochschule waren er und Rachmaninov hochbegabt und gleichaltrig. Nur schwer kann man sich das Niveau des musikalischen Könnens dieser zwei Leuchten vorstellen. Rachmaninov wurde in punkto Talent mit dem jungen Mozart verglichen und wurde von dem Nestor der russischen Komponisten, Tsjaikovski als der "Champion" bewertet. Skrjabin dagegen wußte Safonov, den Direktor der Musikhochschule, zu einer vorbehaltlosen Begeisterung anzuregen, der bescheinigte ihm „eine größere Genialität als Chopin schlechthin“ und er beschrieb Skrjabins Improvisierkunst als eine der größten Vergnügungen in seinem Leben überhaupt (Bowers, 1996, I, p. 144). Von beiden, Rachmaninov und Skrjabin, wurden die Beethovenschen Sonaten nicht als eine Zumutung empfunden!

Im Jahre 1891 traf den jungen Künstler ein nahezu verhängnisvolles Trauma und zwar an der rechten Hand, als er sie beim Spielen von Liszts "Don Juans Phantasie" überforderte. Dies war eine laufbahnbedrohende Katastrophe geradezu. Aber Skrjabin war sehr erfinderisch als er sein erstes großes Werk vorführte, das war die Klaviersonate Opus 6 Nr.1 im Jahre 1893 und zwei weitere Klavierkompositionen für die linke Hand, 1894. Die Besserung war zeitraubend und überhaupt nicht sicher. Tatsächlich hinderten ihn die Schmerzen wiederholt beim Spiel und zwar genau vor seiner absolvierenden Aufführung, aber trotzdem er, man spielte lese und, staune der „Don Juan Phantasie“ Safonovs Einfluß verdankte er die Erlaubnis zum Graduieren, ein Jahr zuvor wie Rachmaninov auch; aber im Gegensatz zu seinem Studiengenossen mußte er sich damit abfinden, daß ihm nicht die höchste Auszeichnung zuteil wurde, was auf die Feindschaft Arenskis, des Professors, mit dem er einmal zusammenstieß, zurückzuführen war. Außerdem bekam er das Diplom für Klavier nicht aber das für Komposition.

Aber nichtsdestoweniger war Skrjabin vor allem Komponist. Trotzdem er einher vorragender und einzigartiger Pianist war, beschränkte er seine Spielpraxis auf die Aufführungen eigener Werke, was zweifelsohne seine Einkünfte beeinträchtigte. Das erste Jahrzehnt nachdem er sein Studium vollendet hatte war ein sehr schweres. Es hatte den Anschein, als lebe er in der Hitze eines dem russischen Psychologen Dostoevski zugeschriebenen Fiebers, gefährlich dem Zusammenbruch nahe, daß er viel zu viel trank, er migräneartige Schmerzen erlitt und namentlich waren es offensichtlichnervöse Züge einer überreizten Aufregung, die dem Hinneigen zur Konzipierung einer neuen Komposition vorhergingen. Er

las Schopenhauer und Nietzsche und kaufte sich ein Notizbuch das er füllte mit eigenen poetischen und philosophischen Schriftstücken, die ihm gefielen.

Er verliebte sich, erhielt aber den Laufpaß (was glücklicherweise ein Genie verstärkte, wie sein Liebesobjekt es Jahre später beschrieb (Bowers, 1996, I. p. 187) und aus der Asche neu erstanden schrieb er eine großartige Etüdenfolge (Opus 8) brillant, passioniert, jetzt bereits jene Sprache der Musik perfektionierend in die Richtung neuerer, komplexerer Klangfüllen. Es lud ihn Tolstoi nach Yasnaia Poljana ein, Skrjabin spielte dem russischen Ikon einige Kompositionen vor und er wurde mit den höchsten Komplimenten belohnt. Einem Zitat Tolstois zufolge könnte man aus einem einzigen Stück bereits herleiten, „daß er ein großer Künstler sei...“ (Bowers, 1996, I, p. 197).

Skrjabin wußte einen Schirmherrn für sich zu gewinnen: Mitrofan Belajev, einen richtigen Mäzen, der ihn finanziell unterstützte und seine Werke im eigenen Verlag veröffentlichte. Sowie das in solchen Verhältnissen typisch war, manchmal dominierte Belajev indem er Skrjabin in herrischer und sarkastischer Art und Weise zum Abgeben neuer Kompositionen zu nötigen versuchte; aber der Komponist konnte nachlässig sein, hinhaltend, zögernd und aufsässig. Belajev jedoch war ein Geschenk des Himmels, der dem Anfänger nicht nur bei der Veröffentlichung seiner Werke behilflich war, sondern ihn auch zum Komponieren antrieb und ihm das Brot verschaffte, das er für seine Familie benötigte.

Im Jahre 1897 heiratete Skrjabin Vera Isakovitsj, eine Konzertpianistin, die trotz der späteren tumultuösen ehelichen Auseinandersetzungen und sogar einer Ehetrennung nach wie vor mit fantastischer Hingabe eine „Skrjabinistin“ blieb. Es war eine gute Partie. Im Jahre 1898 wurde er Vater, noch lange nicht auf die Verpflichtungen einer Vaterschaft vorbereitet. Vera schenkte ihm vier Kinder überhaupt.

Im 1903 verliebte Skrjabin sich in Tatjana Schloezer, die sich mit dem Gedanken trug, möglicherweise seine offizielle Frau zu werden und bis zu seinem Tode bleiben würde. Jedoch im 1904 verführte er eine 15-jährige Studentin des Katarineninstituts, wo er Musik unterrichtete. Dies hätte noch mehr Schwierigkeiten in seinem Liebesdasein herbeiführen können und deswegen kündigte er, was eine Verminderung seiner Einkünfte bedeutete. Es kam zu einem Bruch mit Vera im selben Jahr und er lebte nunmehr offiziell zusammen mit Tatjana, aber all diesen Unannehmlichkeiten, den Reisen ins Ausland, der Armut und Aufregung seiner Unverantwortlichkeit und persönlicher Unordnung und dem Rückfall und der Aufregung einer gewaltigen sozialen Unruhe zum Trotz setzt Skrjabin seine Kompositionsarbeit fort....

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war „redlich“ stabil durch die Entfaltung seiner Genialität. Eine damit einher gehender Entwicklung z.B. seine Verpflichtung gegenüber Tatjana; der Verlust Belajevs, das Glück einen neuen Mäzens namens Margarita Morozova gefunden zu haben; eine Amerikareise; die Meisterschaft des Dirigenten Sergej Kussevitzi mit dem Skrjabin reiste, die Freundschaft mit dem Erfinder des „Dialektischen Materialismus“, Georgi Plechanov, eine Vertiefung ins Mestizische, und das Erreichen der Weltberühmtheit. Wichtig vor allem war zu dieser Zeit überhaupt, daß Skrjabins sich zunehmend intensiv diesem „Mysterium“ widmete, was dazu führte, daß ihm viel daran lag, seine Kunst zu hüten und ihr zu dienen, dies als Schwerpunkt seiner schöpferischen Versuche. Skrjabin erlag einer Vereiterung an der Oberlippe infolge eines Furunkels. Entwürfe eines Präludiums zu dem „Mysterium“ lagen als „einleitende Handlung“ offen auf dem Klavier.

Der Künstler als Prometheus

Zum besseren Verständnis für die Rolle die Skrjabin sich gewünscht hatte, für deren Schwerpunkt und überaus für die Wichtigkeit die Skrjabin seiner künstlerischen Mission und der Kunst überhaupt bei Maß lohnt es sich, hier einige bezeichnende Anekdoten zu lesen.

Im Jahre 1907 als der berühmte Impresario Diaghilev sich eine gewisse Nachlässigkeit zu Schulden kommen ließ und zwar in der Verschaffung der Zutrittskarten, herrschte Skrjabin ihn auf eine ungewöhnliche Weise an „Sie erlauben sich, mich so zu behandeln Sie vergessen die Kunst. Wir schöpfen sie! Sie flattern darum herum und verkaufen sie. Wer wären Sie, wer würde sich um Sie kümmern, wenn wir nicht da wären. Sie wären weniger als eine Null auf dieser Erde“! (Bowers, 1996, II, p. 169)

Und während einer Wolgafahrt mit dem Dirigenten Kussewitzki hörte er wie einem Politiker Komplimente zuteil wurden, er antwortete: „Politiker sind Bürokraten und deswegen nicht lobenswert. Dichter, Komponisten und Bildhauer gehören zur höchsten Stufe in diesem Weltall, die ersten die dazu Kompetent sind, Prinzipien und Doktrinen auszulegen und Probleme zu lösen. Wirkliche Fortschritte sind nur den Künstlern vorbehalten. Sie sollen keinesfalls Platz machen für Leute niedrigerer Zielsetzungen.“

Für Skrjabin und für viele seiner russischen Zeitgenossen, sei die Rolle eines Künstlers etwas heiliges, selbstverständlich deutete es auf das Wesen von Prometheus hin. Er sei der Träger der Wissenschaft, Vermittler des Lichts.“ Ja das Licht, und vor allem die Sonne, das einzige und wichtigste Phänomen, an das man im Zusammenhang mit Skrjabin denken sollte, seine Werke und seine Gedanken“ (Matlaw, 1979, p. 11). „Wenn du dir „Ekstase (Verzückung) anhörst, blicke dann geradeaus in das Auge der Sonne!“ riet Skrjabin einem seiner Freunde (Bowers, 1996, II, p. 135).

Es sei der Künstler, und der Künstler schlechthin - nicht der Wissenschaftler oder Politiker - der der Menschheit eine Form der Erkenntnis, die man sich durch das Erleben der Ekstase errungen hat und die Tat des Schöpfens, die es ermöglichte. Und dies sei gerade die Mission, des künstlerischen Werkes, zu der Skrjabin vorbehaltlos trotz allem die Treue hielt.

Da Skrjabin außerdem auch ein Synästhetiker war d.h. jemand der Tonempfindung und visuelle Empfindungen verschiedenartiger Farben zur gleichen Zeit unentwirrbar miteinander verbunden sah: das war die musikalische Beschaffenheit, die eine sehr tiefe Wirkung hatte. In seiner letzten Symphonie: „Prometheus, dem Gedicht des Feuers“ versuchte Skrjabin eine Innovation durch den Gebrauch gleichzeitiger Farbvorführungen mittels einer „tastiera per luce“ oder eine Tastatur verschiedenartiger Lichter zu verwirklichen, während das Orchester die Musik spielte.

Dies alles führt zu einer Diskussion überhaupt über die einzigartigen Kennzeichen der Musik Skrjamins, das ist eine Diskussion, die nicht länger aufgeschoben werden darf.

Musik, verdanken wir, Skrjamins persönlichen Begabung (wie wenn er damit geboren wäre), durch die er mit erstaunlicher Eloquenz ein unmittelbar aus seinem Charakter und seiner Umwelt heraus stammendes holistisches Destillat zum Ausdruck zu bringen vermag. Zum guten Verständnis sei nochmals gesagt: diese Musik barg nicht das Ziel in sich, sondern sollte einem andern Phänomen zuliebe da sein. „Man stelle sich vor, man hätte mich für einen Musiker gehalten, das möchte wohl das Schlimmste sein, das ich mir hätte denken können“, meinte er einst im Gespräch mit seinem Freund und Kritiker Sabanejev (1931, p. 790), der merkte sich diese Bemerkung als: „einen der radikalsten Unterschiede den man sich zwischen ihm und egal welchem Komponisten denn auch hätte ausmalen können, ausgenommen, vielleicht Beethoven und Wagner“ (p. 790). Musik derselben zuliebe kam einfach nicht in Frage.

Die Sprache reicht nicht aus, Skrjabins Musik mittels Worte zu deuten. Man muß sie sich einfach anhören, erfahren und in ihren Bann geraten. Dadurch ist eine allgemeine Bewertung, an Hand, deren man sich über diese Musik überhaupt verständigen kann, sehr schwer.

Erstens, diese Musik setzt eine überwältigende 'Zusammenballung' voraus: durch verhältnismäßig wenig Noten weiß Skrjabin eine Skala verschiedenartigster Empfindungen herbeizuführen. Er versucht alles Überflüssige auszuklammern, dadurch ist das Ergebnis außer ordentlich - sozusagen - festgefügt und hat sie eine unglaubliche Ladung. Einer seiner kurzen und doch glänzenden Klavierpräluden darf man einen höheren Wert beimessen als manch einem weitschweifigen symphonischen Werk

Zweitens, seine Musik kennzeichnet sich durch eine nahezu fühlbare Sinnlichkeit. So schrieb Skrjabin Tatjana beispielsweise die hier nachfolgenden Zeilen mit Bezug auf sein "Poem of Extasy": „Wie Du mich beneiden wirst... Du beklagst Dich, weil ich keine neuen Worte finden kann über Liebe und Zärtlichkeit. Ich weiß sie trotzdem, ich werde sie aber nicht sprechen, sondern spielen, so bald ich Dich erblicke. Solch eine Liebe habe ich noch nimmer so geäußert“ (Bowers, 1967. p. 4). So empfand man einmal auch, daß wenn Skrjabin das Klavier selbst bespielte es dem Zuhörer zumute war, als erklärte er einer Frau seine Liebe. (Bowers, 1967, p. 22) aber daß es ihm dennoch gelang das Klavier so klingen zu lassen wie das Klavier nicht klingt (Bowers, 1996, I. p.144). Egal, wie man es auch deuten mag, dieses sinnesfreudige Element ist unumgänglich: eine irdische Liebe und vielleicht in den späteren Werken göttliche ist immer da.

Drittens, diese Musik ist authentisch: Tolstoj wußte sie mit dem Wort "Serenität" zu würdigen das heißt etwa: das nicht vorhanden sein von etwas künstlichem, etwas virtuosem demselben zuliebe, etwas mathematischem um Anforderungen in punkto Formgestaltung zu entsprechen usw. usf. Es ist gerade dieses Unaussprechliche dem diese großartige Kunst ihre Einzigkeit verdankt. Ein Tiefgang der die Vorbedingung des Menschlichen bildet.

Viertens, vielleicht dürfte es doch absurd scheinen, von einem Werdegang zu reden. Man denke sich, er würde damit Bach oder Mozart übertreffen. Skrjabins Musik wurde eine fortwährend zunehmende Herausforderung, entwickelte eine Originalität, die in Freiheit blühen und gedeihen konnte. Während Rachmaninov sich davor hütete die Grenzen der herkömmlichen Harmonie zu überschreiten, machte sich Skrjabin bewußt auf den Weg in neue Bereiche. Jede Kunst hat die Funktion eines Spiegels seines Zeitalters die große Kunst übersteigt sie aber und hebt den Künstler gleichsam auf eine neue höhere Ebene und Betrachtungsweise. G. B. Shaw äußerte sich darüber folgendermaßen: „Wenn der große Künstler der Menschheit Werke höherer Schönheit und Wichtigkeit als die bisherigen schenkt, die Bestrebungen in diesem Sinne fortsetzt, dann wird er nach großer Anstrengung im Alleingang seiner Nachwelt eine frisch erworbene Bereicherung der Empfindung hinterlassen“ (1908, p.69).

Ein Musikologe erklärte, daß Skrjabins "tonale wie auch atonale Vorgänge - die teilweise als Exklusiv beurteilt wurden - beide in Gesamtstrukturen eingefügt werden können" (Baker, 1980, p. 18). Ein anderer meint: "Skrjabins Parallelevolution ... führe ihn nicht in die 'Atonalität' sondern eben in eine andere 'Tonalität', in der symmetrische Bestandteile einer 'semitonalen' Tonleiter mittels Intervallperioden eine Struktur ermöglichen, die sich unterscheiden durch eine völlig konsistente harmonische Struktur (Perle, 1984, p.116).

Und ein dritter (man schlage das maßgebliche Encyclopedia Grove's nach) dagegen behauptet Skrjabin „habe die Kunst verstanden, die herkömmlichen tonalen Verhältnisse in seiner Musik zu verlassen und zwar dadurch, daß er eine Art Empfindung der tonalen Schwerkraft zu suggerieren wußte – oder vielmehr ein Gefühl des "Aufstiegs", der sich auf

weitere Aspekte seiner Werke bezog, nämlich auf die Empfindung des Fliegens, oder die des Emporgehobenwerdens ausgelöst durch eine Sprengung (Powell, 2001). Zum Schluß entdeckte Musikkritiker Varvara Pavlovna, die für die Entschlüsselung von Skrjabins Akkorde und Melodien zuständig war, daß zu ihrem großen Erstaunen in seinen letzten Werken nahezu nichts aus seinen harmonischen Konstruktionen wiederholt worden ist (Bowers, 1973 p.133)!

Alles zusammengefaßt kann man sagen, daß der Zuhörer neue kompositorische Gebilde empfindet, die herausfordernd, unterschiedlich, verschiedenartig, sind und zu Forschungen in äußerste Bereiche anregen Irgendwie spürt man den Werdegang, der über die irdische Liebe hinauskommt und sich der göttlichen nähert und damit einher den Übergang in eine Sprache, die neuartig genug ist, um zu gleicher zeit die wunderbarsten und fremdartigsten Klänge zu schöpfen, jedoch noch immer verständlich sind. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Skrjabin ein herausragender Neuerer war, immer auf der Suche nach Mitteln, mit möglichst großer Genauigkeit die höchstpersönlichen Ansichten seiner Welt erklingen zu lassen, immer dabei, alle direkt zu Gebote stehenden Hilfsmittel auszunutzen und andere auszuklügel. Hinsichtlich seiner "Prometheussymphonie" hatte er den Wunsch eine neue Klangfülle zu gestalten, die nicht durch die Voraussetzungen des temperierten Klaviers bzw. der Orchesterinstrumente beeinträchtigt werden: Mikrotonalitäten die die außerordentlich kalibrierte Unterschiede empfunden durch seiner ultra-unterschiedlich behandelnd Ohr, reproduzieren könnte.

Fünftens, obschon er in der Instrumentierung seine Meisterschaft unter Beweis gestellt hatte, war doch das Klavier von vornherein das Instrument mit dem er sich an erster Stellebeschäftigte, und es sind gerade die Werke fürs Klavier denen es anzuhören ist wie schlaglichtartig die Entwicklung dieses Genies sich herausstellt, namentlich auf der Strecke der Sonaten 5 bis einschließlich 10.

Sechstens, es sind gerade die Gefühlsaspekte, die dazu beitragen, daß was er uns vermittelt nicht bloß Musik ist, sondern etwas das weit darüber hinausgeht und daß erahne Unterlaß dabei war, Forschungen nach Mitteln durchzuführen, um die Grenzen zu verlegen, das mag unmöglich scheinen, umso mehr, da seine Versuche einem größeren Ganzen experimenteller Wissenschaft dienen sollten.

Siebtens, es ist ein großer Schatz an meisterhaften Abschnitten in den Werken Skrjabins vorhanden, die einen Nachlaß an förmlichen musikalischen Strukturen - dank einer unheimlichen Fähigkeit - bereichert mit Gefühlselementen aufweist und zwar so, daß diese Kompositionen so ursprünglich, natürlich und originell anmuten, als wären sie zwangsläufigen standen.

Ziehen Sie meinetwegen der Kenntnissnahme meiner Worte, die Berichte der Gebrüder Pasternak über die Wirkung der Werke Skrjabins vor, das waren nämlich äußerst kritische Augenzeugen oder vielmehr "Ohrenzeugen"

Boris Pasternak Autor des größten Buches aus dem 20. Jahrhundert "Doktor Zhivago" Schmückte das erste Kapitel seiner autobiographischen Skizzen mit dem Namen: "Skrjabin" Er lernte Skrjabin als zwölfjähriger Junge kennen. In den Wäldern direkt bei Skrjabins Sommerdatscha hörte Pasternak, wie Skrjabin auf dem Klavier das „Göttliche Gedicht“(Dritte Symphonie) komponierte. Hier nachfolgend seine Worte:

"Mein Gott, was für eine Musik das war! Die Symphonie war wie eine Stadt ohne Unterlaß unter Artilleriebeschuß nahe daran zusammenzubrechen und zu kapitulieren. und zugleich dabei aus den Trümmern wieder aufgebaut zu werden. Sie war überfüllt mit Ideen, minuziös aufgebaut bis zu einem an Wahnsinn grenzenden Punkt, und damit einher neu wie ein junger Wald, ein frisches Leben ausatmend, der-

jawohl - mit den Frühlingsmorgenblättern des Jahres 1903 - und nicht des Jahres 1803 - geschmückt wurde. Und da überhaupt kein einziges Blatt aus Pappe oder bemaltem Blech zum Waldbestand (freilich in übertragenem Sinne) gehörte, war keine einzige angebliche Tiefe oder rhetorische Arroganz zu spüren!“ (Pasternak B. /1959, S. 36)

Alexander Pasternak, der ältere Bruder, war nicht weniger beeindruckt. Mehrere Jahre später wohnte er den Proben der Komposition “Gedicht der Ekstase“ bei. Und sein Bericht lautete:

“Während der ersten Proben der “ Ekstase“ war es mir zumute, als hörten wir uns im Gebüsch die Geburt der “Dritten Symphonie“ an auf dem Klavier. Alles schien chaotisch, wie wenn es sich um einen zerbröckelten Bau handelte; aber aus dem Chaos sämtlicher Elemente der Verzweiflung fand sich jedes Partikelchen auf seinem von vornherein bestimmten Platz: nach und nach mutete zu unserem Vergnügen dieser Bau uns an wie ein Ganzes. So tief sind die Eindrücke, die Musik auf einen Fünfzehnjährigen machen kann, daß sobald ich – heutzutage noch - die ersten Takte der Werke “ Göttliches Gedicht“ oder “Ekstase“ höre, ich unwillkürlich zu zittern anfangen. Eindrücke aus diesen frühen Jahren faszinieren mich immer noch. Das Geräusch herunterstürzender Wassermassen, Visionen des Schöpfers in einem tumultuösen Freudenschrei: “Ich bin Alpha und Omega, der Beginn und das Ende.“ (Pasternak A.1972.S.1172)

Dies alles vermittelt uns den Schlüssel zu Skrjabins Mysterium:

Das Mysterium: die Idee, die Zielsetzung und die Unmöglichkeit

Ich habe drei Faktoren aufzuführen, die nach meinem Dafürhalten für die Entwicklung der überdurchschnittlichen Begabung Skrjabins von wesentlicher Bedeutung sind (Garcia, 2004 b):

1. Die wachgerufenen Bedürfnisse nach Freiheit, die Omnipotenz, die ein männliches junges Kind einer mütterlichen Figur (Skrjabins Tante Ljubov) verdankt, deren einziges Ziel in ihrem Blickpunkt steht, den schwachen oder nicht vorhandenen Vater zu ersetzen.
2. Die großzügige Unterstützung, deren sich ein Jugendlicher vonseiten eines mächtigen Mentors freuen kann, wenn letzterer sich wenigstens auch als ein junges Talent herausgestellt hat.
3. Die Bewältigung der ersten Jugendkrise durch eine schöpferische Tat (Die Komposition der “ Ersten Sonate“ nach der Verletzung der rechten Hand)

Eine weitere Forschung verpflichtet, einen vierten hinzuzufügen: nämlich das “MYSTERIUM“ an sich. Nicht nur dadurch, daß sie selbst damit so ihre Bewandnis hatte, sondern auch deren weitere Ausarbeitung der vielen Zwecke, denen sie diente. Ich werde darauf zurückkommen, aber zunächst gilt es die enormen Hindernisse diesem überaus schöpferischen Künstler gegenüber abzuklären. Wie ist sein bzw. ihr Gemütszustand, wenn er bzw. sie ab nihilo zu schöpfen anfängt? Was erlaubt ihm, die üblichen Grenzen seiner Kunst zu überschreiten? Wie kann er im Strudel hektischer Einflüsse vonseiten der Elite, der Gesellschaft, der Lehrer oder darüber hinaus der anderen Meister, unberührt bleiben. Woher faßt er den erforderlichen Mut, etwas Neues, Unabdingbares und schönes, mit emotionaler Resonanz, zu schöpfen? Wie behält er das Gefühl einem Ruf zu folgen, das Gefühl der Notwendigkeit und das der außerordentlichen Bedeutung seiner Schöpfung?

Die unerschütterliche Intensität und Aufrichtigkeit der (dem) Prometheus ähnlichen Gestaltung seiner Existenz- die wegen ihrer vermeintlichen Megalomanie und ihrem

illusorischen Narzissmus, Kritik auslöste- widerspricht jeder Pose. Und seine extravagantesten Aussagen, in denen er sich selbst identifizierte in der göttlichen Perfektive, oder - wie sich das aus dem "Mysterium" ersehen läßt - in der er an die Macht seiner Kunst, eine Welttransfiguration herbeizuführen, glaubte, sind verständlich wenn man in Betracht zieht, daß Skrjabin auf eine eindeutige Weise die inneren Überzeugungen jedes beachtenswerten Künstlers zum Ausdruck bringen. Er lebte im Einklang mit dem geheimen (oder nicht so geheimen) Glauben des Künstlers, mit einem Gefühl der Omnipotenz der maßen erfüllt zu sein, daß auf der Grundlage seiner Überzeugung, dank dem Einfluß seiner Werke , die Welt tatsächlich "transformiert" werden könnte. Ohne diesen unerschütterlichen Glauben an das Entscheidende und Wirkungsvolle seiner Kunst, bleibt die Kraft zu einer bedeutenden Schöpfung unterernährt.

Es ist nicht ganz klar, wann er auf die Idee des "Mysterium" kam. Irgendwann scheint es eine Art "Vorgefühl" bereits im Jahre 1901 gegeben zu haben. Aber die endgültigen Umriss dieses Projektes wurden erst 1903 existent, als sie den Vorgang der Komposition einer Oper, die er gerade begonnen hatte - und nie vollendete - zu durchkreuzen angingen.

Was war nun genau jenes "Mysterium"? Es ist nahezu unmöglich, adäquat nachzuvollziehen, wie es seine Vollendung finden mußte. Skrjabin faßte es wie eine Art unermeßlichen, liturgischen Ritus ins Auge. der sieben Tage oder vielleicht noch länger dauern sollte, mit dem Himalayagebirge in India im Hintergrund, wobei die Barriere zwischen den Zuhörern und den Künstlern beseitigt werden sollte, um damit eine spirituelle Kommunion zu ermöglichen, dergestalt, daß sie zu einer ekstatischen Auflösung und Transfiguration (Verklärung) der Welt führe. Alles sollte aufgeführt gefeiert werden. Alle Kunstrichtungen sollten integriert werden, Musik, Tanz, Theater, Dichtkunst, sichtbare Farben. Alle sinnlichen Wahrnehmungen sollten aktiviert werden...sogar der Geschmack- und Geruchssinn. Skrjabin hatte sogar Glocken vor Augen, die auf Wolkenhöhe geläutet werden sollten, Dufte könnten - Skrjabin zufolge - in der Umwelt verbreitet werden. Das "Mysterium" war ein Festival, in dem, wenn alle Kunstrichtungen benutzt werden würden, es einer entsprechenden Transzendenz den Weg ebnet und die Menschheit auf eine neue und befriedigender Existenzhöhe führen könnte. Dabei stünde nunmehr der Geschlechtsunterschied außer Frage Ursprünglich hatte Skrjabin sich selbst im Blickpunkt am Klavier gesehen, aber später hatte er den Entschluß gefaßt, darauf zu verzichten

Irgendwann, - das war im Jahre 1913 - als das Spektakel des "Mysterium" sich so "großartig" ausdehnte, daß dessen Vorführung nicht mehr realisierbar war, entschloß sich Skrjabin, daß die Menschheit auf dieses Durcheinanderherbeiführende Ereignisvorbereitet werden müsse und unternahm den Versuch des Entwurfs eines " einleitenden Prologs". Ein Libretto und musikalische Kurzthemen zum Überleben. Er beabsichtigte sogar in India Grundstücke zu kaufen zur Verwirklichung seines Traumes. Dieser "Prolog" sollte das "Mysterium" auf die Erde zurückführen, um zu einer redlich realisierbaren Vorführung umgesetzt zu werden. Nichtsdestoweniger war auch dieses Spektakel weitaus größer im Entwurf vorgesehen als die üppigste der Wagnerschen Opern.

Der "dramatische Vorgang", (also nannte die Ganzheit der Meister) der sich beim Lesen des Librettos des "einleitenden Prologs" herausstellt, beinhaltet das in Einklang bringen der "Männlichen und Weiblichen Grundsätze" ... "der Wellen und des Lichtes, des Untergangs und der Auferstehung eines "Helden", d.h. die spirituelle Befreiung aller irdischen Völker quer durch den Tod zur Wiedergeburt. [Für einleuchtende, detaillierte Forschung im Bereich des "Mysterium" sieh Morrison (1998) und Schloezer (1987)].

Wie ich vermute hat die Ehetrennung mit Vera, die Liebe zu Tatjana und die erneuten schöpferischen Errungenschaften unweigerlich mit den Anfängen des " Mysterium" zu tun. Für Skrjabin ist es tatsächlich unmöglich, die eigenen persönlichen philosophischen Erwägungen und die Musik getrennt zu halten. Er vertiefte sich in den "russischen

symbolistischen Strömungen“ und die “theosophischen Doktrinen Blavatskis“: er las Balmont, Trubetskoj, Solovjov und viele andere, alle der eigenen Natur entsprechend; alles eignete er sich an, was er mit Bezug auf seine sich entwickelnden Ideen als wichtig empfand. Seine Notizbücher, die er äußerst geheim zu halten beabsichtigte, sind überfüllt mit faszinierend komplizierten Textstellen, womit er seine persönlichen (inneren) Wanderungen (gleichsam) veranstaltete, sie bilden eine eigenartige Mischung. Wenn man überhaupt ein Urteil zu fällen versucht, könnte man meinen, daß Skrjabin ein Mystiker war. und überaus ein unverkennbar erotischer Mensch.

Die totale Ganzheit seiner esoterischen Gedanken ist an sich eigentlich unverständlich, aber die Tatsache, daß diese Wanderungen für die Kompositionen notwendig waren, darf man nicht außer Betracht lassen...Viele seiner Werke, zum Beispiel, waren bei ihrem Entstehen sofort als Elemente des “Großen Mysterium“ vorgesehen. Aber es wäre falsch, alles ausschließlich als auf den Entwurf (mitsamt dessen vorhergehenden entsprechenden Experimenten) gezielt zu betrachten. Da könnte die ganze Skala an Empfindungsäußerungen, die er uns hinterließ außer Sicht geraten. Darin liegt nämlich das Sediment des irdischen Dramas in einer erstaunlichen Verschiedenheit.

Dieses “Mysterium“ war - alles zusammengefaßt - eine Welt, die Skrjabin schuf, um damit ihre eigene Evolution aufrechtzuerhalten. Es war zugleich ein Zufluchtsort, ein ‘Protektorat’ und eine immer wirkende Inspiration. Ein Bereich dem er zustrebte, in den er sich aber nicht eindrängte. Es löste zwar das Problem der Atonalität und damit auch das der Sackgasse in die die klassische Musik zu geraten drohte. Und zum Funktionieren gehörte eine unbeschränkte Zuversicht: was man als normal Sterblicher für einen künstlerischen Größenwahn halten würde. Es hat den Anschein, daß Skrjabin in einem dauernden visionäre, künstlerische Aufregung lebte. Zum Glück beschäftigte ihn das “Mysterium“ so sehr, daß es ihm das Dasein einigermaßen erträglich machte

Namentlich diesem “Mysterium“ verdanken wir das Privilegium, die bahnbrechende und wunderschöne Kompositionen, die aus diesem dämonischen Seelenzustand stammten, genießen zu dürfen, wie z.B. den Schwung in den unvergleichlichen Klaviersonaten, die nahezu schwer zu durchstehenden “Vers la Flamme“, die Präludien (Opus 74), die symphonischen Werke wie das “Poem der Ekstase“, “Le Poem Divine“ und wie keine so großartig die Komposition „ Prometheus“, dessen letzten fünf Minuten wohl zu den aufregendsten Zeilen der symphonischen Musik überhaupt gehören. Zum Schluß: im “Mysterium“ selbst liegt der Schlüssel zum psychologischen Fundament des Genies “Skrjabin“ und überdies zur Erklärung überhaupt der künstlerische Mystik im Allgemeinen.

Die Verlorene Welt

Was ich jetzt zu bieten habe, soll unter keiner Bedingung als herablassend hinsichtlich der Größe der künstlerischen Errungenschaften Skrjabins bewertet werden, im Gegenteil es ist ein Versuch die Tiefe der Geheimnisse der schöpferischen Begabung Skrjabins zu erforschen. Mich interessiert nicht so sehr die philosophische, mystische, und ästhetische Verästelung (in übertrag-genehm Sinne) sondern vielmehr der psychologische Unterbau. Gewiß, wesentliche und grundsätzliche Kennzeichen, lassen sich aus den unermeßlichen und komplizierten Tableaus des “Mysterium“, die Skrjabin in seinem Notizbuch und in Gesprächen darstellte, ableiten.

Erstens, es läßt sich ableiten aus “*transformation by death and rebirth*“ (Deutsch: “Tod und Auferstehung“) ... Skrjabin wird lapidar als Revolutionär als ein Revolutionär ... enttäuscht war er über den Trend der Welt und er war ohne Unterlaß damit beschäftigt, sie mittels Änderung zu verbessern. Dies geht sowohl aus der Musik, aus seinen philosophischen Grübeleien wie auch aus seinem Verhalten im Alltagsleben hervor.

Zweitens, im "Mysterium" lehnt er die herkömmlichen Grenzen zwischen den Ausführenden und dem Publikum ab: alle beteiligen sich, wenn möglich, irgendwie dementsprechend am Vorgang: er *hatte eine Einswerdung aller ihrer vor Augen*.

Drittens, Die ins Auge gefaßte Einswerdung all dieser Kunstrichtungen führt zu einer Anregung aller Sinnesorgane eine sogar größere Erweiterung der Synästhesie durch eine Kombination aus Klang und Farbe: im Wesentlichen sollten Geschmack, Berührung, Sicht, Gehör, zugleichzeitig in Anspruch genommen werden. Schloezer schreibt: "Skrjabins ("Mysterium") Werk sollte gleichsam einheitlich wirken (Omni-art) d.h. daß sowohl der Gesichtssinn wie auch der Gehörssinn, der Tastsinn, der Geruchsinn, der Geschmacksinn und sogar der der Motorik in Anspruch genommen werden. Das Gewebe ist analytisch teilbar in einzelne aber innerlich zusammenhängende Teile, die in punkto Musik, Poetik, Plastik ein überaus beeindruckendes Ganzes aus Klanggefügen, Farben,, Formen, Bewegungen und weiteren physischen Momenten bilden. Aber keiner dieser Bestandteile haben einen Einzelwert, keiner kann getrennt von den anderen Momenten vorgeführt oder überhaupt bewertet werden. Das "Mysterium wird also zu einem Brennpunkt mit *einer weltumfassenden Ausstrahlung mit dem Attribut der Harmonie* (1987/S.260-1, my emphases).

Viertens, Kern des "Mysterium" ist die Idee *einer Omnipotenz der Gedanken*. Skrjabin hält sich selbst leidenschaftlich für einen "Schöpfer", "Herrscher" und "Retter der Welt" (Lunacharsky, 1921 S. 42)

Fünftens, Er hatte unverkennbar einen *orchiastischen Charakter*, immer dabei den Entwurf und die dramatischen Handlungen zu überwachen, dabei ein freudiges Gefühl empfindend, die weiblichen und männlichen Grundsätze zu vereinen, die Wellen und das Licht usw.

Sechstens, Es liegt hier ein alles übergreifendes Thema vor: *Harmonie* die Rede: „das Mysterium“ im Vorgang wie auch das ins Auge gefaßten Ergebnis, sollte alle Völker zusammenführen, Zwietracht, Konflikte und Ungleichheit der Geschlechter beseitigen. die Menschheit zu einer Form der Extase verführen und im Zeichen dieser "Harmonie" vereinen.

Siebtens, Dazu kommt noch das unweigerliche Gefühl *daß keine andere Möglichkeit vorhanden ist*.

Berücksichtigt man all diese Elemente, dann glaube ich, redlicherweise annehmen zu dürfen, daß **das Mysterium eine künstlerische Projektion von Skrjabins Bedürfnis ist nach einer Wiedervereinigung mit seiner (verstorbenen) Mutter mittels einer phantasierten Reise in den Bereich ihrer Gebärdemutter**. Darin – im Schoß der Mutter mischen sich die Sinnesfunktionen und die Utopie ist da, wo nur Eintracht und Omnipotenz. Ferenczi schreibt: "Bereits im Schoß der Mutter entwickelt sich eine seelische Existenz und dementsprechend eine Utopie, in der die Verbundenheit und Omnipotenz trotz des Unbewußtseins seine Gestaltung findet es wäre dumm zu meinen, daß der Geist erst bei der Geburt zu funktionieren begönne – in der Entstehung des Menschen wächst das Wissen mit Bezug auf die Fähigkeit zur Omnipotenz. Was ist das aber diese Omnipotenz. Das ist – wenn auch ganz verschwommen – die Vorahnung daß man dazu alle Entwicklungsmöglichkeiten in sich hat, was man sich wünschen mag, und nichts dazu fehlt in dieser Lebenssphäre" (1950, p. 219).

Skrjabins Geisteskind "Mysterium" könnte man zum Teil (und ich wiederhole betont "zum Teil") auffassen als: die Suche nach seiner verstorbenen Mutter und die Verluste in seinem Leben infolge ihres Eingehens.

Sabanejev schreibt, daß Skrjabin sich nicht an seine Mutter erinnerte, "aber ein großes Bildnis hing über seinem Pult"! (1966.S.258) eben das Pult an dem seine musikalischen Schöpfungen konzipiert wurden. Man merke sich: Es war nicht das Porträt seiner sehr

geliebten Tante, sondern das der Frau deren Verlust und Abwesenheit er zweifelsohne sehr oft peinlich empfunden hat. Das ist was "Prometheus" Träger des Lichtes sucht im Dunkeln seiner Vergangenheit.

Es war Skrjabins Mutter, die eine Klaviervirtuosin war, deren Talente und Fähigkeit zu ihren Errungenschaften ihr Sohn erbte. Es führt zu weit, seinen Bau der komplizierten Miniatur-Klaviere, "deren "Eingeweide" usw., und seine zwanghafte Leidenschaft zum Klavier, als die Äußerung dieser Kuriosität zu deuten, obschon ihr Nicht- mehr- Vorhandensein höchst-wahrscheinlich doch mit dem Klavier identifiziert werden muß und mit seiner Musik überhaupt. Wir würden die – uns selbst auferlegten - Grenzen der eigenen Interpretation überschreiten wenn wir suggerieren würden, daß die Sehnsucht und Sinnlichkeit seiner Musik ein Spiegelbild seiner Wünsche wäre, eine Art Ergänzung hinsichtlich seiner Mutter, die ihm sosehr fehlte, zu verwirklichen.

Es ist nicht wissenschaftlich unter Beweis zu stellen, daß (Arabin, 2002) 'pränatale' Erinnerungen im Bereich der Sprache und der Musik eine nachhaltige Wirkung auf das 'postnatale' Dasein haben. Im Fall Skrjabins wissen wir garantiert, daß er als 'Fötus' einer überwältigenden Unmenge an Musik 'ausgesetzt' war, denn seine Mutter praktizierte das Klavierspiel mit erstaunlicher Beharrlichkeit und gab Aufführungen. Man merke sich: sie gab namhafte Konzerte als sie sieben Monate schwanger war und sogar fünf Tage noch vor der Entbindung. Ich glaube es ist nicht zu weit hergeholt, anzunehmen, daß solche akustischen Stimulanzen ihre Auswirkung auf die Wahrnehmungsorgane nicht verfehlten und daß Skrjabin später unverkennbar dazu - sozusagen - "beseelt" war, die Musik zu entdecken und diese Stimulanzen der nicht mehr nachvollziehbaren "Umwelt" wiederzubeleben. Was den Zuhörer tief und nachhaltig beeindruckt ist sowohl das etherische, wie auch das weltliche in der Musik Skrjabins - und was zur alles übertreffenden Schönheit beiträgt darf wohl den Bestrebungen Skrjabins beigemessen werden.

Das "Mysterium" führte Skrjabins im Traume durch eine Oedipusähnliche an "Prometheus" erinnernde "rite de passage" zum Schoße der Mutter zurück und öffnete ihm den Zugang in eine Welt, wo sie (die Mutter) (nochmals im Traume) anwesend sein könnte und ihn dadurch in einen Zustand voller extatischer Wonne versetzte. Aber in diesen Träumereien ist der Wunsch zu einer Wiedergeburt paradoxerweise ein Wunsch zur eingebildeten Utopie eben in diesem Schoß diese Pseudoutopie bildet sich zwangsläufig bei den ersten Sinneseindrücken und Erinnerungen an eine postnatale Freude (samt dem Gefühl der Omnipotenz als Ergebnis einer halluzinatorischen Sehnsucht nach Vollendung und nach jenem "verblendenden Licht" das man so oft dieser Wonne zugesellt sieht.

Am Ende des 'ausgedehnten' umgeänderten Librettos des einleitenden Aktes schrieb Skrjabin: (2002.S.103)

Wir alle werden uns im Wirbelwind auflösen
Wir alle werden in diesem Wirbelwind geboren
Wir werden im Himmel aufwachen
Wir werden in einer Welle der Verbundenheit unsere Empfindungen äußern
Und im herrlichen Glanz
Der endgültigen Blüte
Werden wir einander gegenüber erscheinen
In der sichtbaren Schönheit
Der funkelnden Seelen
Werden wir verschwinden
Auflösen...

Hier erblicken wir ja, wie entmutigend doch die Psychologie ist, die sich mit dem Phänomen Kreativität befaßt. Hier haben wir uns nicht nur unweigerlich mit den Unzulänglichkeiten

dieses methodologischen Verfahrens auseinanderzusetzen, sondern auch mit den Lücken in unserer Wissenschaft bezüglich dieses Subjekts, den Verschachtelungen und Widersprüchen, die wir in der ganzen Beschaffenheit unserer Formulierungen antreffen und mit der Gefahr der Versimpelung , und der Unerschöpflichkeit unserer Deutungsmöglichkeiten. Denn mit den Strukturen unserer Anschauungen hat es so seine Bewandnis: nämlich daß neben älteren zeitgemäßere existieren und daß die primitivsten Vergnügungen, Verbundenheiten und Konflikte letzteren unterliegen , denen wir die Möglichkeit verdanken, uns für den unbeschränkten Reichtum der menschlichen Erfahrungen einzusetzen. Aber die Würde der künstlerischen Bestrebungen wird noch bewundernswerter durch ein scharfsinnigeres Verständnis für die Wurzeln unseres Unbewußtseins. Denn ist es allerdings nicht so, daß wir Dank Skrjabins die Pilgerfahrt jedes großen Künstlers, der die Bedeutung eines verlorenen und unerreichbaren Königreichs zu erlangen versucht, und uns auf diese Weise aus einer entlegenen persönlichen Vergangenheit Werke überliefert, die unsere Zukunft bereichern und deren Geist erbauen, zu erkennen lernen?

CODA

In einer seiner glänzendsten Erläuterungen der Werke Skrjabins beschreibt Anatoli Lunacharski mit beeindruckender Eloquenz, wie erschüttert er war, als er am Ende einer Skrjabinschen Notenfolge, sich selbst gestehen mußte wie beschränkt das Vermögen seiner Gedanken war- eine gähnende Kluft zwischen ihm und der Omnipotenz. "Wir erblicken einen Mann der 'das Kap des Stolzes umsegelte', der sich darüber im Klaren war daß nur er dazu fähig war den "Prefatory Act" zu verwirklichen um jedem zu sagen, daß das Leben wunderschön sei, daß die Kreativität und sogar der Kampf, das Leiden und der Haß Fakten seien, die große Persönlichkeiten als Farben eines unendlich einzigartigen Gedichtes gelten lassen.

Dieser unumgängliche Gehorsam (als Konsequenz seiner Philosophie) in punkto Realität mag wohl das erste Stadium einer bakteriologischen Infektion gewesen sein, der mit einer vermeintlich harmlosen kleinen Geschwulst an der Oberlippe begann und sich so verhängnisvoll entwickelte, daß es ihn das Leben kostete Im Moment, da das Genie den Höhepunkt seiner schöpferischen Gestaltungskraft erreicht, stirbt er.

Gustav Mahler fiel einer ähnlichen bakteriologischen Infektion zum Opfer, als das Feuer seiner Schöpfergeistes erloschen war (Garcia 2000).

Als Skrjabin realisierte daß der Tod unabwendbar war, schrie er aus: "Dies ist eine Katastrophe". Es lagen zu viele unvollendete Werke um ihn herum...

Trotzdem kamen komischerweise aus all diesen fantastischen unmöglichen Entwürfen Schöpfungen einer glänzenden Schönheit als Ergebnis heraus- das war denn auch eine unübertroffene Hinterlassenschaft. Die Aufführungen im Rahmen mancher Festspiele und Rockkonzerte heutzutage haben ihre Gestaltung gefunden mit dem "Mysterium" als Urbild, das geht eindeutig hervor aus den vielen 'light shows und multimedia effects' und der Anregung der Zuhörer zu spontanen kinetischen Reaktionen.

Andrerseits ist die klassische Musik in eine unübersichtliche Sackgasse hinein geraten: der Schule der Atonalisten und Serialisten, jetzt ein Jahrhundert alt, ist es nicht gelungen, sowohl die Ausführenden wie auch die Zuhörer in ihren Bann zu zwingen. Alle Dinge finden irgendwie ihr Ende. Vielleicht werden die Fortschritte des nächsten Künstlers ihre Gestaltung einer Synthese der Künste vielleicht den Richtlinien dieses großen Komponisten entsprechend, verdanken.

Ein Postscript vom Psychoanalyse und Kunst

In seinen berühmten Auseinandersetzungen mit den Einwänden gegen die Psychoanalyse erklärte Sigmund Freud (1917): eine Reihenfolge heftiger Angriffe gegen den menschlichen Narzissmus seien durch Theorien von Kopernikus wie auch von Darwin widerlegt worden. Nicht nur wäre die Erde nicht der Mittelpunkt des Universums, unterschiede sich das Phänomen Mensch nicht wesentlich von den Tieren, sondern des Menschen Ego sei auch nicht "Herr im eigenen Hause". Doch hat die andauernde Virulenz gegen die Psychoanalyse mir die Wirkung anderer vielleicht tiefer verwurzelter Kräfte nahegelegt.

Die Psychoanalyse führte die größte moderne Revolution im Gedanken des Menschen herbei und es gibt keine ihrer Aktivitäten, die nicht irgendwie von ihrem Innern aus berührt wird. Trotzdem haben weitverbreitete Unwissenheit mit Bezug auf deren Entdeckung und eine genauso verbreitete unzulässige Verleumdung sie in eine finstere Vergessenheit zu verdrängen gedroht. Für diejenigen unter uns, die täglich die Unabhängigkeit der psychoanalytischen Perspektive bezeugen können, ist es entmutigend überall die Mißverständnisse und falschen Darstellungen erfahren zu müssen, namentlich in der akademischen Umwelt. Freud war sehr deutlich über das Wesen seiner Arbeit, und sicherlich sollten selbsternannte Verteidiger der dagegen eingebrachten Unannehmlichkeiten, die versucht haben, ihn als Philosophen oder Novellisten zu deuten, sich eines besseren belehren lassen: Die Psychoanalyse ist letzten Endes eine Wissenschaft, zwar eine chaotische, lückenhafte und sogar unerträgliche, (mitunter könnte man verrückt werden) - sowie letzten Endes das Wesen jeder Wissenschaft ist, aber es ist eine Wissenschaft ... das unterliegt keinem Zweifel. Stellt man die Frage mit Bezug auf die *Weltanschauung* der Psychoanalyse Freud (1933), dann wird vollkommen zutreffend die richtige Antwort lauten, daß die Psychoanalyse die Weltanschauung der Wissenschaft ist.

Dies war, glaube ich, die Ursache einer bitteren Enttäuschung. Diese wirkungsvolle, erklärende Autorität, die mit Kenntnis über das Unbewußte die Wissenschaft bereicherte hat, im Gegensatz zu unterschiedlichen Philosophien und Religionen, uns nicht in eine Sphäre der komfortablen kompensatorischen Beruhigung hineingeführt. Während die Wissenschaft in anderen Bereichen uns ausgerüstet hat mit einer klaren Bestätigung der Macht über die materielle Welt, sowie jeder Blick auf die Errungenschaft der Chemie, der Biologie und der Physik das uns bestätigten kann, so gibt es keine ähnliche Macht, die uns der Einblick in das Seelenleben des Menschen vermittelt. Ja, den wissenschaftlichen Vorgang mag man ausweiten, aber der Austausch von Einzelheiten hinsichtlich des neurotischen Leidens im Zeichen des menschlichen Elends überhaupt ist alles zusammengefaßt schwer hervorzubringen. Allerdings die äußerste Ablehnung der Illusion beinhaltet, daß man sich mit der Unvermeidlichkeit des Todes abfindet, während im Gegensatz dazu die technologischen und anderen Fortschritten den primitiven Glauben an die Unsterblichkeit nähren.

Die Quelle dieser allgegenwärtigen Sehnsucht nach Illusion ist die Unfähigkeit sich das eigene Ableben vorzustellen. Trotzdem mag man meinen, daß Illusion wahrlich eine Notwendigkeit während der ersten Stufen der Entwicklung ist, man denke beispielsweise an das Gedeihen eines Kindes ohne sich auf die Omnipotenz der Eltern zu verlassen.

Nichtsdestoweniger ist das Verlangen nach der Bestätigung einer Illusion zählebig bis in die Erwachsenenheit, bis in die 'Reife'. In den pauschaleren Bekundungen haben wir in punkto 'Leben nach dem Tode' spezifische Worte des Trostes, beschrieben in den verschiedenartigsten Religionen, noch subtiler aber im Wortgebrauch zwischen den beharrlichsten Atheisten, die unentwegt an der absoluten 'Verbesserung' der Menschheit

festhalten, die glauben, an die Fortschritte in der Wissenschaft wie auch in der Humanität , deren Ergebnis sich im Entstehen einer vereinten friedlichen Menschheit überhaupt herausstellen soll. Doch zeigt die oberflächlichste Forschung in der Geschichte daß außer in einer privilegierte Minderheiten, die Fortschritte nach wie vor sehr beschränkt sind.

Psychoanalyse dagegen, bietet keinen seelischen Trost angesichts der Existenznot und der Sterblichkeit. Sie lehrt keinen Menschen die Lebenskunst, die Art und Weise wie man regiert, wie es gelingt ein vollkommenes Glück zu verwirklichen, selbst wenn sie Energie freimacht, abzugrenzen was der Erfahrung und Freude zuwider ist Diese allgemeine Enttäuschung über die Unannehmlichkeit und Unmöglichkeit, die seelische Lücke auszufüllen, ist auf die Rücksichtslosigkeit und Erbitterung der Gegner zurückzuführen.

Was soll aber Spiritualität heißen? Freuds glänzende Analyse des "ozeanischen Gefühls" (1930.S.64-73) mit der "Empfindung der Grenzenlosigkeit und der Verbindung mit dem Universum überhaupt" , widerlegt nicht die Härte dieser Notwendigkeit, die Wirkung ihrer Macht, und den Reiz des Verliebtseins, was aber eine andere ihrer Offenbarungen ist. Dies aber ist eigentlich sozusagen das Königreich und die Verantwortung einer Geisteswissenschaft höherer Ordnung.

Freud war kein Fremder da, wo Kunst Autorität ausstrahlt. Für ihn war sie der Höhepunkt der menschlichen Errungenschaft. Es ist die Kunst schlechthin die die Wahrheit aufdeckt aber auch in des Menschen Geist die Empfindung der Grenzenlosigkeit induziert, die die menschliche Verbundenheit gestaltet, sogar in den finstersten Offenbarungen (man lese "King Lear") ein Gefühl der Hoffnung. Es ist die große Kunst, die unsere Humanität veredelt und uns bereichert indem sie der Palette der Erfahrungen Elemente der Sinneswahrnehmungen, Gefühle und Auffassungsgabe hinzufügen. Zieht man die Konsequenzen so kann man sagen, daß das Kriterium für eine wirklich erfolgreiche Analyse die Verbesserung der ästhetischen Fähigkeiten desjenigen ist der sie vornimmt.

Tatsächlich ist es so, daß die Fundstätten in den Geisteswissenschaften der Psychoanalyse einen wichtigen Beitrag leisten können. Sie könnten möglicherweise eine dringlich benötigte "Lingua Franca" gestalten und somit eine vernünftige und intelligente Diskussion in einem Fachgebiet, wo sonst eine babylonische Sprachverwirrung und Subjektivität dominieren. In den Kreisen kreativer Menschen herrscht eine allgemeine intuitive Akzeptanz der unbewußten seelischen Verfassungsmomente und eines angeborenen Triebes, sich darüber zu äußern vor, dies im Zusammenhang mit ihren schöpferischen Aktivitäten, die die immensen Möglichkeiten, methodologische und psychoanalytische Anwendungen zu signalisieren. Folgendes Beispiel möge zum besseren Verständnis dienen: Ich stellte eine Forschung an, in der ich mittels eines psychoanalytischen Verfahrens , einem klassischen Klavierspieler an die Hand zu gehen versuchte, damit er in der Vorführungsweise vielversprechender Ergebnisse verheißen (Garcia, unveröffentl. MS) könnte. Insofern mir bekannt war es die erste formelle Anwendung der Psychoanalyse in diesem Bereich.

Verschwommenheit hie und da in der analytischen Heilpraxis hat allerdings zu sehr vielen Auseinandersetzungen angeregt. Die menschliche Psyche ist so kompliziert und die verschiedenartigsten Möglichkeiten des Eingriffs während der Behandlung so reichlich vorhanden, daß es faktisch unmöglich ist, in einfacher Art und Weise einem Außenstehenden zu erklären, wie eine zu behandelnde Person reagiert auf das Verfahren und wie er Fortschritte macht auf dem Wege zur Besserung.

Aber es ist in hohem Maße möglich, zu demonstrieren, wie die Anwendung der freien Assoziation im Zusammenhang mit was ich mit den Worten: "Interpretative Sparsamkeit" (Garcia, 2004 a) anzudeuten versuche, die zu nachprüfbar analytischen Schlußfolgerungen führen kann. Meine Forschung nach Rachmaninovs seelischem Zusammenbruch nach der Uraufführung seiner "Ersten Symphonie" ist eben ein Beispiel

davon. In dieser Forschung stützten sich meine Rückschlüsse nur auf Rachmaninovs persönlich diktierte Memoiren (der endgültige Text ist einfach zu haben für jeden Leser, der sich dafür interessiert) Dabei habe ich bewußt auf andere Informationsquellen verzichtet, weil ich das zugunsten der methodologischen Qualität für wesentlich hielt. Erst als meine Untersuchung vollendet war, habe ich die Sekundärliteratur, aus der sich herausstellte, daß meine ersten Wahrnehmungen im großen und ganzen richtig waren, zurate gezogen (Garcia, 2002). In diesem Fall wurden sowohl die Durchsichtigkeit der analytischen Methode wie auch die Zuverlässigkeit der "sparsamen" Durchführung unter Beweis gestellt.

Ein Nebenergebnis meiner Forschung führte zum Vergleich zwischen Rachmaninov und seinem vergleichsweise ziemlich unbekannt gebliebenen Zeitgenossen Skrjabin als Beispiel zu den Phänomenen 'Talent' bzw. und 'Genie'. In diesen Studien (Garcia , 2004b) stellte ich Vermutungen an über Unterschiede im Hinblick auf ihre Umwelt und auf ihre psychologischen Vorbedingungen der Entstehung des Genies mit Rücksichtnahme auf die auseinandergehendem Wege dieser zwei großen Komponisten.

Weitere Betrachtungen über das außerordentliche Leben Skrjamins und das Entstehen seiner großartigsten Schöpfungen in unserer kulturellen Geschichte - Das Mysterium - wurde der Anfang dieser Erforschung, wobei die Leitgedanken beinhalteten: Genie, schöpferische Begabung und Mystizismus

© 2007 Emanuel E. Garcia

Quellenangaben

- Arabin, B. (2002). Musik während der Schwangerschaft. *Ultrasound Obstet Gynecol*, 20:425-430.
- Baker, J.M. (1980). Skrjamins bedingungslose Tonalität. *Music Theory Spectrum*, 2:1-18.
- Bowers, F. (1967). Skrjabin immer wieder. In: Aspen: „The Magazin in a Box“, Vol.1. Nummer 2.
- Bowers, F. (1973). *Der Neue Skrjabin*. St. Martin's Press (Verlag), New York.
- Bowers, F. (1996). *Skrjabin a biography*. 2nd ed, rev. Mineola, NY: Dover (2.Druck, überarbeitete Ausgabe.)
- Breuer, J. and Freud, S. (1893-1895). *Studies on Hysteria*. (Forschung im Bereich der Hysterie.) S.E., 2:1-305.
- Ferenczi, S. (1950). Stages in the development on the sens of reality. (Entwicklungsstufen im Sinne des Realitätsbewußtseins.) In *sex in Psycho-Analysis* (Psychoanalyse im Verhältnis zur Sexualwissenschaft.) New York: Basic Books, pp. 213-239.
- Freud, S. (1917). A difficulty in the path of psycho-analysis. S.E., 17:137-144. (Schwierigkeiten, Unannehmlichkeiten im Vorgang der Psychoanalyse.)
- Freud, S. (1930). *Civilisation and its discontents*. S.E. 22:64-145. (Zivilisation/Kultur und ihre Unzufriedenen, Unannehmlichkeiten.)
- Freud, S. (1933). The question of a weltanschauung. In *New Introductory Lectures on Psycho-analysis*. S.E., 22:158-182. (Die Frage betreffs der Weltanschauung In neuen einleitenden Vorträgen, Vorlesungen bezüglich der Psychoanalyse.)
- De la Grange, H.L. (1971-2). Prometheus unbound. *Music and Musicians*. 20(5):34-43. (Prometheus ungebunden geheftet, Musik und Musiker.)
- Garcia, E.E. (unveröffentlicht MS). *Psychanalytic methology as an unique contribution to a performer's interpretation of a musical composition*. [Psychoanalytische methodische Abhandlung in punkto eines einmaligen Beitrages zur Deutung (Bewertung) der Leistung eines Künstlers in einer (musikalischen) Komposition.]

- Garcia, E.E. (2000). Gustav Mahler's choice: a note on adolescence, genius and psychosomatics. *Psychanal. Study Child*. 55:87-110. [Gustav Mahlers Auslese: eine Fußnote (Anmerkung des Verfassers, kurze Mitteilung), Genie und Psychosomatik.]
- Garcia, E.E. (2002). Rachmaninov's First Symphony: emotional crisis and genius interred *Journal of the Conductors Guild*, 23:71-29. (Rachmaninovs Erste Symphonie: Seelische Krise und beerdigtes Genie, Zeitschrift des Dirigentenvereins.)
- Garcia, E.E. (2004a). Rachmaninov's emotional collapse and recovery. The First Symphony and its aftermath. *Psychoanalytic Review*, 91:221-238. (Rachmaninovs seelischer Zusammenbruch und Genesung. Die Erste Symphonie und ihre Nachwirkungen.)
- Garcia, E.E. Rachmaninoff and Scriabin, creativity and suffering in talent and genius. *Psychoanalytic Review*, 91: 423-442. (Rachmaninov und Skrjabin: Schöpferische Begabung und Leiden im Rahmen des Talentes und des Genies.)
- Lunacharsky, A. (1921). On Scriabin. *Kultura Teatra* no. 66, trans. by D.L. Weitzel, in the *Journal of the Scriabin Society*, 8 (1) 39-43, 2003-4. (Kultur Theater, nr 66, transd. D.L. Weitzel, in der Zeitschrift der Skrjabingeseellschaft.)
- Matlaw, R.E. (1979). Scriabin and Russian symbolism. *Comparative Literature*, 31(1) 1-23. (Skrjabin und der russische Symbolismus.)
- Morrison, S. (1998). Skryabin and the impossible. *Journal of the American Musicological Society*. 51(2):283-330. (Skrjabin und das Unmögliche, Zeitschrift der amerikanischen musikologischen Gesellschaft.)
- Morrison, S. (2002). The Libretto of the Preparatory Act, trans. In Appendix to *Russian Opera and the Symbolist Movement* by S.Morrison. Univ. of California Press. reprinted in the *Journal of the Scriabin Society*, 8(1)80-103, 2003-4. (Das Libretto des vorbereitenden Aufzuges - der vorbereitenden Handlungen -. Appendix zur russischen Oper und zur Symbolistenbewegung Verfasser S.Morrison, Druckerei der Californischen Universität. Erneut veröffentlicht in der Zeitschrift der Skrjabingeseellschaft.)
- Pasternak, A. (1972). Skryabin: summer 1903 and after. *The Musical Times* 113(1158):1169-1174. (Skrjabin im Sommer des Jahres 1903 und nachher.)
- Pasternak, B. (1959). I remember: Sketch for an autobiography. New York: Pantheon Books. (Ich erinnere mich: Entwurf einer Autobiographie.)
- Perle, G. (1984). Scriabin's self-analyses. *Music Analyses*, 3(2):101-122. (Skrjabin's Selbstanalysen.)
- Powell, J. (2001). Scriabin. In S. Sadie, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*, 2nd ed. (Vol. 23, pp383-395). London: Macmillan.
- Sabanejev, L. (1931). Scriabin: a memoir. *Russian Review*, 25(3):257-267.
- Schloezer, B. de. (1987). Scriabin: artist and mystic, trans. N. Slonimsky. Introduction by M. Scriabine. Berkeley: University of California Press. (Skrjabin: Künstler und Mystiker Einführung von M. Scriabine, Druckerei der kalifornischen Universität.)
- Shaw, G.B. (1908). *The Sanity of Art: An Exposure of the Current Nonsense about Artists being Degenerate*, London: New Age Press. (Die gesunde Verstand in der Kunst: Eine Entlarvung des Wahnwitzes bezüglich der Künstler, die für degeneriert gehalten werden.)