

Sergej Wassilijewitsch Rachmaninoff und Alexander Nikolajewitsch Skrjabin stellen neben Franz Liszt wohl die berühmtesten Vertreter einer genialischen Doppelbegabung als Klaviervirtuosen und als Komponisten dar, wobei Franz Liszt und Sergej Rachmaninoff auch als Dirigenten Außerordentliches leisteten. Man denke nur etwa an die Uraufführung von Wagners „Lohengrin“ durch Liszt 1850 in Weimar oder Rachmaninoffs exemplarische Deutung der 5. Symphonie von Tschaikowsky, über die Nikolai Medtner notierte: „... bis dahin... kannten wir nur die Version Nikischs und seiner Nachahmer. Sein jämmerlich langsames Tempo wurde zur Norm bei Tschaikowsky –Aufführung[en], durchgesetzt von Dirigenten, die ihm blind folgten. Unter Rachmaninoff fiel diese Tradition plötzlich weg, und wir hörten die Komposition wie zum ersten Mal; erstaunlich war vor allem die umwälzende Heftigkeit des Finales, das Gegenteil von Nikischs Pathos, [das] diesem Satz immer schadete.“ Diese Worte lassen erahnen, wie mitreißend Rachmaninoff als Interpret nicht nur am Klavier gewesen sein muss.

Sein kompositorisches Schaffen indes sah sich großen Anfeindungen ausgesetzt. Als besonders schmerzlich dürfte er wohl die bissigen bis zynischen Kommentare prominenter Kollegen empfunden haben. So ist von Richard Strauss das berühmt–berüchtigte Urteil „gefühlvolle Jauche“ über Rachmaninoffs Oeuvre überliefert. Und George Szells legendärer trockener Humor „schoss“ nach einer Aufführung des 3. Klavierkonzertes gewissermaßen spitze Pfeile: „ So viele Noten?...Wozu?“ Viele Vorurteile, die teilweise bis heute einer unvoreingenommenen Betrachtung der Werke Rachmaninoffs entgegenstehen, liegen in der rasanten Entwicklung der zentral-europäischen Musik von der Spätromantik bis hin zur radikal vollzogenen Auflösung der herkömmlichen Tonalität begründet. Als Leitfigur hierfür gilt beinahe wie ein Dogma Arnold Schönberg. In seinem Oeuvre ist die Wandlung von spätromantischer Chromatik zur Anwendung der von ihm entwickelten Zwölftontechnik bilderbuchhaft nachvollziehbar. Bis heute wird meiner Meinung nach viel zu oft die vielfältige Palette der Kompositionen des 20. Jahrhunderts einseitig nach dem Konstruktivismus und den strengen Formprinzipien der sogenannten „Zweiten Wiener Schule“ bewertet. So unterschiedlichen Begabungen wie Erich Wolfgang Korngold, Charles Ives, Franz Schreker, Alexander Skrjabin und eben Sergej Rachmaninoff wird man so in keiner Weise gerecht.

Die beiden Letztgenannten stehen in einer Traditionslinie zwischen Moskau (Tschaikowsky) und Petersburg (Das „mächtige Häuflein“: Mussorgsky, Rimsky-Korsakow, Balakirew, Borodin und Cui) einerseits und der klassischen russischen Moderne mit ihren Protagonisten Prokofjew, Schostakowitsch und natürlich Strawinsky andererseits. Nachvollziehbar wird dieser Platz in der Musikgeschichte bei einem genaueren Blick auf die Frühwerke.

In Rachmaninoffs erstem Klavierkonzert in fis-moll und Skrjabins erstem und einzigem Beitrag zu dieser Gattung, übrigens auch in fis-moll, ist ein gewisser gemeinsamer „Grundton“ des Ausdrucks zwischen dem Solo-Klavier und dem Orchester nicht zu leugnen, der sich eindeutig noch etwas an Tschaikowsky orientiert. Besonders eindrucksvoll erscheint mir in diesem Zusammenhang ein Vergleich der Durchführungspassage von Rachmaninoffs c-moll Konzert (Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll op. 18: 8 Takte ab Ziffer 10, Boosey&Hawkes-Ausgabe) mit Tschaikowskys b-moll Konzert (Tschaikowsky, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23: 1. Satz, Takte 240 - 250). Hier wird deutlich, dass in der motorischen Charakteristik dieser Stelle eine Bewahrung und Weiterentwicklung eines virtuosen Stils liegt, die in ihrem forschen Zugriff direkt auf die spätere kristallklare Brillanz und aggressive Rhythmik eines Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch verweist. Während Rachmaninoff klassischen Formprinzipien bis zu seinem Lebensende treu blieb, schuf Skrjabin in seinen letzten Werken durch die Brechung und Überwindung des tonalen Dreiklang-Prinzips mit Dur und Moll durch die systematische Akkord-Strukturierung aus Quarten und Quinten einen „individuellen Kosmos“, inspiriert durch mystisch-philosophische Ideen. Diese Hinwendung zu einem fast religiösen Mystizismus lässt den gemeinsamen musikalischen Ursprung beider Komponisten fast vergessen. Skrjabin's zunehmender Größenwahn und sein Traum von einem „opus summum“ – einem Orchesterwerk mit gigantischer Besetzung unter der Hinzuziehung von Farben, Düften, Gesten, architektonischen Elementen und einer völlig rätselhaft erscheinenden geplanten „Mitwirkung der Natur“ in einem niemals realisierten Tempel in Indien – unterscheiden ihn am Ende sehr von seinem ehemaligen Studienkollegen Rachmaninoff.

Seit fast 20 Jahren haben mich Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Musiker in Leben und Werk fasziniert. Der in der Saison 2005/2006 durchgeführte Rachmaninoff-Zyklus der Stuttgarter Philharmoniker mit fast allen Orchester-Kompositionen und die daraus resultierende Beschäftigung mit dieser Musik war insofern eine willkommene Gelegenheit, zwei Meisterwerke Rachmaninoffs mit Skrjabins letztem Opus auf einer CD zu vereinen.

Der Fels ist das erste größere Orchesterwerk des 19-jährigen Sergej Rachmaninoff. Ermutigt durch die Auszeichnung seiner Abschlussarbeit im Fach Komposition (die Oper „Aleko“) am Moskauer Konservatorium mit einer Goldmedaille ist dieses Stück ein durchaus selbstbewusstes und markantes symphonisches Poem. Auch bei Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, der Rachmaninoff als seinen legitimen Nachfolger betrachtete, fand es so großen Anklang, dass er beabsichtigte, es in der Wintersaison 1893/94 aufzuführen. Sein unerwarteter Tod verhinderte dies jedoch. Vielleicht hätten diese Aufführungen einen höheren Bekanntheitsgrad der Tondichtung bewirkt, denn es ist bis heute einer breiteren Öffentlichkeit kaum vertraut.

Mich fasziniert besonders die instinktive Beherrschung des Orchestersatzes, denn „Der Fels“ ist bemerkenswert instrumentiert. Als Beispiele seien hier die an Wagners „Feuerzauber“ aus „Die Walküre“ erinnernde Streicherbehandlung (11. Takt ff. nach Oder Part. Rob. Forberg Musikverlag, CD Track 1, nach 7:46) und die sehr solistische Behandlung des 1. Horns genannt. Interessant für den Interpreten erscheint mir die doppelte literarische Vorlage. Dem Erstdruck der Partitur (1894) sind die Anfangszeilen des Gedichtes „Der Fels“ von Michael Lermontow (1814-1841) vorangestellt:

Schließ ein kleines goldnes Wölkchen unter Sternen
an des Felsenriesens Brust geborgen,
schwebte fröhlich fort am frühen Morgen
über's Meer, zu blauen Himmelsfernen.
Doch ein Schimmer schien von ihm geblieben
in des Felsens Furchen, feucht wie Tränen,
die der Alte, einsam nun, voll Sehnen
weint um die, die jäh vom Wind vertrieben.

1898 erhielt dann der Schriftsteller Anton Tschechow (1860-1904) ein Exemplar der Partitur mit dem handschriftlichen Hinweis des Komponisten: „Meinem teuren und hochgeschätzten Anton Pawlowitsch Tschechow, dem Autor der Geschichte 'Auf der Landstraße', die als Programm dieser Komposition zugrunde liegt.“ In der Erzählung trifft ein Mann mittleren Alters auf eine junge Frau, der er, der Unzufriedene, von seinem Leben und seiner Suche nach Glück und Erfüllung erzählt. Wie die Wolke, die am nächsten Morgen vom Wind weiter getrieben wird, muss auch die Frau ihres Weges ziehen.

Die dramatische Komposition lässt vor dem geistigen Auge des Hörers sehr wirkungsvoll die Unvereinbarkeit der literarischen Protagonisten entstehen. Ein düsteres Thema der Celli und Kontrabässe scheint den Felsen (bzw. den Mann) zu symbolisieren, ein zart-verspieltes Motiv von Flöte und Klarinette die Wolke (bzw. die Frau). Das erste Thema gipfelt in einem elementaren Ausbruch (4 Takte vor U der Part. Rob. Forberg, CD Track 1, ab 10:46), der Rachmaninoffs Bemühen kennzeichnet, dass jedes Musikwerk stets nur einen wirklichen Höhepunkt habe – „den Punkt“, wie er es nannte – und dass sich das ganze Werk auf diesen beziehen müsse. Die Tondichtung endet mit einem ruhigen Abgesang der Blechbläser, der an einen Trauermarsch erinnert.

Keine Literatur, sondern ein Bild inspirierte Sergej Rachmaninoff zu seinem 3. großen Werk, das er neben der 2. Symphonie und der 1. Klaviersonate bei seinem dreijährigen Aufenthalt in Dresden geschaffen hat: **Die Toteninsel** von Arnold Böcklin (1827-1901). Die allegorischen Gemälde dieses Schweizer Symbolisten waren um die Jahrhundertwende außerordentlich populär. Drucke davon fanden sich in jedem Haushalt, der künstlerisch auf der Höhe der Zeit sein wollte. Während Böcklins Umkehrung des Themas, das Bild „Die Lebensinsel“ aus dem Jahre 1888, kein so großes Interesse erweckte, hatte „Die Toteninsel“ die Kunstsinnigen jener Zeit

geradezu süchtig gemacht. Es wurde als Metapher für Einsamkeit und die Verlorenheit des Individuums in einer zunehmend industrialisierten Welt verstanden, ein Abbild des Finde Siècle. Diese morbide Neigung bezeichnete Thomas Mann so treffend als „Sympathie mit dem Tode“. Noch heute zieht das Gemälde (das Böcklin in mehreren Versionen malte) in seinen Bann: eine weite Wasserfläche, über die lautlos ein Kahn gleitet. Nur den Rücken des Ruderers sieht man und eine weiß gekleidete, aufrecht stehende Gestalt. Im Boot ruht ein überdeckter Sarg und davor im Blick der Bootsinsassen ragt die Insel aus steilen massiven Felsen. Der Symbolgehalt dieser Szene inspirierte noch hundert Jahre später die Konzeption des französischen Regisseurs Patrice Chereau in seinem „Jahrhundert-Ring“ in Bayreuth 1976.

Rachmaninoff verstärkt die gespenstische Atmosphäre durch die für ihn typische Einbeziehung des „Dies irae“, jene strenge Tonfolge aus der Totenmesse der katholischen Liturgie, die sich in fast all seinen Werken wiederfindet. 232 zusammenhängende 5/8-Takte wiegen die Totenbarke auf ihrer Fahrt zur Insel und entfalten durch ihre bedrückende Monotonie und eine effektvolle Steigerung eine geradezu hypnotische Wirkung. Ich habe es immer als große Herausforderung empfunden, das vorgeschriebene „Lento“ am Anfang der Partitur wörtlich zu nehmen und so langsam zu beginnen, dass ein Taktieren in zwei Schlägen pro Takt (2+3 Achtel bzw. 3+2 Achtel) gerade noch möglich ist. Die so in Tönen ausgedrückte Ruhe verschärft den von Rachmaninoff gewollten Kontrast zum lyrischen Mittelteil im $\frac{3}{4}$ -Takt („... bis jetzt herrschte der Tod, ab hier regiert das Leben...“), der nach seinen Worten viel „...rascher und emotionaler...“ gespielt werden soll. Der exaltierte Aufschwung (ab Ziffer 16 der Part. Boosey&Hawkes, CD Track 2, ab 15:33) und die musikalische Illustration des Todeskampfes (Ziffer 22 ebd. ab 18:18) mit seiner komplizierten Chromatik stellen meiner Meinung nach eine für das Jahr 1909 unerhört moderne Musik dar. Mit dem „Dies irae“, ppp von den 2. Violinen und der 1. Klarinette vorgetragen, kehrt unüberhörbar die Sphäre des Jenseitigen zurück. Die letzten Takte des Stückes gehören wieder dem gleichmäßigen 5/8-Takt und ein fahler, sparsam instrumentierter a-moll-Akkord beschließt das düstere Werk.

Als Alexander Skrjabin **Prométhée** schrieb (1908-1910), war er erfüllt von der Idee eines „mystischen Akkords“, der sich aus den Noten H-Fis-Cis-A-Dis-G (am Beginn des Werkes von oben nach unten so notiert) zusammen setzt. Der „mystische Akkord“ ist auf alle verfügbaren 12 Halbtonschritte transponierbar, ohne dass dies Auswirkungen auf seine harmonische Konstellation hätte. Skrjabin verwendet seine Töne sowohl als Akkord wie als Tonleiter. So entwickelt er aus dem „mystischen Akkord“, der keinerlei Auflösung zu konsonanter Harmonie im traditionellen Sinne anstrebt, alle sukzessiven und simultanen Strukturen der Komposition, seien sie melodisch-thematisch, harmonisch oder polyphon. Die Integration von Horizontale und Vertikale in einer Art Klangzentrum (eine passende Bezeichnung der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa) ist das Endergebnis von Skrjabins jahrelangen Bestrebungen nach einem individuellen Kompositionssystem. Die komplizierten Intervalle in Verbindung mit der ausgeklügelten Instrumentation für 5 Flöten, 3 Oboen und Englisch-Horn, 4 Klarinetten, 4 Fagotte, 8 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, zahlreiches Schlagzeug, Solo-Klavier, großen 4-stimmigen Chor und Streicher führen an Grenzen der Wahrnehmung. Die Organisation aller Töne und Strukturen von einem Klangzentrum aus und die formale Anlage aus in streng proportionalen Verhältnissen stehenden Teilen verleiht der Musik jedoch einen ganz einheitlichen Charakter. Der Einheitlichkeit entspricht seine philosophisch-mystische Ideenwelt, die sie zum Ausdruck bringen soll. Der immer wiederkehrende Inhalt seiner Tondichtungen ist die fortschreitende Bewegung vom „Chaos“ über das „Herabsteigen des Geistes in die Materie“ und das „Wiederaufsteigen aus den tiefsten Tiefen des Materiellen“ bis zur „Entmaterialisierung“. Auch der Prométhée folgt im Wesentlichen dieser Bewegung. „Diese Ideen sind mein Konzept, und sie prägen die Komposition genau so wie die Klänge. ... Alles Schaffen setzt einen Plan und einen Gedanken voraus.“

Gabriel Feltz