

Thomas Daniel Schlee, Wien

Die Stellung Olivier Messiaens in der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts

Es ist keine Frage: Die Stellung Olivier Messiaens in der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts, ja in der so reichen und schönen Geschichte der geistlichen Musik überhaupt, ist eine besondere. Sie ist in zweierlei Hinsicht ganz und gar außergewöhnlich: zum einen aufgrund ihrer rein künstlerischen Qualität, zum anderen aufgrund der Position, die ihr Schöpfer für sie in der Gesellschaft mit Nachdruck gewählt hat. Es gibt bei Messiaen freilich auch eine Verbindung, eine Art wechselseitiger Durchdringung dieser beiden Aspekte.

Über die Bedeutung Messiaens als einer der führenden Komponisten der jüngsten Vergangenheit ist schon viel, auch viel Substantielles, gesagt und geschrieben worden. Aber man kann über einen solchen Künstler und sein Werk wohl nie *genug* gesagt haben. Dennoch: Es geht hier nicht um eine weitere, zwangsläufig kursorische Darstellung jener Elemente von Messiaens ausgeprägtem Personalstil, dessen Innovationspotential der Musik ab den 30er-Jahren wesentliche Impulse gegeben hat. Messiaen war ein früh *erkanntes* (wenngleich aus wechselnden Motivationen bis ins hohe Alter auch angefeindetes) Genie, nie jedoch ein *verkanntes*. Und er, dessen persönliche Ausstrahlung die eines uneigennützigsten, sanften, bescheidenen, ja: kindlich-naiven (wenngleich hochgebildeten) Mannes war, er selbst war sich der Besonderheit und der Bedeutung seiner Musik durchaus bewußt:

1935, als erst 27-Jähriger, gab Messiaen seinem Orgelzyklus „La Nativité du Seigneur“ ein zweiseitiges Vorwort bei, das einen Abriß der konstituierenden Elemente seiner musikalischen Sprache auf ihrem damaligen Stand enthält. 1942 erschien sein meisterliches „Quartett für das Ende der Zeit“ („Quatuor pour la fin du temps“), wiederum mit einem recht ausführlichen Eigenkommentar, gegliedert in Betrachtungen des geistigen Gehaltes und Aufbaus des Werkes sowie in eine „Kleine Theorie meiner rhythmischen Sprache“. Zwei Jahre später publizierte Messiaen seine 1942 verfaßte, zweibändige „Technique de mon langage musical“ („Technik meiner musikalischen Sprache“). Man vergegenwärtige sich, daß hier ein erst 35-Jähriger gleichsam die Schatztruhe seiner Stilelemente öffnet. Das ist typisch für die Arbeitsweise des Komponisten, der schon in den 20-er Jahren, also noch als Schüler am Pariser Konservatorium, die Taschen seiner Anzüge mit Zetteln gefüllt hatte, auf denen er bewährte Bausteine seiner Klangerkundungen festgehalten hatte. „Bewährt“ ist bei Messiaen gleichbedeutend mit *ausgehört* und *vom Ohr für gut befunden*.

Aber es bleibt erstaunlich, wie früh und mit welcher Überzeugung Messiaen sein Vokabular der Mitwelt als vorbildhaft mitgeteilt hat. Schon 1939 entstanden, aber wohl wegen des Zweiten Weltkrieges und seiner erst nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft erfolgten, durchaus kontroversiell aufgenommenen Ernennung zum Professor für Harmonielehre am Pariser Konservatorium erst 1951 publiziert, sind schließlich seine „Vingt Leçons d’Harmonie“ zu nennen: modellhafte, drei- bis fünfstimmige Harmonisierungs-Ausarbeitungen eigener Melodien oder Bässe nach historischen Mustern, von Monteverdi über Bach, Mozart, Schumann bis Chabrier, Debussy und Ravel. Es handelt sich also um ein Kompendium, das den Anspruch der Erarbeitung wesentlicher Stile auf höchstem Niveau an jene Studenten stellt, die sich dieses Lehrwerkes bedienen. Das Überraschende dabei ist die zwanzigste, die abschließende Lektion im vierstimmigen Satz, mit der gewis-

sermaßen die zeitgenössische Ebene erreicht ist. Messiaen charakterisiert diese Lektion selbst wie folgt: „geschrieben in einem sehr speziellen Stil, der sich ein wenig den Hindu-Melodien annähert.“ Organisten werden sofort die Verwandtschaft zu zwei Sätzen aus dem (ebenfalls 1939 entstandenen) Zyklus „Les corps glorieux“ feststellen: „L'Ange aux parfums“ und „Force et agilité des corps glorieux“. Diese melodische Kontur findet sich übrigens auch zu Beginn des sechsten Satzes („Danse de la fureur, pour les sept trompettes“) aus dem „Quartett für das Ende der Zeit“ – es handelt sich also um verschiedene Ausformungen eines jener „Sammelstücke“, die Messiaen schon als junger Mann bei sich getragen hatte.

Weshalb dieser Exkurs? Weil wir uns darüber klar sein sollen, daß Messiaen das Potential, die Fülle und Dichte seiner Musik richtig und keineswegs überheblich eingeschätzt hat. „La Nativité du Seigneur“ hat nach ihrer Uraufführung am 27. Februar 1936 in Messiaens Pariser Kirche La Trinité durch Daniel-Lesur, Jean Langlais und Jean-Jacques Grunenwald unmittelbar eine enorme Auswirkung auf die Orgelmusik gehabt. Man vergleiche nur die Werke, die danach von den Kollegen Messiaens – wie eben Langlais oder Grunenwald – komponiert wurden. Und die Strahlkraft jenes Stiles samt all seiner harmonischen, rhythmischen wie klanglichen Reichtümer ist bis heute ungebrochen. Unzählige Orgelimprovisationen, die wir heute hören, wären ohne „La Nativité du Seigneur“ unvorstellbar – kurz: Es gäbe sie *so* nicht.

Messiaen hat der Musik ab den späten 20er-Jahren (denn schon sein erstes Orgelwerk „Le banquet céleste“ aus dem Jahre 1928 enthält bis dahin Ungehörtes!) eine unschätzbare Fülle an neuem Material erschlossen und wir sind auch heute beileibe noch nicht soweit, alle seine Möglichkeiten für uns ausgelotet zu haben.

Doch – und damit bin ich beim zweiten, entscheidenden Aspekt meiner Betrachtungen angelangt – müssen wir uns folgende Frage stellen: In welchen Bereichen der Musik hat Messiaens Œuvre wirklich *ausschlaggebende* Bedeutung, und zwar gleichermaßen in stilistischer wie inhaltlicher Weise? In der allgemeinen Musikgeschichte ist Messiaens Rang unbestreitbar und unbestritten; die Präsenz seiner Werke beweist es täglich. Aber wie steht es mit ihrem Verhältnis zur geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts? Hier müssen wir überrascht feststellen, daß dieses Verhältnis ohne weiterführende Reflexionen kaum klar zu definieren ist.

Gerne möchte ich darauf verzichten, eine unter anderen auch von mir mitgetragene Polemik über den Zustand der geistlichen Musik des vergangenen Jahrhunderts zu wiederholen (wobei ich mich naturgemäß hauptsächlich auf den katholischen Bereich beziehe). Immerhin aber darf erneut festgehalten werden, daß sich – wohl auch aufgrund tiefgreifender Umwälzungen in den ehemals christlichen Gesellschaften – die geistliche Musik im 20. Jahrhundert nur in Ausnahmefällen als wesentlich erweist: weder hinsichtlich ihres rein künstlerischen Wertes, noch hinsichtlich ihrer Einbindung in das spirituelle Dasein, insbesondere in die Liturgie. Natürlich gibt es tief berührende Werke geistlichen Inhalts aus der jüngeren Vergangenheit – etwa von Strawinsky, Britten, Poulenc oder Frank Martin, in der Gegenwart von Pärt oder Tavener –, aber sie nehmen im Corpus der bedeutenden Musik des 20. Jahrhunderts einen deutlich geringeren Raum ein als vergleichbare Werke in den Jahrhunderten zuvor.

Insofern könnte man davon sprechen, daß die Werke eines so restlos und kirchentreu gläubigen Musikers wie Olivier Messiaen aufgrund des seltenen Glücksfalles, daß er zugleich ein Komponist ersten Ranges war, gewissermaßen Alpha und Omega der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts bedeuten. Jedoch müssen wir an diesem Punkte innehal-

ten. Was ist mit „geistlicher Musik“ gemeint? Man ist versucht, den Begriff zunächst zu stark einzugrenzen, indem man vornehmlich an Musik zum sakralen, eigentlich *liturgischen* Gebrauch denkt (auf dieses Attribut wird allerdings noch zurückzukommen sein).

Da wir uns mit Messiaen beschäftigen, ist es naheliegend, sich in der Folge seinen eigenen Überlegungen zu diesen Kategorien zuzuwenden. Er hat diese in seiner am 4. Dezember 1977 gehaltenen „Conférence de Notre-Dame“ so formuliert:

„La musique peut s'adapter au sacré de plusieurs façons. Il y a d'abord *la musique liturgique*, qui suit la structure de l'Office et n'a sa signification que pendant l'Office. Ensuite vient *la musique religieuse* – et ce terme couvre un vaste champ d'époques et de pays divers, d'esthétiques diverses. Enfin, il y a la percée vers l'au-delà, vers l'invisible et l'indicible, qui peut se faire à l'aide du *son-couleur*, et se résume dans la sensation d'*éblouissement*.“

(„Die Musik kann sich mit dem Sakralen in verschiedener Weise verbinden. Zunächst gibt es die *liturgische Musik*, die der Struktur der liturgischen Feier folgt und nur während dieser ihre Bedeutung innehat. Dann folgt die *religiöse Musik* – und dieser Begriff deckt ein weites Feld verschiedener Epochen, Länder und ästhetischer Positionen ab. Schließlich gibt es jene Öffnung hin zum Jenseits, zum Unsichtbaren und Unsagbaren, die sich aus dem *Farbklang* ergeben kann und die in der Erfahrung des *Geblendetseins* zusammenfassend ausgedrückt erscheint.“)

Diese Kategorisierung durch Messiaen ist ebenso überraschend wie sie für den Komponisten charakteristisch und somit auch für sein eigenes Schaffen erhellend ist. Messiaen ordnet das Sujet in drei Stufen: Von der liturgischen Musik, die er extrem eingrenzt, scheinen die Kategorien in ihrem künstlerischen, ja sogar geistigen Gehalt beziehungsweise in ihrer *Wirkung* aufzusteigen, und auch ihre (symbolische) „Grundfläche“ scheint immer größer zu werden: vom reinen Gregorianischen Choral (der ja eine historisch abgeschlossene, also eng begrenzte Gattung darstellt) über die sehr weit gefaßte zweite Stufe der „religiösen Musik“ bis zur als zunächst undefinierten, also unendlich großen, letzten und höchsten Stufe des Farbklanges respektive des Geblendetseins.

Doch worum geht es auf dieser letzten Stufe, auf jener obersten Kategorie? Unumwunden um Messiaen selbst und das für sein Sensorium wichtigste Phänomen seiner Musik, nämlich die Durchlässigkeit zwischen Klang und innerlich geschauter Farbe. Es wäre skandalös, hätte Messiaen in seiner „Conférence de Notre-Dame“ nachzuweisen versucht, allein er habe die höchste Stufe sakraler Musik erreicht. Es wäre nämlich dann die dritte die kleinste Stufe, bestimmt und gangbar nur für einen. Dies trifft natürlich nicht zu, ebensowenig wie Messiaen mit seinen drei Kategorien eine Werteskala verbunden hat; viel zu innig war hierfür seine Liebe zum Gregorianischen Choral.

Wenden wir uns also den ausführlichen Darstellungen der Kategorien zu, wie sie in der „Conférence de Notre-Dame“ zu finden sind:

Messiaen insistiert, er formuliert dort in frappierender Eindeutigkeit:

„Il n'y en a qu'une: *le plain-chant*. Seul, le plain-chant possède à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité. Malheureusement [...] le plain-chant est mal connu. Il est mal connu surtout parce qu'il est mal chanté.“ („Es gibt nur eine liturgische Musik: *den Gregorianischen Choral*. Nur ihm eignet zugleich die Reinheit, die Freude und die Leichtigkeit, die für den Aufflug der Seele zur Wahrheit vonnöten sind. Leider aber [...] ist der Gregorianische Choral nur unzureichend bekannt. Das ist er vor allem deswegen, weil er schlecht gesungen wird.“)

Nach Erörterungen über den Fehler, gregorianische Melodien zu harmonisieren und einer Beschreibung der Neumen (die ja für Messiaens Musik oftmals als Inspirationsquelle gedient haben) fügt er liebevoll-poetisch hinzu:

„L'invisible s'avance avec des pieds légers, qui ne touchent pas les herbes, et n'inclinent pas les fleurs, comme ceux des ressuscités de Fra Angelico . . . Ajoutons que cette délicatesse du plain-chant ne peut se manifester que dans la vitesse et la joie. Si l'on chantait le plain-chant avec l'allégresse et la rapidité qu'il comporte, on l'aimerait tellement qu'on ne pourrait plus s'en passer.“

(„Das Unsichtbare [denken wir an die hohe Bedeutung dieses Begriffes, wie sie der Komponist etwa in seiner „Messe de la Pentecôte“ gebraucht hat!] schreitet auf leichten Füßen voran, die das Gras nicht berühren und die Blumen nicht knicken, wie die der Auferstandenen auf den Bildern des Fra Angelico . . . Ergänzen wir, daß jene Zartheit des Gregorianischen Choral sich nur in rascher Bewegung und in Freude zu äußern vermag. Sänge man die gregorianischen Melodien mit jenem Jubel und im Tempo, das ihnen zukommt, man liebe sie derart, daß man nicht mehr auf sie verzichten wollte.“)

Welch schöne, weil liebende Parteinahme für den Gregorianischen Choral! Und nehmen wir zur Kenntnis, daß sie zugleich eine unzweideutige Stellungnahme zu den von Messiaen bedauerten Veränderungen und Banalisierungen der musikalischen Gestaltung von Liturgie enthält.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Messiaen im Gregorianischen Choral eine ideale, vollkommene Verschmelzung von kostbarer Musik und spirituellem Inhalt sah, wodurch er für die Liturgie unersetzlich und unverzichtbar ist und bleibt. Ein weiterer Aspekt bleibt in der „Conférence de Notre-Dame“ unausgesprochen, doch ich weiß aus persönlichen Äußerungen des Komponisten, daß auch er für ihn von Bedeutung war: die Anonymität. Beim Gregorianischen Choral spielt die Autorenschaft keine Rolle. Eine gewisse Objektivität ist am ehesten geeignet, die Wahrheiten des Glaubens und seine Mysterien auszudrücken. Ich werde auf diesen Aspekt noch zurückkommen.

Welchen Gebrauch hat Messiaen in seinem Œuvre von gregorianischen Themen gemacht? In seinem Frühwerk nur in sehr diskreter Weise und ausgesprochen selten: so im ersten Satz („La Vierge et l'Enfant“) aus der „Nativité du Seigneur“, wo das „Puer natus“ in reicher Colorierung nahezu unkenntlich gemacht wird. Dies hat wohl mit der zur Zeit der Entstehung dieses Werkes übermächtigen Präsenz von Charles Tournemires „L'Orgue Mystique“ zu tun. Erst im 1960 komponierten „Verset pour la fête de la Dédicace“ für Orgel wird das Alleluja zum Kirchweihfest ausgiebig zitiert, jedoch mit modifizierten Intervallen. Im Orchesterwerk „Couleurs de la Cité céleste“ (1963) greift Messiaen in einem ähnlichen Verfahren auf das Alleluja des 8. Sonntags nach Pfingsten, auf das Alleluja des 4. Sonntags nach Ostern sowie – erstmals in Originalgestalt – auf das Alleluja zum Fronleichnamfest und wiederum das Alleluja zum Kirchweihfest zurück. Es bleibt dem Spätwerk Messiaens vorbehalten, Zitate gregorianischer Themen (die ja stets auch um ihres inhaltlichen Bezuges willen ihren Platz im musikalischen Gefüge einnehmen) in sozusagen „reiner“ Form zu integrieren: so in den Orgelzyklen „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“ (1969) und im „Livre du Saint Sacrement“ (1983/84). Berührend ist hier die bewußte Hereinnahme eines Widerspruches zur in der „Conférence de Notre-Dame“ getätigten und musikhistorisch natürlich zutreffenden, apodiktischen Feststellung, die gregorianischen Themen dürften nicht harmonisiert werden. In den beiden zuletzt genannten Zyklen gibt es Klangoasen, in denen solche Themen sehr wohl – und zwar ganz im Stile von Messiaens liturgischen Improvisationen – modal begleitet werden. Doch hat dies mit der Kraft der Assoziation zu tun, die sich beim Hörer einstellt: Messiaen will an diesen Stellen die intimen Momente des gemeinschaftlichen Glaubensaktes in das theologisch und musikalisch komplexe Gefüge seiner Werke einbeziehen.

Kehren wir zurück zur Aussage Messiaens, es gäbe nur *eine* liturgische Musik – eben den Gregorianischen Choral. Damit ist zugleich klar ausgesprochen, daß wir von Messiaen keine (oder kaum) Beiträge zu dieser ja sonst von vielen hochbedeutenden Komponisten der Vergangenheit bedienten Gattung zu erwarten hatten. 1937 schrieb er seine kleine Motette „O sacrum convivium“ und weigerte sich fortan, weitere, für die Liturgie bestimmte Werke zu komponieren. Seine im Anhang der „Technik meiner musikalischen Sprache“

angeführte Messe für 8 Soprane und 4 Violinen aus dem Jahre 1933 bezeichnete er selbst als „nicht interessant“. Ihr Manuskript ist verschollen und war auch im Nachlaß unauffindbar. Ich beklage diesen Verlust, denn wir hätten so immerhin ein gewiß schönes „Nebenwerk“ dieses großen katholischen Komponisten zur Hand. Kurios ist, daß Messiaen mir während seiner letzten Auslandsreise im Herbst 1991, als er Konzerten im Linzer Brucknerhaus beiwohnte, erzählt hat, er habe diese Messe just für einen in Linz ausgeschriebenen Wettbewerb verfaßt, das Werk sei aber vom damaligen Domkapellmeister (das muß also Franz Xaver Müller gewesen sein) entrüstet als „unbrauchbar“ zurückgewiesen worden ...

Weshalb diese eigenartige Ablehnung Messiaens, sich in eine jahrhundertalte, hehre Tradition liturgischer Komposition einzureihen? Im Buch von Brigitte Massin („Messiaen – une poétique du merveilleux“, Aix-en-Provence 1989) – einem der wichtigsten Zeugnisse über Person und Denken des Komponisten – finden sich folgende Ausführungen:

„Les Salve Regina, les Kyrie eleison, quel intérêt de les mettre encore en musique aujourd'hui, cela a déjà été fait mille fois. Est-ce utile pour un musicien théologien de répéter ces mots. Je me le dis pour moi-même, c'est assez. Je n'ai pas besoin de redire ces prières parce que tout le monde les connaît et les sait pour son propre compte. Mais à l'inverse, la grandeur de la Résurrection, la beauté ineffable de cet instant, voilà ce qu'il faut dire.“

(„Worin soll heute noch das Interesse daran bestehen, ein Salve Regina oder ein Kyrie eleison zu vertonen, da dies schon tausendmal getan wurde? Ist es für einen theologischen Musiker von Nutzen, diese Worte zu wiederholen? Ich sage mir: genug damit. Ich muß diese Gebete nicht erneut aufgreifen, da jeder sie kennt. Was hingegen ausgesprochen werden soll, ist die Erhabenheit der Auferstehung, die ungreifbare Schönheit dieses Augenblicks.“)

Und Messiaen setzt nach, über César Franck:

„Il était croyant et il a voulu laisser une grande œuvre religieuse qui marquerait son temps et il a composé ‚Les Béatitudes‘. C'est raté, complètement raté, en dépit de quelques très beaux passages. C'est un discours inadapté, un langage inadéquat, l'œuvre a considérablement vieilli. Ce n'est pas comme Mozart, son ‚Ave verum‘. [...] Mais tout le monde n'est pas Mozart. Quand on réfléchit à toutes les musiques qui ont été écrites sur des textes liturgiques, le résultat est assez effarant: toutes les messes, sont toutes sur des textes passe-partout: ‚Seigneur ayez pitié de moi‘ et on répète ça une et deux et trois fois! Mais nous le savons bien que nous sommes malheureux et que Dieu doit avoir pitié de nous. C'est tellement évident que nous ne sommes que de pauvres types, nous en sommes déjà bien convaincus, pourquoi le redire? Tandis qu'expliquer aux gens, croyants ou non, ce que c'est que l'Incarnation ou la Transfiguration, c'est quand même beaucoup moins évident ... c'est aussi beaucoup plus beau à travailler, ça demande un véritable effort, une montée vers la gloire!“

(„Er war ein frommer Mann und wollte ein religiöses Werk schreiben, das in seiner Epoche Spuren hinterläßt, die ‚Béatitudes‘. Das Oratorium ist gänzlich mißlungen, trotz einiger ausnehmend schöner Stellen. Die Gedankenfolge ist unpassend, die Sprache inadäquat, das ganze Stück erscheint sehr altmodisch. Nicht so wie Mozarts ‚Ave verum‘. [...] Aber nicht jeder ist Mozart. Denkt man an all die Werke, die über liturgische Texte geschrieben wurden, so ist das Ergebnis recht erschreckend; alle diese Messen über alle diese unspezifischen Texte: ‚Herr, erbarme Dich‘, und das wiederholt man, ein-, zwei-, dreimal! Wir wissen doch, daß wir unglücklich sind und daß Gott sich unser Erbarmen möge. Es ist doch klar, daß wir armselige Gestalten sind, wir sind doch dermaßen davon überzeugt, daß man es nicht noch wiederholen muß. Den Menschen jedoch – seien sie gläubig oder nicht – zu erklären, daß es um die Inkarnation oder die Transfiguration geht, das ist schon weit weniger selbstverständlich ... und es ist auch viel schöner, sich diesen Themen zuzuwenden, es bedarf einer echten Kraftanstrengung, eines Aufstiegs zur Herrlichkeit!“)

Hier sind wir im Kern des Sujets. Wenn Messiaen vom „theologischen Musiker“ spricht, so meint er sich selbst. Es geht ihm im Kontext der üblichen geistlichen Musik in singulärer Weise um die Verkündigung der Glaubenswahrheiten, und dies mit höchst anspruchsvollen, von den Zwängen alltäglicher Praxis freien künstlerischen Mitteln. Mit einem Wort: mit Mitteln auf der Höhe seines künstlerischen Ausdruckswillens. Das Feld, auf dem solches

urbar gemacht werden kann, ist zunächst jenes, das sich auf der zweiten Stufe seiner Kategorien, der der „religiösen Musik“ auftut.

Messiaen notiert hierzu in seiner „Conférence de Notre-Dame“: „Tout art qui essaie d'exprimer le Mystère divin peut être qualifié de religieux.“ („Jegliche Kunst, die versucht, das göttliche Mysterium auszudrücken, kann als religiös bezeichnet werden.“) Von den Malern werden Fra Angelico, Matthias Grünewald, Michelangelo, Tintoretto, Rembrandt und Chagall erwähnt. Dann zählt Messiaen einige der romanischen und gotischen Kathedralen Frankreichs auf, verweist aber ebenso auf japanische Tempel, die ägyptischen Pyramiden und den Tempel von Angkor Wat in Kambodscha. So weit er den Horizont auf musikalischem Gebiet auch absteckt (er reicht von Bach über Mozart und, erstaunlicherweise, Debussy bis zu Ligeti und umfaßt ebenso die für Messiaen wichtigen Orgelkomponisten wie Girolamo Frescobaldi, Nicolas de Grigny, Marcel Dupré und Charles Tournemire), so erscheint dieses Kapitel seltsam rasch ausgesprochen. Hinweisen will ich auf die Nennung auch von Penderecki „Lukas-Passion“, zu welcher Messiaen in Wahrheit ein ambivalentes Verhältnis hatte. „Er glaubt nicht daran“, meinte er, als er im Kompositionsunterricht dieses Werk analysiert hatte und beim plakativ-fremden E-Dur-Schlußakkord angelangt war. Man vergleiche nur die tiefe Bedeutung und vollkommen natürliche, weil stilimmanente, also glaubhafte Verwendung dieses Klanges in Messiaens eigenen Werken, etwa im Oratorium „La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ“, wo er heilige Erhabenheit ausdrückt.

Kein Wort bis hierher aber zum Platz, den Messiaen seiner Musik zuweist. Die liturgische Musik bezeichnet er als an dem Gregorianischen Choral vorbehalten, den Begriff der religiösen Musik faßt er so allgemein, daß er ihm selbst angesichts seines theologischen Anspruches wie hinsichtlich der Erfüllung bestimmter Klangkriterien nicht genügt, nicht genügen kann.

Wir gelangen also, rascher als wir vermeinten, auf die letzte von Messiaen definierte Stufe, den *Farbklang* und das *Geblendetsein*. Es ist bekannt, daß der Komponist schon früh seinen komplexen Akkorden Farben zuordnete, und zwar in sehr vielfältigen und verschiedenartig strukturierten Schattierungen (siehe dazu den letzten Band seines gewaltigen „Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie“, die Summa seiner Materialsammlung, an der Messiaen von 1949 bis zu seinem Tode gearbeitet hat). Es handelt sich hierbei nicht um „normale“ Synästhesie, sondern um eine intellektuelle Verbindung von akustischen Schwingungskomplexen und Farbschwingungs-Vorstellungen. In der „Conférence de Notre-Dame“ weist Messiaen auf die außerordentliche Farbgebung hin, die Matthias Grünewald seiner Darstellung des auferstehenden Christus angedeihen ließ. Er spricht auch von den gotischen Kirchenfenstern, deren Details für das bloße Auge nicht erkennbar sind, die im Betrachter jedoch das Geblendetsein, gewissermaßen eine heilige Überwältigung durch Schönheit, auslösen. Darin folgt er der Lichttheologie des Begründers der gotischen Sakralbauten, Abt Surger von Saint-Denis. Durch diese Überwältigung werde, so Messiaen, unser innerstes, verborgenes, intimstes „Ich“ verwandelt und es gelingt uns, mit einer Wahrheit zu verschmelzen, die höher ist, als wir eine zu erreichen glaubten.

„Admettons a priori que nous sommes tous capables d'être émerveillés, d'être éblouis par ces sons et ces couleurs, et de toucher, par eux, quelque chose de l'au-delà, cela veut dire que tout art sacré [...] doit être d'abord une sorte d'arc-en-ciel de sons et de couleurs.“ („Gehen wir davon aus, daß wir alle imstande sind, verzaubert zu werden, geblendet zu sein von den Klängen und Farben, und mit ihrer Hilfe an etwas Jenseitiges zu rühren. Das bedeutet, daß jegliche sakrale Kunst [...] zuvorderst eine Art Regenbogen aus Klängen und Farben sein muß.“)

Seine „Conférence de Notre-Dame“ beschließt Messiaen mit einer gebetähnlichen Formel: „Dans Ta Musique, nous VERRONS la Musique, dans Ta Lumière, nous ENTEN-

DRONS la Lumière . . .“ („In Deiner Musik werden wir die Musik SEHEN, in Deinem Licht das Licht HÖREN . . .“). Musik ist, wenn sie den Kriterien der Transzendierung der Sinne erfüllt, für ihn also wie ein Schlüssel, der eine Pforte ins Jenseits öffnet. So überrascht es nicht, daß Messiaen in seiner Oper „Saint François d'Assise“ (1975–83), seinem Opus Magnum, den Heiligen mit folgenden Sätzen sterben läßt (den Text hat der Komponist selbst verfaßt): „Seigneur! Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de Vérité. Seigneur! Illumine-moi de ta Présence! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité . . .“ („Herr! Musik und Dichtung haben mich zu Dir geführt: durch das Bild, das Symbol und den Mangel an Wahrheit. Herr! Erleuchte mich durch Deine Gegenwart! Erlöse mich, berausche mich, blende mich auf immerdar durch Dein Übermaß an Wahrheit . . .“). Hier ist, nicht zufällig, ein Satz des vom Komponisten hochverehrten Thomas von Aquin eingearbeitet („Gott überwältigt uns durch sein Übermaß an Wahrheit.“). Gott ist Fülle an Wahrheit, dennoch vermag das vom Menschen geschaffene Kunstwerk aus seinem Mangel an (absoluter) Wahrheit, ja aus Mangel an Begrifflichkeit, zu Gott zu führen. Die Frage ist nur, wie dieses Kunstwerk beschaffen ist.

Zurück zum Œuvre Messiaens. Etwa die Hälfte seiner Werke ist Glaubensthemen gewidmet, darunter mehrere abendfüllende Kompositionen. Allein dieser Umstand weist auf Messiaens unvergleichliche Stellung in der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts hin. Schon in der Kompositionsklasse von Paul Dukas hat er ein Orchesterwerk vorgelegt, dessen Sujet das Befremden seines Lehrers auslöste, „Le banquet eucharistique“. Einen Ausschnitt daraus – den einzigen, den er für musikalisch brauchbar hielt – hat Messiaen kurz darauf (1928) für Orgel bearbeitet und ihm den Titel „Le banquet céleste“ gegeben. Mit dem 18-sätzigen „Livre du Saint Sacrement“ beschloß Messiaen sein Orgelschaffen, und der Kreis vollendet sich, indem wieder eines der tiefsten Geheimnisse des christlichen Glaubens, die Kommunion, im Zentrum steht. Der zwischen beiden Werken zurückgelegte Weg ist immens: Er führt von einer (für den erst 19-jährigen Knaben unvergleichlich originellen, aber schlichten) Meditation bis zu einem theologisch minutiös gestalteten Gefüge. Die ersten vier Sätze des „Livre du Saint Sacrement“ sind allgemeine Glaubensakte, Momente der Anbetung. Auf diese folgen sieben Sätze, die das Leben Jesu und die Gnaden, die er an verschiedenen Stationen seines irdischen Daseins für uns erwirkt hat, nachzeichnen. Dann treten wir, für die verbleibenden sieben Sätze, in den theologischen Kern ein – in eine wunderbare Abhandlung über die Eucharistie. Da der eigentliche Akt der Kommunion unersetzlich und nicht bloß „symbolisch“ darstellbar ist, greift Messiaen an dieser Stelle des Zyklus zu einem ausschließlich aus Vogelgesängen gebildeten Satz zurück, denn für ihn waren jene Stimmen Ausdruck reiner kreatürlicher Freude über die Schöpfung.

Einen ähnlichen Pfad der Erkenntnis bis hin zum Geblendetsein, bis zur spirituellen Ekstase, beschreitet Messiaen etwa in seinem bereits erwähnten Oratorium „La Transfiguration“, in seinem Orchesterwerk „Des canyons aux étoiles . . .“ (1971–74), in seiner Franziskus-Oper (in der es um die Stadien der Heiligkeit des Franz von Assisi geht) und in seinem letzten vollendeten Orchesterwerk, den „Eclairs sur l'Au-delà . . .“ (1988–91). Die „Eclairs“ sind von Messiaen wohl bewußt als ein Abschied von seinem irdischen Dasein konzipiert worden. Er hat mir erzählt, daß er nächtens aufgewacht sei und vermeinte, wie durch Risse im Himmel ins Jenseits geblickt zu haben. Den ursprünglichen Titel „Déchirures sur l'Au-delà . . .“, der diese surreale Szenerie beschreibt, ließ er dann jedoch fallen, weil er befürchtete, der Begriff der „déchirures“ (Risse) könne mißdeutet werden. Wie nahezu alle Werke Messiaens sind auch die „Eclairs sur l'Au-delà . . .“ von höchster Komplexität. Um seinen

Glauben nicht nur zu bekunden, sondern um dessen Inhalte zum „Sprechen“ zu bringen, wollte Messiaen immer über die ganze Fülle seines Vokabulars verfügen. Theologische Kenntnis, Proklamation des Glaubens und Anspruch des Künstlers führen daher bei ihm in allen Hauptwerken zur Mehrsätzigkeit, wobei die einzelnen Teile diversen inhaltlichen Aspekten ebenso zugeordnet sind wie sie jeweils eine spezifische musikalische Gestaltung aufweisen. Dies ist auch das entscheidende Argument, weshalb Messiaens Zyklen nicht durch die Aufführung von Teilen auseinandergerissen werden sollten. Stil, Form und Inhalt sind bei diesem Komponisten nicht bloßer Kommentar oder individuelle Meditation, sie stehen nicht beliebig „neben“ ihrem Sujet, sie *werden* zu ihm. Das ist auch der Eindruck, den ich vom „Livre du Saint Sacrement“ gewonnen habe: Es will mir scheinen, daß dieses Werk, recht verstanden, nur mehr zwischen dem Komponisten (beziehungsweise seinem Interpreten) und dem Allerheiligsten „stattfindet“. Es ist nicht Hilfsmittel zum Gebet, es ist selbst zum Gebet geworden. Nahezu vergeblich wird man im 20. Jahrhundert andere Beispiele finden, wo Musik diese letzte und höchste Stufe erreicht hat.

Am Ende seiner am 12. November 1985 gehaltenen „Conférence de Kyoto“ faßt Messiaen seine Beschreibung des „Saint François d'Assise“ so zusammen: „Ce qui domine, c'est la Foi. Tout mon opéra est un immense acte de Foi en Dieu.“ („Über allem steht der Glaube. Meine Oper ist insgesamt ein riesiger Glaubensakt.“) Ich ergänze: ein Glaubensakt, der sich nicht nur bei jeder Aufführung vollzieht, sondern für den der Komponist acht Jahre bis zur völligen Erschöpfung gearbeitet hat, tagelang die Reinschrift der gewaltigen Partiturseiten am Boden liegend zu Papier bringend . . . Auch über die außergewöhnliche Entstehung von Messiaens „Quartett für das Ende der Zeit“ ist oft berichtet worden. Es ist im harten Winter 1940/41 in der Kriegsgefangenschaft im schlesischen Görlitz entstanden, allen Entbehrungen zum Trotz. Wenn es sich auch auf die Offenbarung Johannis gründet, überwiegt selbst in diesem Werk die Verheißung des ewigen Friedens und der jenseitigen Schönheit, die Christus uns erworben hat. Welche Größe, welch unerschütterliche Zuversicht!

Zu Beginn seiner „Conférence de Kyoto“ spricht Messiaen dennoch von der „wichtigsten, ernstesten und schrecklichsten Schwierigkeit“, die ihm in seinem Leben begegnet sei: „Je suis croyant, chrétien, et catholique, et je parle de Dieu, des Mystères Divins, et des Mystères du Christ, à des gens qui n'y croient pas, ou qui connaissent mal la religion et la théologie.“ („Ich bin gläubig, christlich, katholisch, und ich spreche von Gott, von den göttlichen Mysterien und den Mysterien Christi zu Menschen, die nicht daran glauben, oder die die Religion und Theologie nur unzureichend kennen.“) Wo Messiaens Musik sich mit Glaubenswahrheiten verbindet, sind die beiden Elemente also nicht zu trennen, ohne den Sinn dieser Werke zu pervertieren. Ich habe vorhin gesagt, Messiaen wolle mit seiner Musik sprechen. Ich muß diese Formulierung präzisieren: Er will reden, zu den Menschen. Es geht hier um eine echte „Missio“. So ist nicht zuletzt auch der von Messiaen in seinem Schaffen zweimal verwendete Begriff der „Liturgie“ zu verstehen, obwohl, wie wir gesehen haben, es sich ja nicht um im engeren Sinne liturgische Werke handeln kann:

Das „Quartett für das Ende der Zeit“ wird von einer „Kristallinen Liturgie“ („Liturgie de cristal“) eröffnet – die klangliche Umsetzung des Lebens, aber auch des Gottvertrauens im winterlichen Gefangenenerlager. Deshalb klingt in die zarte, aber doch fahle Musik der tröstliche Gesang eines Vogels herein. 1943/44 entstanden die „Trois petites liturgies de la Présence divine“, eines von Messiaens Hauptwerken, das bei seiner Uraufführung in Paris einen regelrechten Skandal verursacht hat. Drei Aspekte der göttlichen Gegenwart werden hier behandelt: die Gegenwart Gottes in uns („Antienne de la Conversation intérieure“), die Gegenwart Gottes in Gott selbst („Séquence du Verbe, Cantique Divin“) und die Gegen-

wart Gottes in der gesamten Schöpfung („Psalmodie de l'Ubiquité par amour“). „Liturgie“ wird in diesen Werken von Messiaen als ein Glaubensakt *in der Gemeinschaft* verstanden, was mit der Etymologie des Begriffes durchaus im Einklang steht. In diesem Sinne sind fast alle seiner geistlich inspirierten Kompositionen „liturgisch“. Erinnern wir uns daran, was Messiaen über die vorgegebenen, unübersehbar oft vertonten Meßtexte gesagt hat. Er hat, sehr früh übrigens, erkannt, daß „seine Welt“, die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, der überzeugten Verkündigung, der Proklamation des Erhabenen, des Lobpreises Gottes *in der Welt* bedarf. Wo immer die Musik Messiaens gespielt wird, ist diese „Missio“ erfüllt und erhalten diese Werke ihren vollen, vom Komponisten intendierten Sinn.

Zum Abschluß sei auf zwei von Messiaen entwickelte Kompositionstechniken eingegangen, die wiederum ein besonderes Licht auf seine Stellung in der geistlichen Musik seiner (und nicht *nur* seiner) Zeit werfen:

Um seinem Ziel einer theologischen (und eben nicht mystischen) Musik näherzukommen, erdachte Messiaen 1969 für seinen Orgelzyklus der „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“ den „langage communicable“, ein Verfahren, um konkrete theologische Aussagen, also Glaubenswahrheiten, mit musikalischen Mitteln auszudrücken. Das System bietet nicht nur Entsprechungen Buchstaben/Noten, sondern es weist auch gewisse syntaktische Mechanismen sowie als Themen erkennbare Gestalten auf, die zentralen Begriffen zugeordnet sind. In den „Méditations“ sind es Lehrsätze aus der „Summa theologiae“ des Thomas von Aquin, die Messiaen solcherart in seine Musik einarbeitet. Es ist kaum verständlich, zu welch albernen Reaktionen der „langage communicable“ vornehmlich bei deutschen Über-Musikschreibern geführt hat. Niemand könne, wurde kritisiert, beim bloßen Hören jene Lehrsätze verstehen, also sei dieses klingende Sprachsystem *just nicht* kommunikationsfähig. Doch darum ging es Messiaen überhaupt nicht. Was er wollte, verweist auf die im Zusammenhang mit dem Gregorianischen Choral bereits angesprochene Anonymität. Messiaen wollte nicht mehr als Einzelner, als Person, behaupten respektive kommentieren. Er wollte die auszudrückende, beim „Namen“ zu nennende Wahrheit gänzlich mit seiner Musik verschmelzen. Er sagte mir einmal: „Wenn alle meine Werke verlorengehen und nur eine Seite mit einem mittels des ‚langage communicable‘ umgesetzten Inhaltes gefunden werden sollte, wird man begreifen, was ich sagen wollte, weshalb ich diese Musik geschrieben habe.“ Auch im Orchesterwerk „Des canyons aux étoiles . . .“ und im „Livre du Saint Sacrement“ machte Messiaen von diesem Verfahren Gebrauch.

Die andere, von Messiaen entwickelte Kompositionstechnik führt uns noch 20 Jahre weiter zurück und, allerdings nur scheinbar, außerhalb der Gefilde der geistlichen Musik. 1949 nämlich entstand sein kurzes Klavierstück „Mode de valeurs et d'intensités“, Teil des Zyklus der „Quatre études de rythme“. Es ist der erste Versuch in der Musikgeschichte, den Begriff der Modalität auf alle Parameter (Tonhöhe samt Oktavlage, Dauer, Lautstärke, Anschlagsart) auszuweiten. Auf diese Weise entsteht, als Grundlage eines Werkes, ein Material, das in sich völlig festgelegt, sozusagen „objektiv“ ist. Die (von Messiaen unvorhergesehene und unbeabsichtigte) Auswirkung dieses Klavierstückes auf die Musikgeschichte war enorm: Mit dem „Mode de valeurs et d'intensités“ setzt die (allerdings sehr kurze) Epoche der seriellen Musik ein. Daß ihr aus der Sicht Messiaens ein Mißverständnis zugrunde liegt, ist charakteristisch – verfährt Messiaen doch in seinem Klavierstück mit dem vorgefertigten Material in völlig freier, spielerisch-leichter Manier. Der „Mode de valeurs et d'intensités“ ist eine Art Scherzo, zumal im Gefüge der anderen drei „Rhythmischen Etüden“ – kein Prokrustes-Bett, wie die Adepten es sich sogleich gezimmert haben. Für unser Thema ist jedoch signifikant, welchen Gebrauch Messiaen fortan von solchen

seriellen Modi gemacht hat. Sie finden sich im Klavierzyklus „Catalogue d'oiseaux“ (1956–58), vor allem aber in seiner Oper und wiederum im „Livre du Saint Sacrement“: im „Saint François d'Assise“ zu Beginn des 7. Bildes, wenn der heilige Franziskus seine Nacht der Seele durchleidet, bevor er das Heiligkeitsmal der Stigmata empfängt. Im 12. Satz des „Livre du Saint Sacrement“ geht es um die auch für die Theologie nicht problemlos in Worte (jedenfalls in Erklärungen) zu fassende Transsubstantiation. In allen angeführten Beispielen streift Messiaen an tiefste Geheimnisse, an das Unnennbare, das Unsagbare, das Unbegreifliche. Dies sind für ihn Augenblicke, wo der Künstler als Individuum zurücktreten muß, weil seine aus der Emotion geborene Sprache nicht ausreicht auszudrücken, worum es geht. Wieder ist es also eine Form der Anonymität, in die sich Messiaen um der Wahrheit willen zurückzieht. Man begreife den Sinn jener rührenden Geste, die einer Reverenz, einer Inklination vor dem Erhabenen gleichkommt.

Ja, Olivier Messiaen ist die zentrale Figur der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts, aber er hat ihr Zentrum, ihre Aufgabe neu definiert. Messiaen hat der geistlichen Musik einen Neuen Namen gegeben.