

Olivier Messiaen: „...sehr schwer einzuordnen!“

von Theo Hirsbrunner, Bern

Messiaen war einer der bekanntesten und einflußreichsten Lehrer unseres Jahrhunderts; er unterrichtete nicht nur in Paris, am Conservatoire National Supérieur de Musique, von 1941 bis 1978 eine aus allen Weltgegenden anreisende Schar von Schülern, sondern er vermittelte auch den Teilnehmern der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sein enormes Wissen. Außerdem überstürzten sich in den letzten Jahren geradezu die Einladungen aller erdenklichen Kulturzentren, die Messiaen als Gast bei sich sehen möchten, während dort seine Werke aufgeführt werden. Zugleich wurde er mit den höchsten Orden und Auszeichnungen vieler Länder geehrt. Und dennoch erklärte mir neulich einer der führenden Interpreten Neuer Musik, daß Messiaens Werke sehr schwer einzuordnen seien. Woher mag die Diskrepanz zwischen weltweiter Berühmtheit und Außenseitertum kommen, die der Achtzigjährige mit einem Gleichmut erträgt, dem nicht die mindeste Frustration anzumerken ist? Die Antwort kann nur lauten: Es besteht ein Unterschied in der Beurteilung seiner Werke zwischen Messiaen selbst und der musikalischen Welt rund um ihn herum.

In den Augen der Welt war Messiaen vor allem einer der Väter des Serialismus, wie ihn nach ihm Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen realisiert haben, doch als ich Messiaen am 15. Dezember 1985 in seiner Pariser Wohnung auf die Wichtigkeit seines Klavierstückes *Mode de valeurs et d'intensités* von 1949 ansprechen wollte, wehrte er nur verlegen ab und erklärte: „C'est un exercice!“¹ Warum dieses epochenmachende kleine Stück nur eine Übung und nichts weiter sonst sein konnte, läßt sich nur aus der intensiven Beschäftigung mit Messiaen als dem Menschen und Künstler begreifen. Es wäre ein Mißverständnis zu glauben, daß *Mode de valeurs et d'intensités* für Messiaen dieselbe Bedeutung hatte, wie *Structures Ia* für Boulez, der sich mit diesem auch kurzen Stück, diesmal für zwei Klaviere, „an der Grenze des Fruchtlandes“ fühlte². Vor den Augen von Boulez schien sich mit diesem Werk eine Welt von neuen musikalischen Möglichkeiten, von einer ganz neuen musikalischen Sprache aufzutun, wie sie der ‚tabula rasa‘ nach dem Zweiten Weltkrieg zu entsprechen schien: Viele europäische Städte lagen in Schutt und Trümmern, und nicht wenige Komponisten waren vom Geiste des Nationalsozialismus kontaminiert worden; ihre Musik klang irgendwie falsch, unehrlich, man mißtraute vor allem der Wärme der tonalen Musik so sehr, daß sich in Darmstadt noch um 1960 Heiterkeitsstürme, Proteste Bahn brachen, wenn ein Stück tonale Anklänge enthielt. Es galt deshalb, wieder einmal ganz von vorne zu beginnen und jede belastende Vergangenheit abzuschütteln. Wie schwierig es für Stockhausen wurde, Oktaven oder textuelle Wiederholungen wieder in seine Werke einzubauen, gestand er seinen Hörern in Darmstadt während der sechziger Jahre

¹ Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 98.

² P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975, S. 69. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, S. 80ff.

verschiedene Male; Oktaven und Wiederholungen waren tabuisiert worden, und nicht zuletzt durch Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*, den Boulez zum Ausgangspunkt von *Structures Ia* nahm, denen er zuerst den Titel eines Gemäldes von Paul Klee geben wollte: „An der Grenze des Fruchtländes“.

Doch wenn Messiaen heute sein Werkchen als Übung bezeichnet, so hat sich auch Boulez längst von *Structures Ia* gelöst, die er gegenüber Célestin Deliège als ein „mechanisches Objekt“ bezeichnete, für dessen Ursprung bei Messiaen er jede Verantwortung ablehne³. Die relativ leichte Analysierbarkeit der beiden Kompositionen hatte für die beiden Autoren nicht nur etwas Beschämendes — gerade Boulez suchte, ausgehend von Debussy, nach dem Unanalysierbaren⁴ —, sondern die beiden ‚Schlüsselwerke‘ sind heute längst überholt; Boulez spottet nur noch über die strenge Arbeit mit den einzelnen Parametern des Klanges und sucht nach „charakteristischen Themen, damit das Werk lebe“, wie er im Frühjahr 1984 anlässlich einer Vorlesung am Collège de France erklärte.

Messiaen gebraucht in *Mode de valeurs et d'intensités* die in Oktavlage, Dauer, Anschlagsart und Intensität streng fixierten Töne ‚modal‘, das heißt: ihre Abfolge bleibt frei, während Boulez das erste Drittel dieser Töne als Reihe benützt, wobei nur die Wahl der Oktavlagen frei bleibt. Doch nicht von diesem einschneidenden Unterschied sei hier die Rede, sondern von der Stellung, die der *Mode de valeurs et d'intensités* in Messiaens Oeuvre einnimmt. Sie ist tatsächlich vollkommen marginal, wenn man von den Titeln der Werke ausgeht, die fast immer eine Beziehung zu etwas Außer-musikalischem herstellen, und das nicht nur auf leichte, unverbindliche Weise. Die Werke mit ‚abstrakten‘ Titeln wären an den Fingern beider Hände aufzuzählen, und sie beschränken sich vor allem auf die Zeit um 1950, wo die *Quatre Etudes du rythme* (zu denen *Mode de valeurs et d'intensités* gehört) und das *Livre d'orgue* entstanden; beizufügen wären noch einige Abschnitte des Klavierstücks *Cantéyodjayâ* von 1949. Damit wäre eine mehr konstruktivistische Phase in Messiaens Schaffen eingegrenzt, die umrahmt wird von Werken mit religiösen Titeln, deren tiefere Bedeutung der Komponist nicht selten in langen Kommentaren, die der Musik vorangehen, erklärt. Neben den religiösen Werken stehen solche, die sich auf Geräusche der Natur — namentlich auf Vogelgesänge und das Rauschen von Wind und Wasser — beziehen.

Ganz lapidar könnte man zuerst sagen, daß Messiaen seine Musik immer ‚von irgendwo her‘ hat; sie entsteht nicht aus der dunklen Nacht von anonymen Empfindungen oder aus blinder Berechnung, nein, sie war in irgendeiner Form schon vorher da: als altgriechischer oder indischer Rhythmus, als Vogelruf oder Brausen der Wellen. Wie genau er dabei jeweils ‚abbildet‘, ist nebensächlich — viele der Vogelrufe im *Catalogue d'oiseaux* sind täuschend genau wiedergegeben —, doch die exotischen Rhythmen wurden von ihm bis zur Unkenntlichkeit verändert, er braucht diesen (Um-)Weg über die indischen *déci-tâlas* oder den griechischen Spondeus und Tribachys, um

³ Ebda., S. 70.

⁴ P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, S. 33ff. Boulez sucht hier in Debussys Musik die Rechtfertigung für seine eigene Ästhetik. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985, S. 22ff. und passim.

schließlich zu seiner eigenen Musik zu kommen, deren Berechtigung und Logik nicht nur den Mitwissern einleuchtend zu sein brauchen, sondern die ganz allgemein ohne Widerspruch vom westlichen modernen Hörer aufgenommen werden können. Messiaen glaubt auch, daß er die Symbolik der indischen Rhythmen zuerst intuitiv erfaßt habe, ohne über sie ausdrücklich informiert worden zu sein⁵; er hofft aber auch unentwegt darauf, daß sie vom Hörer nachvollzogen werden könne. Dasselbe gilt auch von den sogenannten Klangfarben, von denen hier noch mehr die Rede sein wird: In *Couleurs de la cité céleste* sind sie exakt in der Partitur notiert; Messiaen glaubt an die intersubjektiven Erfahrungen dieser Synästhesien, denen doch oft wohl auch etwas Willkürliches anhaftet⁶. Messiaen ist das Gegenteil eines naiven oder opportunistischen Eklektikers, was schon Boulez klarsichtig festgestellt hat⁷, er stellt vielmehr die Frage nach der Überlebenskraft eines indischen Rhythmus mit seinem ganzen mythologischen Hintergrund. Für Messiaen ‚lebt‘ er noch und ist nicht nur ein neutrales Material, dessen man sich bedenkenlos bedienen kann. Deshalb findet er auch die Übernahme der Isorhythmie des europäischen 14. Jahrhunderts gefährlich, wenn der Komponist nicht genau über die Geisteswelt der Hochgotik informiert ist — und daran glauben kann⁸. Die Fähigkeit, an diese Dinge glauben zu können, bleibt für ihn entscheidend; das kompositorische Metier wird vorausgesetzt und erfüllt nur eine dienende Funktion.

Und gerade in dieser dienenden Funktion kommt die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités* auf bedeutsame Weise in einigen Werken Messiaens wieder zurück: In *La Chouette hulotte* (Waldkauz) aus dem *Catalogue d'oiseaux*, wo die Nacht mit ihrer Unheimlichkeit dargestellt werden soll (Messiaen notiert dazu für alle, denen es nicht plausibel scheint: „la nuit“) und in der siebenten Szene von *Saint François d'Assise*, wo der Heilige seine Stigmata empfängt. Beide Stellen, die an *Mode de valeurs et d'intensités* erinnern, aber dessen *Procedere* frei abwandeln, sollen etwas Übermenschliches und Gefährvolles ausdrücken, deshalb wählte Messiaen dort eine Kompositionstechnik, in die das komponierende Subjekt nicht nach eigenem Gutdünken, dem etwas Routiniertes anhaften könnte, eingreifen darf. Die Reihenfolge der Töne ist zwar, wie hier schon gesagt wurde, frei, aber Messiaen mahnt den Interpreten der *Chouette hulotte* ausdrücklich, die Tondauern und die Intensität der Töne genau zu beachten und nicht nach eigenem Gutdünken leichte Veränderungen vorzunehmen. Damit entsteht eine menschenferne Musik, die nun keine Übung im Sinne des Klavierstückes von 1949 mehr ist, denn diese Musik steht für etwas, das außermusikalisch ist, ohne daß um die rein musikalische Wirkung gebangt werden müßte. Messiaen glaubte nie an autonome Tendenzen der Musik, denn neben und über der Musik gab es für ihn immer noch etwas Höheres, das er Gott nannte und dessen gerade der heilige

⁵ Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, S. 75ff.

⁶ O. Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris 1986, S. 65ff. Messiaen gibt als Beispiel einer objektiven Verbindlichkeit der Synästhesien an, daß jeder mit ihm einig gehen könne, wenn er die Tonart G-dur als unverträglich mit der violetten Farbe bezeichne (!).

⁷ P. Boulez, *Points de repère*, Paris 1981, S. 324f. Vgl. auch Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 97

⁸ C. Samuel, a. a. O., S. 53f

Franz durch die Empfängnis der Stigmata teilhaftig wurde. In Gott zu sein, empfand Messiaen zusammen mit dem Heiligen als Gnade, der nicht jeder teilhaftig werden konnte. Ein wenig Hochmut mischte sich auch immer in diesen Zustand der Gnade⁹, und sie bewirkte aber auch, daß er ein sehr fruchtbarer Komponist war und Experimente als Selbstzweck ablehnte, um doch neuen ästhetischen Erfahrungen gegenüber offen zu bleiben, wie sie gerade die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités*, aber integriert in ein großes allgemeinmenschliches Thema, zu sein versprach¹⁰. Reine Experimente hätten in den Zustand des Verstummens führen können, da sie in ein Niemandland vorzustößen drohen, in das die Erlebnisfähigkeit des Komponisten nicht nachzueilen imstande ist (was die oftmals anzutreffende Armseligkeit von Computermusik beweist, deren enorme Möglichkeiten vom Menschen nicht ausgeschöpft werden können, weil er sie nicht ‚erlebt‘ hat).

Die Technik von *Mode de valeurs et d'intensités* entfernte sich um 1950 am weitesten von dem, was man gemeinhin als Musik anzusprechen gewohnt war. Selbstverständlich gab es auch die Musik von Anton Webern, die aber, trotz aller Auflösung in einzelne Partikel, immer noch ein gewisses Espressivo aufwies, das mitteilhaftig blieb und sich an den Menschen richtete. In Messiaens Musik fehlt aber dieser appellative Charakter, so diskret er auch immer sein möge. Diese Musik wirkt für sich, wie ein Naturereignis, und sie könnte, wenn sie Stunden um Stunden dauerte, wohl auch vollkommen unbemerkt in ihre Umgebung eingehen wie javanische Gamelan-Musik, die ganze Nächte dauern kann. Aber Messiaen ging es nicht im entferntesten darum, aus seiner Entdeckung die Konsequenzen zu ziehen und, wenn nicht sogar weiter voranzuschreiten, auf diesem Punkt zu verharren. Schon die drei übrigen Stücke der *Quatre Etudes du rythme*, zu denen *Mode de valeurs et d'intensités* gehört, weisen andere, nicht weniger ingenüose kompositionstechnische Verfahren auf. Messiaen zeigt damit, daß er zur Wandlung fähig und nicht festzulegen ist.

Doch damit nicht genug, bewies er während der fünfziger Jahre dem Diktat des Serialismus, wie er von Darmstadt ausging, daß er nicht bereit war, auf alte, längst bekannte Kompositionstechniken zu verzichten. Messiaen arbeitete im *Catalogue d'oiseaux* von der Mitte des Jahrzehnts an mit tonalen neben atonalen Elementen und scheute auch nicht die textuelle Wiederholung ganzer Abschnitte. Dieselben Arten des Procedere sollte er auch noch in der 1983 uraufgeführten Oper *Saint François d'Assise* mit der größten Unbefangenheit anwenden. Wenn sich Stockhausen am Anfang der sechziger Jahre nach langem Zögern wieder der Oktave und der textuellen Wiederholung bediente und Wolfgang Rihm später seine vielbeachtete Erklärung abgab, daß alles Vergangene ‚verfügbar‘ sei, so hat Messiaen schon vor mehr als dreißig Jahren diesem Glauben nachgelebt, ohne dasselbe Gefühl wie die Deutschen zu empfinden, daß es sich dabei um das schwerwiegende Brechen von Tabus handle.

⁹ Ebda., S. 11ff.

¹⁰ Ebda., S. 215. Messiaen spielt hier mit der Doppelbedeutung von „expérience“ als Experiment und Erfahrung, wobei er das erstere als unchristlich ablehnt, da der Mensch nur einen fragmentarischen Eindruck von der Welt habe und für Gott nichts zufällig sei.

Wenn man von tonalen Akkorden bei Messiaen spricht, so muß freilich sogleich davor gewarnt werden, dahinter die Tonalität zu vermuten, denn einzelne Dreiklänge und Dominantseptnonenakkorde bilden noch keine Tonalität, entscheidend für Messiaen ist aber, daß er sie als schön empfindet in einem Maße, wie es sonst nur schamhaft eingestanden wird. In *Le Lorient* (Der Pirol) aus dem *Catalogue d'oiseaux* heißt es ausdrücklich über einer Reihe von Dreiklängen: „Ruhig und sanft — Friede und feierliche Klarheit“. Diese Dreiklänge bilden aber kein kohärentes Netz von Beziehungen, wie es für tonale Musik zu fordern wäre, sondern sie stehen unverbunden als ‚schöne Objekte‘ nebeneinander, und es gilt geradezu, ihre unerwartete Verbindung als Überraschungen zu genießen. Die folgenden Dreiklänge werden in sehr langsamem Tempo, immer mit dem Grundton im Baß, aneinandergereiht: *fis*-moll, *H*-dur, *a*-moll, *D*-dur, *c*-moll, *a*-moll, *G*-dur, *F*-dur und *E*-dur¹¹. *E*-dur ist ganz ohne Zweifel das Ziel der in der rechten Hand des Klaviers langsam aufwärts steigenden Akkordfolge, die aber, trotz der Überraschungen, die sie bereitet, nicht ganz ohne System ist: *fis*-moll und *H*-dur würden schon auf *E*-dur hinweisen (als II. und V. Stufe), doch nach *H*-dur folgt *a*-moll, das als Mollsubdominante zu *E*-dur aufgefaßt werden kann, doch die Folge Dominante-Subdominante ist atypisch für harmonisch tonale Musik und verweist eher auf die Renaissance. Der folgende Akkord, *D*-dur, macht aber als Dominante zu *G*-dur aus dem *a*-moll rückwirkend eine II. Stufe, doch *G*-dur kommt nicht, sondern *c*-moll, wieder die Mollsubdominante, diesmal von *G*-dur, womit sich dieselbe Folge wie zwischen dem zweiten und dritten Dreiklang einstellt und eine Sequenz entsteht mit den ineinander geschachtelten Phasen: *fis*-moll – *H*-dur – *a*-moll und *a*-moll – *D*-dur – *c*-moll, worauf aber dieses Gleichmaß unterbrochen wird und mit *a*-moll – *G*-dur – *F*-dur gleichsam die VI., V. und IV. Stufe von *C*-dur erscheinen, doch muß sich der Hörer unverzüglich wieder anders orientieren, da nach *F*-dur *E*-dur folgt, was als ‚phrygischer‘ Schluß gedeutet werden kann. Damit und mit der irregulären Folge Dominante-Subdominante wird mehr auf Renaissance-Musik verwiesen, in deren Zusammenhang gerade Messiaens Charakteristik dieser Stelle („feierliche Klarheit“) zu lesen ist, doch geht die Rechnung nicht vollkommen auf, und wir haben es mit freien, nur in vagen Beziehungen zueinander stehenden Akkorden zu tun, ähnlich dem, was Lowinsky als „triadic atonality“ bezeichnete¹², die typisch war, nicht für Palestrina, aber für viele Madrigale des 16. Jahrhunderts und gerade für Gesualdo da Venosa, dessen Musik, das Madrigal *Moro lasso*, am 24. Februar 1954 in Boulez' Konzertreihe *Domaine Musical* nach Messiaens *Quatre Etudes du rythme* erklang. Daß dort die Ursprünge der Dreiklangsfolge aus *Le Lorient* zu suchen wären, ist nicht vollkommen ausgeschlossen. Messiaen spielte übrigens in jenem Konzert seine vier Klavierstücke selber, und es ist durchaus möglich, daß er bei der freien Verbindung von Dreiklängen, wie sie Gesualdos Madrigal auszeichnet, aufgehört hat. Bei Messiaen stehen aber diese Akkorde in einem extrem atonalen Kontext, was sie als besonders ‚kostbar‘ heraushebt, ohne daß sie den Schluß des Stückes bilden würden, womit Messiaen

¹¹ Vgl. O. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, 1^{er} livre, S. 8 (Leduc), oder Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 188.

¹² Zitiert nach Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Basel 1968, S. 18.

neoklassische Erwartungen durchkreuzt und sich abhebt von vielen Komponisten der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, wo nach gewagten Dissonanzen der alle versöhnende Schluß auf einem reinen Dreiklang eintraf.

Messiaen hat auch noch später, zum Beispiel in seiner hier schon erwähnten Oper von 1983, tonale Akkorde als schöne Akkorde gebraucht. Gerade die Musik des Engels in jenem Werk besteht zum größten Teil aus nichts anderem als Dreiklängen in den Ondes Martenot, die fähig sind, Töne so lange wie nur nötig auszuhalten, da sie elektro-akustische Instrumente sind und keine Rücksicht auf die Länge des Atems von Bläsern oder auf die Länge des Bogens bei Streichern zu nehmen haben. Es entsteht dadurch eine Schönheit, die von menschlichen Einflüssen frei zu sein scheint, mögen auch die Ondes Martenot heute längst von raffinierteren technischen Apparaturen überholt sein.

Dieselbe Vorliebe für — diesmal verschleierte — tonale Wirkungen macht sich auch bei Messiaens „modes à transpositions limitées“ geltend, die im Grunde genommen nichts anderes sind als Tonleitern, in denen sich die Intervallfolgen periodisch wiederholen; der Begriff ‚Modus‘ ist hier eigentlich genausowenig angebracht wie im Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités*, da eine Finalis oder Tonika fehlt und bei der regelmäßigen Wiederholung der Intervalle nicht auszumachen ist; die Tonika ist gleichsam überall und nirgends. Doch es ist möglich, tonale, einfache Verhältnisse zu bevorzugen, wie das oft geschieht. Einer der einfachsten ‚Modi‘, den schon Debussy, Ravel, Skrjabin und Strawinsky mehr oder weniger spontan angewendet haben, besteht aus dem gleichmäßigen Wechsel von kleinen und großen Sekunden, wie zum Beispiel: *e-f-g-gis-ais-h-cis-d-e*. Es entsteht damit eine oktotonische Skala, aus der verschiedene Dreiklänge herausgeholt werden können, zum Beispiel: *e-g-h*; oder *e-gis-h*; oder *f-ais (b)-cis (des)*; oder *f-ais (b)-d*; oder *gis-cis-e*; oder *gis-cis-f (eis)*. In der *Nativité du Seigneur* von 1935 gibt Messiaen im Vorwort eine ganze Reihe von solchen mehr oder minder tonalen Akkorden bekannt, die er aus seinen ‚Modi‘ gewinnt. Erstaunlich ist gerade diese tonale Präferenz, die aber äquivok bleibt, da sich keiner der Akkorde gegen den andern durchsetzen kann. Noch komplexer wird die Situation, wenn verschiedene ‚Modi‘ in unabhängigen Schichten übereinander gelagert werden, wie zu Beginn von *Regard du Fils sur le Fils* aus *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* von 1944. Es entsteht damit das, was Messiaen poetisch mit dem Leuchten von farbigen gotischen Kirchenfenstern verglichen hat, die ihn seit seiner Kindheit immer wieder faszinierten¹³.

Die „modes à transpositions limitées“ bleiben aber auch bis zu seinen letzten Werken ‚verfügbar‘; fern ist Messiaen der Gedanke, daß es sich dabei um eine Spielerei handle, der er vor seiner konstruktivistischen Phase um 1950 gehuldigt hätte, um sie dann zu überwinden. Richtige Polytonalität, wie sie vor allem Milhaud kultivierte, findet sich bei Messiaen aber nicht, denn die ‚Modi‘ lassen sich in keinem Falle mit dem traditionellen Dur oder Moll vergleichen, was aus ihrer Struktur ohne feste

¹³ Vgl. Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 186, oder O. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, S. 18, oder C. Samuel, a. a. O., S. 39.

Tonika, die beschrieben wurde, unmittelbar hervorgeht. Zwei einzelne Dreiklänge werden zwar hie und da simultan gespielt, in Arpeggien wie in *Le Merle bleu* aus dem *Catalogue d'oiseaux*¹⁴, bilden aber horizontal unter sich keinen engen Zusammenhang, wie die Folge zeigt:

rechte Hand: *F*-dur / linke Hand: *Fis*-dur, dann:
 rechte Hand: *Cis*-dur / linke Hand: *D*-dur und schließlich:
 rechte Hand: *A*-dur / linke Hand: *B*-dur.

Nur die mediantische Beziehung in großen Terzen ist es, was zwischen den Akkorden einen vagen Zusammenhang stiftet, zugleich bildet sich aber in der rechten Hand der folgende „mode à transpositions limitées“ aus:

a-c-cis-e-f-gis-a

Und in der linken Hand entsteht:

cis-d-f-fis-a-b-cis

Zusammen ergibt sich der ‚Modus‘:

a-b-c-cis-d-e-f-fis-gis-a.

Es ist nahezu gleichgültig, mit welchem Ton man die ‚Modi‘ beginnen läßt, da sich, gemäß ihrer Definition, dieselben Intervallverhältnisse ständig wiederholen, doch werden hier die Dreiklänge bevorzugt, die aber mit der Vortragsbezeichnung „klar, perlend“, wie sie an dieser Stelle anzutreffen ist, ein reines Klangfarbenspiel und nicht harmonisch logische Akkordfolgen suggerieren.

Diese neuartige und in sich kohärente Form, mit tonalen Elementen zu spielen, ohne dadurch aber im traditionellen Sinne oder in der Art der Neoklassiker tonal zu bleiben, findet noch ihre Ergänzung durch andere Formen des *Procedere*, die zum Teil längst bekannt, zum Teil aber bestürzend neu sind.

Zu den bekannten Techniken gehört in den Klavierwerken das Ausspielen der schwarzen gegen die weißen Tasten, und zwar in der folgenden Weise: Die eine Hand bewegt sich für eine gewisse Zeit auf den weißen, die andere auf den schwarzen Tasten, in enger Lage, so daß kleine Clusters entstehen können. Die Klaviatur aller Tasteninstrumente weist ja in sich selber eine gewisse, ganz einfache Tonordnung auf: Die weißen Tasten verwirklichen die Diatonik, die schwarzen die Pentatonik, wobei Messiaen zwei Optionen hat: Die Pentatonik in ihrem grundtonlosen Zustand (wie die „modes à transpositions limitées“) kann durch dissonante Zusatztöne der weißen Tasten ‚verfärbt‘ werden, oder umgekehrt wird die Diatonik gestört durch auf den weißen Tasten entstehende Dissonanzen. Dabei arbeiten die beiden Hände des

¹⁴ Vgl. O. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*, 1^{er} livre, S. 6 (Leduc), oder Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 187

Pianisten in enger Lage nicht neben-, sondern übereinander. Diese Technik wurde schon in *Petruschka* von Strawinsky realisiert; der sogenannte *Petruschka*-Akkord ist eine Kombination des C-dur- mit einem Fis-dur-Akkord in enger Lage; C-dur in der einen Hand bringt nur weiße Tasten, während Fis-dur mit der andern Hand auf den schwarzen Tasten über C-dur gespielt werden muß. Durch das gesamte Oeuvre von Strawinsky läßt sich nachweisen, daß er die weiß-schwarze Klaviatur mit ihrer einfachen Struktur als Orientierungshilfe für seine Kompositionen brauchte. Noch die Reihe seines letzten Werkes, des Liedes *The Owl and the Pussy-Cat*, richtet sich danach und gliedert sich in vier Dreitongruppen, die folgendermaßen lauten: *d-e-h / cis-ais-gis / g-a-c / dis-fis-f*. Die erste und die dritte Gruppe liegen ganz auf den weißen, die zweite auf den schwarzen Tasten und sind Permutationen der sogenannten pentatonischen Zelle, wie Messiaen und Boulez dies nennen¹⁵; diese Zelle besteht aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz und kann beliebig permutiert werden, so daß auch die reine Quarte oder durch Oktavversetzung die reine Quinte entsteht. Der Ursprung dieser pentatonischen Zellen liegt in den Werken Debussys und Ravels — man vergleiche die Thematik der Streichquartette beider Komponisten —, wenn nicht gar in der Gregorianik, die viele pentatonische Segmente enthält, wie die im plagalen Dorisch anzutreffende Tonfolge *c' -d' -f'*. In Strawinskys Reihe fällt aber die vierte Dreiergruppe aus dem Rahmen, damit das chromatische Total erreicht wird; eine weitere pentatonische Zelle würde zur Wiederholung eines Tones — zum Beispiel zu *gis* oder *cis* — führen, womit die Zwölftonreihe zerstört würde. Es mag auf den ersten Blick erstaunen, daß der Ursprung dieser Struktur aus großer Sekunde und kleiner Terz so weit zurück in der Vergangenheit gesucht werden muß, doch gerade im Fin de siècle erlebte die Gregorianik ihre Wiedergeburt in den Konzerten der Chanteurs de Saint-Gervais (Paris) unter Charles Bordes, Konzerte, die Debussy regelmäßig besuchte. Modale Wendungen können bei Debussy wie auch Ravel ebenso vom Studium der zeitgenössischen russischen Musik herkommen¹⁶. Sowohl Strawinskys als auch Messiaens Pentatonik hat ihren Ursprung in diesem zeitlich und räumlich weit gespannten Bereich.

Eine ungewöhnlichere Form der Tonordnung aber schaffte Messiaen in seinen *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* von 1969. Er nimmt dort einen Text von Thomas von Aquin in französischer Sprache zum Anlaß, jedem Buchstaben dieses Textes einen Ton zuzuordnen, indem er zuerst die deutschen Tonnamen von A bis H benützt, um dann für die andern Buchstaben die Töne frei zu wählen. Das ganze Alphabet, in Töne umgesetzt, lautet bei ihm:

A = a', B = b', C = c'', D = d'', E = e'', F = f'', G = g'', H = h', I = fis''', J = fis'', K = c, L = es'', M = as'', N = es', O = h'', P = g, Q = c', R = e''', S = f''', T = D, U = cis, V = d, W = d''', X = gis', Y = fis' und Z = f.

¹⁵ Diesen Terminus verwendete Boulez oft während seiner Analyse- und Kompositionskurse in Basel am Anfang der sechziger Jahre.

¹⁶ Die *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky, die von Ravel orchestriert wurden, beginnen mit der pentatonischen Zelle *g' -f' -b'*, um sogleich mit einer weiteren fortzufahren: *c'' -f'' -d''*

Messiaen versucht nicht, zuerst das chromatische Total aufzufüllen, und dieselbe Tonqualität kann in verschiedenen Oktavlagen auftauchen. *Fis* erscheint zum Beispiel als I (*fis'''*), als J (*fis''*) und Y (*fis'*), also mit drei Vokalen, die dem I ähnlich sind oder im Französischen gleich klingen, womit die Auswahl der Töne doch ein gewisses System zeigt.

Zu jedem dieser Töne gehört auch eine bestimmte Dauer. Doch damit nicht genug, werden die Verben „sein“ und „haben“ durch je drei Töne dargestellt, und das Wort „Gott“ erscheint in zweimal neun Tönen, wobei sich die ersten neun in den zweiten neun spiegeln, da Gott unermesslich, ewig, ohne Anfang und Ende sei¹⁷. Auch den verschiedenen Fällen werden bestimmte Tonfolgen beigeordnet, es handelt sich also nicht durchwegs um ein simples Buchstabieren. Um von dieser Technik einen Begriff zu geben, sei das Wort „principe“ gewählt, das die folgenden Tonhöhen auslöst: *g-e'''-fis'''-es'-c''-fis'''-g-e''*.

Was bezweckt nun Messiaen mit dieser spielerisch pedantischen Technik? Auch hier muß ein außermusikalischer Grund gesucht werden: Der Komposition steht eine Erklärung Messiaens voran, derzufolge die Engel in einer Sprache miteinander reden, die für sie unmittelbar verständlich sei, während die Tonsprache der Menschen nichts direkt bezeichnen könne, sondern nur unbestimmte Gefühle auslöse. Um der Musik eine „mitteilbare Sprache“ (un langage communicable) zu geben, wendet Messiaen die oben beschriebenen Verfahren an, doch die Sprache der Musik wird dadurch noch unvertrauter und noch weniger mitteilbar; sie soll wohl eine Ahnung von der Sprache der Engel geben, die aber gerade in der hier gewählten Form paradoxerweise eine höchst fremdartige Gestalt annimmt. Am nächsten kommt dieser Komposition wohl Messiaens eigene, entmystifizierende Erklärung, die er mir in diesem Zusammenhang machte: „Il fallait trouver des notes“ (Es ging darum, Töne zu finden), was nichts anderes heißt, als daß diese rigorose Prädetermination der Töne zu neuen Resultaten geradezu zwingt. Keine Routine kann hier zu abgenutzten Wendungen führen, der Komponist muß sich den neuen Formeln, die er zwar eingeführt hat, aber nicht bis ins letzte voraussehen konnte, stellen und aus ihnen das musikalisch Menschenmögliche machen, indem er mit Gegenstimmen und einer bestimmten Wahl der Orgelregister eine plausible Musik entstehen läßt. Wieder aber finden wir, wie bei der Wahl der Titel seiner Werke, einen außermusikalischen Anlaß — die Sprache der Engel — als Ausgangspunkt der Komposition. Es handelt sich also wiederum nicht um ein kaltherziges Experiment mit dem neugierigen Wunsch, zu entdecken, was dabei musikalisch ‚herauskommt‘; Messiaen versuchte vielmehr damit, die musikalischen Grenzen, die er sich bewußt oder unbewußt geschaffen hatte, zu überschreiten und in Neuland vorzustoßen. Ähnliche Prinzipien sollte er nach den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* in *Des Canyons aux étoiles ...* von 1971 bis 1974 anwenden, um Gottes Menetekel, die Flammenschrift an der Wand von Nebukadnezars Palast, darzustellen. Wieder handelt es sich dabei um den Einbruch des Göttlichen in die Menschenwelt.

¹⁷ Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber 1988, S. 180ff.

Die Sprache Gottes und der Engel zwang Messiaen diese merkwürdige Kompositionstechnik auf, hinter der nicht eine naive Bastelei, sondern das Bestreben, dem Übernatürlichen eine Stimme zu geben, steht.

*

Aus der großen Zahl der hier beschriebenen Kompositionstechniken kann geahnt werden, wie anregend Messiaens Unterricht am Conservatoire gewesen ist; er konnte jedem etwas vermitteln, was wertvoll war; er suchte nicht, seine Art des Komponierens den Schülern aufzuzwingen, da ihm selbst ja verschiedene Arten zur Verfügung standen. So konnte er den Serialismus überdauern und bei dessen Abklingen nach 1960 wieder neue Anregungen weitergeben: Messiaen war nicht nur einer der Väter des Serialismus, nein, er gab auch seinem Schüler Gérard Grisey, der eine Generation jünger als Boulez ist, wichtige Impulse, die sich in dessen Werk *Partiels* von 1975 manifestierten. Dabei handelt es sich, kurz gesagt, um folgendes: Ein kleines Orchester intoniert über dem Kontra-E einen großen Teil des Spektrums der geradzahlig Partialtöne in möglichst genauer Form mit Tonhöhen, die von unserer gleichschwebenden Temperatur selbstverständlich abweichen müssen. Der Verlauf des Werkes bringt eine Dekomposition dieser Klänge durch Geräusche und das Wandern der ursprünglichen Töne durch verschiedene Oktavlagen; das Gewebe der Stimmen lockert sich immer mehr auf, bis nur noch eine kurze Pantomime der Instrumentalisten übrig bleibt: die vollkommene Stille.

Messiaens Einfluß auf seine Schüler, wenn man bei seiner mehr mütterlichen Führung überhaupt von Einfluß sprechen darf, ging meist in Richtung auf eine größere Komplexität, als sie die tonale Musik aufwies; mit anderen Worten: er bevorzugte die höheren Primzahlen in Harmonik und Rhythmus. Wenn für die gleichschwebende Temperatur schon die Septime 4 : 7 und der Tritonus 8 : 11 zu eng sind, so suchte gerade Messiaen, diese Proportionen, wenn auch nur approximativ, in seinen Akkorden darzustellen, ein Prinzip, das Grisey in dem hier beschriebenen Spektralklang (der bis zum 16. Teilton führt und keinen ausspart) zu Ende führte. Gleichzeitig gelang es Messiaen, den europäischen Rhythmus, der vorher nur mit den Primzahlen 2 und 3 gearbeitet hatte und fast immer periodische Wiederholungen aufwies, durch höhere Primzahlen zu bereichern, die er gerade in den hier schon erwähnten altgriechischen und indischen Rhythmen zu finden glaubte. Sein Rhythmus verlor dadurch das regelmäßige Pulsieren, das der Europäer als ‚rhythmisch‘ empfindet, für Messiaen aber unrhythmisch war¹⁸. Der Traum der Serialisten von einer Einheit zwischen der Zeitordnung und dem musikalischen ‚Raum‘ wurde von Messiaen schon um 1940 geträumt, also gut ein ganzes Jahrzehnt vor Boulez' *Structures Ia*: Die hohen Primzahlen vereinheitlichen — scheinbar — die Ordnung in Raum und Zeit¹⁹. Daß es sich dabei

¹⁸ C. Samuel, a. a. O., S. 65ff

¹⁹ Messiaen behauptet in seiner *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, Bd. 1, S. 56, daß eine Beziehung zwischen den „modes à transpositions limitées“ und den „rythmes non-rétrogradables“ bestehe, indem beide unter dem „charme étrange des impossibilités“ stehen, das heißt, daß die ‚Modi‘ nur beschränkt transponierbar und die Rhythmen nicht umkehrbar sind, ohne daß in beiden Fällen noch einmal dasselbe Resultat entstünde; von hier stammt ohne Zweifel der Wunsch der Serialisten, die Organisation von Zeit und Raum zu vereinheitlichen.

um einen Irrtum handelte, ist längst bekannt, zeitigte aber Folgen, die auf dem Gebiet des Rhythmus zu einer Elimination der regelmäßigen Taktschwerpunkte und auf dem Gebiet der Harmonik zu einer neuen Definition der Dissonanz führten.

Schon Arnold Schönberg ahnte in seiner *Harmonielehre* von 1911 die Integration von höheren Partialtönen in den Akkord²⁰, doch seine „Dissonanzen“ waren das Resultat von sehr aktiven, selbständigen Stimmführungen, während Messiaen rein harmonisch denkt und seine Dissonanzen, aus komplexen Teiltönen, als in sich ruhende begreift. Das ist es, was er eigentlich unter den ‚Farben‘ seiner Musik versteht, mag dieser Eindruck von Klangfarben auch nur eine rein subjektive Empfindung sein. Bei Schönberg ist die alte Vorstellung von der Dissonanz, die Konflikte und Leiden symbolisierte, noch nicht getilgt; Messiaens komplexe Klänge aber kennen diesen menschlichen Ausdruck nicht mehr, da sie sich mehr dem gleichmütigen Hall von Glocken, Gongs und Tam-tams annähern, deren ritualistische Bedeutung, in magischen Praktiken von exotischen Völkern, dem Komponisten vollkommen geläufig war²¹. Wie Strawinsky ist auch Messiaen die Musik als Ausdruck des autonomen Individuums vollkommen fremd. Die Oper *Saint François d'Assise* ist frei von psychologisierender Musik, denn diese Musik begehrt nur eine unbeirrte, ritualistische Handlung mit dem Ziel einer vollkommenen Erleuchtung des Heiligen. Der Konflikt zwischen Franz und seinem Vater und die Freundschaft zwischen Franz und der heiligen Klara werden ausgespart. Messiaens Musik könnte diese menschlichen Gefühle nicht ausdrücken, obwohl sie voll von Dissonanzen ist, aber ohne kontrapunktische Partien aufzuweisen. Die Dissonanzen ‚färben‘ nur eine im Grunde genommen monodische Linie, erst hier und nicht schon bei Schönberg hat sich die Dissonanz richtig emanzipiert. Daß dabei der Rhythmus im traditionellen Sinne wegfällt und sich die Dissonanz als Vorhalt, Durchgang oder Wechsellinie nicht an ihm orientieren kann, gehört zum selben Konzept von Zusammenklängen, die die Zeit nicht in Besitz nehmen wollen, sondern in ihr verloren und zugleich geborgen ruhen. Daß Messiaen orientalischer als die Orientalen war und ist, haben gerade seine Schüler aus dem Fernen Osten immer wieder betont²², und von daher mag es kommen, daß man ihn in Europa, trotz seiner großen Bekanntheit, als „sehr schwer einzuordnen“ betrachtet.

²⁰ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 29, 83 u. ö.

²¹ C. Samuel, a. a. O., S. 205. Messiaen lobt dort den beschwörenden Charakter der Musik von André Jolivet. Messiaen hat schon in den zwanziger Jahren am Conservatoire Unterricht im Spielen von Schlagzeugen genommen.

²² H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris 1980, S. 512f; Nguyen Thien Dao (Paris 1979) spricht dort von dem wichtigen Gegensatz zwischen östlicher und westlicher Musik, und er nennt Messiaen „une étoile marginale“ am sich verdunkelnden Himmel des Westens, er ist sich also des Außenseitertums von Messiaen bewußt. S. 513: Derselbe Schüler nennt Olivier Messiaen „orientalischer als die Orientalen“ S. 514: Tristan Murail nennt Messiaen einen Meister im orientalischen Sinne des Wortes.