

*Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse.* Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 2: *Das Werk im historischen und analytischen Kontext.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2013. X, 390 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.2.)

Der zweite Band des Buchprojekts *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* widmet sich, wie es im Vorwort heißt, „Messiaens Werk und seinem reichen historischen und analytischen Kontext“ (S. VII). Die durchaus programmatische Rede, die der Komponist am 25. Juni 1971 in Amsterdam im Rahmen der Verleihung des Praemium Erasmianum gehalten hat, eröffnet das Buch – offenbar eine überarbeitete Fassung der Übersetzung, die bereits in dem Band *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, hrsg. von Almut Rößler (Duisburg 1984), erschienen ist. Der sich anschließende Beitrag Pierre Boulez, anlässlich des 100. Geburtstag Messiaens verfasst, unterstreicht dessen Modernität, und zwar sowohl die des Komponisten wie die des Lehrers. Die vier folgenden Texte widmen sich summarisch einzelnen Werkgruppen. Yvonne Loriod-Messiaen möchte in ihrer „Studie über das Klavierwerk von Olivier Messiaen“, die durch Anne Liebes bibliographische Angaben zu den Klavierkompositionen ergänzt ist, „an einigen“ Messiaens „Werken entnommenen Beispielen alle pianistischen Errungenschaften erläutern, die wir ihm verdanken“ (S. 16). Bei allem Respekt vor der Gattin Olivier Messiaens und überaus verdienten Interpretin seines Klavierwerks muss man ehrlicherweise sagen, dass ihre ganz überwiegend aus Notenbeispielen bestehende Studie der eingangs genannten Intention kaum gerecht werden kann (dass „Doppeldauen“, „Läufe in melodischen Umstellungen“, „Läufe in ‚Akkordtrauben‘“ usw. auf Messiaen zurückgehende pianistische Errungenschaften darstellen sollen, ist kaum nachvollziehbar,

und „Poetik der Komposition“ sowie „Der Rhythmus“ stehen in überhaupt keiner Beziehung zum Thema) und wohl eher der Idealisierung Messiaens dient. Karl Anton Rickenbacher und Almut Rößler haben zu den Orchester- bzw. den Orgelwerken einen Catalogue raisonné verfasst, wobei Rickenbacher sich im Wesentlichen auf die Zusammenstellung der Eigenkommentare Messiaens beschränkt. Dass die Herausgeber das inzwischen reichlich oft besprochene Orgelwerk erneut bedacht haben und sogar die leicht zugänglichen, weil bereits mehrfach publizierten – siehe z. B. Michael Heine mann (Hrsg.), *Studien zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, 2 Bde., St. Augustin 2008 – Selbstaussagen abermals dokumentieren, auf einen Werkkommentar zu den Klavierkompositionen, zur Kammermusik und zu den Liedern aber verzichten, ist bedauerlich.

Konstantin Esterl geht in seinem Beitrag („Die hörbaren und die unhörbaren Dinge“), den ein sehr hohes Reflexionsniveau auszeichnet, der Frage nach, wie Messiaen innerhalb seiner *Messe de la Pentecôte* der Ausdruck des Pfingstmysteriums gelingt, des Wunders also, „dass eine Botschaft, obwohl sie alles menschliche Begreifen übersteigt, verstanden wird“ (S. 195), um schließlich seine Ansicht kundzutun, es könne „eine Überlegung wert sein, die Wahrnehmung von Messiaens Musik [...] vom Nicht-Verstehen her zu beschreiben“ (S. 211). Im ersten Abschnitt seines Textes geht Esterl auf musikalische Strukturen der Komposition ein, deren Komplexität hörend kaum nachvollziehbar sei, konzidiert dann aber, dass u. a. die vorangestellten Zitate dazu anzuregen vermögen, „die außermusikalische Idee mit dem Hörbaren in Beziehung zu setzen“, und stellt anschließend die Frage, „ob der Prozess des Verstehens bei den Mysterien des Heiligen Geistes [...] tatsächlich zu einem Ende kommt“ (S. 211). Ausgehend von der Annahme, dass Messiaen „das Moment des Geheimnisvollen, Mysteriösen, nicht völlig Klaren [...] in seiner kompositorischen Poetik sucht“, kommt der Verfas-

ser sodann zu der These, „Verstehen“ gelinge „durch die Einsicht, dass es (im Gehörten) nichts zu verstehen gibt. Die Gegenwart des Heiligen Geistes bezeugt sich in einer Rede, die unserem Begreifen fremd bleibt, sie ist nicht als Sinn des Gesagten hörbar, sondern wahrnehmbar exakt durch die Abwesenheit von Sinn“ (S. 211). Die These, Messiaen habe, wenn auch symbolisch intendiert, eine „Sinn“-lose Musik geschrieben, scheint mir angesichts der Tatsache, dass er, schlussendlich um des Verstehens willen, ein unstillbares Verlangen besaß, seine eigene Musik zu kommentieren und zu erläutern, kaum aufrechtzuerhalten zu sein, zumal gerade dem von Esterl in den Mittelpunkt gestellten zweiten Satz, wie der Rezensent vor einigen Jahren in einer Studie nachgewiesen hat, ein dicht gewobenes Netz zahlensymbolischer Strukturen zugrunde liegt, deren Dechiffrierung einen fest umrissenen theologischen Gehalt der Musik offenbart.

Während Wolfgang Rathert in seinen luziden Überlegungen („Messiaen und die Geschichte“) zeigt, dass Messiaens musikhistorisches Denken, ganz im Gegensatz zu dem Cages, stark geprägt ist vom Bedürfnis, „eine feste, unzerstörbare Verbindung zur Vergangenheit zu finden“ (S. 237), und zudem nicht wenige seiner historischen Bezugnahmen unübersehbare Affinitäten zu Positionen d’Indys, Emmanuels und Fétis’ besitzen, weist Oliver Vogel nach („Olivier Messiaen und die Zeit-Philosophie der 1930er Jahre“), dass Messiaens Reflexionen zu den nicht-umkehrbaren Rhythmen „von der Zeitanalyse Joseph Sivadjiens [...] inspiriert“ (S. 244) sind. Klaus Schweizer („Erhellungen über den Rhein hinweg [...]“) vermittelt einen detaillierten Einblick in die umfangreiche Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Messiaen’schen Werks in Deutschland, angefangen vom *Quatuor pour la fin du temps* bis hin zur Oper *Saint François d’Assise*. Dass Messiaen in Klängen Farben sah, betrachtete er bekanntlich als ein Alleinstellungsmerkmal. In Stefan Keyms Text („Messiaens har-

monischer Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie“) wird jedoch deutlich, dass nicht nur der allgemein-metaphorische Begriff einer „farbigen Harmonik“, sondern selbst die „persönlichen Klang-Farb-Korrespondenzen“ (S. 291) in der französischen Musiktradition präfiguriert sind. Eine vergleichbare Kontextualisierung gelingt Tobias Janz („Messiaens Mozart und die ‚Théorie de l’accentuation‘“), der Messiaens Akzentuierungslehre, wie sie im Mozart-Kapitel des *Traité* begegnet, als „Kommentar, Ergänzung und Kritik der umfangreicheren und konsistenteren Akzentuierungslehre d’Indys“ (S. 302) versteht. Neben dem Werk Mozarts stand vor allem Stravinskys *Sacre* im Mittelpunkt der Analysekurse Messiaens. Werner Strinz („Der Meister und sein *Sacre* [...]“) erörtert Differenzen, die über die *Sacre*-Analyse zwischen dem Lehrer und seinen Schülern Jean Barraqué bzw. Pierre Boulez entstanden.

Eine wahre Preziose ist Herbert Schneiders Text, der mit dem schriftstellerischen Werk des Bruders Olivier Messiaens, Alain Messiaen, bekannt macht – hier gilt es, einen ganzen Kosmos zu entdecken. Dichtungen und Essays über Musik stehen im Zentrum des Schaffens des hoch gebildeten Alain Messiaen. Dabei bedenkt er Werke der Musikgeschichte von der Gregorianik bis hin zu Boulez und Berio, aber auch die Kompositionen seines Bruders. Die Texte zeugen teils von einer Olivier Messiaen durchaus verwandten Ästhetik (beispielhaft sei die überaus hohe Wertschätzung des Gregorianischen Chorals genannt), teils lassen sie aber auch Differenzen deutlich werden: Während Olivier „eine große Distanz zu Mahler hatte, offenbart Alain [...] eine große Nähe zu Kompositionen Mahlers und Einblicke in ihre Religiosität“ (S. 342).

Ein Namensregister sowie ein Register der Werke Messiaens beschließen den Band, der trotz der wenigen kritischen Anmerkungen zweifellos eine große Bereicherung der Messiaen-Literatur darstellt.

(Oktober 2014)

Paul Thissen