

## **Elemente einer musikalischen Sprache des Glaubens**

Im Jahr 1935, also im Alter von 27 Jahren, schrieb Messiaen erstmals eine Komposition zum Thema der Weihnachtsgeschichte, das Orgelwerk *La Nativité du Seigneur*. In den nächsten vier Jahren verteilte er jedes Mal, wenn er die Komposition aufführte, an sein Publikum ein Blatt, auf dem der folgende Text zu lesen war, der inzwischen als sein erstes ‘Manifest’ angesehen wird:

Das Gefühl, die Ehrlichkeit des Musikwerkes,  
die den Dogmen der katholischen Theologie dienen sollen,  
die durch melodische und harmonische Mittel ausgedrückt werden  
sollen: durch das progressive Intervallwachstum, den Dominant-  
akkord, Ostinati, Hilfsnoten und vergrößerte Vorhalte,  
mehr noch durch rhythmische Mittel: Rhythmen, denen ihre Vergröße-  
rung unmittelbar vorangeht oder folgt und denen manchmal ein kurzer  
Wert hinzugefügt ist, [...]  
und insbesondere durch die begrenzt transponierbaren Modi: das sind  
chromatische Modi, die harmoniebildend verwendet werden und  
deren ungewöhnliche Farbe auf der beschränkten Anzahl ihrer Trans-  
positionen beruht. [...]  
Der theologische Gegenstand? Der beste, da er alle Gegenstände umfasst.  
Und die Vielfalt der technischen Mittel erlaubt es dem Herzen, sich frei  
zu ergießen.

Man fragt sich natürlich, was ein durchschnittlicher Kirchenkonzertbesucher mit einem solchen ein wenig esoterisch anmutenden Manifest angefangen haben mag. Aus Messiaens Sicht handelt es sich bei diesem Bekenntnistext um eine Art Landkarte, die es Zuhörern erleichtern soll, sich im Universum seiner Sprache zu orientieren – einem Universum, in dem höchst eigenwillige technische Mittel zusammen mit einer sehr persönlichen religiösen Sensibilität als Koordinatensystem dienen für ein musikalisches Vokabular und eine musikalische Syntax.

Messiaens musikalische Sprache gleicht keiner anderen. Weder hat er je einer ‘Schule’ angehört, deren Mitglieder sich einer bestimmten Ideologie verschrieben, noch hat er selbst eine Schule irgendwelcher Art gegründet.

Zwischen 1936 und 1939 war er für kurze Zeit mit dem gleichaltrigen Daniel-Lesur und den ein wenig älteren Komponisten Yves Baudrier und André Jolivet assoziiert. Diese Gruppe, die sich *La jeune France* nannte, bekannte sich zwar vage zur Ablehnung der neoklassizistischen Tendenzen, die damals im französischen Musikleben vorherrschten; sie beruhte jedoch in erster Linie auf Freundschaftsbanden und nicht auf einer bestimmten gemeinsamen Ästhetik. In seinen privaten Seminaren sowie in den berühmten Sommerkursen in Darmstadt, wo er mehrmals unterrichtete, war es Messiaen ein Anliegen, die jedem Schüler eigene individuelle Begabung, Neigung und persönliche Sprache zu entdecken und zu fördern. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Yannis Xenakis sind nur drei unter der großen Zahl jüngerer Komponisten, die ihre Entwicklung wesentlich Messiaens aufmerksamer und unaufdringlicher Führung verdanken, deren Musik jedoch kaum unterschiedlicher klingen könnte.

Was sind die melodischen, harmonischen und rhythmischen Mittel, die "den Dogmen der katholischen Theologie dienen sollen"? Die musikalischen Bausteine, die Messiaen einsetzte, und die Inhalte, die sie darstellen sollten, sind klar definiert und haben sich im Laufe des langen Komponistenlebens kaum verändert. Messiaens Harmonien sind stets vielfarbig, unterwerfen sich aber nur äußerst selten der Dialektik von Spannung und Entspannung, die die Musik der vorangegangenen drei Jahrhunderte kennzeichnete. Seine Rhythmen sind weitgehend befreit von einem übergeordneten metrischen Korsett, jedoch häufig durch eigene Regeln streng vorbestimmt. Seine Tempi erreichen manchmal die Tollheit eines ekstatischen Tanzes, doch die überwiegende Zahl der Sätze ist eher ruhig. Seine Semantik erscheint eher kontemplativ als narrativ. Und fast alle seine Kompositionen haben die Gottesliebe zum Thema – nicht nur die schon erwähnten Werke mit explizit theologischem Titel, sondern auch die, die einer nach Messiaens Meinung abgeleiteten Form, der idealisierten menschlichen Liebe, gewidmet sind, und erst recht die Kompositionen, deren Hauptinhalt die Transkription von Vogelstimmen ist, denn Messiaen interpretierte die Musik der Singvögel als ein Zeichen für die Gegenwart Gottes in der Natur.

All diese sowohl inhaltlichen als auch formalen Parameter ziehen sich ohne drastische Veränderungen durch Messiaens gesamtes Schaffen. Während er selbst von wiederholten Erneuerungs- und Reorientierungsprozessen sprach, frappiert heutige Hörer, die im Rückblick z.B. seine Orgelwerke von 1928 und 1984 oder seine Orchesterkompositionen von 1930 und 1991 vergleichen können, die erstaunliche Einheitlichkeit seiner Musiksprache. Trotz vielfacher Anfeindungen insbesondere in den 40er Jahren, als die Pariser

Kritiker ihm Naivität und Exzentrizität vorwarfen sowie einen mystisch gefärbten Katholizismus und eine Tonsprache, die die Zuhörer zu überwältigen drohte, blieb Messiaen sich und seinen religiösen und musikalischen Überzeugungen stets treu. Diese schlichte, ganz unmissionarische Sicherheit in Hinblick auf seine künstlerische und geistige Aufgabe unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen, und folglich auch seine musikalische Sprache von ihrer.

Der bei weitem wichtigste Aspekt dieser Sprache ist die Tatsache, dass alle Komponenten jenseits ihrer rein musikalischen Kohärenz zugleich eine Verweisfunktion haben, indem sie als geistige Symbole fungieren. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem kann je nach dem Gegenstand der Kompositionen bis zu einem gewissen Grad variieren, doch gibt es eine genügend große Anzahl von Invariablen, um eine systematische Betrachtung zu erlauben.

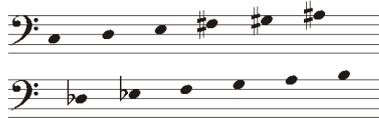
### **Die messiaenschen Modi und die wunderbare Ordnung der Welt**

Wie Messiaen in seinem ersten Traktat, dem 1944 veröffentlichten zwei-bändigen *Technique de mon langage musical*, ausführt, faszinierte ihn seit den 30er Jahren die Idee einer Tonauswahl, die eine unverwechselbare Farbe erzeugen und zugleich Bezüge zu verschiedenen tonalen Bereichen erlauben würde. Eine Verwirklichung dieser Idee fand er in künstlichen Modi, die aus wiederholten Intervallgruppen gebildet sind. Dazu baut er in einem Prozess, den die Symmetrieforschung als "Translation" bezeichnet, Tonskalen aus einer Einheit auf, deren Rahmenintervall ein einfacher Bruchteil der Oktave ist. Er spricht hier zum ersten Mal etwas kryptisch vom "Charme der Unmöglichkeiten". Da in einem solchen Modus eine Transposition um das Translationsintervall jeweils mit dem Tonvorrat der Ausgangsform identisch ist, beschränkt sich die Zahl der *verschiedenen* Transpositionen auf die Zahl der Halbtöne innerhalb des Translationsintervalls. (Entgegen den Gepflogenheiten in der seriellen Musik benennt Messiaen nicht die Zahl der Halbtöne, *um die*, sondern den Halbton, *auf den* die Intervallfolge versetzt ist; die Grundform ist für ihn "die Transposition auf dem ersten Halbton".)

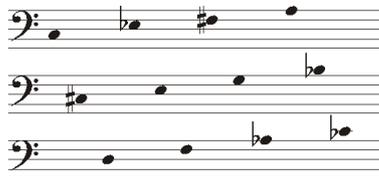
Basis für das, was Messiaen "begrenzt transponierbare Modi" nennt, ist also das Phänomen der Äquidistanz. Innerhalb der Oktave sind die chromatische Tonleiter, die Ganztonskala, der verminderte Septakkord, der übermäßige Dreiklang und der Tritonus Manifestationen äquidistanter Teilung. Die folgenden Tabellen zeigen die äquidistanten Oktavunterteilungen sowie die auf ihnen beruhenden Modi und ihre Transpositionen.

TABELLE 1: Die äquidistanten Intervallfolgen

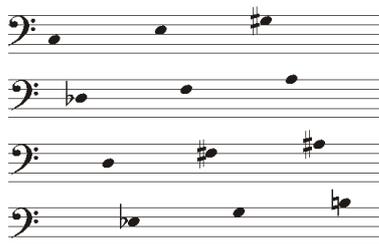
die chromatische Tonleiter

die beiden Ganztonleitern  
(= Modus 1)

die 3 verminderten Septakkorde



die 4 übermäßigen Dreiklänge



die 6 Tritonusintervalle

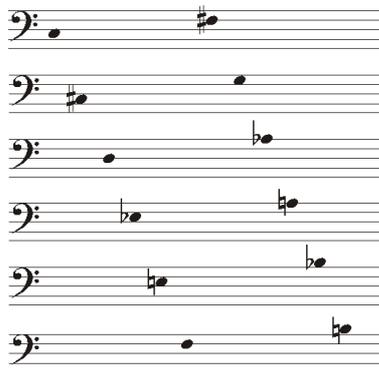


TABELLE 2: Messiaens “begrenzt transponierbare Modi”



Modus 2 (“oktatonisch”)	2 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf den	2 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
Tönen des verminderten Septakkordes	2 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
Modus 3	3 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf den	3 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
Tönen des übermäßigen Dreiklages	3 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
	3 <sup>4</sup>	• • • • • • • •
Modus 4	4 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf	4 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
dem Tritonus	4 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
	4 <sup>4</sup>	• • • • • • • •
	4 <sup>5</sup>	• • • • • • • •
	4 <sup>6</sup>	• • • • • • • •
Modus 5	5 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf	5 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
dem Tritonus	5 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
	5 <sup>4</sup>	• • • • • • • •
	5 <sup>5</sup>	• • • • • • • •
	5 <sup>6</sup>	• • • • • • • •
Modus 6	6 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf	6 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
dem Tritonus	6 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
	6 <sup>4</sup>	• • • • • • • •
	6 <sup>5</sup>	• • • • • • • •
	6 <sup>6</sup>	• • • • • • • •
Modus 7	7 <sup>1</sup>	• • • • • • • •
Intervallfolge wiederholt auf	7 <sup>2</sup>	• • • • • • • •
dem Tritonus	7 <sup>3</sup>	• • • • • • • •
	7 <sup>4</sup>	• • • • • • • •
	7 <sup>5</sup>	• • • • • • • •
	7 <sup>6</sup>	• • • • • • • •

Messiaen übernimmt die gar nicht transponierbare chromatische Tonleiter nicht, zählt die Ganztonskala als Modus 1 und stellt ihm sechs weitere Modi zur Seite, die sich wie folgt beschreiben lassen:

- in Modus 2 wiederholt sich die Sequenz aus *1 Halbton + 1 Ganzton* auf den Tönen des verminderten Septakkordes  
(dies erlaubt nur 3 unterschiedliche Transpositionen;  
die vierte ist dann wieder mit der ersten identisch);
- in Modus 3 wiederholt sich die Sequenz aus *1 Ganzton + 2 Halbtönen* auf den Tönen des übermäßigen Dreiklages  
(dies erlaubt 4 verschiedene Transpositionen);
- in den verbleibenden 4 Modi wiederholt sich die jeweilige Sequenz auf dem Tritonus, erlaubt also je 6 verschiedene Transpositionen.

Soweit die gängige Darstellung. Zusätzlich lohnt es, die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, was Messiaen nicht erwähnt und was ich als die drei ‘Familienstammbäume’ der Modi bezeichnen möchte<sup>57</sup>:

- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 1 ergibt Modus 6; wiederholt man den Prozess, so erhält man die vierte Transposition von Modus 7;
 

1 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>c</i>
6 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i> <i>h</i> <i>c</i>
7 <sup>4</sup>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i> <i>a</i> <i>ais</i> <i>h</i> <i>c</i>
- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 5 ergibt Modus 4; wiederholt man den Prozess, so erhält man die erste Transposition (Grundform) von Modus 7;
 

5 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
4 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>as</i> <i>h</i> <i>c</i>
7 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i> <i>as</i> <i>a</i> <i>h</i> <i>c</i>
- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 2 ergibt die zweite Transposition von Modus 7.
 

2 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		
7 <sup>2</sup>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
- Der einzige Modus, der keiner Familie angehört, ist der nicht in zwei Tetrachorde zerlegbare Modus 3.

<sup>57</sup> In *Technik meiner musikalischen Sprache* führt Messiaen seine Modi einen nach dem anderen ein, jeweils gefolgt von einer Zeile von für diesen Modus typischen Akkordbildungen; vgl. für Modus 2 die Beispiele 44, 200, 304, 312-320 und 341-34, für Modus 3 die Beispiele 45, 211, 303 und 329-336, für Modus 4 die Beispiele 345-346, für Modus 5 die Beispiele 125, 214, 343-344 und 347, für Modus 6 die Beispiele 350-353 und für Modus 7 die Beispiele 354-358. Für die Beziehungen der Modi untereinander vgl. vor allem Kapitel XVI in Band I des Traktats.

Da die Ganztonleiter die französische Musik der Zeit um Debussy beherrscht hatte, verwendet Messiaen sie nur ausnahmsweise. Allerdings war auch sein Modus 2 schon vor ihm eingesetzt worden: Rimski-Korsakow, Ravel und Strawinski hatten sich für das interessiert, was man damals die "oktatonische Tonleiter" nannte, und Skrjabin war vermutlich der erste, der in seiner sechsten bis zehnten Klaviersonate eine ganze Werkreihe auf eine künstliche Tonleiter baute. Die Tatsache, dass Skrjabin und Messiaen beide Synästheten waren – also Menschen, bei denen jedes Hörerlebnis mit einem visuellen Eindruck verknüpft auftritt, so dass sie Farben sehen, wenn sie Klänge hören – ist zweifellos einer der Gründe für ihre Präferenz der oktatonischen Tonleiter bzw. des Modus 2. Messiaen spricht mit Begeisterung von den vielfarbigen Eindrücken, die er vor seinem geistigen Auge sah, sowie er einen seiner Modi hörte oder sich auch nur dessen Klang vorstellte.

Über ihre besondere Farbigkeit hinaus war einer der entscheidendsten Gründe für Messiaens Liebe zu den Modi der bereits erwähnte "Charme der Unmöglichkeiten": die Herausforderung durch eine Begrenzung, die der Komponist sich selbst auferlegt durch die Wahl von Modi, die sich aufgrund innerer Wiederholung nur wenige Male transponieren lassen, bevor weitere Transpositionen dann wieder mit den früheren zusammenfallen.

Messiaens schon in frühen Kompositionen erprobte polymodale Gegenüberstellungen legen Zeugnis davon ab, wie viele Gemeinsamkeiten sich zwischen den Modi stiften lassen. Im dritten der *Préludes* für Klavier von 1929 kombiniert Messiaen Modus 2 in der linken Hand mit Modus 3 in der Rechten. Dabei wählt er die Transpositionen der beiden Modi so, dass der Tonvorrat der beiden Hände sechs gemeinsame Töne hat, von denen vier zudem eine Art Grundakkord bilden. Obwohl die beiden Modi nicht zu demselben Stammbaum gehören in dem Sinne, dass einer vom anderen durch Hinzufügung eines Tones in jedem Tetrachord abgeleitet ist, erreicht Messiaen – möglicherweise von den visuell erfahrenen "Farben" der Klänge geleitet – einen bezwingend einheitlichen Effekt, den man gerade bei polymodalen Passagen sonst am wenigsten erwartet. Das Erstaunliche an diesen eigentlich ja künstlichen Tonleitern ist, dass selbst Hörer ohne musikalische Bildung gewisse Tonfarben wiedererkennen, nachdem sie eine oder zwei Stunden messiaenscher Musik gehört haben.

Theologisch gesehen dienen Messiaen die Modi, die das horizontale Material der Melodien und das vertikale Material der Akkorde liefern, als Universum. Es handelt sich um ein wunderbar geordnetes Universum, ebenso komplex wie im Grunde einfach, von grenzenloser Ausdehnung aber doch stets mit sich selbst identisch.

### Geschaffen als Abbild Gottes: vertikale Symmetrien

In den allermeisten Werken Messiaens finden sich, genau wie bei vielen seiner Zeitgenossen, lokale Versetzungszeichen anstelle von Tonartsignaturen. Eine Ausnahme bilden die sechs Kreuzvorzeichen. Zwar sind auch die mit diesen Vorzeichen notierten Werke Messiaens nie im eigentlichen Sinne tonal; die Anzahl der lokalen Versetzungszeichen, die er in jedem Takt benötigt, ist fast ebenso groß wie in Sätzen, die keinerlei Tonartbezug vorgeben. Doch scheint er mit der bewussten Wahl der Signatur ein Zeichen setzen zu wollen.

Für einen Komponisten, der, wie er sagte, die Dur-Terz liebt, evozieren die sechs Kreuze vor allem Fis-Dur. Tatsächlich verwendet Messiaen den Fis-Dur-Dreiklang in diesen Stücken wiederholt, vor allem in der ersten Umkehrung mit oktavierter Terz: *ais-cis-fis-ais*. Dies ist die visuell symmetrischste der möglichen Akkordpositionen, bestehend aus einer Quart, die auf beiden Seiten von Terzen flankiert wird (wenn auch, notwendigerweise im tonalen Kontext, von einer großen und einer kleinen Terz; vgl. Bsp. 1a). Noch häufiger als den einfachen Dreiklang verwendet er den Akkord mit *sixte ajoutée*. Auch diese Variante erklingt vor allem in der ersten Umkehrung, so dass ihre Töne, *ais-cis-dis-fis*, ein Bild fehlerloser Symmetrie nicht nur für das Ohr (vgl. Bsp. 1b), sondern auch für das die Tastatur beobachtende Auge geben (vgl. Bsp. 1c). Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Feststellung, dass diese visuelle Symmetrie sich ja schon in der spiegelsymmetrischen Anordnung der Töne der Fis-Dur-Tonleiter auf der Klaviatur findet (Bsp. 1d).

#### BEISPIEL 1a-d: Symmetrie in Fis-Dur und seinen Akkorden in erster Umkehrung

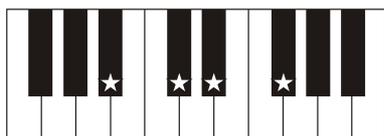
der Durakkord



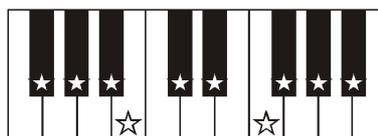
der Akkord mit *sixte ajoutée*



Der Akkord mit *sixte ajoutée* und seine Spiegelbildlichkeit auf der Tastatur



Die auf der Klaviertastatur symmetrischste Tonleiter



Nun wäre die Symmetrie der genannten Akkorde ja auch ohne Vorzeichen gegeben. Der Grund für die sechs Kreuze nach dem Notenschlüssel scheint also ein rein symbolischer und kein praktischer zu sein. Diese Behauptung lässt sich mit einer Beobachtung zu einem der zyklischen Motive in den *Vingt Regards* untermauern: zu dem, was Messiaen selbst als “Liebesthema” ausweist. Wie bei diesem Komponisten nicht anders zu erwarten, geht es beim *thème d’amour* natürlich um die Liebe zwischen Gott und denen, die er, wie in der Genesis zu lesen ist, nach seinem Ebenbild geschaffen hat. Es handelt sich also um ein wichtiges Thema – erstens, weil es den ganzen Zyklus durchzieht, und zweitens, weil es die Eigenschaft Gottes besingt, die diesem Komponisten die wichtigste überhaupt ist. Viele Messiaen-Forscher beklagen allerdings, dass sie in diesem Thema wenig für Messiaens Sprache Typisches und Symbolisches entdecken können. Sie beschreiben es meist als bestehend aus vier pianistischen Akkorden in enger Lage aber mit weit ausholender Kontur, aber darüber hinaus finden sie keine Beziehung zwischen der musikalischen Form und dem behaupteten Inhalt. Sie wundern sich vor allem, dass die zehn Töne des Themas keinem der messiaenschen Modi entstammen und damit nicht in der bewährten Weise schnell zu erklären sind.

Im Kontext der gerade erwähnten Beobachtungen zu vertikal symmetrischen Klängen und Skalen aber erschließt sich die Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem. Das Thema lässt sich lesen als eine Art Ausfaltung des vertikal-symmetrischen Fis-Dur-Akkordes mit *sixte ajoutée* – eine Ausfaltung mit Hilfe raffinierter Vorhalte. In der dritten Zeile seines Manifests betont Messiaen ja ausdrücklich die “*appoggiatures agrandies*”, die vergrößerten Vorhalte.

**BEISPIEL 2:** Das Liebesthema aus den *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* und seine Vorhalt-Beziehung zum Fis-Dur-Akkord mit/ohne *sixte ajoutée*



Da die auffälligen Kennzeichen sowohl des für den *Regard du Père* charakteristischen Akkordes als auch für das Liebesthema – der Melodieton *ais* und der Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* – für Messiaen offensichtlich die Liebe Gottes verkörpern, werden sie in dieser Studie als etablierte und designierte Symbole behandelt und im Text einfach mit ‘Liebeston’ bzw. ‘Liebesakkord’ bezeichnet.

In dem ein Jahr vor den *Vingt Regards* entstandenen Zyklus für zwei Klaviere *Visions de l'Amen* ist die Bedeutung der Vorzeichen als Symbol noch weiter von einer bestimmten Tonart abgelöst. Drei der sieben Sätze sind mit den drei Kreuzen von A-Dur bzw. fis-moll notiert. Um es gleich zu erwähnen und in seiner hier nur begrenzten Bedeutung abzuhandeln: Beide möglichen tonalen Beziehungen haben etwas für sich, erklären allerdings das Erstaunlichste dieser Stücke in keiner Weise. Im Eröffnungssatz, dem *Amen de la Création*, stellt das zweite Klavier mit dem sogenannten "Schöpfungsthema" das wichtigste zyklische Material des Werkes vor. Dieses Thema beginnt und endet tatsächlich mit A-Dur-Akkorden, und auch in seinem Verlauf lässt sich trotz der Verwendung von elf Halbtönen (und einer Beziehung der Akkordgrundtöne zum mixolydischen Modus) eine gewisse kadenzuelle Nähe zu A-Dur behaupten. Gleichzeitig steht die Beziehung des Stückes zum liebenden Schöpfergott, dem Messiaen ja so gern das *fis* zuordnet, außer Frage, auch wenn der Ton nicht besonders hervorgehoben wird. Das erste Klavier aber berührt die beiden Töne *fis* und *a* nur im Vorübergehen, in einer Textur, die alle zwölf Halbtöne ganz gleichwertig behandelt.

Man fragt sich daher, warum Messiaen die drei Kreuze für das erste Klavier vorschreibt, dann aber außerdem noch vor jedem einzelnen *fis*, *cis* und *gis* das Versetzungszeichen wiederholt – was er immerhin für das zweite Klavier nie tut. Wenn der praktische Wert der Tonartsignatur gleich null ist, muss der Komponist eine symbolische Wirkung beabsichtigt haben. Die Analyse des vom ersten Klavier vorgetragenen, beschränkten und unendlich viele Male wiederholten Materials – drei Akkorde in jeder Hand, ganztonweise absteigend – zeigt, dass jeweils sechs Töne in perfekter vertikaler Symmetrie angeordnet sind. Es geht also beim *Amen de la Création* essenziell um das in der Senkrechte vollkommen Gespiegelte, das nach dem Bilde Gottes Geschaffene.

**BEISPIEL 3:** Die ostinaten Glockenklänge des *Amen de la Création*



Tritonus	reine Quart
Tritonus	reine Quart
Tritonus	

In Messiaens musikalischer Sprache stehen der vertikal-symmetrische Akkord im allgemeinen, die Tonart Fis-Dur im allgemeinen und der Fis-Dur-Akkord mit *sixte ajoutée* in seiner ersten Umkehrung im besonderen als Symbole für eine Art vertikaler Symmetrie im geistigen Bereich: Symbole für die Liebe, die Gott den nach seinem Ebenbild geschaffenen Geschöpfen

entgegenbringt. Wie weitere Beispiele zeigen würden, lässt sich diese Deutung ausdehnen auf den Versuch des Menschen, sich den an ein Ebenbild Gottes gestellten Erwartungen gemäß zu verhalten.

Der letzte Bereich, in dem sich diese in der Vorstellung vom Ebenbild ausgedrückte Beziehung zeigt, ist die Grundtonart. Messiaens Musik kennt zwei bevorzugte Grundtonarten – sofern man diesen Begriff bei teils modal gefärbten, teils nach anderen harmonischen Gesichtspunkten organisierten, meist jedoch den ganzen Zwölftonvorrat ausschöpfenden Kompositionen verwenden kann. Seine Haupttonart ist Fis-Dur; sie ist, insbesondere in der Verbindung mit Modus 2, der mystischen Erfahrung übermenschlicher Liebe vorbehalten; vgl. dazu *Le Banquet céleste* (1928), *O sacrum convivium* (1937) sowie die Sätze *Regard du Père*, *Regard du Fils sur le Fils*, *Le baiser de l'Enfant-Jésus* und *Je dors, mais mon cœur veille* aus den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Die Tonart der menschlichen Antwort auf Gottes Liebe ist das dem hymnischen Lobgesang gewidmete E-Dur; vgl. dazu z.B. die beiden "Louanges" im *Quatuor pour la fin du Temps*, aber auch *Desseins éternels* aus *La Nativité du Seigneur* und vor allem das Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*.

### **“Es wird keine Zeit mehr sein”: horizontale Symmetrien**

Die vertikale Symmetrie in der Musik betrifft den Raum: die relative Tonhöhe innerhalb eines gegebenen Kontextes oder eines Intervalls, die Stufe innerhalb eines Modus, den Ton innerhalb eines Akkordes. Im Gegensatz dazu bezieht sich die horizontale Symmetrie auf die Zeit, insbesondere die relative Dauer eines Klanges innerhalb einer Klangfolge. In *Technik meiner musikalischen Sprache* erwähnt Messiaen, er habe eine Vorliebe für rhythmische Werte, deren Dauer durch eine Primzahl ausgedrückt werden kann. Die theologische Bedeutung dieses Aspekts erläutert er mehrfach in seinen berühmt gewordenen Interviews mit Antoine Goléa und Claude Samuel. Es seien "Zahlen, die, aufgrund der einfachen Tatsache, dass sie nicht in gleiche Bruchteile zu unterteilen sind, eine dunkle Kraft entfalten – denn man weiß ja, dass die Gottheit nicht teilbar ist."<sup>58</sup>

Das rhythmische Phänomen, das meist als typisch messiaensche Eigenschaft betrachtet wird, ist der "nicht umkehrbare Rhythmus" (*le rythme non rétrogradable*). Dabei handelt es sich um eine Folge von Tonwerten, die

<sup>58</sup> Übers. nach Goléa S. 65, und Samuel S. 76-77, 87.

vorwärts und rückwärts gelesen gleich lautet. Das ist ein interessantes Phänomen, bei dem es allerdings zwei kleine logische Probleme gibt. Zum einen ist die Bezeichnung “nicht umkehrbar”, die seit dem Erscheinen der *Technik meiner musikalischen Sprache* als messiaenscher Begriff etabliert ist, aber meist nur von Messiaenforschern verstanden wird, nicht wirklich glücklich gewählt. Denn es handelt sich ja nicht eigentlich darum, dass man eine Folge von Klangdauern nicht in umgekehrter Reihenfolge lesen kann, sondern nur darum, dass sich diese Krebsform von der Grundform nicht unterscheidet. Objektiver und insofern nützlicher ist der Ausdruck *Palindrom*, der in der Symmetrieforschung für denselben Sachverhalt eingeführt ist. Zum zweiten führt Messiaen in seinem Traktat als Beispiele für seine Entdeckung ausschließlich Rhythmusfolgen an, bei denen ein zentraler Notenwert von zwei Flügeln umrahmt ist, die sich wie Krebsformen zueinander verhalten. Nun ist aber diese Mitte zwischen den beiden Flügeln logisch keineswegs unabdingbar; ein Rhythmus ist ganz genauso “unumkehrbar”, wenn die Flügel direkt aneinander stoßen. Um es im Bereich der deutschen Sprache zu zeigen: ein Wort wie ANNA oder ein Spruch wie EIN NEGER MIT GAZELLE ZAGT IM REGEN NIE gehören ebenso zu den Palindromen wie RAR, KAJAK und RELIEFPFEILER. Wörter wie NENNEN, die ebenfalls kein Mittelglied aufweisen, sind sogar in doppelter Weise palindromisch: im Ganzen sowie in jeder ihrer Hälften.

**BEISPIEL 4:** Typenkennung der Palindrome  
(Messiaens “nicht-umkehrbare Rhythmen”) anhand der deutschen Sprache

ANNA	EIN NEGER MIT GAZELLE ZAGT IM REGEN NIE		
AN ←   → NA	EINNEGERMITGAZEL ←   → LEZAGTIMREGENNIE		
RAR	KAJAK	RELIEFPFEILER	NENNEN
R ←   A   → R	KA ←   J   → AK	RELIEF ←   P   → FEILER	NEN ←   → NEN
			N ←   E   → N    N ←   E   → N

Das rhythmische Palindrom ist vor allem in Hinblick auf seine geistige Bedeutung interessant. Im menschlichen Erfahrungsbereich ist die unumkehrbare Bewegung, die alle menschlichen Handlungen und sprachlichen Äußerungen ebenso definiert wie Tagesabläufe und die Durchführung von Plänen, von inhärent anderer Qualität als die Rückwärtswendung, die sich vor allem in Erinnerungsprozessen und damit verbundenen Gefühlen wie Nostalgie oder Bedauern ausdrückt. Ein Punkt, an dem diese Unterscheidung keine Rolle mehr spielen würde, liegt notwendigerweise außerhalb der dem Menschen vertrauten Zeitauffassung – dieser Zeit die, zusammen mit dem

Raum, die Koordinaten des menschlichen Lebens abgibt. Das rhythmische Palindrom bietet sich daher an als Symbol für die Ewigkeit, für den Zustand, den der Engel der Apokalypse mit den Worten beschreibt: Es wird keine Zeit mehr sein.

Messiaen verwendet vor allem drei Arten von Palindromen, denen er drei Bedeutungsnuancen zuordnet. Eine erste Gruppe bilden Rhythmen, die ein einziges, nicht weiter unterteilbares Palindrom darstellen. Auf spirituellem Niveau wird damit eine Wirklichkeit ohne Teleologie beschworen, die Vorstellung eines Zustandes, in dem der Blick die vorwärts und rückwärts gerichteten Zeitabläufe nicht mehr trennen kann, da sie lediglich als Spiegelungen voneinander erscheinen. Das von Messiaen in seinen Traktaten und von Messiaenforschern in ihren Analysen am häufigsten zitierte Beispiel ist das Palindrom aus drei verschiedenen Werten, Typ KAJAK: 3 – 5 – 8 – 5 – 3. (Hier beschränkt Messiaen sich übrigens nicht auf Primzahlen. Vielmehr erinnert die Folge 3-5-8 an die Fibonacci-Reihe, in der jeder Wert sich aus der Addition der beiden vorangehenden ergibt.)

**BEISPIEL 5:** Das rhythmische Palindrom vom Typ “Fibonacci”



In den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* fungiert dieses grundlegende Palindrom als Bassostinato für das ganze, dem “allmächtigen Wort” gewidmete zwölfte Stück. In diesem Kontext symbolisiert der Rhythmus, der die Einlinigkeit der zeitlichen Abfolge aufhebt, also ein Attribut Gottes.

Ein zweiter Palindromtyp umfasst Reihungen von zwei oder drei Rhythmusfolgen, deren jede in sich spiegelsymmetrisch ist. Im ersten Satz der *Visions de l'Amen* basiert das, was der Komponist als “Glockenspiel der Schöpfung” bezeichnet – das aus zwei unabhängigen Strängen gebildete Ostinato des ersten Klaviers, das das vom zweiten Klavier vorgetragene Schöpfungsthema begleitet – auf zwei Rhythmusfolgen. Die erste, die in vier Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsvarianten erklingt, ist sehr schlicht, bestehend aus drei Werten, deren mittlerer halb so groß ist wie die ihn umgebenden. Messiaen zitiert diesen Grundrhythmus in *Technik meiner musikalischen Sprache* als ein Beispiel, an dem er aufzeigt, was er mit seiner “Variation durch Addieren oder Subtrahieren eines Teils der Notenwerte” meint. Der zweite Bestandteil des Ostinatos muss als Kombination verstanden werden, insofern sich drei Segmente ausmachen lassen, die jedes in sich und auch in ihrer Gesamtheit spiegelsymmetrisch sind:

**BEISPIEL 6:** Die beiden Palindrome des “Glockenspiels der Schöpfung”

einfaches Palindrom  
mit Diminution oder  
Augmentation jeweils  
um oder auf ein Viertel

zusammen-  
gesetztes  
Palindrom

The image shows musical notation for Example 6. It consists of two parts. The first part is a simple palindrome with four notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The second part is a more complex palindrome with eight notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Below the notation are arrows indicating the structure of the palindromes.

Ein anderes Beispiel desselben Palindromtyps erklingt in beiden Klavierzyklen der 40er Jahre: im *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* sowie in dem Stück, das in den *Vingt Regards* für die Schöpfung steht: *Par Lui tout à été fait*.

**BEISPIEL 7:** Das dreiteilige Palindrom der Schöpfung durch “das Wort”

The image shows musical notation for Example 7, a three-part palindrome. It consists of three parts: a quarter note, an eighth note, and a quarter note; a quarter note, an eighth note, and a quarter note; and a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Below the notation are arrows indicating the structure of the palindrome.

Dieses dreiteilige Palindrom erklingt übrigens in beiden Werken im dreistimmigen Kanon:

The image shows musical notation for Example 7, a three-part palindrome in a three-part canon. It consists of three parts: a quarter note, an eighth note, and a quarter note; a quarter note, an eighth note, and a quarter note; and a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Below the notation are arrows indicating the structure of the palindrome.

Die dritte Kategorie der durch palindromische Rhythmen bestimmten Ostinati ist noch komplexer. Sie ist Messiaens Lieblingsfolge und soll im Folgenden als seine ‘rhythmische Signatur’ bezeichnet werden. Die beiden ersten ihrer insgesamt fünf Komponenten sind verschiedene Varianten des kurzen Palindroms aus nur drei Notenwerten – im ersten, aus drei Vierteln bestehenden Fall ist das allerdings mehr theoretisch richtig als praktisch relevant, da alle Werte gleich sind. Die dritte und vierte Komponente sind messiaensche Entwicklungen der ersten, abgeleitet durch Subtraktion eines immer gleichen Teiles jedes Notenwertes. Die fünfte Komponente aber bricht mit der die Zeit aufhebenden Vorgabe und präsentiert stattdessen einen Wachstumsprozess. (Im Zusammenhang mit Messiaens indischen Rhythmen



**BEISPIEL 9:** Wachstum in der tonalen Amplitude  
*Vingt Regards III, L'échange, T. 1-24*

**BEISPIEL 10:** Wachstum in der Struktur  
*(Vingt Regards XX, Regard de l'Église d'amour, T. 1-6)*

Außerdem manifestieren sich die drei Arten der Umfangsveränderung auch als Aspekte all dessen, was das menschliche Verständnis übersteigt und den von diesem Komponisten oft beschworenen Zustand des *éblouissement*, der “Blendung” oder “Verzückung”, hervorruft – in den *Vingt Regards* ist das die musikalische Äußerung des “Geistes der Freude”, die Verzückung, die die Jungfrau in der ersten “Kommunion” mit ihrem Kind erfährt, und die Verblüffung der Engel angesichts der Erkenntnis, dass Gott sich nicht unter ihnen, sondern unter den Menschen inkarniert hat.

Eine weitere Transformation, die Messiaen häufig verwendet, gründet auf Notenwertpaaren, deren Glieder sich unterschiedlich entwickeln. So kann, während ein Wert unverändert bleibt, der andere ständig anwachsen (durch die Hinzufügung eines immer gleichen Wertes, eines immer gleichen Bruchteiles, oder aber im Sprung von einer Primzahl zur nächsten). In wieder anderen Fällen durchläuft einer der Werte ein Palindrom von Expansion und Kontraktion, während der andere stabil bleibt. Schließlich können auch beide Werte gleichzeitig Veränderungen erfahren. Leicht erkennbar ist dies bei gemeinsamer Entwicklungsrichtung, doch gibt es auch gegenläufige Veränderungen, in denen das Wachstum oder die Schrumpfung entweder alternierend oder in Gegenüberstellung vor sich geht.

**TABELLE 3a:** Varianten paarweisen rhythmischen Wachstums

2 + 2, 2 + 3, 2 + 4, 2 + 5, 2 + 6 etc.  
 1 + 3, 1 + 5, 1 + 7, 1 + 11, 1 + 13, 1 + 17 etc.  
 1 + 3, 2 + 4, 3 + 5, 4 + 6 etc.  
 1 + 4, 2 + 4, 3 + 4, 4 + 4, 3 + 4, 2 + 4, 1 + 4

**TABELLE 3b:** Gegenläufige Prozesse rhythmischen Wachstums, alternierend

12    2 11    3 10    4 9    5 8    6 7 etc.

**TABELLE 3c:** Gegenläufige Prozesse rhythmischen Wachstums, polyphon

12    11    10    9    8    7    6    5    4    3    2  
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

### **Tondauern und Hindu-Rhythmen: die Liebe zum Kleinsten**

Basierend auf seiner festen Überzeugung, dass die einzige des Gottesdienstes würdige Musik der gregorianische Gesang ist, auf seiner Liebe zum unendlich vielseitigen Vogelgesang und schließlich auf seinen eigenen Experimenten im Bereich des musikalischen Umgangs mit der Zeit erklärt Messiaen: "Ich bin vor allem Rhythmiker". Die Bedeutung dieser Selbstcharakterisierung steht und fällt allerdings mit der Frage, was der Sprecher unter Rhythmus versteht. Nach Messiaen ist eine Musik dann rhythmisch, wenn sie jegliche Wiederholung von Notenwertgruppen ebenso vermeidet wie die gleichmäßigen Unterteilungen übergeordneter Taktschläge, wenn sie Einteilungsstriche – das, was man sonst meist Taktstriche nennt – allenfalls zur praktischen Orientierung der Ausführenden oder zur Abgrenzung thematischer Einheiten verwendet, wenn sie also ihr Vorbild in der Natur sucht, in der bekanntlich alle Bewegungen frei und alle Dauern ungleichmäßig sind. Wie Messiaen in seinen Gesprächen mit Brigitte Massin ausdrücklich betont: "Vergessen wir nicht, dass das vorrangige, essentielle Element der Musik der Rhythmus ist, und dass Rhythmus vor allem Wechsel in Anzahl und Dauer bedeutet."<sup>60</sup>

Messiaen versteht also unter Rhythmus etwas ganz anderes als die Liebhaber westlicher Musik, die eine Musik meist dann rhythmisch nennen, wenn sie dazu einlädt, mit dem Fuß den Takt mitzuschlagen. Das fand Messiaen grauenhaft. So sehr er Bach verehrte, warf er ihm doch rhythmische Einförmigkeit vor.

Messiaens Sorge um rhythmische Freiheit greift von seinen charakteristischen Modifizierungen der Zählheiten im Takt auf die Länge der Phrasen einerseits und die Dauer von Einzelnoten andererseits über. Er erzielt die Freiheit, wie schon erwähnt, indem er einer eigentlich gleichmäßigen Notenwertfolge an unerwarteten Stellen einen kleinsten Wert hinzufügt oder wegnimmt. Meist handelt es sich dabei um ein Sechzehntel oder eine Sechzehntelpause. Oftmals ist es recht einfach, die 'banale' Taktvorlage zu rekonstruieren, deren befreite Form Messiaen notiert hat. So könnte eine gleichmäßig mensurierte Grundlage des Stern- und Kreuzthemas aus den *Vingt Regards* z.B. etwa so ausgesehen haben, wie es in der oberen Zeile des folgenden Beispiels gezeigt wird. Wie man in der Gegenüberstellung mit der darunter folgenden tatsächlichen Form des Themas sieht, weist das, was Messiaen geschrieben hat, eine große Anzahl zeitrelevanter Modifikationen

<sup>60</sup> Messiaen übers. nach Massin, S. 113.

auf – mit dem Erfolg, dass das Thema sehr ‘frei’ und nicht der menschlichen Zeitvorstellung eingepasst klingt.

**BEISPIEL 11:** Rhythmische Freiheit in einem messiaenschen Thema



die spekulative Grundlage und die tatsächliche Form des Stern- und Kreuzthemas aus den *Vingt Regards*; vgl. *Regard de l'étoile* T. 6-9, *Regard de la Croix* T. 1-8

In *Technik meiner musikalischen Sprache* erwähnt Messiaen wiederholt eine Sammlung von Hindurhythmen. In jeder der noch zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Interviewreihen wiederholt er die Geschichte ihres Fundes. Demnach hatte er im Artikel “Indien” der *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* einen Hinweis auf die tabellarische Rhythmensammlung entdeckt, die der Anfang des 13. Jahrhunderts lebende indische Musiktheoretiker Çarngadeva in seinem Buch *Samgitarat nâ kara* [Ozean der Musik] zusammengestellt hat. Die Bezeichnung für diese altindischen Rhythmen, “deçî-tâlas”, lässt sich laut Messiaen sehr sinnvoll übersetzen: *tâla* bedeutet *Rhythmus* und *deçî* meint *aus den Provinzen*.<sup>61</sup> Die “deçî-tâlas” sind demnach die Rhythmen, die in der Musik der verschiedenen indischen Provinzen bevorzugt wurden.

Was meint nun Messiaen genau, wenn er betont, er habe ein Motiv aus einem von Çarngadevas deçî-tâlas abgeleitet? Das zweite Kapitel seines Lehrwerkes gibt davon einen verblüffenden Eindruck. Unter der Überschrift *Râgavardhana* (das entspricht der Nummer 93 bei Çarngadeva) führt der Komponist eine Notenwertfolge ein, die er zunächst – getreu der indischen Vorlage – als  $\text{♪♪♪♪}$  schreibt; man könnte sie, in Sechzehnteln gezählt, als 2 – 3 – 2 – 12 wiedergeben. In den beiden darauf folgenden Beispielen fordert Messiaen nun seine Leser auf, sich die Krebsform vorzustellen (also 12 – 2 – 3 – 2) und erklärt dann, in dieser rückwärts gelesenen Form bestehe der *râgavardhana* aus drei Vierteln und drei Achteln. Da stutzt man erst einmal. Der Komponist hat also stillschweigend zunächst die punktierte Halbe

<sup>61</sup> Messiaen, *Musique et couleur*, S. 80.

dreigeteilt und sodann die drei Werte, die den (erst jetzt entstandenen) drei Vierteln vorangehen, als Resultat zweier seiner Lieblingsprozesse erklärt, nämlich als klassische Diminution (Reduktion jedes Wertes auf die Hälfte: aus den Vierteln werden Achtel) und anschließende Modifikation eines der Notenwerte durch "Hinzufügung eines Punktes". Die Hindurhythmenfolge  $2 - 3 - 2 - 12$  ist also für Messiaen gleichbedeutend mit  $4-4-4-2-2-2$ , verändert zu  $[4-4-4] - 2 - [2+1] - 2$ . Nachdem er das, was anfangs ein einzigartiger Rhythmus aus vier Notenwerten war, derart manipuliert hat, erklärt er seinen Lesern, dass es sich bei diesem *deçî-tâla* tatsächlich um eine aus zwei Gruppen zusammengesetzte Form handelt, von der die zweite leicht modifiziert ist.

Die meisten Messiaenforscher sind offenbar von der Exotik und dem Patina der fantastischen Tabelle so begeistert, dass sie Messiaens Aussage, er habe sich davon entscheidend inspirieren lassen, unwidersprochen stehen lassen; eine gut dokumentierte kritische Stellungnahme steht noch aus. Untersucht man jedoch die verschiedenen Beispiele, die Messiaen in seinem Traktat aufführt, so macht man eine überraschende Entdeckung. Jedes Mal, wenn Messiaen die Hindurhythmen erwähnt, zitiert er vor allem oder sogar ausschließlich den *râgavardhana*; und jedes Mal, wenn er behauptet, eine thematische Komponente auf diesem Rhythmus errichtet zu haben, lässt sich nachweisen, dass er tatsächlich von der typisch messiaenschen Transformation mit "klassischer Diminution" ausgeht, die durch Hinzufügung eines Punktes "inexakt" oder frei gemacht worden ist.<sup>62</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass das altindische Material hier der sehr persönlichen Musiksprache eines modernen französischen Komponisten fast vollkommen assimiliert worden ist, möchte man allen Liebhabern von Zitat- und sonstigen Quellennachweisen davon abraten, Messiaens Kompositionen auf *deçî-tâlas* durchsuchen zu wollen. Natürlich findet man viele – schon allein weil der indische Musiktheoretiker sehr systematisch vorgeht und

<sup>62</sup> In Kapitel XII der *Technik meiner musikalischen Sprache* zitiert Messiaen unter "Formen aus der Gregorianik" die Halleluja-Phrase aus *Résurrection*, dem letzten der *Chants de Terre et de Ciel*, sowie die Antwort des Klaviers, die er beschreibt als "in Form eines transformierten *Râgavardhana*" gehalten (s. Bsp. 171:  $[4 - 4 - 4] + 2 - [2+1] - 2$ ). In Kapitel VIII erwähnt er unter "Melodie und melodische Wendungen" ebenfalls eine "Interpretation des indischen *Râgavardhana*". In Bsp. 93 erinnert er zunächst an die Krebsform; das Werkzitat selbst, in Bsp. 92 abgedruckt, beginnt dann allerdings mit  $[4 - 2+2 - 2+2] + 2 - 2+1 - 2$ , also einer Variante, die von der ursprünglichen Form des *deçî-tâla* doch recht weit entfernt scheint. In Kapitel XIII schließlich schlägt Messiaen vor, dass der Rhythmus  $2 - 2+1 - 2 + 4 - 4 - 4$  der Phrase "Ah! Mon collier" (T. 11-12 im achten Lied aus den *Poèmes pour Mi*) ebenfalls eine "Interpretation des *Râgavardhana*" darstellt.

selbst einzelne Notenwerte oder Paare als eigenständige Rhythmen ausweist. Sinnvoller scheint mir ein Prozess, der die normale Haltung umkehrt. Hier wird daher die Tabelle mit den attraktiven exotischen Namen der *deçî-tâlas* nicht noch einmal abgedruckt, noch weniger wird versucht, jedes Vorkommen der *deçî-tâlas* in Messiaens Werk mit Titel und Takt nachzuweisen. Ein solches Vorhaben ergäbe schon beim *deçî-tâla 2 (dvitiya)*  eine unendliche Liste, die gar nichts aussagt. Statt dessen werden hier die indischen Rhythmen selbst daraufhin analysiert, warum Messiaen sie so faszinierend fand, inwiefern die "indische Entdeckung" seinen bereits voll entwickelten rhythmischen Vorstellungen entgegenkam und was sie über diese aussagt.

Zu diesem Zweck habe ich die *deçî-tâlas* aus Çarngadevas Tabelle mit Ziffern transkribiert und sodann systematisch arrangiert (siehe Anhang 3). Diese Anordnung erleichtert diverse theoretische Beobachtungen, mittels derer man sich der Frage nähern kann, welche Bedeutung den exotischen Rhythmen in Messiaens Werk zukommt. Es geht darum zu erschließen, ob die *deçî-tâlas* nur der sprichwörtlichen Begeisterung des Komponisten für alles Wunderbare Nahrung gegeben oder tatsächlich seine musikalische Sprache mit zusätzlichen Komponenten bereichert haben.

Ein erster Überblick über die rein mathematischen Tatsachen kann hier nützlich sein. Die vier kürzesten *deçî-tâlas* bestehen nur aus einem einzigen Notenwert, die beiden umfangreichsten haben 19 bzw. 21 Elemente. Die *deçî-tâlas* verwenden sechs Notenwerte, drei einfache und drei punktierte:

 und  oder – in Zahlen – 2, 4, 8 und 3, 6, 12.

Man kann sie mit Achteln, Vierteln und Halben plus punktierten Achteln, punktierten Vierteln und punktierten Halben schreiben oder aber in halb so großen Notenwerten. (Achtung: Beide Notationsweisen finden in der Messiaen-Literatur Verwendung, manchmal sogar durcheinander, beschreiben aber dieselben eigentlich einfachen Tatsachen.) Die allermeisten Rhythmen beginnen mit einem nicht punktierten Notenwert, und es zeigt sich eine Präferenz für die mittleren gegenüber den kurzen und langen Werten. Genau gesagt: 50 der *deçî-tâlas* beginnen mit einer Viertel, 32 mit einer Achtel, 28 mit einer Halben, aber nur 4 mit einer punktierten Achtel, 3 mit einer punktierten Halben und 2 mit einer punktierten Viertel.

Es gibt etliche Rhythmen, die ganz unspezifisch sind. Dazu gehören vor allem die vier, die nur aus einem einzigen Notenwert bestehen, und die acht, in denen jeweils ein einziger Wert zwei- oder mehrmals wiederholt wird. Diese Modelle könnten Messiaen allenfalls als reine Idee des Rhythmus interessiert haben. Hierhin gehört die Erklärung, die er 1958 in seinem Brüssel-

Vortrag zum Grundrhythmus der Schöpfung gab: Ein einziger Klang, dem eine Ewigkeit vorangeht und eine Ewigkeit folgt, schafft die Zeit: ein Vorher, ein Jetzt und ein Nachher. Folgt dem ersten ein zweiter Schlag, so ist dieser zwangsläufig länger – denn ihm folgt ja jetzt die Ewigkeit, während der erste als von begrenzter Dauer wahrgenommen wird und damit die zweite Komponente von Zeit ins Spiel bringt, die Endlichkeit.

Doch ähnlich geistige Deutungen einfacher Tatsachen werden bei den 13 Rhythmen, in denen jeweils ein Glied wiederholt wird, schwierig. Hier könnte Messiaen allenfalls gereizt haben, dass einige davon zu Abfolgen führen, die sich einer Einordnung in regelmäßige Takte widersetzen. Umgekehrt sind unter den verbleibenden *deçî-tâlas* dreiunddreißig, deren rhythmische Strukturen Charakteristika messiaenscher Kompositionen erkennen lassen, sei es aufgrund ihrer Symmetrien, sei es durch ihre Kombination von scheinbar einem Maß gehorchenden mit dieses Maß brechenden Elementen, oder sei es aufgrund ihrer organischen Wachstumsprozesse.

Nach der Tabelle, die Aloyse Michaely Mitte der 80er Jahre zusammengestellt hat und in der er alle in Messiaens Kompositionen bis zum Jahr 1985 einwandfrei erkennbaren altindischen Rhythmen nachzuweisen behauptet,<sup>63</sup> beschränkt sich die aktive Verwendung der *deçî-tâlas* auf neunundzwanzig; etliche davon kommen sogar nur ein einziges Mal vor. Schließt man sich dem Argument an, dass von einer Integration der *deçî-tâlas* in Messiaens Werk nur die Rede sein kann, wenn eine Rhythmenfolge in verschiedenen Sätzen erklingt, so reduziert sich die Anzahl auf sieben. Hier ist eine Aufstellung dieser sieben *deçî-tâlas* mit ihrem exotischen Namen, der angeblichen Bedeutung dieses Namens und einer Liste der Werke, in denen der jeweilige Rhythmus – laut Michaely – vorkommt.:

- *râgavardhana* (93) = “Der Rhythmus, der die Melodie belebt”:  
2-3-2-12 oder 2-3-2-4-4-4 oder 4-4-4-2-3-2  
(zu hören in *La Nativité du Seigneur*, *Chants de Terre et de Ciel*, *Les Corps glorieux*, *Turantalila Symphonie*, *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d’orgue*, *Catalogue d’oiseaux*, *Couleurs de la cité céleste*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*);
- *candrakalâ* (105) = “Die Schönheit (insbesondere des Mondes)”:  
8-8-8-12-12-12-4 oder 4-4-4-6-6-6-2 oder 2-2-2-3-3-3-1  
(zu hören in *Nativité*, *Chants de Terre et de Ciel*, *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d’orgue*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue*, *Sept haikai*, *Transfiguration*, *Méditations*);

<sup>63</sup> A. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 44-46.

- *laksmīça* (88) = “Der Friede, der von Lakshmi herabsteigt”: 2 - 3 - 4 - 8  
(zu hören in *Chants de Terre et de Ciel*, *Turangalīla*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d’orgue*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue*, *Sept haïkaï*, *Cité céleste*, *Transfiguration*, *Méditations*);
- *simhavikrama* (8) = “Die Kraft des Löwen”: 2 - 2 - 2 - 1 - 3 - 2 - 3  
(zu hören in *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Messe de la Pentecôte*, *Livre d’orgue*, *Catalogue*, *Sept haïkaï*, *Et expecto resurrectionem mortuorum*, *Méditations*);
- *miçra varna* (26b) = “Farbmischung”: 2 - 2 - 2 - 3 [3x] - 12 - 8 - 2 - 2 - 8 - 4 - 8  
(zu hören in *Vingt Regards*, *Cinq rechants*, *Messe de la Pentecôte*, *Livre d’orgue*, *Sept haïkaï*, *Méditations*);
- *gajajhampa* (77) = “Der Sprung des Elefanten”: 8 - 2 - 2 - 3  
(zu hören in *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d’orgue*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue*, *Sept haïkaï*);
- *gajalīla* (18) = “Das Spiel des Elefanten”: 4 - 4 - 4 - 6 oder 2 - 2 - 2 - 3  
(zu hören in *Livre d’orgue*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue*, *Cité céleste*, *Transfiguration*, *Des Canyons aux étoiles*).

Schließlich ist da noch Messiaens ‘rhythmische Signatur’. Zwar scheint es nach eingehender Beschäftigung mit der Denkweise Messiaens ziemlich sicher, dass sich diese zusammengesetzte Rhythmenfolge seiner Beschäftigung mit Symmetrien und Symmetriebrechungen verdankt. Doch da der Komponist selbst betont, dass man die Phrase auch als Kombination von drei *deçî-tâlas – râgavardhana + candrakalâ + laksmīça* – erklären kann, und da die meisten Messiaenforscher diese exotischere Erklärung viel lieber zitieren, soll sie auch hier nicht vorenthalten werden. Dieser komplexe Rhythmus erklingt als Ganzes in mindestens zehn seiner wichtigsten Werke: *Les Corps glorieux* (1939), *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), *Visions de l’Amen* (1943), *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (1944), *Harawi* (1944), *Cinq rechants* (1948), *Turangalīla* (1948), *Catalogue d’oiseaux* (1958), *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969) und *Des Canyons aux étoiles* (1974) – also über einen Zeitraum von 35 Jahren.

Die Auswahl von nur 7 der 120 altindischen Rhythmen vermittelt den Eindruck, als habe die eigentlich erst durch Messiaen im Westen berühmt gewordene Tabelle unserem Komponisten als Rechtfertigung gedient, die ungeliebte Takteinteilung westlicher Konvention hinter sich zu lassen, als habe er sich aber, einmal zur Freiheit ermutigt, bald auch von diesem doch recht einschüchternd umfangreichen Katalog verabschiedet, um sich voller

Begeisterung auf die Rhythmen zu beschränken, die seiner Neigung entgegenkamen. In dem so verbliebenen Kleinkompodium aus 7 Rhythmen mag die Faszination des außergewöhnlichen Materials aus theologischer Sicht noch erhöht worden sein durch die symmetrischen Komponenten (als Symbole einer Aufhebung irdischer Zeit), die allmählichen Wachstumsprozesse (als Zeichen für die Transformation der Gott suchenden Seele) und die durch "Hinzufügung des Punktes" die Gleichschlägigkeit unterlaufenden Veränderungen (als Zeichen für die göttliche Wertschätzung jeder kleinsten Kreatur).

### **Die Farben der Themen und Klänge: Boris, Kirchenfenster und Regenbögen**

Die Beobachtung, die man im Zusammenhang mit Messiaens Rhythmen und ihrer behaupteten Beziehung zu den altindischen *deçî-tâlas* machen kann, wiederholt sich im Bereich der thematischen Zitate. Ein gutes Beispiel ist sein geliebtes "Boris-Motiv". In *Technik meiner musikalischen Sprache* stellt er es gleich zu Beginn des Kapitels "Melodie und melodische Wendungen" vor, wobei er erklärt: "Im Schatten der fünf Töne, mit denen Mussorgskis *Boris Godunow* beginnt, versuchen wir unsere erste melodische Kadenzformel." Im Verlauf seines Traktats kommt er wiederholt auf diese "melodische Kadenzformel" zurück, und auch in seinen Interviews erwähnt er sie fast jedes Mal, wenn er sich aufgefordert fühlt, etwas zur Genese seiner Werke zu sagen.

In Mussorgskis Oper durchläuft das Motiv die Töne *cis-e-dis-fis-cis*. Messiaen erweitert das Rahmenintervall der Quart zum Tritonus, vergrößert das eine oder andere weitere Intervall, verkürzt oft den höchsten Ton und schafft sich so sein eigenes "Boris-Motiv". Im Werk Messiaens alle Takte aufzuzählen, die auf diese melodische Kontur zurückgehen, wäre ein ungeheures Unterfangen. Interessanter ist die neue Verbindung des musikalischen Bausteins mit einem theologischen Inhalt (der allerdings mit Mussorgskis Opernheld gar nichts mehr zu tun hat). Im ersten Stück aus *La Nativité du Seigneur*, das "die Mutter und das Kind" besingt, zitiert Messiaen sein "Boris-Motiv" in der Variante mit um einen Halbton erhöhtem zweiten und dritten Ton; im siebten Stück desselben Zyklus, der Jesu Annahme des Leidens gewidmet ist, bildet das fünfmal wiederholte Motiv, diesmal mit erniedrigtem dritten Ton, den einzigen Inhalt des Orgelpedals. Im anderem Weihnachtszyklus, den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, zitiert er das Motiv in dem Satz, der mit *Première communion de la Vierge* überschrieben ist und

die erste zärtliche Kontaktaufnahme zwischen der Mutter und ihrem Neugeborenen besingt; in den *Visions de l'Amen* dagegen erklingt das Thema im zweiten Satz, der dem *Amen de l'agonie de Jésus* gewidmet ist.

**BEISPIEL 12:** das "Boris-Motiv" als "Thema des menschengewordenen Gottes"



Mussorgski, *Boris Godunow*,  
Erster Akt, T. 4



*Amen de l'agonie de Jésus*  
T. 17-18



*Première communion de la Vierge*  
T. 17-19

Messiaens doppelte Verwendung des Boris-Motivs einerseits für die irdische Begrüßung des Kindes durch die Mutter, andererseits für die Opferung des Gottessohnes durch den Vater stellt eine Parallele dar zu seiner Verwendung eines einzigen Themas für den Stern von Bethlehem und das Kreuz von Golgota in den *Vingt Regards*.

Wie im Fall der altindischen Rhythmen trägt die Kenntnis der von Messiaen immer wieder identifizierten externen Zitatquelle praktisch nichts zum Verständnis der Komponente in seiner eigenen Musik bei; es scheint keinen hermeneutischen Grund zu geben für eine Verbindung zwischen der Oper oder der Figur des Boris und den zahlreichen Kompositionen, in denen Messiaen diese melodische Kontur verwendet. Vielmehr bedient sich Messiaen eines Motivs, das in seiner Urform bei Mussorgski aufgrund seiner Kürze leicht erkennbar und aufgrund seiner Rückkehr zum Ausgangston melodisch befriedigend ist, und taucht es in die Intervalle seiner bevorzugten Farben: dies des Modus 2 (das ist der mit den vielen schönen Schattierungen).

Eine andere Quelle für Messiaens Melodik ist die Gregorianik. Er geht dabei von tatsächlichen *cantus planus*-Konturen aus, passt jedoch deren Intervallstruktur seiner eigenen musikalischen Sprache, insbesondere seiner Vorliebe für Tritoni an. Das Ergebnis kann neo-gregorianisch genannt werden. In Einzelfällen bleibt die Adaptation sehr nahe an der Vorlage und wird allenfalls durch Instrumentation und Tempo verfremdet. Wie Robert Sherlaw Johnson zeigt, ist die Unisono-Kontur des wilden Tanzes, mit dem in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* der dem "Geist der Freude" gewidmete Satz beginnt, aus dem Ostersonntags-Graduale *Haec dies* abgeleitet.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (Berkeley: University of California Press, 1975), S. 21.

**BEISPIEL 13:** der Beginn des *Regard de l'Esprit de joie*  
und das gregorianische *Haec dies*

Presque vif

*f*  
*coll' 8va*

Neben Motiven und *cantus planus*-Tropen erwähnt Messiaen bestimmte Akkordverbindungen, die für ihn demselben Ziel dienen.<sup>65</sup> In einer Mischung aus Musiktheorie, Theologie und einer fast kindlichen Begeisterung für das Wunderbare erklärt er in Kapitel XIV seines Traktats: “Mein heimliches Verlangen nach feenhafter Pracht in der Harmonie hat mich hingedrängt zu diesen Feuerschwertern, diesen jähren Sternen, diesen blau-orangen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violettönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Tönen und Farben in einem Wirrwarr von Regenbögen ...”

Der Regenbogen ist eines der meistgeliebten Symbole Messiaens – vielleicht, weil er aus dem Zusammenwirken von Feuer und Wasser entsteht, wobei die beiden Elemente sich hier ausnahmsweise nicht gegenseitig aufheben, sondern zusammenwirken und einen transzendent anmutenden Effekt erzielen. Im Einführungstext zum siebten Satz des *Quatuor pour la fin du Temps* bezeichnet Messiaen den Regenbogen als ein “Symbol des Friedens, der Weisheit und jeglicher Licht- und Tonschwingung”. In seinem Notre-Dame-Vortrag betonte er: “Jede sakrale Kunst, sei es musikalische Malerei oder farbige Musik, muss zuerst eine Art Regenbogen von Klängen und Farben sein.”

In ganz ähnlicher Begeisterung spricht der Komponist von Edelsteinen – wobei nicht etwa an einzelne Steine und schon gar nicht an mondäne Schmuckstücke zu denken ist, sondern einzig an die vielfarbigen Edelsteine, die in den biblischen Büchern als Attribute des ewigen Richters und des himmlischen Jerusalem erwähnt werden.

In den Glasfenstern gotischer Kathedralen sieht Messiaen den menschlichen Versuch, die überirdische Schönheit eines Regenbogens und die Pracht natürlich vorkommender Edelsteine zu imitieren. Er bezeichnet Kirchenfenster als einen “Katechismus im Bild”:

<sup>65</sup> *Technik meiner musikalischen Sprache* Band I, Kapitel XIV.

Was geschieht in den Glasfenstern von Bourges und Chartres [...] und der Sainte Chapelle? Da gibt es zunächst jede Menge Personen, große und kleine, die uns das Leben Christi, der Jungfrau, der Propheten und Heiligen erzählen: Es ist eine Art Katechismus im Bild. Dieser Katechismus ist gefasst in Kreise, Wappenschilder, Kleeblätter, er gehorcht dem Symbolismus der Farben, er stellt gegenüber, schmückt, lehrt mit tausend Absichten und tausend Einzelheiten. Von weitem, ohne Fernglas, Leiter oder andere Hilfsmittel für unsere schwachen Augen, sehen wir nichts [...]. Wir verstehen nicht, wir sind geblendet!<sup>66</sup>

Bezeichnenderweise scheint Messiaen jedoch keines dieser Dinge als Auslöser einfacher menschlicher Freude zu begreifen, wie es die meisten seiner Zuhörer täten. Vielmehr begreift er Regenbögen, Kirchenfenster und Edelsteine als Manifestationen übermenschlicher Kräfte innerhalb der irdischen Welt. So spricht er in seinen Begleittexten zu den *Visions de l'Amen* von "Edelsteinen, die klingen, anstoßen, tanzen, färben und das Licht des Lebens parfümieren" und vom "erstaunlichen Regenbogen, der den kreisenden Ring des Saturn färbt". Den Blick, den in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* "das Schweigen" auf das Jesuskind wirft, beschreibt er als "endend mit alterierten Akkorden, einer vielfarbigen und unfassbaren Musik, in Konfettis, in leichtem Geschmeide, in sich begegnenden Spiegelungen".

Das Äquivalent all dieser Bildvorstellungen in der musikalischen Sprache ist das, was Messiaen seinen "Kirchenfenster-Effekt" nennt. Dieser Effekt ergibt sich nach seiner Aussage, wenn eine Folge verschiedener Umkehrungen von Dominant-Tredezimakkorden so angeordnet wird, dass ihre Oberstimmen über einer gemeinsamen, oft sogar liegen bleibenden Bassnote zu changieren scheinen.

#### BEISPIEL 14: Messiaens "Kirchenfenster-Effekt"

Die Dominant-Tredezimakkorde auf *b, f, c, g* und *d*, gefolgt von Messiaens bevorzugter Umkehrungsform

Der "Kirchenfenster-Effekt", erzielt mit den fünf oben gezeigten Akkorden über der gemeinsamen Bassnote *c*.

<sup>66</sup> Übers. nach Messiaen, *Conférence de Notre-Dame de Paris*, Paris, Leduc, 1978, S. 12.

### **Eine Theologie des Rhythmus, der Farbe und des Vogelgesangs**

Wie schon erwähnt, hat Messiaen nie einen Zweifel daran gelassen, dass er seine Musik als “klingende Theologie” verstanden wissen wollte. Der Titel seines zweiten, mehrtausendseitigen Traktats, an dem er viele Jahre arbeitete, ohne doch die Veröffentlichung noch zu erleben, lautet *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. In diesem Titel resümiert er demnach die unterschiedlichsten Eigenschaften und Techniken seiner musikalischen Sprache – das Medium dieser klingenden Theologie – unter drei Schlüsselworten: Rhythmus, Farbe und Vogelkunde. Diese Ausdrücke sind allerdings verdächtig einfach und konkret; erst wenn man etwas genauer hineinschaut in die dicken Bände, die Messiaens Witwe zusammen mit dem Pariser Verlag Leduc zwischen 1994 und 2002 herausgegeben hat, erkennt man, was sich hinter jedem der drei Worte alles verbirgt. Die Begriffe Rhythmus, Farbe und Vogelkunde stehen zudem heimlich miteinander in Beziehung, was man auf den ersten Blick nicht ahnen würde.

Eines der Bindeglieder ist der Gesang, in seinen zwei für Messiaen typischen Formen: der gregorianische *cantus planus* und der Gesang der Vögel. Anders als bei einigen seiner Vorgänger, vor allem dem von ihm bewunderten Charles Tournemire, spielen überlieferte Melodien als Quelle in der Musik Messiaens eine sehr geringe Rolle; die nicht mensurierte Gestik der Gregorianik diente dem Komponisten weniger als direkte Inspiration denn als Rechtfertigung für die erstrebte rhythmische Freiheit. Ohne Ausnahme aber übernimmt er die *Funktionen*, die der gregorianische Gesang hatte: als klanglicher Ausdruck von Frömmigkeit sowie als Feier der Geheimnisse des Glaubens und der Stationen des liturgischen Jahres. Ein kirchlicher Vertreter der Theologie, zu der sich auch Messiaen bekannte, der Dominikanerpater Delalande, beschrieb den *cantus planus* in den 50er Jahren als eine Musik, in der das Sinnliche nicht nur der Diener des Geistes ist, sondern zugleich ein Mittler der Gnade. Wie Christus sei dieser Gesang arm, keusch und gehorsam. Seine Beschränktheit der Mittel (das Fehlen jeglicher Instrumentalbegleitung, Polyphonie oder Harmonie) wird zum Weg auf eine geistige Freiheit hin, genau wie die Armut Jesu diesen frei machte für den Dienst an Gott.

Interessanterweise hat die Musik der Vögel für Messiaen genau dieselbe Bedeutung. Ein einzelner Vogelruf mag ‘arm’ oder eintönig erscheinen, doch die Gesamtheit ist herrlich, zugleich Ode an das Ideal der Freiheit der Kreaturen und exemplarisches Loblied auf den Schöpfer. Und dieser Gesang ist ebenfalls ein Mittler der Gnade. Von Bonaventura lieh Messiaen sich die

Vorstellung von der theologischen Dimension des Vogelgesangs. Dieser franziskanische Philosoph und Kirchenlehrer, Gegenspieler des Dominikaners Thomas von Aquin, den Messiaen so sehr bewunderte, dass er sogar versuchte, seine Worte in die Noten und Motive seiner eigens erfundenen "kommunizierbaren Sprache" zu übersetzen,<sup>67</sup> hatte schon im 13. Jahrhundert eine Doktrin des "Exemplarismus" entwickelt, der zufolge die Kreaturen ihrem jeweiligen Sein gemäß Reflex des göttlichen Wesens sind und insofern direkt zu Gott führen.<sup>68</sup>

Nachdem die beiden genannten Formen des Gesangs die Befreiung des Rhythmus vom Diktat der Taktschläge rechtfertigen, bietet sich der befreite Rhythmus nun seinerseits an für eine ganz neue Erforschung der Qualität "Zeit". Die Leitbegriffe dabei sind Ewigkeit und Unendlichkeit. Messiaen glaubt, dass die Musik als einzige Kunst in der Lage ist, sich "dem Jenseits anzunähern", und zwar dank ihrer Fähigkeit, Raum und Zeit, Klang und Farbe zu verschmelzen. In einer erst kürzlich erschienenen Gesamtschau auf Messiaens Orgelwerk wird der Komponist mit den Sätzen zitiert:

Die Zeit ist ein Raum, der Klang ist eine Farbe, der Raum ist ein Komplex übereinander geschichteter Zeiten, die Klangkomplexe existieren zugleich als Komplexe der Grundfarben.<sup>69</sup>

In seinem Notre-Dame-Vortrag beschreibt Messiaen seine Arbeit zu Rhythmen und Farben, indem er betont, er sei stets auf der Suche gewesen nach

all den blendenden Erscheinungen, die uns zeigen, dass Gott jenseits der Worte, Gedanken und Begriffe ist, jenseits unserer Erde und unserer Sonne, jenseits der vieltausend Sterne, die uns umkreisen, jenseits und außerhalb der Zeit und des Raumes. [...] Sie [diese Erscheinungen] helfen uns, besser zu leben, unseren Tod besser vorzubereiten und auch unsere Auferstehung von den Toten und das neue Leben, das uns erwartet. Sie sind ein ausgezeichnete 'Übergang', ein ausgezeichnetes 'Vorspiel' zum Unsagbaren und Unsichtbaren.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Vgl. dazu Messiaens *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

<sup>68</sup> Messiaens Vogelruf-Transkriptionen sind Thema eingehender Untersuchungen. Diesem Aspekt der messiaenschen Musik hat sich vor allem Robert Fallon gewidmet, dessen Doktorarbeit *Messiaen's Mimesis: The Language and Culture of the Bird Styles* (University of California at Berkeley, 2005) entscheidende Beweise für Messiaens ganz unglaubliche Hörgenauigkeit vermittelt.

<sup>69</sup> Übers. nach *Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son œuvre d'orgue*, Trinité Média Communication, 1995, S. 5.

<sup>70</sup> Übers. nach Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, S. 13.

Die Bedeutung, die der Komponist der Ewigkeit beimisst, ist ebenso wesentlich wie seine Unterscheidung zwischen Zeit und Ewigkeit. Messiaen beschreibt sich selbst als “einen von der Unendlichkeit Gottes geblendeten Gläubigen”.<sup>71</sup> Als Epigraph seines posthumen Traktats wählt er eine Passage aus der 10. Frage, die Thomas von Aquin in der *Summa theologica* der Ewigkeit Gottes widmet. “Die Ewigkeit”, paraphrasiert der Komponist, “ist ganz und gar gleichzeitig, während es in der Zeit ein Vorher und ein Nachher gibt.” Dem fügt Messiaen in seinen eigenen Worten hinzu: “Die Zeit ist keinesfalls, wie man annehmen könnte, ein Teil der Ewigkeit, die sie einschließt und überschreitet. Zeit und Ewigkeit sind zwei absolut verschiedene Arten, Dauer zu messen. [...] Die Zeit ist das Maß des Geschaffenen, die Ewigkeit ist Gott selbst.”<sup>72</sup>

So oft er auch poetisch und musikalisch vom “Ende der Zeit” spricht, verweigert sich Messiaen als Theoretiker und Theologe doch einem völligen Verschwinden der zeitlichen Ordnung. Er ist überzeugt, dass die Ewigkeit die Zeit erlöst, und diese Überzeugung ist ihrerseits ausschlaggebend für seine musikalische Technik. Wie er in Band III seines posthumen Traktats an einer Stelle bemerkt: “Die Zeit des Musikers, der seine Tonwerte rückwärts liest oder permutiert, bereitet uns zu einem winzigen Teil auf jenen Zustand [den der Ewigkeit] vor.”<sup>73</sup>

Die Permutation der Tondauern, von der er hier spricht, spielt erst in den Werken seiner reiferen Jahre eine Rolle; das 1950 komponierte Klavierstück *Île de feu II* ist die erste Komposition, in der er diese Technik verwendet. Es handelt sich dabei um einen Prozess, bei dem die Glieder einer Gruppe – im didaktischen Beispiel einer Art chromatischer Skala von Tonwerten, in der jeder Wert um denselben kleinen Betrag größer ist als der vorangehende – nach einer im Voraus vom Komponisten bestimmten symmetrischen Abfolge neu geordnet werden.<sup>74</sup> Entscheidend ist dabei, dass das Material und die Summe seiner Teile immer konstant bleiben, die Anzahl der sogenannten Interversionen, die sich ergeben, bevor der Ausgangszustand wieder erreicht

<sup>71</sup> Übers. nach Messiaen, *Musique et couleur*, S. 7.

<sup>72</sup> Übers. nach Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Band I, S. 30.

<sup>73</sup> Übers. nach Messiaen, *Traité de rythme...* Band III, S. 353-354.

<sup>74</sup> Eine Gruppe mit vier Gliedern (z.B.: 1, 2, 3, 4), deren Anordnung man mehrmals hintereinander anhand der Reihenfolge 3, 1, 4, 2 neu ordnet, durchläuft nur vier Varianten, bevor sie wiederauf mit dem Original übereinstimmt: 1-2-3-4, 3-1-4-2, 4-3-2-1, 2-4-1-3 – sehr viel weniger als die 24 theoretisch möglichen Kombinationen. Bei einer zwölfgliedrigen Gruppe ergeben sich bei Messiaens Verfahren nur zehn Resultate; man vergleiche dies mit der astronomischen Zahl von 479.001.600 möglichen Permutationen (oder “Interversionen”).

wird, aber wesentlich geringer ist als die sehr große Zahl aller grundsätzlich möglichen Folgen, die man mit demselben Material bilden kann. Also wieder ein Beispiel für den „Charme der Unmöglichkeiten“.

Durch die Begeisterung, mit der er die Glieder verschiedener Folgen umkehrt, neu ordnet und transformiert, drückt Messiaen aus, wie sehr ihn die Grenze zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Raum und Unendlichkeit fasziniert. Aus einem vermutlich ähnlichen Grunde liebt er die Inventarisierungen, die quasi systematische Erforschung zahlreicher Facetten eines Phänomens – man denke nur an seine vielfachen „Visionen“ des Amen, seine „Zwanzig Blicke“ auf das Jesuskind, seinen „Katalog“ der Vögel. Jeder Fall, jedes Stück im Zyklus, stellt hier einen Ausschnitt dar – einen oft beträchtlichen, aber dennoch bewusst begrenzten Ausschnitt aus einer im Prinzip unbegrenzten Anzahl. Gleichzeitig sind diese Inventarisierungen verschiedener „Aspekte“ (einer theologischen Wahrheit, eines Phänomens der Natur oder einer Phrase aus Tondauern) immer auch Explorationen im Bereich der Farben.

Ein drittes Bild, das Messiaens Begeisterung für Farben mit seinem Interesse an Überlegungen zu Zeit und Ewigkeit verbindet, ist der ehrfürchtige Schauer, den Menschen bei jeder das Vorstellungsvermögen übersteigenden Zahl oder Größe ergreift. Einer der Lieblingssätze Messiaens, den er noch in seiner spät geschriebenen Oper *Saint François d'Assise* zitiert, ist: „Gott blendet uns mit einem Übermaß an Wahrheit.“ Wie Sander van Maas zeigt,<sup>75</sup> setzt Messiaen diese thomistische Erkenntnis auf verschiedensten Ebenen um: im Theater quasi wörtlich, indem er für die Uraufführung verlangte, dass das Publikum auf dem Höhepunkt der Oper für einen Augenblick durch Scheinwerferlicht wie blind werden müsse, aber auch indirekt mit orchestrale Mitteln, indem er z.B. in *Et expecto resurrectionem mortuorum* ein bis fast zur Betäubung führendes crescendo von Tamtamschlägen einsetzt, in *Chronochromie* unfassbare Flächen von Vogelgesang ausbreitet und in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* Akkorde erklingen lässt, „die so gefärbt sind, dass sie das innere Auge blenden“. All diese Elemente verknüpft Messiaen mit dem, was Thomas von Aquin als das von den verklärten Leibern ausgehende Licht beschreibt. Wenn Gott die Menschen durch ein Übermaß an Wahrheit blendet, so blenden Messiaens in Tönen fließende Kirchenfenster durch ein Übermaß an farbigem Klanglicht.

<sup>75</sup> Sander van Maas, „The Reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen“, in Paul van Geest, Hrsg., *Aquinas as Authority*, Leuven, Peeters, 2002, S. 317-331 [322].

Zum Abschluss könnte man also mit dem über Messiaens Theologie arbeitenden Pariser Pfarrer Pascale Ide sagen: “Messiaen hat versucht, das Geheimnis Gottes, das jenseits aller Worte ist, hörbar zu machen durch eine Sprache, die ihrerseits jenseits aller Worte ist: die Musik.”<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Pascale Ide, “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l’infinité de Dieu”, in *Nouvelle Revue Théologique* 121 (1999), S. 436-453 [453].