

## Musikalische Chiffren der Magie, Hingabe und Ehrfurcht

### Bildliche und sprachliche Anregungen

Nachdem das vorangegangene Kapitel einen Überblick über die Thematik der leidenschaftlichen Liebe in ihrer Beziehung zur Gottesliebe gegeben und Messiaens persönliche Sichtweise angedeutet hat, gilt es jetzt darzustellen, welche Mittel er bei der Behandlung dieser Thematik einsetzt. Wie so oft in seinem Werk gibt es eine Wechselwirkung zwischen äußeren Vorlagen und inneren Anverwandlungen: Die bildlichen und dichterischen Quellen, von denen der Komponist sich inspirieren lässt, haben einen unmittelbaren Einfluss auf die musikalischen Mittel, die er wählt oder neu entwirft, um das inhaltlich Gemeinte in einer Weise auszudrücken, die seiner persönlichen Vorstellung und seinem spirituellen Bedürfnis entspricht.

Die Werke bildender Kunst, auf die er sich in den in dieser Studie untersuchten sechs Zyklen bezieht, bezeugen seine Begeisterung für Fragen des Zeitlichen und Überzeitlichen, für das Magische und Surrealistische. Hierzu gehören Gemälde – ganz oder im Ausschnitt – aus verschiedenen Epochen, mit Liebenden, die inmitten einer Menschenmenge abgeschieden und in sich versunken sitzen (Hieronymus Bosch), über dem Alltagsleben schweben (Marc Chagall) oder schmerzlich getrennt sind (Roland Penrose). Literarisch vermittelte Bilder beschwören Szenen, Personen oder charakteristische Utensilien aus antiken und modernen Mythen: den Unterwelt-Reisenden Orpheus und den Gorgonentöter Perseus, die Fee Viviane und den Zauberer Merlin, die Angst einflößende siebte Tür in Herzog Blaubarts Burg und die entsetzlichen Todesszenarien in drei Kurzgeschichten von Edgar Allan Poe und Prosper Mérimée, die Messiaen als moderne Mythen gelesen zu haben scheint, aber auch die warmherzigen Frauen in Gedichten André Bretons und Paul Éluards.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Edgar Allan Poes *The Pit and the Pendulum* (Die Grube und das Pendel) und *Ligeia* sowie Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (Die Venus von Ille). Zusammenfassungen aller von Messiaen erwähnten Mythen und Geschichten sowie vollständige Fassungen der beiden Gedichte mit deutscher Übersetzung finden sich im Anhang dieses Buches.

Neben Kunstwerken, die zur Gestaltung des *Inhalts* der Messiaenschen Werke beitragen, finden sich eine Anzahl sprachlicher Merkmale, die seinen poetischen *Stil* bestimmen. Im Laufe der zwölf Jahre, während derer der Komponist seine eigenen Liedtexte schrieb, lässt sich in seinen Versen eine Entwicklung zu den die surrealistische Dichtung charakterisierenden, grammatisch fragmentarischen und inhaltlich wie zerrissen wirkenden Wortzusammenstellungen feststellen. Noch ungewöhnlichere Eigenheiten kommen hinzu in Form von exotischen oder erfundenen Sprachfetzen: freie Lautnachbildungen des Sanskrit in den *Cinq Rechants* und verschiedene Ausdrücke und Eigennamen aus dem Quechua in *Harawi*.

Dabei ist es bezeichnend, welche Sprachen der Komponist für seine Adaptationen auswählt. Quechua war die Reichssprache der Inka; nach der spanischen Eroberung Mittel- und Südamerikas wurde es zur *lingua franca*, die die verschiedenen indianischen Völker einte. Als Sprache der heiligen Schriften des Hinduismus, Buddhismus und Jainismus erfüllte Sanskrit, die klassische Sprache Altindiens, ebenfalls die Funktion, kulturell sonst ganz unterschiedliche Volksgruppen zu einen. Ähnliches gilt für das Lateinische. In einem Interview mit Claude Samuel über Werke auf lateinische Texte verfiicht Messiaen mit ästhetischen und esoterischen Argumenten seine Vorliebe für diese Sprache, die in Mittelalter und früher Neuzeit alle Gebildeten der westlichen Welt und noch bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil alle Katholiken einte. Er argumentiert, Latein sei nicht nur besonders schön, sondern weise zudem aufgrund seiner großen Entfernung zu den Alltagssprachen und seiner traditionellen Verbindung mit Ritualen und alten Schriften eine grundlegende mystische Eignung auf. Gregorianische Gesänge zu französischen Texten zu singen, fand er, beraube die Musik ihre majestätischen und träumerischen Eigenschaften.

Ähnlich wie seine Hinweise auf ungewöhnliche künstlerische Darstellungen, auf Märchen und auf einige besonders helle Sterne unseres Nachthimmels<sup>2</sup> bezeugen Messiaens Entlehnungen aus zwei "heiligen" oder "universellen" Sprachen in seinen Werken über Liebe und Tod seine Faszination mit dem, was ich anderen Ortes als die drei seine Vorstellungskraft beherrschenden Kräfte identifiziert habe: das Wunderbare, das Übernatürliche und das Mystische.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> In den *Trois petites Liturgies* erwähnt Messiaen Arktur, den hellsten Stern im Sternbild Bärenhüter. In "Katchikatchi les étoiles" aus *Harawi* besingt er Alpha Centauri, Betelgeuse (aus dem Orion) und Aldebaran (den Alphastern im Taurus).

<sup>3</sup> Vgl. S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 36-41.

Messiaen bemüht sich, in seinen Kompositionen einige Aspekte dessen, was von alters her die Rolle der Kunst war, aufleben zu lassen. Sein Ansatzpunkt ist dabei stets, die Kunst als einen Bedeutungsträger, ein Vehikel für Gedanken und Vorstellungen zu behandeln. Seit den 1930er Jahren, also zu einer Zeit, als dies noch als empörend unmodern galt, zweifelt Messiaen nie an der Fähigkeit der Musik, vielfältige Inhalte symbolisch darstellen zu können. Er ist überzeugt, dass künstlerische Äußerungen ohne offensichtliche semantische Festschreibung (wie die Musik) und solche mit einer scheinbar allzu offensichtlichen Botschaft (wie Märchen oder alte Liebeslyrik) oft tiefgründige Aussagen enthalten, die es zu entschlüsseln gilt. Diese Überzeugung bestimmt nicht zuletzt auch seine Auswahl der Quellen: das Hohe Lied, die Troubadourlyrik und der Tristan-Mythos. Nach Messiaens Überzeugung ist keiner dieser Texte lediglich das, was er zu sein vorgibt; alle müssen als Träger verschleierter Wahrheiten gelesen werden.

Der Komponist fühlt sich also inspiriert von Himmelskörpern, die die göttliche Herrlichkeit *darstellen*, von Werken bildender Kunst, die eine wundersame Dimension des menschlichen Lebens *zeigen*, und von geheimnisvollen Klängen, die aufgrund ihrer frühen Verwendung in Ritualen und Beschwörungen die Gegenwart Gottes *beschwören*. Sie alle verbindet die Tatsache, dass ihre Kraft von Menschen, deren Zeit oder Ort noch nicht von der modernen westlichen Hybris überschattet ist, intuitiv wahrgenommen wird.

### Surrealistische Gegenüberstellungen und Silbenspiele

Messiaens jüngerem Bruder Alain, der selbst Dichter war, verdanken wir die Auskunft, Olivier habe die Gedichte Pierre Reverdys so sehr geliebt, dass er die Sammlung *Ferraille* (Altes Eisen) in sein Feldgepäck mitnahm, als er zu Beginn des Zweiten Weltkrieges als Sanitäter eingezogen wurde.<sup>4</sup> Die Folge war, dass er den Band auch während seiner Gefangenschaft im schlesischen Arbeitslager bei sich hatte, wo er während des Winters 1940-41 sein *Quartett auf das Ende der Zeit* komponierte. In Interviews und Werkkommentaren betont der Komponist immer wieder, wie sehr unter den zeitgenössischen Dichtern besonders Pierre Reverdy (1899-1960) und Paul Éluard (1895-1952) sein künstlerisches Denken beeinflusst haben.

<sup>4</sup> Alain Messiaen, "Olivier Messiaen und die Quellen seiner Kunst" in *Zeitschrift für Theater, Musik, Film* 5 (1948), zitiert nach Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1987, S. 27.

Pierre Reverdy gehörte zum Freundeskreis um die Dichter Max Jacob, Tristan Tzara und Guillaume Apollinaire und die Maler Juan Gris, Georges Braque und Pablo Picasso. Diese Künstler legten gemeinsam die Fundamente für den Kubismus und inspirierten den Surrealismus. Zwar kam Reverdy aus der vorangehenden Generation, doch sahen ihn die Surrealisten um Breton, Éluard, Philippe Soupault und Louis Aragon als unmittelbaren Vorgänger an. Ihre geistige Verwandtschaft gründete in Reverdys Theorie vom "poetischen Bild", die Breton so wesentlich fand, dass er sie in sein *Erstes Manifest des Surrealismus* aufnahm.<sup>5</sup> Schon 1918 hatte Reverdy eine Definition des Surrealismus vorgeschlagen, die Breton später erweiterte. Demnach sollten sich surrealistische Bilder oder Ausdrücke einem "reinen psychischen Automatismus" verdanken, "durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung".

Dieser ästhetische Ansatz hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Zeitgenossen. Messiaen schwankte ein Leben lang zwischen dem Bekenntnis einer Affinität und der Behauptung einer angeblichen Ablehnung der surrealistischen Bewegung. Wenn er gefragt wurde, wie er seine Sprach- und Bildwelt charakterisieren würde, bevorzugte er den Ausdruck *surnaturel* (übernatürlich). "Es gibt drei Stil Kategorien", hob er gern hervor, "das Wirkliche, das Surrealistische und das Übernatürliche."<sup>6</sup> Gleichzeitig schien es ihm allerdings wichtig zu erwähnen, seine Liedtexte seit *Harawi* seien unter dem Einfluss eines Buches entstanden, das er zum Zeitpunkt des Komponierens und Dichtens las, "eines wunderschönen Werkes von André Breton über Surrealismus und Malerei". Einmal zumindest bekennt er, dass er *Harawi* als "beinahe vollständig surrealistisch" einschätze.<sup>7</sup>

Der Einfluss Reverdys war allerdings schon viel älteren Datums. Mitte der 1930er Jahre hörte Messiaen im Pariser Grand Palais in einem von seinem früheren Kompositionslehrer Paul Dukas organisierten Konzert die Uraufführung von Henry Barrauds *Trois Poèmes de Pierre Reverdy*.<sup>8</sup> Die als besonders gelungen empfundene Prosodie ermutigte Messiaen, seine eignen

<sup>5</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme: Poisson soluble*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924; deutsch in Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek, Rowohlt, 1968, S. 11-43.

<sup>6</sup> Messiaen in Pierrette Mari, *Olivier Messiaen: L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1965, S. 64.

<sup>7</sup> Vgl. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 155.

<sup>8</sup> Pierre Gaucher, "De La Spirale au groupe Jeune France (1935-1945). Les tourments d'une avant-garde musicale", Dissertation Universität de Tour, 2001, S. 52.

Liedtexte zu schreiben, was er wenig später in den bereits in Einzelheiten surrealistisch getönten *Poèmes pour Mi* zum ersten Mal probierte. Schon 1936 beschloss er nicht nur, dass seine Texte stets erst während des Komponiervorgangs entstehen sollten, sondern auch, dass die Worte immer der Musik untergeordnet sein würden, wobei der Silbenanstoß und -klang ebenso wichtig sei wie die Wortbedeutung.

Letzteres kann besonders in Messiaens Integration fremder Sprachen (oder erfundener Silben) beobachtet werden. Aus seinem Referenztext für die Musik der Inkas entnimmt er vor allem volkstümliche Ausdrücke und Silben, spürt auch hier in erster Linie dem Klang und nicht der Semantik nach – benutzt also *Sprache als Musik*. Dasselbe gilt für sein in den *Cinq Rechants* eingesetztes Pseudosanskrit, das er vor allem wegen seiner klangvollen Silbenverbindungen schätzt. Auch im Französischen vermeidet er Nasale, wenn es möglich ist. Wenn er z.B. einen Satz über Schlangen als Emblem traditioneller Heilkünste vertont, verwirft er vielleicht das nahe liegende Wort *serpents* mit seinem zischenden Anlaut und seinem Nasal in der zweiten Silbe zugunsten des mit langen Vokalen und stimmhaften Konsonanten viel angenehmer klingende *lézards* (Eidechsen).<sup>9</sup>

Paul Griffiths erkennt den entscheidenden Aspekt der Affinität:

Reverdy und andere mit der surrealistischen Bewegung verbundene Dichter gaben Messiaen die Freiheit, seine Gedanken bei der Suche nach Bildern schweifen zu lassen, so weit ihn seine Vorstellungskraft trug. Gleichzeitig gaben sie ihm die sprachlichen Mittel, auf diese Weise eine andere Erfahrungsebene zu suggerieren: die spirituelle für ihn, die des Unbewussten für die meisten von ihnen.<sup>10</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine vergleichende Studie, die Larry Petersen zum bevorzugten Vokabular von Pierre Reverdy einerseits, Olivier Messiaen andererseits durchgeführt hat.<sup>11</sup> Petersen zeigt, dass der Dichter wie auch der Komponist bestimmte Wörter bevorzugen und in ungewöhnlicher Häufigkeit verwenden – und dass sich zwischen diesen beiden Wortlisten sogar eine auffällige Überschneidung bzw. innere Verwandtschaft feststellen lässt. Beiden gemeinsame, führende Wörter sind:

<sup>9</sup> Dies scheint in zweien der *Cinq Rechants* der Fall zu sein. Vgl. meine Diskussion der „quatre lézards“ im letzten Kapitel dieses Buches.

<sup>10</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, S. 88.

<sup>11</sup> Larry Petersen, „Messiaen and Surrealism: A Study of His Poetry“ in Siglind Bruhn, (Hrsg.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York, Garland, 1998, S. 215-224.

blau, Vogel, Glocke, Zeit, Traum, Schatten, Blick; Himmel, Wolke, Blitz, Wind, Wasser, Fluss, Sonne, Stern, Licht; Tor, Geheimnis, Wüste, leer, Schrei, Furcht, Angst.

Der Favorit in Messiaens Wortschatz ist jedoch *amour*; es lässt alle Konkurrenten weit hinter sich. Das Wort für Liebe kommt in den Liedtexten des Komponisten häufiger vor als jedes andere Wort, beinahe doppelt so oft wie das zweithäufigste, *ciel* (Himmel).<sup>12</sup>

### **Ansprüche an die Musik als Sprache**

Messiaens musikalische Sprache ist eigenwillig. Schon bald nach seinem Studienabschluss am Pariser Conservatoire entwickelte er die ersten Komponenten dessen, was sein "musikalisches Vokabular" werden sollte. Dieses behielt er sein Leben lang beinahe unverändert bei, bereichert nur um wenige spätere Ergänzungen. Das Kriterium für die Beschaffenheit der einzelnen "Vokabeln" hat zwei Seiten. Die offene, freimütig diskutierte Seite betrifft das, was der Komponist "den Reiz der Unmöglichkeiten" nennt, die weitgehend verborgene andere Seite den schwierigen Kompromiss zwischen seinem Wunsch, sich von Konventionen zu befreien, und seinem starken Bedürfnis nach Rechtfertigung unter Verweis auf Autoritäten.

Die geheimnisvolle "Unmöglichkeit" beschreibt eine bewusste Beschränkung: Messiaen wählt die Parameter seines musikalischen Materials sowie die Regeln für deren Manipulation so, dass er sich selbst nur einen relativ kleinen Spielraum zugesteht. Die drei in diesem Zusammenhang bekanntesten Kunstgriffe sind (1) begrenzt transponierbare Modi, (2) "nicht-umkehrbare" Rhythmen und (3) symmetrische Permutationen. Der erste Begriff bezeichnet die für Melodien und Harmonien zur Verfügung stehende Tonauswahl, der zweite eine Folge von Notenwerten, deren Rückwärtsgang mit dem Original identisch bleibt, und der dritte einen Prozess, bei dem Tonhöhen oder (häufiger) Tondauern nach Regeln serialisiert werden, die anders aber nicht weniger streng sind als Schönbergs Zwölftonregeln.

In Folge des durch die oben erwähnte, weitgehend uneingestandene andere Seite bedingten Kompromisses weist Messiaen Herkunft und/oder Beschaffenheit aller rhythmischen Sequenzen, Motive, virtuoson Figuren, Klangfarben und vieler anderer Sekundär-Aspekte seiner musikalischen Sprache in Beschriftungen oder Kommentaren akribisch nach – nur um sie dann so zu transformieren, dass die gerade erläuterte "Etymologie" praktisch

<sup>12</sup> Petersen, "Messiaen and Surrealism," S. 221.

oft irrelevant wird. Dies lässt sich besonders gut anhand seines bevorzugten Hindu-Rhythmus, des *râgavardhana*, zeigen. Diesen verändert er fast immer, indem er den auffallend langen Notenwert dreiteilt und die ganze Folge dann rückwärts liest, mit dem Erfolg, dass jegliche Ähnlichkeit mit dem vorgeblich bewunderten und stets sorgfältig ausgewiesenen Hindu-Vorbild aufgehoben ist. Dasselbe gilt für sein "Boris-Motiv", eine aus den Anfangstakten der Mussorgski'schen Oper abgeleitete, aber in Rhythmus und Intervallstruktur fast unkenntlich veränderte Kontur, und letztlich auch für seine Vogelruf-Transkriptionen.

Es ist allerdings wichtig, die Ausdrucksfähigkeit des musikalischen Symbols von der Überzeugungskraft seiner Erklärung zu unterscheiden. Messiaens Rhythmen sind oft atemberaubend; die Freiräume, die er für die zeitliche Organisation von Klängen erschließt, sind wunderbar bereichernd – ganz unabhängig vom behaupteten Bezug auf die exotischen *deçî-tâlas*. Seine Vogelruf-Kadenzen sind faszinierend und oft zutiefst anrührend; die Tatsache, dass seine Bläser und Schlagzeuger sich im Zuge ihrer Vogelruf-Imitation in brillanten Schnörkeln ergehen können, ohne dabei Rücksicht auf das metrische Gerüst ihrer Orchesterkollegen nehmen zu müssen, verstärkt im Zuhörer das Bewusstsein der ehrfurchtheischenden Komplexitäten des Lebens – ganz unabhängig vom Nachweis der exotischen Vogelgattung und ihres Habitats. Messiaens "Boris-Motiv" ist eine melodisch überzeugende Kontur. Mit ihren drei modalen Varianten (die, da es sich dabei um Manipulationen des Komponisten handelt, unkommentiert bleiben) lässt sie sich verschiedenen harmonischen Umgebungen anpassen, ohne dabei ihre Einprägsamkeit einzubüßen. Doch hat all das wenig mit Mussorgski zu tun und noch weniger mit dem Titelhelden in dessen Oper.

Sobald Messiaen sein um etliche weitere Symmetriebildungen sowie Prozesse gesteuerter Transformation und Erweiterung bereichertes Grundvokabular und seine typische, weitgehend auf motivische Entwicklung verzichtende Syntax entworfen hatte, begann er, seine "musikalische Sprache" für die Darstellung unterschiedlicher Inhalte einzusetzen. Kritiker griffen – besonders während der Jahre, in denen die hier untersuchten Werke entstanden – abwechselnd die allzu große Süße und die Brutalität seiner Klänge, seine ausschweifenden religiösen Erklärungen und seinen angeblich fehlenden Respekt vor dem Glauben und den Konventionen der Gläubigen an. Richtig ist sicher, dass Messiaen Frömmigkeit nicht mit bigotter Sanftmut verwechselte. Er war ein leidenschaftlicher Mann, leidenschaftlich auch in seiner Frömmigkeit. Denen, die ihm nach der Uraufführung seiner *Trois petites Liturgies* vorwarfen, er habe biblische Verse in unangemessen kühner Weise vertont, antwortete er sehr bestimmt:

Diejenigen, die mir vorwerfen, ich kenne die Dogmen nicht, kennen sie selbst nicht. Noch weniger sind sie vertraut mit den Texten der Heiligen Schrift und der Kirchenväter. Sie erwarten von mir eine süßliche, unbestimmt mystische und vor allem einschläfernde Musik. Als Organist ist es meine Pflicht, die im täglichen Gottesdienst gelesenen Texte musikalisch zu kommentieren. Diese Texte preisen sehr unterschiedliche Wahrheiten, drücken sehr unterschiedliche Gefühle aus und erzielen sehr unterschiedliche Gnadenbezeugungen, insofern sie der für die jeweilige Zeit im Kirchenjahr bestimmten Farbe folgen. Nehmen wir den Psalter: Glauben Sie, dass die Psalmen von vagen und süßlichen Dingen sprechen? Der Psalmist heult, jammert, brüllt, bittet, frohlockt und jubelt abwechselnd. Ist Ihnen aufgefallen, dass wir in unserem großen Credo, dem Symbol von Nicäa, sprechen: "Ich glaube an den einen allmächtigen Gott, der alles geschaffen hat, die sichtbare und die unsichtbare Welt." Dieser Ausdruck, "die unsichtbare Welt", der alles enthält – die Welt der Sterne, die Welt der Atome, die Welt unserer eigenen Gedanken und die Welt all dessen, was wir nicht wissen, was niemand außer Gott kennt – dieser Ausdruck ist mir aufgefallen.<sup>13</sup>

Messiaen hatte keinerlei Geduld mit Zeitgenossen, die den Weg des geringsten Widerstandes wählen und sich um Publikumsgefälligkeit bemühen, statt einen spirituell und ästhetisch Neues erforschenden eigenen Stil zu entwickeln. Komponisten, die keiner wahren Inspiration, sondern nur wechselnden Trends folgen, ärgerten ihn. In einer seiner wenigen Polemiken macht Messiaen seinem Ärger über die niedrigen Standards des Musiklebens seiner Zeit Luft, wofür er den Komponisten mindestens ebenso viel Schuld gibt wie den Kritikern und einem reaktionären Konzertpublikum:

Dieses fieberhafte, verrückte Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Faulheit. Faul sind die Komponisten, die nichts mehr produzieren, aber auch jene, die zu viel produzieren, ohne sich noch die Zeit zum Nachdenken zu nehmen und ihre hastigen Vorstellungen reifen zu lassen. Faul sind die Handwerker der Pseudo-Fauré- und Pseudo-Ravel-Stile, die Wahnsinnigen in der Faux-Couperin-Liga, die Verfälscher von Rigaudons und Pavanen. Faul sind die verhassten Kontrapunktiker, die eine Rückkehr zu Bach predigen und uns ohne schlechtes Gewissen trockene, eintönige, von einem Anschein von Atonalität vergiftete Linien anbieten. Faul sind die verachtenswerten Schmeichler der Gewohnheit und Anspruchslosigkeit, die rhythmischen Schwung, Abwechslung, Atmen und jede Veränderung in der schwierigen Kunst des musikalischen Zählens verschmähen, um

<sup>13</sup> Messiaen in Antoine Goléa, *Rencontres*, S. 37-38.



uns stattdessen auf ihrem imaginären Tablett ein Perpetuum mobile aus unbestimmten Dreivierteltakten und noch vageren Viervierteltakten zu servieren, die selbst des vulgärsten Tanzes oder Militärmarsches nicht würdig sind. Und was soll ich über die typischen Zuhörer in unseren Konzertsälen sagen? Ihre Aversion gegen jegliche Veränderung ist wirklich unglaublich! Ein Großteil weigert sich noch immer, Namen zu akzeptieren, die inzwischen schon Klassiker sind, wie Strawinski, Alban Berg, Bártok und Darius Milhaud. Sollten sie jemals reinen gregorianischen Gesang oder authentische indische Ragás hören, so würden sie wohl pfeifen? Ihr verdunkeltes Hirn registriert nur bestimmte Klangkombinationen, auf Kosten aller übrigen. Welche Donnerschläge, wütende Hagelkörner oder sanfte Schneeflocken wird das dringend benötigte Genie, der große Befreier zukünftiger Musik, einer solchen Klasse fauler Menschen entgegenschleudern?<sup>14</sup>

Messiaen hält es für dringend nötig, dass jeder Komponist eine musikalische Sprache entwickelt, die dem jeweiligen Inhalt angepasst werden kann. „Alle Musik handelt von derselben einzigartigen, nur aus verschiedenen Blickwinkeln betrachteten Wirklichkeit“, glaubt er. „Es gibt im Grunde keinen Unterscheid zwischen profaner und religiöser Musik.“<sup>15</sup> Insofern benötigen Werke über eine leidenschaftliche, schicksalhafte, erst im Tode erfüllte Liebe kein anderes musikalisches Vokabular als religiöse Werke, denn beide Themen berühren den Bereich der Transzendenz.

### **Modi: Messiaens Spiel mit begrenzten Möglichkeiten**

Messiaens Modi gehören zu den charakteristischen Kennzeichen seiner Musik. Sie erzeugen bestimmte „Farben“, die – insbesondere im Fall von Modus 1, 2 und 3 – für Hörer schon nach kurzer Zeit gut erkennbar sind. Modi können horizontal und vertikal, melodisch und harmonisch verwendet werden. Ihr Aufbau ist in den gut sechzig Jahren, seit Messiaen sie in *Technique de mon langage musical* zum ersten Mal erläuterte, oft beschrieben worden: Jeder Modus basiert auf der Wiederholung einer Grundeinheit von Tönen bzw. Intervallen, wobei die Anzahl der *verschiedenen* Transpositionen umso kleiner ist, je begrenzter die Grundeinheit. Die folgende Tabelle kann als Analysehilfe individueller Passagen herangezogen werden.

<sup>14</sup> Vgl. Messiaens Artikel „Contre la paresse“ (Wider die Faulheit), erschienen am 17. März 1939 in *La Page Musicale*, abgedruckt in Alain Périer, *Messiaen*, Paris, Seuil, 1979, S. 48-49.

<sup>15</sup> Messiaen in Goléa, *Rencontres*, S. 41.

TABELLE 1: Messiaens begrenzt transponierbare Modi

Modus 1, bestehend aus einem Intervall (dem Ganzton), hat zwei Transpositionen:<sup>16</sup>

1 <sup>1</sup>	c	d	e	f	f	g	a	b
1 <sup>2</sup>	cis	es	f	g	a	b	h	

Modus 2, basierend auf zwei Intervallen (Halb- und Ganzton abwechselnd), kennt drei verschiedene Transpositionen:

2 <sup>1</sup>	c	cis	es	e	f	f	g	a	b
2 <sup>2</sup>	cis	d	es	e	f	f	g	a	b
2 <sup>3</sup>	c	d	es	e	f	f	g	a	b

Modus 3, mit einem Ganz- und zwei Halbtönen, erlaubt vier Transpositionen:

3 <sup>1</sup>	c	d	es	e	f	f	g	a	b
3 <sup>2</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
3 <sup>3</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
3 <sup>4</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a

Die übrigen wiederholen ihre Einheit auf dem Tritonus, mit sechs Transpositionen:

Modus 4	4 <sup>1</sup>	c	cis	d	e	f	f	g	a	b
	4 <sup>2</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	4 <sup>3</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	4 <sup>4</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	4 <sup>5</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	4 <sup>6</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a

Modus 5	5 <sup>1</sup>	c	cis	d	e	f	f	g	a	b
	5 <sup>2</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	5 <sup>3</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	5 <sup>4</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	5 <sup>5</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	5 <sup>6</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a

Modus 6	6 <sup>1</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	6 <sup>2</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	6 <sup>3</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	6 <sup>4</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	6 <sup>5</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	6 <sup>6</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a

Modus 7	7 <sup>1</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	7 <sup>2</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	7 <sup>3</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	7 <sup>4</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	7 <sup>5</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a
	7 <sup>6</sup>	c	cis	d	es	e	f	f	g	a

<sup>16</sup> Wenn Messiaen Transpositionen beziffert, spricht er nicht (wie die Schönberg-Schule) von der Anzahl der Halbtöne, *um die*, sondern von dem Halbton, *auf dem* die Tonfolge erklingt. Die "erste Transposition" ist also die Originalform; im Falle von Modus 2: "Modus 2<sup>1</sup>".

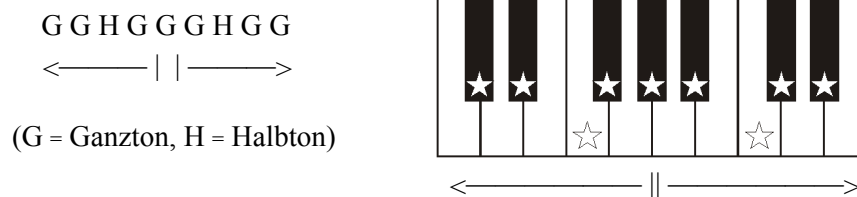
Da Messiaen praktisch alle bewusst geformten musikalischen Parameter als Bedeutungsträger einsetzt, haben seine verschiedenen Modi oft eine inhaltliche Verweisfunktion, die für eine ganze Komposition gültig sein, jedoch von einem Werk zum anderen in der Nuance wechseln kann. Als Beispiel: Im Liedzyklus *Poèmes pour Mi* scheint Modus 3 als Emblem für die menschliche Dankbarkeit gegenüber Gott zu stehen, im Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* von 1944 dagegen als Hinweis auf die göttliche Inkarnation. Diese Inhalte sind einerseits verschieden, andererseits (besonders für Messiaen) sicherlich miteinander verwandt.

### Horizontale und vertikale, visuelle und spirituelle Symmetrien

Messiaen liebte Spiegelungsprozesse. Eine seiner bevorzugten Tonarten, Fis-Dur, ist eine Fundgrube für verschiedene Arten tonaler Symmetrien. Sein Leben lang benutzt er diese Tonart in Sätzen über Gottes Liebe; außerdem greift er auf sie zurück, wenn er in den sechs Werken zur Liebe–Tod–Thematik Höhepunkte leidenschaftlicher Liebe darstellt. (Auch hier könnte man argumentieren, dass der Komponist mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck bringt, die beiden Dinge seien im tiefsten Grunde identisch.)

Die Fis-Dur-Tonleiter – besonders in der bis zur Oberterz erweiterten Form, die Messiaen bevorzugt einsetzt – ist perfekt symmetrisch sowohl in ihrer Intervallstruktur als auch visuell auf der Klaviertastatur:

ABBILDUNG 1: Symmetrie in Messiaens Lieblingstonart



Messiaens Symbol für eine die alltägliche Wirklichkeit transzendierende Liebesintensität ist der Durakkord mit sixte ajoutée. Er benutzt den Akkord in vielen Tonarten, allerdings weit weniger häufig in Moll als in Dur, selten in der Grundstellung, am häufigsten in der ersten aber manchmal auch in der zweiten Umkehrung. Ein Grund für diese Vorlieben liegt wieder im Bereich der Symmetrie: Die Grundstellung erzielt eine spiegelsymmetrische Intervallanordnung erst im Sechsklang, während der Akkord der ersten Umkehrung schon im einfachen vierstimmigen Satz “wie oben, so unten” klingt.

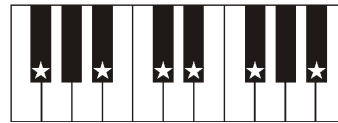
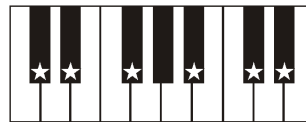
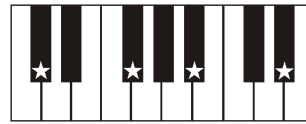
TABELLE 2: vertikale Symmetrie im (Dur-)Dreiklang mit sixte ajoutée

Grundstellung	erste Umkehrung	zweite Umkehrung
4 + 3 + 2 + 3 + 4	3 + 2 + 3	2 + 3 + 4 + 3 + 2
Halbtöne	Halbtöne	Halbtöne

Messiaens bevorzugte Tonart für den Quintsextakkord ist Fis-Dur.

ABBILDUNG 2: Symmetrien in Messiaens Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée

- a) die zweite Umkehrung als Vierklang in weiter Lage, vgl. "Bail avec Mi" (*Chants de terre et de ciel I*) Klavier, linke Hand, T. 21
- b) der erweiterte Akkord der zweiten Umkehrung, vgl. "Action de grâces" (*Poèmes pour Mi I*), Klavier, linke Hand, T. 47-57
- c) der erweiterte Akkord der Grundstellung, vgl. "Amour oiseau d'étoile" (*Harawi X*), Klavier, T. 2, 4, 6, 10, 12, 14
- d) stark erweiterter Akkord der Grundstellung, vgl. "Amour oiseau d'étoile", (*Harawi X*), T. 23



Zwei weitere Phänomene scheinen mit der vertikalen Symmetrie in Messiaens Verwendung des Fis-Dur-Quintsextakkordes und seiner Präferenz für die begrenzt transponierbaren Modi unmittelbar spirituell verwandt: achsensymmetrische Vielklänge im Allgemeinen sowie die melodischen Zickzack-Fortschreitungen durch die äquidistanten Teilungen der Oktave im Besonderen. Unter den Akkorden, die die Metapher "wie oben, so unten" exemplifizieren, liebt der Komponist besonders die abwechselnde Schichtung von Quartan und Tritoni;<sup>17</sup> unter den melodischen Gebilden, die für "Korrespondenz" im weiteren Sinne zu stehen scheinen, verwendet er bevorzugt den verminderten Septakkord (vgl. z.B. "je suis tes deux enfants" in *Poèmes pour Mi VII* und "doux companion de mon épaule amère" in *Chants de terre et de ciel I*).

<sup>17</sup> Im religiösen Bereich stehen solche vertikal-symmetrischen Akkorde bei Messiaen für die Schöpfung im Ebenbild Gottes; entsprechend häufig sind sie in "Amen de la Création", dem Kopfsatz der *Visions de l'Amen*.

### Das “Boris-Motiv” und der Kirchenfenster-Effekt

Messiaens musikalische Sprache umfasst einige melodische Figuren, die er in verschiedensten Werken einsetzt und als Bedeutungsträger zu benutzen scheint. Das augenfälligste, das sogenannte “Boris-Motiv”, diskutiert er zu Beginn des achten Kapitels seiner *Technique de mon langage musical* anhand verschiedener Beispiele aus Kompositionen bis zum Jahr 1944. Eine ähnliche Bedeutung kommt im Bereich der Akkordfortschreitungen der Folge von Dominant-Tredezim-Akkordumkehrungen über beibehaltenem Basston zu; letztere führt Messiaen zu Beginn von Kapitel XIV im selben Traktat als *effet de vitrail* (“Kirchenfenster-Effekt”) ein.

Die melodische Linie, mit der Mussorgskis Oper *Boris Godunow* beginnt, beruht auf einem fünftönigen Motiv, eingerahmt vom Grundton, von dem aus die kleine Kontur in zwei gestaffelten Schritten ansteigt und zu dem sie am Schluss wieder zurückfällt. Um daraus seine eigene “melodische Formel” zu entwickeln, passt Messiaen die mittleren Töne seinem zweiten Modus an. Wie die Beispiele, mit denen er seine Ableitung belegt, zeigen, können die zwei der insgesamt drei Transpositionen, die den Grundton enthalten, gleichermaßen herangezogen werden, und während das abschließend fallende Intervall stets ein Tritonus ist, sind die anderen Intervalle variabel. So ergeben sich insgesamt vier Varianten für Messiaens “Boris-Motiv”, von denen der Komponist drei unter Beispiel 76-79 aufführt – allerdings in verschiedenen Tonarten, so dass der Blick des Lesers von der unterschiedlichen Intervallstruktur eher abgelenkt wird. Im Interesse besserer Vergleichbarkeit habe ich die Varianten hier auf Mussorgskis Rahmenton transponiert und gebe sie in einer Form wieder, die sie all ihrer rhythmischen Eigenheiten, melodischen Erweiterungen und anderen werkspezifischen Unterschiede entkleidet.

#### BEISPIEL 1: die drei Varianten von Messiaens “Boris-Motiv”



Modest Mussorgski, *Boris Godunow*, Akt I,  
T. 1-4, in vereinfachter Rhythmik entsprechend  
Messiaens Beispiel 75 in *Technique*



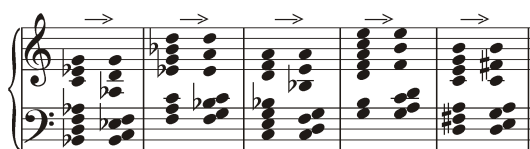
Töne angepasst  
an Modus 2<sup>2</sup>,

an Modus 2<sup>1</sup>,

an Modus 2<sup>2</sup>,  
zentrale Intervalle vergrößert

Die Akkordfolge, die der Komponist als seinen “Kirchenfenster-Effekt” beschreibt, kann als vertikales Pendant der horizontalen “Boris”-Kontur angesehen werden. Der Rahmenton, der dort die kleine Linie in Gang setzt und beschließt, wird hier zum ständigen Basston; und während der Intervallaufbau über diesem Fundament ständig wechselt, teilen allen Akkorde dieselbe harmonische Definition. Mehrere (meist vier oder fünf) verschiedene Dominant-Tredezim-Akkorde, die durch einen allen gemeinsamen Ton verwandt sind, werden in Umkehrungen aneinander gereiht, die es erlauben, den gemeinsamen Ton als Unterstimmen-Orgelpunkt zu hören, während die übrigen Töne in enger Lage oszillieren.

#### BEISPIEL 2: Messiaens Kirchenfenster-Effekt



die fünf Dominant-Tredezim-Akkorde auf *b*, *f*, *c*, *g* und *d*, gefolgt von Messiaens bevorzugter Umkehrform



der “Kirchenfenster-Effekt”, erzielt mit denselben fünf Akkorden, die über dem gemeinsamen Grundton *c* abwechseln

Besonderes Gewicht hat im Bereich dieser Symbolsprache die Verbindung der beiden Phänomene. Wenn Messiaen das “Boris-Motiv” mit dem “Kirchenfenster-Effektes” harmonisiert, wählt er die Akkordtöne stets so, dass sie der jeweils für das “Boris-Motiv” erwünschten Transposition des Modus 2 entsprechen. Das in seinem Traktat angeführte Beispiel (Nr. 77) stammt aus den Anfangstakten seines 1935 komponierten Orgelzyklus zum Weihnachtsfest, *La Nativité du Seigneur*. Wie eine Durchsicht seiner Frühwerke ergibt, ist dies sein erster Gebrauch der beiden Symbole; es hat somit den Anschein, als habe er sie womöglich gemeinsam entworfen und erst später vereinzelt auch getrennt zitiert. Das mit dem *effet de vitrail* harmonisierte “Boris-Motiv” eröffnet den Satz “La Vierge et l’Enfant” (Die Jungfrau und das Kind) und geht somit eine Verbindung mit der Vorstellung von zärtlicher Mutterliebe ein. Wenn dieselbe Kombination in derselben Tonart später in einem Satz für zwei Klaviere Jesus’ Bittgebet auf dem Ölberg unterlegt ist, erkennt man, dass ihre Bedeutung auch andere Szenen zwischen einem verwundbaren Kind und einem Elternteil bezeichnen kann.

**BEISPIEL 3:** das “Boris-Motiv” auf *a* über dem Kirchenfenster-Effekt auf *b*

*La Nativité du Seigneur*, “La Vierge et l’enfant”, T. 1-4

*Visions de l’Amen*, “Amen de l’agonie de Jésus”, T 17-18 (19-20, 21-22)

In *Poèmes pour Mi* erklingt eine Transposition des “Boris-Motivs” auf *d* zunächst als unbegleitetes Jubilieren (zu Worten, die Gott für seine Gabe der “Gnade mit ihrem Lichtebe” danken). Kurz darauf übernimmt das Klavier die Kombination der beiden Symbole, wobei die Melodie in *d* bleibt und die Akkordfolge in *es* verankert ist. Jahre später kehrt das Boris-Motiv in dem Satz “Première communion de la Vierge” aus den *Vingt Regards* wieder – in derselben Tonart und modalen Version, über demselben Orgelpunkt und mit denselben drei Akkorden (in umgekehrter Anordnung).

**BEISPIEL 4:** das “Boris-Motiv” auf *d* über dem Kirchenfenster-Effekt auf *es*

*Poèmes pour Mi*, “Action de grâces,” T 29-30

*Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*, “Première communion de la Vierge,” T. 17-20

In den beiden zuletzt genannten Fällen bezieht sich die Kombination der musikalischen Symbole jeweils auf im Zusammenhang mit unbedingter Liebe erhaltene Gnadengaben. Wie Messiaen in seiner musikalischen Sprache auszudrücken scheint, ist nicht nur das ungeborene Kind im Leib seiner Mutter, sondern letztlich jeder Mensch auf Erden gesegnet mit der Schönheit und Fülle des Lebens, auf die in der Natur der Regenbogen, in der menschlichen Kunst die Kirchenfenster der Kathedralen und in dieser Musik der "Kirchenfenster-Effekt" hinweist.

### **Wachstumsprozesse**

Eine weitere Gruppe von Symbolen, die für Messiaens musikalische Sprache charakteristisch sind, besteht ebenfalls aus Elementen, die ähnlich definiert sind – wobei sich das eine vor allem auf der horizontalen Ebene, das andere hauptsächlich in der vertikalen Dimension manifestiert. Da ich die meisten Aspekte dieses Bereichs in einem früheren Buch zu Messiaens musikalischer Sprache ausführlich behandelt habe, sollen die folgenden Absätze nur eine kurze Zusammenfassung geben sowie in einigen Fällen eine zusätzliche Perspektive aufzeigen.<sup>18</sup>

Auf der horizontalen Ebene geht es um zeitliche Ausdehnung, die sich vor allem in der Erweiterung des Rhythmus auswirkt. Messiaen verwendet sowohl die Manipulation einzelner Notenwerte (die er um einen Bruchteil ihres Wertes wahlweise verlängert oder verkürzt) als auch die Modifikation von Notenwert-Paaren oder Gruppen. In der vertikalen Dimension entspricht dem die Eroberung eines erweiterten (oder, seltener, die Beschränkung auf einen verengten) Raumes. Diese ergibt sich durch sukzessive Verlagerung einzelner Elemente oder Gruppen im Verlauf mehrerer Wiederholungen. Messiaens eigenwilligster Kunstgriff ist dabei das, was er einen "Prozess asymmetrischen Wachstums" nennt.

Messiaens sogenannte "nicht-umkehrbare Rhythmen", d.h. Notenwertfolgen, die sich gleich bleiben, wenn man sie rückwärts liest, sind schon oft beschrieben worden. Dasselbe gilt für seine Verwendung bzw. Verarbeitung von Hindu-Rhythmen. Weniger bekannt aber vielleicht ebenso wichtig für die Manipulation musikalisch gegliederter Zeit ist die allmähliche Erweiterung einer Notenwert-Gruppe – sei es durch interne, externe oder vermischte Expansion einer symmetrischen Folge, durch partielles oder gemeinsames Wachstum aller Glieder, oder durch gegenläufige Entwicklung.

<sup>18</sup> Vgl. S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 53-66.



Da die in diesem Buch analysierte und interpretierte *Turangalîla-Sinfonie* besonders reich an solchen rhythmischen Manipulationen ist, werden die folgenden kurzen Erklärungen der verschiedenen Kategorien mit konkreten Beispielen aus einem oder mehreren der sinfonischen Sätze belegt.

#### *Hindu-Rhythmen und ihre Ableitungsformen*

- Messiaen zitiert in seiner Sinfonie vier seiner bevorzugten *deçî-tâlas*:
  - *râgavardhana* (deçî-tâla Nr. 93) = 2-3-2-12, in Originalform vgl. Holzblöcke in II [35-40] (*Turangalîla*, 2. Satz, Ziffer 35-40); Diesen Rhythmus zerlegt Messiaen meist zu 2-3-2-4-4-4 und liest ihn dann rückwärts (= 4-4-4-2-3-2); vgl. 2. Violinen + Violen in I [12-20].<sup>19a) 19b)</sup>
  - *laksmîça* (deçî-tâla Nr. 88) = 2-3-4-8, vgl. Holzbläser in I [12-20].<sup>19a)</sup>
  - *simhavikrama* (deçî-tâla Nr. 8) = 2-2-2-1-3-2-3, vgl. Holzblöcke in II [35-40].<sup>19b)</sup>
  - *gajajhampa* (deçî-tâla Nr. 77) = 8-2-2-3, vgl. Holzblöcke in II [35-40].<sup>19b)</sup>
- Die signifikanteste Ableitungsform aus der Liste altindischer Rhythmen ist eine Notenwert-Folge, die Messiaen als Zusammensetzung aus drei *deçî-tâlas* erklärt: *râgavardhana* (in der von ihm typisch zerlegten und rückwärts gelesenen Form) gefolgt von *candrakalâ* und *laksmîça*, oder 4-4-4-2-3-2-2-2-2-3-3-3-1-2-3-4-8. Trotz seiner Komplexität und Länge ist dies der Rhythmus, den Messiaen häufiger verwendet als jede andere charakteristische Notenwertfolge. Ich habe schon früher vorgeschlagen, ihn als Messiaens "rhythmische Signatur" zu bezeichnen. Diese Signatur ist zum ersten Mal in "Arc-en-ciel d'innocence" (*Chants de terre et de ciel* IV, T. 15-17 und 32-34) nachzuweisen und lässt sich dann in den meisten der großen Werke wieder aufspüren.<sup>20</sup>

<sup>19 a)</sup> Dieser *deçî-tâla* findet sich außerdem in *Chants de terre et de ciel*. <sup>b)</sup> Der Rhythmus kehrt wieder in *Cinq Rechants*, einem Zyklus, der außerdem den *deçî-tâla miçra varna* zitiert (vgl. 2-2-2-3 [3x]-12-8-2-2-8-4-8). Sowohl die *Chants de terre et de ciel* als auch die *Cinq Rechants* enthalten außerdem den *candrakalâ* (deçî-tâla Nr. 105) = 2-2-2-3-3-3-1.

<sup>20</sup> Die "rhythmische Signatur" findet sich in Werken, die eine Zeit von mehr als fünfunddreißig Jahren überspannen, von *Chants de terre et de ciel* (1938) über *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), *Turangalîla-Sinfonie* (1948), *Catalogue d'oiseaux* (1958) und *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969) bis zu *Des Canyons aux étoiles* (1974).

## Palindrome

- Die einfachsten rhythmischen Palindrome sind solche, die ausschließlich aus in voller Länge klingenden Notenwerten bestehen und die sich in der Achse eines mittleren Notenwertes (oder Notenwert-Paares) spiegeln; vgl. z.B. 2-1-1-1-2 (I) oder 5-7-10-7-5 (X).
- Diese Palindrome können selbst einem Wachstumsprozess unterworfen werden; dies lässt sich in der *Turangalila-Sinfonie* beobachten in – I [12-20], in IV [2-4] und in IV [11-15] (jeweils kleine Trommel):

2-1-1-1-2 | 3 | 2-1-1-1-2  
 2-1-2 | 4 | 2-1-1-1-2 | 3 | 2-1-1-1-2 | 4 | 2-1-2  
 1 1 1 1 | 2-1-2 | 4 | 2-1-1-1-2 | 3-9-3 | 2-1-1-1-2 | 4 | 2-1-2 | 1 1 1 1

– Vgl. ähnlich in X [0-3] (tiefe Bläser/Streicher + Glocken/Becken):

5-7-10-7-5, 4-6-9-6-4, 3-5-8-5-3, 2-4-7-4-2, 1-3-6-3-1

- Ein rhythmisches Palindrom kann klingende mit stummen Notenwerten (also Tondauern mit Pausendauern, hier in {} gezeigt) kombinieren; vgl. – die Holzblock-Figur in III [6-12]: {16}-2-1-1-1-2 und – das Vibraphon in VI: 8-4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-8-{}49}
- Ein solches Palindrom aus Ton- und Pausendauern kann im Verlauf der Entwicklung innerhalb einer gleich bleibenden Gesamtdauer seine Zusammensetzung ändern, indem Tondauern abnehmen und Pausendauern wachsen oder umgekehrt; vgl. das Vibraphon in VI (zweite Satzhälfte):

8-4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-8-{}49}  
 8-4-2-3-1-1-1-1-1|1111| 10 |1111| 1-1-1-1-3-2-4-8-{}38}  
 8-4-2-3-1-1-1-1-1|1111111111| 15 |1111111111| 1-1-1-1-3-2-4-8-{}19}  
 4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-{}65}  
 1-1-1-1-7-1-1-1-1-{}83}

- Eine stufenweise zu- und abnehmende Notenwertfolge kann eine “große rhythmische Welle” bilden; vgl. die chinesische Zimbel in I [12-20] und IV [11-15] oder das hängende Becken mit Vibraphon in IV [0-1]:

17-16-15-14-13-12-11-10-9-8-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17

- Als Kombination der beiden letztgenannten Vorgänge kann eine “große rhythmische Welle” selbst aus Ton- und Pausendauern bestehen, die im Verlauf der Entwicklung innerhalb einer gleich bleibenden Gesamtdauer ihre Zusammensetzung ändern. Besonders spannend ist die Gegenüberstellung des Prozesses mit seiner Krebsform, vgl. Rumbakugeln und große Trommel in III [6-12]:

{ 8-8-{}9}, 7-7-{}11}, 6-6-{}13}, 5-5-{}15}, 4-4-{}17}, 3-3-{}19}, 2-2-{}21}, 1-1-{}23}  
 { {}23}-1-1, {}21}-2-2, {}19}-3-3, {}17}-4-4, {}15}-5-5, {}13}-6-6, {}11}-7-7, {}9}-8-8

*Lineare Wachstumsprozesse*

- Messiaen behandelt die Folge anwachsender Notenwerte (Tondauern von 1, 2, 3 ... Sechzehnteln) als rhythmisches Äquivalent der chromatischen Tonleiter. Er benutzt sie oft ausschnittsweise; vgl. in VI, Tempelblock 1 + Türkische Zimbel: 7-8-9 ... 36-37-38 gegenüber Tempelblock 2 + Triangel: 38-37-36 ... 9-8-7; ähnlich in VII [7-8], Triangel: 1-2-3 ... 14-15-16 gegenüber große Trommel 16-15-14 ... 3-2-1. Eine solche anwachsende Folge kann auch aus wiederholten Werten bestehen; vgl. Violoncelli in IV [1]: 2-2-2-2-2-2-3-3-3-3-3-4-4-4-4-4-4-5-5-5-5-5-5, 2-2-2-2-2-3-3-3-3-3..., 2-2-2-2-3-3-3-3, ...2-2-2-3-3-3...
- Auch diese Folgen können aus Ton- und Pausendauern zusammengesetzt sein, wobei sich entweder nur eines der Elemente verändert, wie z.B. in VII [7-8],  
Rumbakugeln: {3}-16, {3}-15, {3}-14, ... {3}-8  
Tempelblock: 1-1-1-{16}, 1-1-1-{15}, 1-1-1-{14}...1-1-1-{8}  
oder aber alle Elemente gleichzeitig anwachsen, wie z.B. in III [4-5] (Hörner):  
1-5-{8}, 3-7-{12}, 5-9-{16}, 7-11-{20}
- Zuletzt kann ein Rhythmus auch im Inneren wachsen, wie es Holzblock und kleine Trommel in II [29-32] mit der Dauernfolge 3-3-3-1-2-3-2-8-8 vormachen:  
3 3 3 1, 2 3 2 8 8  
3 3 3 1, 3 3 3 1 1, 2 3 2 8 8  
3 3 3 1, 3 3 3 1 1, 3 3 2 1 1 1, 2 3 2 8 8  
(Die Kommata wurden ausschließlich im Interesse der besseren Lesbarkeit hinzugefügt; sie geben keine musikalischen Zäsuren wieder.)

*Permutationen*

- Die chromatische Tonleiter stufenweise anwachsender Notenwerte kann wie ein Satz Karten gemischt werden. In Werken ab 1950 unterwirft Messiaen diesen Prozess des Mischens selbst einem Ordnungsraster und erfindet damit für den "Reiz der Unmöglichkeiten" eine weitere Dimension. In den Jahren 1936-1948 jedoch, um die es in dieser Studie geht, wendet er den Prozess noch frei an, ohne dabei auf die Vollendung eines Zyklus abzielen. So bildet er beispielsweise aus den sechzehn Notenwerten zwischen ♪ und ♫ drei Auswahl-Sequenzen, die er einander gegenüberstellt, oft sogar unter Hinzufügung der Krebsformen:

- In “Turangalila 2” (VII [2]) spielen drei Paare ungestimmter Schlaginstrumente ein polyrhythmisches Geflecht aus den Sequenzen 5–6–9–11–10 + 15–13–3–4 + 12–14–1–2–7–8–16 und ihren Krebsgängen.
- In “Turangalila 3” entwirft der Komponist eine rhythmische Kontur aus sieben “chromatischen” Werten (1-4-7-6-5-3-2), die er sodann zweimal “transponiert” – quasi auf die nächste und übernächste rhythmische “Oktave”; so erhält er zunächst 8-11-14-13-12-10-9, dann 15-18-21-20-19-17-16 (vgl. Vibraphon + kleine Zimbel in VII [3] und Vibraphon im Kanon mit Glockenspiel in VII [7-8]).

“Personnages rythmiques”

- Stravinskis *Sacre du printemps* inspirierte Messiaen zum Entwurf eines weiteren rhythmischen Merkmals: das eines dramatischen Zusammen- und Wechselspiels von *personnages rythmiques*, einer Art rhythmischer Rollendarsteller. Über seine eigene Anwendung dieser Idee schreibt er: “Stellen wir uns eine Szene in einem Schauspiel vor: drei Personen sind auf der Bühne. Die erste handelt; sie bestimmt den Ablauf. Die zweite wird von der ersten bewegt, auf sie wird eingewirkt. Die dritte beobachtet den Konflikt, ohne sich einzumischen, schaut zu, aber bewegt sich nicht. In derselben Art werden hier drei rhythmische Gruppen präsentiert. Die erste wächst: das ist die attackierende Rolle ...” Auf Notenwerte oder musikalische Gruppen übertragen bedeutet das, so Messiaen, dass die erste wächst oder steigt, die zweite abnimmt oder fällt, während die dritte unbewegt bleibt.
  - Dieses Spiel entwickelt sich (zweimal, in Gegenüberstellung, mit Neuverteilung der Rollen) in einem Teil des ungestimmten Schlagzeugs in VII [7-8]; vgl.  
 hängendes Becken: 7-1- $\{9\}$ , 6-1- $\{10\}$ , 5-1- $\{11\}$ ... 1-0- $\{16\}$   
 chinesische Zimbel/Tamtam:  $\{1\}$ -7-9,  $\{1\}$ -6-10,  $\{1\}$ -5-11...  $\{0\}$ -1-16
  - Messiaen wäre nicht Messiaen, wenn die “rhythmischen Rollendarsteller” nicht selbst wieder kleine Palindrome sein könnten; dies ist zu beobachten im Zusammenspiel von Celesta + Glockenspiel in V [14-20], wo die dreiteilige Rhythmenfolge 4-1-4, 8-4-8, 1-1-1-1-1 erst zu 5-2-5, 7-3-7, 1-1-1-1-1 wird, dann zu 6-3-6, 6-2-6, 1-1-1-1-1 und schließlich zu 7-4-7, 5-1-5, 1-1-1-1-1 – das Palindrom der ersten Gruppe also stufenweise anwächst, während das zweite stufenweise abnimmt und die dritte (unspezifischere) Gruppe unverändert bleibt.

*Drei Personen auf der kosmischen Bühne*

- Wenn die drei *personnages* keine Tondauern sind, sondern Tonhöhen, und wenn sich daher ihre Entwicklung nicht in der zeitlichen, sondern in der räumlichen Dimension abspielt, ergibt sich das, was Messiaen als “asymmetrische Wachstumsprozesse” bezeichnet. Im Verlauf mehrerer Wiederholungen einer Figur steigt eine (zusammenhängende oder zerstreute) Tongruppe chromatisch auf, eine andere fällt entsprechend von Halbton zu Halbton, während der Rest unverändert bleibt. Im zweiten Satz der *Turangalila-Sinfonie*, “Chant d’amour 1”, spielen die Bläser gemeinsam eine abrupt fallende Folge von sechs Achteln (vgl. II [29]: *cis-g-es-a-b-cis*). In acht Wiederholungen steigen der erste, zweite und fünfte Ton (*cis*, *g* und *b*) chromatisch auf, Ton 3 und 4 (*es* und *a*) bleiben unverändert und der Abschlusston *cis*, der in den Ondes Martenot und im Kontrabass verstärkt und zusätzlich mit Schlägen der großen Trommel unterstrichen wird, fällt in Halbtonschritten abwärts. Das Klavier führt in IX [10-11] einen ähnlichen Prozess asymmetrischen Wachstums aus: Von zwölf Tönen fallen der zweite und dritte, der achte und neunte bleiben stabil, während die übrigen aufsteigen.

**Ein Wort zu Farben, Resonanzen und Vogelruf-Transkriptionen**

Der Titel von Messiaens einschüchternd umfangreichem zweiten Traktat, verfasst in den Jahren 1949-1992 doch erst posthum veröffentlicht, betont drei Aspekte, in denen der Komponist sein Werk charakterisiert sah: Rhythmus, Farbe, und Ornithologie.<sup>21</sup> Der geduldige Leser, der die ca. 3400 Seiten bewältigt, wird bald entdecken, dass jeder der Titelbegriffe wesentlich mehr abdeckt, als man von seiner alltäglichen Bedeutung her erwarten würde.

So beschreibt “Farbe” u.a. die Tonkombinationen in Modi und Akkorden. Die naheliegende Erklärung hierfür ist natürlich Messiaens Synästhesie, seine Veranlagung, vor dem inneren Auge Farbschwingungen zu sehen, sobald er Tonschwingungen hörte. Da jedoch diese intermediale Verbindung auf einer physiologischen Bedingung beruht, die nur von einer sehr kleinen Anzahl Menschen geteilt wird und diese zudem noch unterschiedliche Verknüpfungen wahrzunehmen scheinen, ist darüber analytisch wenig zu sagen. Wenn Messiaen erklärt, die Tonart A-Dur sei blau, können die meisten von uns nur wohlwollend-schulterzuckend nicken.

<sup>21</sup> O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris, Leduc, 1994-2002.

Manchmal verführt seine synästhetische Veranlagung den Komponisten zu Erklärungen, die für Zuhörer nicht so hilfreich sind, wie er gehofft haben mag. Ein Beispiel ist sein sogenannter "Resonanzakkord", den er schon in seinem ersten Traktat von 1944 (am Beispiel des Klavierakkords aus T. 37 und 38 in "Arc-en-ciel d'innocence") einführt. Er erklärt dazu, der Akkord enthalte "in ihrer temperierten Version beinahe alle Töne, die einem sehr feinen Gehör als Resonanzen eines tiefen Grundtones wahrnehmbar sind."<sup>22</sup> Wie Paul Griffiths hierzu sehr richtig bemerkt, "verschleiert der Prozess des Temperierens besonders in den höheren Obertönen jede solche Herleitung, wenn diese nicht schon durch die dynamische Nivellierung und die Zusammenlegung des Registers gründlich unkenntlich gemacht worden wäre. Da zudem beide Akkorde auf einem Dominant-Septakkord aufbauen, ist es viel wahrscheinlicher, dass man sie als komplex erweiterte Dominanten hört, die weder mehr noch weniger Beziehung zur Resonanz haben als Messiaens übriges harmonisches Repertoire."<sup>23</sup>

Messiaens Vogelruf-Transkriptionen sind verblüffend in ihrer Genauigkeit, dem Reichtum ihrer Nuancen und Charaktere und den eigenwilligen Klangfarben, um die sie seine Musik bereichern. Ornithologen mehrerer Länder verneigen sich inzwischen vor Messiaens unglaublich feinem Gehör, und Interpreten seiner Musik behaupten zuweilen, einen Vogel in der Natur aufgrund eines erlernten Messiaen-Stückes identifizieren zu können. Da ihr Gesang so herrlich unabhängig von jeglicher metrischen Ordnung ist, fügen sie dem jeweiligen Werk eine Dimension wunderbarer rhythmischer Freiheit hinzu, während ihre unkonventionellen Figuren und Register das Klangfarbenspektrum erweitern. In Werken mit religiösem Thema singen die Vögel das Loblied Gottes (so versichert uns jedenfalls der Komponist); in Werken über die Liebe erinnern sie daran, dass das Leben viele herrliche Aspekte hat, die das menschliche Verständnis weit übersteigen. Für die meisten Musikliebhaber jedoch ist die Tatsache, dass hier Vogelstimmen nachgeahmt werden, viel wichtiger als die Frage, um welche Vögel es sich jeweils handelt (was Messiaen in über die Jahre zunehmendem Maße akribisch mit Spezies, Feder-Färbung, Geografie und Habitat nachweist).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Aspekte der Messiaen'schen Musik, die den drei im Titel des *Traité* angesprochenen Begriffen entsprechen – Rhythmus, Farbe und Vogelgesang – durch eine allen gemeinsame Beziehung zum Unfassbaren verbunden sind.

<sup>22</sup> Vgl. O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Kapitel XIV/2, Beispiel 210.

<sup>23</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, S. 84-85.