

Vorwort

Der französische Komponist Olivier Messiaen (10. Dezember 1908–27. April 1992) wäre im Winter 2008 einhundert Jahre alt geworden. Die vielen Festivals zu seinen Ehren zeigen, dass seine Anerkennung als einer der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts außer Zweifel steht. Seine Einzigartigkeit verdankt sich wesentlich einer musikalischen Sprache, die durch ein dichtes Symbolnetz gekennzeichnet ist und sich daher besonders gut für die non-verbale Darstellung religiöser Gefühle und theologischer Inhalte eignet.

Wie Messiaen verschiedentlich betont, begann er bereits als Schüler, theologische Bücher zu lesen. Mystiker wie Jan van Ruysbroeck, Thomas von Kempfen und Thomas Merton, aber auch Heilige wie Franziskus von Assisi, Teresa von Ávila, Johannes vom Kreuz, Katharina von Siena und Thérèse de Lisieux hatten entscheidenden Einfluss auf seine persönliche Frömmigkeit. Die Kontemplationen, die er einigen seiner Kompositionen zugrunde legt, werden zudem bestimmt durch geistige Autoren wie Ernest Hello und Columba Marmion oder durch Theologen wie Romano Guardini und Hans Urs von Balthasar. Größte Bedeutung für sein Verständnis der christlichen Lehre hatte Thomas von Aquin, dessen *Summa theologica* er in der französischen Übersetzung besaß und nach eigener Aussage ein Leben lang immer wieder studierte und konsultierte.¹ Wenn Messiaen auch zugibt, das umfangreiche Werk wohl nie in seiner Gänze gelesen zu haben,² bezieht er sich doch regelmäßig und mit zunehmender Häufigkeit auf Abschnitte daraus, die ihn besonders bewegende Glaubensfragen behandeln.

¹ Vgl. dazu Messiaens Bemerkung in Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1989, S. 31-32. Messiaen war sechzehn, als das Verlagshaus Desclée im Jahr 1925 die ersten Bände der unter der Leitung der Société saint Jean l'Évangéliste vorgelegten französischen Übersetzung der *Summa theologica* veröffentlichte.

² Zum Vergleich: Die sogenannte "Deutsche Thomas-Ausgabe" (im Folgenden zitiert als DTA), eine auf 36 Bände mit insgesamt ca. 18.000 Seiten angelegte, im Jahr 1933 begonnene Gegenüberstellung des lateinischen Textes der *Summa theologica* mit einer deutschen Übersetzung, die beim Styria-Verlag in Graz erscheint, ist bis heute nicht abgeschlossen; die Bände 9 (*S.th.* I-II q. 1-21), 16 (*S.th.* II-II q. 17-22), 19 (*S.th.* II-II, q. 80-100) sowie 33-34 (*S.th.* Supplement q. 41-68) sind noch nicht erschienen.

Die in dieser Studie dargelegten Interpretationen werden vor allem von zwei Aspekten der Messiaenschen Thomas-Rezeption geleitet: zum einen von Thomas' Auffassung zum möglichen geistigen Gehalt der Musik und zur Rolle der Musik im Leben des Gläubigen; zum anderen von zitierten oder paraphrasierten Sätzen zu rein theologischen Fragen. Der erste Aspekt, Messiaens Aneignung von (oder glückliche innere Übereinstimmung mit) Thomas' theologischen Ansichten zur Musik, unterliegt allen Analysen als eine Art Grundgewebe; es ist ganz erstaunlich, in welchem Ausmaß Messiaens praktische Verwendung der Musik als "Sprache" sich mit Thomas' theoretischen Ansichten deckt. Der zweite Aspekt, Messiaens musikalische Umsetzung von Exzerpten aus der *Summa theologica*, charakterisiert nur einzelne Momente in den wesentlich umfassenderen Partituren der drei großen Werke, denen die Analysen in den Hauptkapiteln dieser Studie als Ganzes gerecht zu werden suchen.

Während also die thomistische Theologie einen Faden bildet, der das Gewebe über längere Strecken unter der Oberfläche durchzieht und dabei immer wieder vorübergehend sichtbar wird, stellen die Zitate aus den Schriften des Aquinaten, auf denen sowohl das Oratorium als auch die Orgelmeditationen und die Oper an je drei wesentlichen Punkten basieren, entscheidende inhaltliche Grundlagen dar, die zahlreiche Dimensionen der musikalischen Gestaltung bestimmen.

Einleitung

Der Aufbau dieser Studie folgt im Wesentlichen der in den beiden ersten Bänden dieser Trilogie entwickelten Vorlage. Den drei zentralen Kapiteln, die detaillierte Analysen und Interpretationen dreier Hauptwerke aus Messiaens reifer Schaffenszeit darlegen, gehen zwei kürzere, einführende Abschnitte voraus. Im ersten wird der besondere Blickwinkel, unter dem die drei hier gemeinsam betrachteten Werke ausgewählt sind, erläutert; der zweite bietet eine kurze Einführung in die vergleichsweise neueren Bestandteile der Messiaenschen Musiksprache, d.h. in Aspekte, die in den früheren Kompositionen, denen Band I und II der Trilogie gewidmet sind, noch nicht in derselben Weise im Vordergrund stehen.

Das erste Kapitel beginnt mit einer Darlegung der Gedanken zur Musik, die sich durch das thomistische Werk verstreut finden. Da Messiaens explizite Hinweise auf Thomas stets die *Summa theologica* betreffen, fällt diesem *opus magnum* die Hauptrolle zu, doch werden Passagen aus anderen Schriften erwähnt, wo sie relevant scheinen. Es folgt sodann eine Zusammenstellung der in die drei Partituren eingewobenen Zitate oder Paraphrasen thomistischer Textstellen mit den zugehörigen bibliografischen Nachweisen, Erklärungen zum jeweiligen Quellenkontext sowie einer kurzen theologischen Deutung.

Das zweite Kapitel, das drei in den untersuchten Werken besonders auffällige Aspekte der Messiaenschen Musiksprache einführt, beruht auf einer Reihe von Annahmen, die hier angesprochen werden sollen. Es ließe sich nämlich argumentieren, dass bereits die Grundelemente dieser Musiksprache – besonders alle, die (wie Messiaens Modi) aus versetzter Wiederholung entstehen oder (wie seine *rythmes non-rétrogradables* und seine harmonischen Symbole der Gottesebenenbildlichkeit) symmetrisch angelegt sind – Realisierungen thomistischer Auffassungen darstellen. Da diese Elemente jedoch in der hier behandelten Schaffensperiode eine weniger prägnante Rolle spielen als in früheren Werken, werden sie nur jeweils dort, wo sie in den Vordergrund treten, kurz in Erinnerung gerufen.³ Das in diesem Band

³ Für eine eingehende Darstellung dieser charakteristischen Komponenten der Messiaenschen Musiksprache und ihrer jeweiligen theologischen Bedeutung, vgl. das Kapitel "Elemente einer musikalischen Sprache des Glaubens" in Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch: Gorz, 2006, S. 43-74.

der Trilogie relevante Kapitel zu den Besonderheiten der Messiaenschen Musiksprache kann sich daher auf kompositorische Aspekte konzentrieren, die von Thomas betonte Charakteristika hervorheben, jedoch in früheren Kompositionen Messiaens noch nicht in derselben Weise prominent waren. Dazu gehören instrumentale Komponenten, die als Embleme oder “Figuren” eingesetzt werden (besonders die Vogelruf-Imitationen, die oftmals den Charakter einer dargestellten Person symbolisieren), numerische Symbole göttlicher Ordnung und Vollkommenheit sowie schließlich die verblüffenden Permutationsprozesse, die auf Wunder, auf Unmess- und Unfassbares oder auf die Aufhebung der dem Menschen vertrauten und zu jeglicher Orientierung nötigen Zeitdimension verweisen.

Die drei Hauptkapitel liefern eingehende Analysen der Musik und des spirituellen Gehalts in den drei Werken, die den Höhepunkt der Messiaenschen Reflexion über die thomistische Theologie darstellen. Diese Werke sind:

- *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (Die Verklärung unseres Herrn Jesus Christus), ein Oratorium für 10-stimmigen Chor, großes Orchester und sieben Instrumentalsolisten: Klavier, Flöte, Klarinette, Violoncello, Marimba, Xylorimba und Vibraphon;
- *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Meditationen über das Geheimnis der heiligen Dreifaltigkeit), ein Zyklus für Orgel in neun Sätzen, sowie
- *Saint François d'Assise* (Der hl. Franziskus von Assisi), eine Oper in acht Bildern oder “franziskanischen Szenen” für sieben solistische und 150 Chorsänger sowie großes Orchester mit 54 verschiedenen Instrumenten, darunter drei Ondes Martenot, fünf Stabspiele, ein 68-teiliges Streichorchester und ein 34-teiliges Schlagwerk.

Infolge der langen Entstehungsdauer des ersten und dritten Werkes – Messiaen arbeitete vier Jahre an *La Transfiguration* und acht an *Saint François* – erstreckt sich die von den drei Kompositionen bestimmte Zeitspanne von 1965 bis 1983. Nur zwei Werke trennen das Oratorium und das Orgelwerk von der Oper: *La Fauvette des jardins* (Die Gartengrasmücke) für Klavier von 1970 sowie Messiaens “amerikanische” Auftragsarbeit für Solisten und Streichorchester, *Des Canyons aux étoiles...* (Von den Canyons zu den Sternen ...), an der er von 1971 bis 1974 arbeitete.

Alle drei hier untersuchten Werke basieren auf facettenreichen Texten. Am wenigsten vertikal geschichtet ist der Text der Oper: Das vom Komponisten selbst verfasste Libretto ist mit Ausnahme weniger lautmalerischer Silben in alltäglichem Französisch gehalten und präsentiert eine kontinuierliche dramatische Handlung, wobei lediglich nach den traditionellen

Rubriken von gesungenem Text und Bühnenanweisung unterschieden werden kann.⁴ Wenn auch die Bilder keine eigentliche Entwicklung, sondern vielmehr einzelne, als äußerliche Manifestationen innerer Prozesse aufzufassende “Stationen” darstellen, ist doch die zeitliche Abfolge linear, und die individuell charakterisierten handelnden Personen interagieren miteinander in glaubhaften Szenen. Wie stets bei Messiaen ist die poetische Sprache reich an Bibelanspielungen, doch fügen sich diese nahtlos in die dramatische Verarbeitung der frühen franziskanischen Biografien und Legenden, so dass zusammen mit den Originalzitaten aus den überlieferten Gebeten und Gesängen des Heiligen eine einheitliche Sprache entsteht, die keinerlei Spuren der die Messiaenschen Vokalzyklen der 30er und 40er Jahre prägenden surrealistischen Experimente enthält.⁵

Im Oratorium liefert eine knappe Erzählung – der Evangelienbericht von der Verklärung Christi nach Matthäus – das Skelett, das mit Meditationen über impressionistische und doktrinäre Aspekte der Theophanie umgeben wird. Für diese Meditationen wählt Messiaen Texte aus dem alten und neuen Testament, der römischen Liturgie und der *Summa theologica*. Zwei Choräle auf Psalmverse, die die ungleich langen Hälften der monumentalen Komposition beschließen, unterstreichen die Strukturverwandtschaft dieses Werkes mit Bachs Passionen.⁶

Im Orgelzyklus schließlich, dem einzigen in dieser Studie behandelten Werk ohne Gesangskomponente, ist die Textgrundlage weit vielschichtiger und zugleich ungewöhnlicher als in den beiden Vokalwerken: Sie enthält in ein Notenalphabet umgeschriebene Worte, ein Repertoire an vorgeprägten “linguistischen” Formeln, Anspielungen auf liturgische Verse in Form vertrauter gregorianischer Melodien sowie verschiedene Textschichten, deren Einzelheiten nur dem Spieler oder Leser der Partitur zugänglich sind, deren spirituellen Gehalt Messiaen jedoch in seiner Musik wiedergegeben zu haben glaubt.

⁴ Eine deutsche Übersetzung des Librettos (mit den wichtigsten Regieanweisungen, jedoch ohne Messiaens ausführliche Kostümbeschreibungen) findet sich in Anhang II.

⁵ Eine eingehende Behandlung dieser Vokalkompositionen (*Poèmes pour Mi, Chants de terre et de ciel, Trois petites Liturgies de la présence divine, Harawi* und *Cinq Rechants*) findet sich im zweiten Band dieser Trilogie; vgl. S. Bruhn, *Olivier Messiaen, Troubadour*, Waldkirch: Gorz, 2007.

⁶ Die deutsche Entsprechung der von Messiaen vertonten oder im Notentext als Kommentar zitierten Bibelverse entspricht, wo nicht ausdrücklich anders vermerkt, dem Wortlaut der heute gebräuchlichen Einheitsübersetzung (Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1980 etc.). Nur wo grammatische Abweichungen für die Beurteilung der musikalischen Umsetzung relevant erscheinen, werden entsprechende Ergänzungen in eckigen Klammern hinzugefügt.

Die theologischen Brennpunkte der drei Zyklen sind der dreieinige Gott und die Heiligkeit, durch die Menschen an der göttlichen Natur teilhaben. Dass die Dreifaltigkeit Thema des Orgelzyklus ist, ergibt sich aus dem Werktitel; in der Komposition zur Verklärung dagegen überrascht der starke Akzent, den Messiaen, inspiriert durch eine Thomas-Passage, auf die trinitarische Dimension der Theophanie legt. In der Oper schließlich ist der dreifaltige Gott metonymisch gegenwärtig in der blendenden Wahrheit (Vater), in Barmherzigkeit und Leiden (Sohn) und in einer zur Vermittlung geistiger Botschaften befähigten Musik (Heiliger Geist).

Heiligkeit kommt in drei Stufen vor: sie ist Eigenschaft Gottes, Jesu und einiger außergewöhnlicher Menschen. Gott ist heilig im ursprünglichen Wortsinn: das lateinische *sanctus*, das ja Messiaens französischem *saint* zugrunde liegt, ist das Partizip Perfekt des Verbs *sancire*, bezeichnet also "das Geweihte" und bezieht sich in diesem Sinne vor allem auf Gott.⁷ Jesus als Prototyp eines ganz dem Glauben an Gott, die brüderliche Liebe und die Selbstaufopferung hingeebenen Menschen ist das Vorbild für jede menschliche Heiligmäßigkeit, der Kern christlicher Jüngerschaft.

Die irdische, konkret-historische Heiligkeit ist das Thema in Messiaens musikalischem Porträt des Franziskus von Assisi, der sich vom Beginn der Oper an um ein radikales Verständnis der *imitatio Christi* bemüht und schließlich durch den Empfang der Stigmata als eine Art zweiter Christus bestätigt wird. Im Oratorium offenbart die Theophanie auf dem Berg Tabor die Heiligkeit Jesu. Im Orgelzyklus schließlich geht es Messiaen vor allem um Gottes Heiligkeit. Die zweite Meditation beginnt mit einer musikalischen Komponente, die im Notentext mit den Worten "Gott ist heilig" überschrieben ist: Messiaen stellt so die Heiligkeit als das erste von sieben musikalisch symbolisierten Attributen Gottes in den Vordergrund.

In den drei besonders stark durch seine Thomas-Lektüre beeinflussten Kompositionen verbindet Messiaen somit musikalische Reflexionen über den dreieinigen Gott mit Meditationen über eine Eigenschaft, die Gottvater nicht nur mit Sohn und Heiligem Geist, sondern auch mit genuinen Nachfolgern Christi teilt: die Heiligkeit. Alle drei Werke konzentrieren sich auf Momente, in denen das Ewige sich mit dem Zeitlichen berührt, vermittelt durch das irdische Leiden des Gottessohnes und die Inspiration zu einer aufrichtigen Nachfolge Christi.

⁷ Rudolf Otto definiert das Wort *sanctus* als "der numinose Wert, der irrationale Urgrund und Ursprung aller möglichen objektiven Werte überhaupt"; vgl. *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck, 1979 [1917], S. 67.