



ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 26, NR. 4, 2008

Rickenbach, Ende Oktober 2008

Liebe St. Galler Orgelfreundinnen und Orgelfreunde

Im Auftrag des Vorstandes möchte ich Sie herzlich einladen zum letzten Anlass dieses Jahres

Mittwoch, 19.11.08, 19:30–21:00 h

Kirche St. Laurenzen, St. Gallen

Zum 100. Geburtstag von Olivier Messiaen:

"Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" (1969) in Wort und Musik

Prof. Dr. Bruno Oberhammer, Höchst

Seit unserm letzten Messiaen-Abend vor bald zehn Jahren hat der Bekanntheitsgrad der Werke dieses Meisters dank der heute vielfältig angebotenen Orgelkonzerte weiter zugenommen. Trotz ihrer ausgesprochenen Vielfalt und Farbigkeit finden viele Musikinteressierte nach wie vor nur erschwert Zugang zu dieser Musik, sei es wegen ihrer Atonalität, ihrer Theorie oder der zuweilen hochgeschraubt empfundenen theologischen Sinndeutung. Gleichwohl ist das Werk Messiaens sozusagen ein "Muss" für jede(n) Orgelfreund(in). Als weitere Annäherung an sein Oeuvre ist deshalb der Orgelabend zum 100. Geburtstag des Meisters gedacht. Auch das vorliegende Bulletin möchte dazu beitragen.

Die "Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" werden wegen ihrer Länge und der technischen Ansprüche eher selten aufgeführt. Eine kurze Beschreibung findet sich in diesem Bulletin auf Seite 102. Wir freuen uns, dass Professor Oberhammer, bekannter Organist, Komponist, Musikwissenschaftler und Publizist¹ dieses anspruchsvolle Werk vorstellen wird. Auch Interessenten/innen aus Ihrem Bekanntenkreis sind herzlich zu diesem Anlass eingeladen.

Mit freundlichen Grüßen

¹ <http://www.musikdokumentation-vorarlberg.at/brobmain.htm>

Nächste Anlässe OFSG:

Mittwoch, 11. März 2009 20:00 h
Jahresversammlung
 Kirchgemeindehaus St. Mangen, St. Gallen

Dienstag 21. April 2009 19:30–21:00 h
 Kirche Linsebühl, St. Gallen
Julius Reubke und die Orgelmusik um Franz Liszt
 Bernhard Ruchti, St. Gallen

Veranstaltungshinweise

- Sa 25.10.08 19:15 h *St. Gallen, Kirche St. Maria-Neudorf.* "Orgelherbst '08".
 Julius Reubke (Sonate «Der 94. Psalm»); Olivier Messiaen (Messe de la Pentecôte).
 Orgel: Christoph Bossert, Würzburg.
- Sa 02.11.08 19:15 h *St. Gallen, Kirche St. Maria-Neudorf.* "Orgelherbst '08".
 Improvisation einer Orgelmesse (mit den Sätzen: Entrée – Gloria – Sanctus – Agnus –
 Sortie); Bach (Präludium und Fuge h-Moll BWV 544 + Improvisation über BWV 544;
 Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552 + Improvisation über BWV 552); Franz Schmidt
 (Präludium und Fuge D-Dur); César Franck (Pastorale in E-Dur); Improvisation über ein
 gegebenes Thema. – Orgel: Wayne Marshall, Malta.
- Sa 08.11.08 19:15 h *St. Gallen, Kirche St. Maria-Neudorf.* "Orgelherbst '08".
 Vivaldi/Bach (Concerto a-moll BWV 593); Bach (Dies sind die heil'gen zehn Gebot BWV
 678; Christ, unser Herr, zum Jordan kam BWV 684); Mendelssohn (Orgelsonate Nr. 6,
 d-Moll); Davor Bobic (*1968) (Fantasie für Orgel); Maurice Duruflé (Prélude et Fugue sur
 le nom d'Alain, op.7). – Orgel: Viseslav Jaklin, Varaszdin, Kroatien.
- Sa 15.11.08 19:15 h *St. Gallen, Kirche St. Maria-Neudorf.* "Orgelherbst '08".
 August Gottfried Ritter (Sonate a-moll op. 23/Nr. 3); Jehan Alain (Variations sur un thème
 de Clément Jannequin); Willy Burkhard (Fantasie und Choral über «Ein feste Burg ist unser
 Gott»); Gabriel Pierné (Scherzando de concert aus: Trois pièces, op. 29); Frank Martin
 (Passacaille dédié à Kurt Wolfgang Senn). – Orgel: Andreas Zwingli, Wald ZH.
- Mo 24.11.08 10:00 h und 14:00 h *Bern, Heiliggeistkirche*
 Zibelesounds: Evergreens, Schlager, Märsche, Songs. – Orgel: Jürg Brunner.
- Sa 29.11.08 19:15 h *St. Gallen, Kirche St. Maria-Neudorf.* Benefizkonzert für Lima.
 Bach (Präludium und Fuge in G-Dur BWV 541; Sonate g-Moll für Flöte und Orgel BWV
 1020; Magnificat BWV 733); Dieterich Buxtehude (Magnificat primi toni Bux WV 733 mit
 improvisierten Zwischenspielen); Bach (Meine Seele erhebt den Herrn BWV 648; Sonate
 Es-Dur für Flöte und Orgel BWV 1031). – Karl Raas (Orgel) und Beatrice Rogger (Flöte).
- Fr 05.12.08 19:00 h *Egg ZH, evang. Kirche:* Adventskonzert.
 Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann u. a.
 Siri Thornhill, Sopran; Regula Voss, Flöte; Christian Voss, Oboe; Ursula Hauser, Orgel.
- Do 01.01.09 17:00 h *Frauenfeld, evang. Stadtkirche.*
 Abschiedskonzert Christoph Wartenweiler. J. S. Bach: Kunst der Fuge.
 Christoph Wartenweiler und Tobias Frankenreiter, Orgel.
Werkeinführung Di 30.12.08 19:30 evang. Kirchgemeindehaus Frauenfeld.
- Mo 02.01.09 17:00 h *Egg ZH, evang. Kirche:* Heiteres Neujahrskonzert.
 Orgel: Ursula Hauser.

Begegnung mit einem aussergewöhnlichen Meister

Olivier Messiaen (1908–1992) zum 100. Geburtstag

Franz Lüthi

Messiaen gehört zweifellos zu den grössten europäischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Obwohl Musiker der Avantgarde, wird er erstaunlich breit akzeptiert, was vermutlich der ausgesprochenen Farbigkeit des Klangs und der Harmonik seiner Musik zu verdanken ist. Trotzdem haben viele Menschen Mühe mit dem Zugang, besonders wenn sie nicht katholischer Konfession oder religionslos sind. Messiaen selbst erleichtert durch seine Kommentare diesen Zugang nicht unbedingt, zumal er gelegentlich andeutet, dass man die Inhalte seiner Musik als Nicht-Katholik nicht verstehen könne. Die nachstehenden Überlegungen sollen, ungeachtet der Konfessions- oder Glaubenszugehörigkeit, eine Annäherung an die Musik Olivier Messiaens versuchen.

Das Interview mit dem Musiker und Theologen *Karl Raas* im Bulletin von 1999² enthält in kurzer Form bereits wesentliche und hilfreiche Aussagen über Messiaen. Als Zusammenfassung und gewissermassen "für den eiligen Leser" wiederholen wir einige Kernaussagen aus diesem Text:

[...] Tatsächlich hat er ein neues Harmonie- und Rhythmussystem entwickelt, über welches man durchaus akademisch reden und urteilen kann. Die Musik Messiaens erlaubt aber einen Zutritt auch denen, die keine höheren Weihen empfangen haben. Manchmal ist es sogar schädlich, zu sehr auf erklärende Worte von Komponisten zu achten. Messiaen hat sich häufig zu seinen Kompositionen geäussert, und in manchen Fällen ist das durchaus hilfreich, besonders für den Interpreten. Es sind jedoch nicht seine theoretischen Erörterungen, die einen Zugang zum Werk verschaffen, vielmehr ist es der beinahe naive Zugang zu seiner Klangwelt, welcher den Weg zur Theologie öffnet. Dabei wird man weniger von Theologie als vielmehr von mystischer Erfahrung reden müssen. Wenn man Messiaen einen Theologen nennen kann, dann nur in dem Sinne, dass er dort mit seiner Darstellung beginnt, wo die Theologie mit dem Wort aufhört. Und wenn man ihn einen katholischen Theologen nennt, dann nur in dem Sinne eines gläubigen Menschen, der für alle Wege des Göttlichen in dieser Welt offen ist. So ist seine Entdeckung und Einschmelzung der indischen Musik und der für alle Menschen erfahrbaren Vogelstimmen Medium für Erfahrungen, die allen Menschen gemeinsam sind. Sein Tonsystem und seine Rhythmik spiegeln Erfahrungen, die bisher nicht gemacht, auf jeden Fall bisher nie weitergegeben wurden. Messiaen entdeckt Intervalle, die bisher als unsanglich oder sogar als unnatürlich bezeichnet wurden, als die melodischsten und natürlichsten (Tritonus und grosse Septime).

[...] Messiaen ist oft als typisch katholischer Komponist bezeichnet worden. Diese Bezeichnung ist nur dann richtig, wenn man "katholisch" im wörtlichen Sinne mit "allumfassend" übersetzt. [...] Messiaen hat einige Werke im Hinblick auf das Mysterium der Dreifaltigkeit geschaffen. Von besonderer Bedeutung für ihn sind aber auch Weihnachten, die Himmelfahrt und vor allem das Pfingstfest. Seine Katholizität könnte man an seinem frühen Werk "Die Erscheinung der Ewigen Kirche" festmachen. Aber hier wird schon deutlich, dass es sich nicht um die [...] aktuelle Kirche handelt, sondern um eine jenseitige, welche nur als Vision erlebt werden kann.

² Bulletin OFSG 17, Nr. 2, 1999. Für Interessenten/innen, die diese Nummer nicht (mehr) besitzen, ist sie online abrufbar unter: www.ofsq.org/bulletins/bull992.pdf.

[...] Zwischen dem Lutheraner Bach und dem Katholiken Messiaen gibt es mancherlei Parallelen. Beide dienten der Kirchenmusik, weisen aber weit über ihre Kirche hinaus. Beide sind dem Missverständnis ausgesetzt, dass sie zu intellektuell seien: Bach als Kontrapunktiker und Messiaen als Erfinder eines neuen Musiksystems. Wahr ist, dass man bei beiden an kein Ende kommt, sondern immer wieder überrascht wird, und dass es beide den Zuhörern nicht leicht machen, aber diejenigen beschenken, die ihre Musik wirklich zu hören verstehen, auch wenn sie von theoretischen Grundlagen keine Ahnung haben.

[...] Die Verwendung der sehr differenzierten Rhythmen aus der indischen Musik mag für den Laien schwer zu verstehen sein, für die Rezeption der Musik ist deren bewusste Wahrnehmung nicht wesentlich. Es handelt sich hier eher um ein selbstgewähltes Korsett für den Komponisten, damit sein Werk nicht aus den Fugen gerät.

Allgemeines zur "Neuen Musik"

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird oft – im Empfinden einer Dekadenz nach einer fruchtbaren Epoche – als "Fin de siècle" bezeichnet. Ursprünglich aus Frankreich stammend, kennzeichnet der Begriff auch gesamteuropäisch die kulturelle Befindlichkeit vor dem Ersten Weltkrieg. Zukunftsangst, Endzeitstimmung oder Weltschmerz, Themen von Tod und Vergänglichkeit versuchte man zu überwinden, einerseits durch Leichtlebigkeit und Frivolität, andererseits durch Zukunftseuphorie und Aufbruchsstimmung.

Auch im Bereich der Musik schien für viele ein gewisses Ende erreicht, hatte doch die Hoch- und Spätromantik ihre kultivierte Nuancierung des musikalischen Ausdrucks seit der Wiener Klassik – bezüglich Monumentalität wie Intimität – bis zum Extrem ausgeschöpft. Dieses "Ende" musste schliesslich zu einem Bruch mit der Tradition führen.

So suchte man in Ablehnung der unmittelbar vorausgegangenen Epoche nach musikalischen Ausdrucksformen des Barock oder nach Themen aus Folklore oder exotischen Sujets. Pionier in dieser Richtung war Béla Bartók (1881–1945). Auch Igor Strawinski (1882–1971) und Paul Hindemith (1895–1963) lassen in den frühen Werken solche "Neo-Stile" erkennen. Von diesen Klassikern der "Neuen Musik", zu denen vor allem auch Arnold Schönberg (1874–1951) und Anton Webern (1883–1945) gehörten, gingen aber auch wesentliche Impulse zur Neuorientierung aus. Ihre Kompositionen vor dem Zweiten Weltkrieg enthielten vor allem Neuerungen im Bereich der Harmonik, nämlich die Aufgabe der Tonalität mit Hinwendung zur freien Atonalität und zur Zwölftontechnik.

Atonale Musik, vor allem von Arnold Schönberg um 1910 entwickelt, ist eine Musik, in der sich Harmonik und Melodik nicht auf einen Grundton bezieht, dies im Gegensatz zur Tonalität, das heisst dem Dur-Moll-System oder den alten Kirchentönen (Modi). Schönberg selbst lehnte allerdings die Bezeichnung "atonal" ab. Der einflussreiche, wenn auch teilweise umstrittene Komponist und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno (1903–1969) begrüsst die Neuerung der atonalen Musik: Sie sei eine Befreiung der Musik vom Zwang der Tonalität, womit nun eine ungehinderte Entfaltung des musikalischen Ausdrucks mit vollem Triebleben der Klänge möglich geworden sei. Schönberg sprach von der "Emanzipation der Dissonanz". Damit meinte er eigentlich die Befreiung der Dissonanz von ihrem innerhalb der Tonalität zugewiesenen Zwang, sich in eine Konsonanz aufzulösen. Atonalität bedeutet allerdings nicht absolute Freiheit: Die Schöpfer dieser sogenannten Neuen Musik verwendeten jetzt andere Mittel, um ihren Kompositionen eine formale Struktur zu geben.

Die **Zwölftontechnik**, ebenfalls im Wesentlichen von Schönberg entwickelt, ist eine Weiterentwicklung der atonalen Kompositionstechnik, nun allerdings (wieder) mit einem Ordnungsprinzip, das die zwölf Töne der chromatischen, gleichstufig temperierten Tonleiter völlig gleichberechtigt behandelt und – jedenfalls gemäss Schönberg – sich aufeinander beziehen lässt.

Gelegentlich wird behauptet, dass schon die extreme Chromatik auf engem Raum bei J. S. Bach zeitweise an Zwölftontechnik erinnere oder dass die Spätromantik mit der oft überbordenden Chromatik bei Max Reger manchmal die Grenzen der Atonalität tangiere. In beiden Fällen handelt es sich aber nicht um Frühformen der Atonalität, da diese Werke tonal (= an einen Grundton) gebunden sind.

Der Begriff "atonale Musik" bezeichnet keinen einheitlichen Musikstil. Allmählich betrafen die Neuerungen nicht nur die Harmonik, sondern auch die andern Stilmittel: Melodik, Rhythmik, Dynamik, Form und Orchestration. Der Verzicht auf den "sicheren Boden" führte erwartungsgemäss zu einer grossen Verunsicherung. Das Publikum war mit den anspruchsvollen Neuschöpfungen oft massiv überfordert. So sahen sich die Komponisten zunehmend veranlasst, zum besseren Verständnis ihrer Werke theoretische Erklärungen zu liefern.

Die Entwicklung der Neuen Musik erlitt einen Unterbruch durch den Stalinismus, der sie als zu wenig arbeitertgerecht befand, vor allem aber durch den Nationalsozialismus, der diese Musik wie auch den Jazz als "entartet" bezeichnete und verbot. Komponisten wie Hindemith, Schönberg, Alban Berg (1885–1935) und Kurt Weill (1900–1950) mussten ins Exil gehen. Die sogenannte Kulturpolitik der Nazizeit favorisierte die harmlose Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik; für die Propaganda verwendete man gefällige Operetten-, Tanz- und Marschmusik.

Entsprechend der Stimmung zu Aufbruch und Neubeginn suchten viele Musiker nach dem Zweiten Weltkrieg neue Kompositionstechniken. Dieses Bedürfnis entsprach einerseits einem künstlerisch-schöpferischen Anliegen, andererseits entstand es auch aus einer ungunstigen Assoziation, wonach Musik der vergangenen Zeit mit den politischen Verirrungen und Greueln des Krieges irgendwie kontaminiert sei: Indem man der von den Nazis verbotenen Neuen Musik zum Durchbruch verhalf, bekannte man sich zugleich zur Ablehnung des Nazitums. So entwickelte sich, aufbauend auf der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs und Anton Weberns, ab zirka 1948 eine neue Strömung, der sogenannte **Serialismus**. Während bei der Zwölftonmusik lediglich der Tonhöhenverlauf als Reihe definiert ist, sind bei der seriellen Musik auch zusätzliche Parameter wie Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe, Tondichte, Artikulation oder Spielart quantifiziert und in Zahlen- oder Proportionsreihen ("Serien" – daher der Name) erfasst. Damit sollte eine möglichst klare Musik entstehen, bei der die Beliebigkeit und der persönliche Geschmack weitgehend wegfielen. Als erste Komposition dieser Art gilt Olivier Messiaens Klavierstück *Mode de valeur et d'intensités* (1949). Wichtigste Vertreter der seriellen Musik waren neben Olivier Messiaen selbst zwei seiner Schüler, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez.

Die serielle Musik wird vielfach als ungeordnet und chaotisch empfunden, weil das menschliche Gedächtnis die Strukturen dieser Musik kaum herauszuhören vermag und weil Singstimmen und herkömmliche Instrumente die exakten Vorschriften des Komponisten nur ungenau wiedergeben können. Aus diesem Mangel entwickelte sich zum Teil die elektronische Musik. – Weitere Formen der seriellen Musik sind die Aleatorik (Alea = Würfel), die versuchte, den Zufall in die Musik einzuplanen, sowie die punktuelle Musik und die statistische Musik.

Eine anschauliche Beschreibung der seriellen, speziell der punktuellen Musik stammt von *Stockhausen*, der eine (unbekannte) Etüde von *Messiaen* wie folgt erläutert [zit. nach 3]:

Punktuell – Warum? Man hört lauter einzelne Töne, die fast für sich hätten bestehen können, wie in einem Klangmosaik; in einer Konfiguration, die es nicht mehr auf Gestalten abgesehen hat, die sich wie in der überlieferten Weise mischen oder verschmelzen, sondern auf Punkte, die ganz frei für sich bestehen und weit auseinander gehalten individuell formuliert sind. Jeder Ton hat seine fixierte Lage, kein anderer kommt ihm ins Gehege; jeder Ton hat seine eigene Dauer, seine eigene Tonhöhe, seine eigene Akzentuation, und jedes Mal, wenn er in diesem Messiaenschen Stückchen nach einiger Zeit wieder erklingt, erkennt man ihn schon etwas besser. Diese Musik hat mich leicht gestimmt; sie war sehr anmutig und hatte etwas Schwebendes, etwas von jeder dramatischen Musik weit Entferntes. Ich entschied mich, bei Messiaen in Paris zu studieren. Dort erkannte ich, was Messiaen von anderen gelernt hat und was an ihm neu ist.

Seit den 1970er Jahren wandte man sich zunehmend vom Serialismus ab zugunsten eines **Stilpluralismus**. Dazu kamen radikale Experimente mit Ausnützung der Möglichkeiten einer mikrotonalen Musik (Gebrauch von kleineren Stufen als den geläufigen Halbtonschritten). Oft verwendete Gestaltungsmittel sind Tontrauben (*tone clusters*). Auch neue elektrische und elektronische Musikapparate, Rundfunktechnik, Tonfilm und neue Aufzeichnungsgeräte kamen zum Einsatz.

In neuester Zeit [12] sind Forscher der Universitäten Zürich und Bern (*Hinrichsen und Gerhard*) zur Ansicht gelangt, dass die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts differenzierter dargestellt werden müsse. Unter dem überstarken Einfluss von Th. Adorno seien nur jene Komponisten des 20. Jahrhunderts von Bedeutung gewesen, die das Erbe Schönbergs weiterentwickelten. Nach dem Zweiten Weltkrieg war dies – so *Hinrichsen* – verständlicherweise "ein Akt der Gerechtigkeit und ein Versuch der Wiedergutmachung, die unter den Nazis verfemte Musik zu pflegen". Andere Richtungen als die Zwölftonmusik wurden dabei allerdings ignoriert. Vor kurzem hat man daher das Nationalfonds-Projekt "Komponieren im 20. Jahrhundert abseits avantgardistischer Hauptströme" ins Leben gerufen. Unter diesen neuen Aspekten könnte sich die Schönberg-Schule künftig vielleicht nur noch als kleine Strömung unter vielen im 20. Jahrhundert erweisen.

Olivier Messiaen: Lebensdaten und wichtigste Werke³

Olivier Messiaen wurde 1908 in Avignon geboren. 1919–30 studierte er in Paris bei Marcel Dupré und Paul Dukas. Unter anderem erhielt er auch eine Ausbildung als Schlagzeuger bei Joseph Baggers. 1931–92 war er mit kleinen Unterbrüchen Organist an der Kirche Sainte-Trinité in Paris. 1941–78 lehrte er am Pariser Konservatorium. Er starb 1992 in Paris.

Als Organist hatte Messiaen eine sehr enge und praxisbezogene Beziehung zur Orgel. Sein Instrument von Cavallé-Coll aus dem Jahre 1868 mit ursprünglich drei Manualen und 45 Registern liess er 1961 nach eigenen Vorstellungen umbauen. Damals kamen Aliquotstimmen, Mixturen und Zungen hinzu. Der historische Pfeifenbestand blieb jedoch erhalten. Die Orgel erhielt später eine elektrische Traktur.⁴

³ Für Details siehe Bulletin OFSG 17, Nr. 2, 1999, Seiten 27–31. Da Leben und Werkverzeichnis bereits dort besprochen wurden, folgt hier nur eine Zusammenfassung der wichtigsten Daten.

⁴ Die heutige Disposition dieser Orgel ist im Anhang auf Seite 112 angegeben.

Wichtigste Orgelwerke

- 7 Orgelzyklen: 1933 L'ascension
 Quatre méditations symphoniques pour orgue
 1935 La Nativité du Seigneur
 1939 Les corps glorieux
 Sept visions brèves de la vie des ressuscités
 1950 Messe de la Pentecôte
 1951 Livre d'orgue
 1969 Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité
 1984 Livre du Saint Sacrement
- 4 Einzelwerke: 1928 Le banquet céleste (revidiert 1960)
 1930 Diptyque
 Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse
 1932 L'Apparition de l'Eglise éternelle (revidiert 1986)
 1960 Verset pour la fête de la dédicace
 1963 Monodie

Bekannte andere Werke

- 1945 Vingt regards sur l'Enfant Jésus (Klavier)
 1949 Turangalîla-Sinfonie
 1959 Catalogue d'oiseaux (13 Stücke für Klavier)
 1960 Chronochromie
 1974 Des canyons aux étoiles
 1983 Oper: Saint François d'Assise
 1991 Un sourire (Klavier und Orchester)

1. Grundzüge im Werk von Olivier Messiaen

Wesentlich für die künstlerische Entwicklung war der Einfluss von Messiaens Mutter, Cécile Sauvage, die seinen Sinn förderte für die Welt der Poesie, der Märchen und Wunder. Motive aus dem Werk Shakespeares, Naturgeister, Kobolde, Hexen und Fabelwesen öffneten ihm den Zugang zu einer phantastischen Welt, die bei dem jungen Künstler wohl den Weg wiesen zu den Heiligengeschichten und prophetischen Visionen des Glaubens. Katholischer Glaube, religiöse Texte und Dogmen waren für ihn von zentraler Bedeutung, aber auch der Gesang der Vögel und die Natur mit all ihren Aspekten.

Musikalisch kam Messiaen schon früh mit Bach, Gluck und Mozart in Kontakt. Besonders das Werk Richard Wagners faszinierte ihn mit seinen Themen von Märchen, Mythen und Wundern. Auch die französischen Impressionisten Maurice Ravel (1875–1937) und Claude Debussy (1862–1918) sowie der gebürtige Russe Igor Strawinski (1882–1971) dürften den jungen Komponisten beeinflusst haben.

In seinen Orgelwerken sieht Messiaen sich selbst weder der französischen noch einer andern Tradition verpflichtet, auch wenn ihn der meditativ-mystische Charakter der französischen Orgelmusik offensichtlich beeinflusste. Wir finden in seinen frühen Kompositionen Stilmerkmale Duprés, Tournemires und anderer französischer Komponisten. Seinem Bestreben nach Farbigkeit kam auch die Cavaillé-Coll-Orgel der Kirche Sainte-Trinité entgegen, die er nach seinen Vorstellungen von Klanggestaltung wiederholt erweitern liess. In seinen späteren Kompositionen hat Messiaen allerdings auf extrem feine Nuancierungen verzichtet.

Messiaen hat in seinen Vokalwerken fast alle Texte selbst verfasst. Oft stellte er den Werken auch eigene Prosagedichte voran.

Gestaltungselemente

Messiaen konnte sich nicht anfreunden mit der Strömung vieler Komponisten der Zwischenkriegsjahre, Musik in "Neo-Stilen" zu komponieren, indem sie auf Meister vor Beethoven zurückgriffen und die vorangegangene romantische Epoche strikte ablehnten. So vermied er in seinen Werktiteln meist die historische Nomenklatur (Sonate, Sinfonie, Prélude), sondern wählte Überschriften aus Bereichen ausserhalb der Musik. Er selbst fühlte sich als Romantiker. Mitte der 1960er Jahre sagte er:

Ich schäme mich nicht, Romantiker zu sein. [...] Die Romantiker waren sich der Schönheiten der Natur bewusst, sie kannten die Grösse des Göttlichen; sie waren grandios, und viele unserer Zeitgenossen würden gewinnen, wenn sie "romantisiert" würden [...].⁵

Für seine Musik erhielt Messiaen Anregungen aus dem Studium der Zahlenmystik, aus indischen Rhythmen und der Klangwelt javanischer Gamelan-Orchester, aus Gregorianik und Vogelgesang. Typisch für Messiaens Schaffen ist eine enge Verflechtung solcher mystischer Elemente mit theoretisch strengen Konzepten, die im Folgenden kurz erwähnt sind.

1. Modi

Messiaen verwendete für seine Musik ein spezielles System von Tonleitern ("Modi", Einzahl "Modus"), das sich vom konventionellen harmonischen System löst. Diese Theorie der *Modi mit begrenzter Transponierbarkeit* beschrieb er bereits im Vorwort zu seinem Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (1935) und in seinem Buch *Technique de mon langage musical* (1944).⁶ "Begrenzt" bedeutet, dass diese Modi auf der chromatischen 12-Tonleiter weniger als 12x transponierbar sind – im Gegensatz zu den diatonischen Tonarten (Dur, Moll, Kirchentonarten).

Es handelt sich um folgende 7 Modi⁷ (die Ziffern in Klammern bedeuten die jeweiligen Halbtonschritte; 1 = Halbtonschritt, 2 = Ganztonschritt):

⁵ *Samuel, Claude*. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris 1967, Seite 141, zit. nach *Hirsbrunner* [6], S. 152.

⁶ Bezüglich offener Fragen zu dieser Theorie siehe: *Koepf, Siegfried*. Zu Messiaens "Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit". Mai 2003. In: http://www.aconnect.de/friends/editions/writings/messiaen_g.htm (am 12.09.08).

⁷ In Messiaens Sprachregelung gilt der von C aus beginnende erste Durchgang bereits als die erste Transposition.



1. Modus: 2, 2, 2, 2, 2, 2
Ganztonleiter mit 6 gleichen Distanzen
(2x transponierbar)



2. Modus: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2
Dreitongruppen mit jeweils einem Halb- und einem Ganzton (3x transponierbar)



3. Modus: 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1
(4x transponierbar)



4. Modus: 1, 1, 3, 1, 1, 1, 3, 1
(6x transponierbar)



5. Modus: 1, 4, 1, 1, 4, 1
(6x transponierbar)



6. Modus: 2, 2, 1, 1, 2, 2, 1, 1
(6x transponierbar)



7. Modus: 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1
(6x transponierbar)

2. Langage communicable

Da diese Kompositionstechnik für das Werk *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* von Bedeutung ist, wird sie in diesem Zusammenhang besprochen (Seite 102).

3. Rhythmus

Messiaen bedauert, dass der Rhythmus in der europäischen Musikgeschichte vernachlässigt worden sei: Weder die Marschmusik mit ihrem Gleichschritt noch der Jazz seien eigentlich rhythmisch; selbst Bach ist seines Erachtens in dieser Hinsicht ungenügend:

In Bachs Musik gibt es Farben in der Harmonik, eine aussergewöhnliche kontrapunktische Arbeit – das ist wunderbar und genial –, doch es gibt keinen Rhythmus. [...]

*Schematisch betrachtet, ist eine Musik rhythmisch, wenn sie die Wiederholung, die Viertaktigkeit und die gleichmässigen Unterteilungen verachtet; sie, die rhythmische Musik dagegen, inspiriert sich im allgemeinen an den Bewegungen der Natur, an Bewegungen, die frei und unregelmässig sind. [...]*⁸

Die komplizierte Rhythmik Messiaens lehnt sich an indische Raga-Klänge, aber auch an die unregelmässigen Zeitmasse gregorianischer Gesänge. Zusätzlich benutzte der Komponist die Technik des *valeur ajoutée* (hinzugefügter Wert), um den Rhythmus zu beleben: Punktierung oder Zufügen zum Beispiel einer Sechzehntelnote hinter einer

⁸ Samuel, Claude. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris 1967, Seite 66, zit. nach Hirsbrunner [6], S. 109/110.

Achtel- oder Viertelnote verhindert eine starre Taktmetrik und belebt den musikalischen Ablauf; es entsteht ein rhythmisches Schweben. Kölle [9] erwähnt ein gut hörbares Beispiel eines *valeur ajoutée* im Thema von *Le verbe* aus *La Nativité du Seigneur*.

4. Natur und Vogelstimmen

Bei Messiaen verwischen sich die Grenzen zwischen Geräusch und Klang.⁹ Für ihn sind das Rauschen des Wassers und des Windes, überhaupt die komplexen Geräusche der Natur, grundlegende Erfahrungen, da die Natur nicht irren könne. Besonders musikalisch empfindet er die Vogelrufe, die ebenfalls nicht reinen Klängen entsprechen. Solche "nicht reine Klänge" – wir würden sie mehrheitlich als Geräusche bezeichnen – lassen sich nur ungenügend auf herkömmlichen Musikinstrumenten wiedergeben. Elektronische Instrumente wollte Messiaen dafür nicht zu Hilfe nehmen. Auf der Suche nach "Farbklängen" setzte er auch entferntere Obertöne ein. Dies ist auf der Orgel mit hohen Aliquotstimmen möglich; notenmässig lässt es sich aber auf andern gleichstufigen Instrumenten nur schlecht realisieren, da man in der gleichstufigen Stimmung keine (reinen) Obertöne spielen kann.

Vor allem nach den 1950er Jahren verwendete Messiaen in den meisten seiner Werke Motive von Vogelgesängen. Es sind schnell aufschliessende, komplex-chromatische Tonfiguren, die nicht vergleichbar sind mit der Imitation von einfachen Vogelstimmen (Kuckuck, Nachtigall), etwa bei Händel oder den süddeutschen Barockkomponisten. Die Aufzeichnung ist daher sehr schwierig. Es ist dabei nötig, die Rufe der Vögel zu verlangsamen und manchmal einige Oktaven tiefer zu setzen, um sie auf einem Musikinstrument zu realisieren. Ausserdem singen die Vögel nicht in gleichstufig temperierten Intervallen. Messiaen verwendete daher Dissonanzen, um die richtige Klangfarbe am betreffenden Instrument zu erreichen. Auf der Orgel bewirkt die Registrierung mit 4' und Terz ($1\frac{3}{5}'$), zusammen mit parallelen Intervallen diese spezielle Färbung der Solostimmen. Schon 1944 schreibt Messiaen in *Technique de mon langage musical* unter dem Kapitel "Vogelgesang":

Durch die Mischung ihrer Gesänge bringen die Vögel äusserst raffinierte Verflechtungen rhythmischer Ostinati hervor. Ihre melodischen Wendungen, vor allem die der Amseln, übertreffen an Phantasie die menschliche Vorstellungskraft. Da sie nicht-temperierte Intervalle verwenden, die kleiner sind als der Viertelton, und es lächerlich und vergeblich ist, die Natur sklavisch zu kopieren, werden wir einige Beispiele von Melodien "nach Vogelweise" geben, die Übertragung, Verwandlung und Interpretation der Läufe und Koloraturen unserer kleinen Boten der immateriellen Freude sind. [zit. nach 9]

Messiaen empfand das Notieren von Vogelstimmen als "[...] eine ungeheure und endlose Arbeit. Aber sie hat mir wieder das Recht gegeben, Musiker zu sein." [zit. nach 13]. Der Einbezug von Natur- und Vogelstimmen bereicherte seine Klangfarben-Palette und beeinflusste auch die Gestaltung von Rhythmik, Harmonik und Melodik. Sie blieben Thema bis zum Schluss seines Lebens.

5. Farbe

Messiaen bezeichnete sich als Synästhetiker, was besagt, dass er die Klänge als Farben sieht, aber – was bei der Synästhesie eher ungewöhnlich ist – auch umgekehrt die Farben als Klänge hört. Er war der Meinung, dass ihn sein Verhältnis zur Farbe

⁹ Streng genommen ist ein (Instrumental-)Ton meist ein Klang, da er aus verschiedenen Partialtönen besteht. Wenn diese Partialtöne in ganzzahligen Frequenzverhältnissen zueinander stehen, handelt es sich um einen reinen Klang. Geräusche dagegen entstehen gewissermassen durch unstrukturierte und undefinierte Schwingungsvorgänge.

von den andern Komponisten des 20. Jahrhunderts unterscheide, aber auch von Komponisten der Vergangenheit:0

[...] *In unserer Zeit ist die Musik, sogar sehr schöne, entweder schwarz, weiss oder grau, aber nicht farbig. [...] Es gibt Musiker, die stärker mit Farben arbeiten als andere. Die grössten Koloristen unter den Musikern sind Debussy, Chopin, Berlioz, Mussorgsky, Wagner..., vielleicht auch Strawinski, wegen der Farben seiner Orchestration. [...]* [zit. nach 3].

Vier Jahre vor seinem Tod zählt Messiaen auch Monteverdi, Mozart und Ravel zu diesen "Koloristen". Chopin und Strawinski sind nicht mehr erwähnt. Die Musik von Schönberg und Alban Berg erscheint ihm eher schwarz oder vielleicht auch grau.

6. Exotische Einflüsse

Nicht nur altgriechische Versmasse inspirierten den Rhythmus in seiner Musik. Vom Fernen Osten mit seinen kulturellen und landschaftlichen Schönheiten fühlte sich Messiaen besonders angezogen. Die Übernahme rhythmischer Figuren aus der indischen Musik sind ein wichtiges Element.

* * *

Die Registrierangaben in Messiaens Orgelkompositionen beziehen sich auf seine Orgel in der Kirche Sainte-Trinité (III/46), die Cavallé-Coll 1868 erbaute und die Messiaen zweimal erweitern liess. Zwar sind die Werke Messiaens in der Regel für eher grosse Orgeln vorgesehen, benötigen aber – besonders jene der späteren Phase – kein spezifisch französisches Instrument. Almut Rössler, eine gewissermassen von ihm autorisierte Interpretin, hat mehrere Aufnahmen auf deutschen Orgeln eingespielt. Für die Wiedergabe der späteren Werke ist eine differenzierte Möglichkeit der Darstellung von Klangfarben wichtiger als die dynamische Abstufung.

Schaffensphasen

Hilfreich für eine Betrachtung von Messiaens Schaffen scheint die Einteilung von *Herchenröder* [5], der aufgrund einer deutlichen Zäsur Ende der 1940er Jahre folgende fünf Schaffensphasen unterscheidet:

Frühwerk	1928–1934	Vogelruf-Musiken	1951–1961
Modale Phase	1934–1949	Spätwerk	ab ca. 1962
Strukturalistische Phase	1949–1951		

1. Frühwerk (1928–1934)

Zwei berühmte Fremdkompositionen scheinen für Messiaens Frühwerk von besonderer Bedeutung: Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* (1902) und Strawinskis Ballett *Sacre du Printemps* (1913), das bei der Uraufführung in Paris einen Skandal mit angeblich gut zwei Dutzend Verletzten zur Folge hatte.¹⁰ Bei Debussy beeindruckten ihn Farben und Naturschilderungen, bei Strawinski neue Rhythmik und Polytonalität, das heisst die Überlagerung verschiedener Tonarten. – Wichtige Inspirationen für sein Orgelschaffen erhielt er bei Charles Tournemire und Marcel Dupré.

¹⁰ *Hagmann, Peter*. Virtuosenstück oder Fanal der Moderne. NZZ vom 08.09.2008.

Das Frühwerk ist charakterisiert durch eine sehr spezifische Bearbeitung des Rhythmus und die zum Teil sehr langsamen Tempi mit Halteakkorden. Beispiele für diese Zeit sind *Le banquet céleste* (1928), das erste von Messiaen veröffentlichte Orgelwerk, und *Apparition de l'Église éternelle* (1932).

2. Modale Phase (1934–1949)

In dieser Zeit entsteht das System der "Modi mit begrenzter Transponierbarkeit" (siehe Seite 96). Messiaen verwendet nun auch altindische Rhythmen, griechische Metren sowie "valeurs ajoutées" (siehe Seite 97). Ungewöhnliche Registerkombinationen führen zu neuen Klangfarben auf der Orgel: Neue Pedalbehandlung (höhere Fusslagen ohne 16'), ungewöhnliche Registrierungen wie Flûte 4' und Nazard, Basson 16' solo, Gambe und Voix céleste als Kontrast zu Mixtur. Charakteristisch für diese Zeit ist der bekannte Weihnachts-Zyklus für Orgel *La nativité du Seigneur* (1935).

3. Strukturalistische Phase (1949–1951)

In der Zeit des Aufbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg (siehe Seite 5) erfand auch Messiaen weitere "Spielregeln" für die Komposition. Kennzeichnend ist nun eine weitgehend atonale Harmonik und Melodik. Rhythmus, Tonfolge und Form folgen der Gesetzmässigkeit des Serialismus (siehe Seite 5), manchmal auch Dynamik und Artikulation. Der Rhythmus ist neuartig: Griechische und altindische Rhythmen, ungerade Rhythmen wie Triole, Quintole, Septole und eine noch komplexere Verwendung der *valeurs ajoutées* machen ein Grundmetrum unhörbar und führen zu völlig unregelmässiger Rhythmik. Überdies entstehen durch Tondauernreihen ungewohnte rhythmische Verläufe. Melodik und Harmonik sind durchgehend atonal, zum Teil zwölftönig; die Bedeutung der *Modi* schwindet. Zusätzlich verwendet Messiaen nun häufiger Vogelstimmen.

So markieren die beiden repräsentativen Orgelwerke der frühen 1950er Jahre, *Messe de la Pentecôte*, (1950) und *Livre d'orgue* (1951) eine deutliche Zäsur. Zum *Livre d'orgue* bemerkt Kölle [9]:

Dieser Zyklus sprengt in seiner Kompromisslosigkeit alles, was es bis dahin an Orgelmusik gab. Der bekannte Organist Gerd Zacher schreibt von einer "Zumutung" im positiven Sinne für Organist und Zuhörer [...]. Messiaen geht mit der konsequenten Atonalität und den rhythmischen Konstruktionen bis an die Grenze der physischen Aufnahmefähigkeit.

4. Vogelruf-Musiken (1951–1961)

Während Messiaens Schüler, vor allem Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, die konstruktivistischen Strömungen der 1940er Jahre weiter entwickelten, interessierte sich der Meister selbst zunehmend weniger dafür und folgte in den 1950er Jahren weiter einem ganz persönlichen Stil. Seine Leidenschaft galt den Farben der Klänge, dem Rhythmus, den Vögeln und dem Glauben. Die Klänge verglich er mit der bunten Farbpalette von Kirchenfenstern. Auf seinen häufigen und weiten Reisen sammelte er Vogelstimmen aller Länder und Kontinente, indem er sie transkribierte und in seine Werke einarbeitete. Dazu Messiaen:

*[...] Angesichts so vieler entgegengesetzter Schulen, überlebter Stile und sich widersprechender Schreibweisen gibt es keine humane Musik, die dem Verzweifelten Vertrauen einflössen könnte. Da greifen die Stimmen der unendlichen Natur ein. [...] in der Natur gibt es keine Geschmacklosigkeiten, man findet dort keinen Fehler in der Beleuchtung oder einen Fehler in der Farbgebung und in den Vogelgesängen auch nicht einen rhythmischen, melodischen oder kontrapunktischen Fehler. [...]*¹¹

¹¹ Samuel, Claude. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris 1967, Seite 25, zit. nach Hirsbrunner [6], S. 37.

Die Vogelstimmen verarbeitet Messiaen nun ausgedehnt und konsequent, etwa im Orchesterwerk *Oiseaux exotiques* (1956) oder im grossen Klavierzyklus *Catalogue d'oiseaux* (1959), dessen längste Vogelkadenz über 30 Minuten dauert. Die systematische Übernahme von Motiven aus den Vogelgesängen und die vermehrte Hinwendung zur Natur dokumentiert sicher auch eine gewisse Abkehr vom strengen Serialismus. Als weiteres Element in den 1950er und 1960er Jahren kommt die Übernahme von Themen aus der Gregorianik hinzu – eine wie der Vogelgesang einstimmige Gattung, die in Beziehung zu Gott und zur Natur steht. Als Paradigma für diese Art gilt das *Verset pour la fête de la Dédicace* (1960).

In den 1950er Jahren fühlte sich Messiaen besonders einsam. Claire Delbos, seine erste Frau, litt schon seit über 10 Jahren an einer unheilbaren psychischen Krankheit; es war nicht mehr möglich, mit ihr zu kommunizieren. Gewiss bedeuteten die Vogelstimmen auch eine diskrete Liebesbotschaft an seine nachmalige zweite Frau Yvonne Loriod – der Klang des Namens "Loriod" tönt gleich wie das französische Wort für den Vogel Pirol, "le loriot". Trotzdem verzichtete Messiaen aus moralischen Gründen auf eine engere Beziehung und heiratete erst 1962, drei Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau.

5. Spätwerk (ab ca. 1962–1992)

Obwohl Messiaen während seiner beiden letzten Lebensjahrzehnte die ästhetische Umorientierung der Neuen Musik in Frankreich genau verfolgte, ging er weiterhin eigene Wege und setzte sich damit auch von der Entwicklung der jüngeren Komponisten, eigentlich auch seiner Schüler, ab.

Allerdings kennzeichnet sein Spätwerk auch die Zusammenführung vieler seiner früheren Stilmerkmale. Gegenüber der Organistin Almut Rössler soll er 1983 gesagt haben [zit. nach 3]: "[...] Die serielle, die abstrakte, die aleatorische Musik – all das ist vorbei! Die Richtung heute geht völlig anderswo hin." Und Frisius [3] gegenüber hielt er fest:

[...] Als ein Wesen von Fleisch und Blut wehre ich mich im Namen von Emotion und Empfindung gegen all das, was nichts anderes als interessant und intelligent ist. Ich habe einen Horror vor intelligenten Leuten, die interessante Sachen machen. Wenn ich ins Konzert gehe, dann will ich, dass mir die Tränen kommen; wenn ich nicht weine, bedeutet das: Es war nicht gut.

Und selbst seine engagierte Beschäftigung mit den Vogelgesängen der 1950er Jahre deutete er später als eine mögliche unbewusste Distanzierung von der damals vorherrschenden seriellen, streng konstruktivistischen Musik. Über den *Catalogue d'oiseaux* (1959) sagt er: "Es kann sein, dass er ein unbeabsichtigter Protest war..." [zit. nach 3].

Diesem Spätstil sind die beiden letzten Orgelzyklen zuzurechnen: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969) und *Livre du Saint Sacrement* (1984).

Die beiden letzten grossen Werke des Meisters

1. Der Orgelzyklus *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969) und die *langage communicable*

Nach einem längeren Unterbruch seit dem *Livre d'orgue* (1951) erschien mit diesem Zyklus wieder das erste grössere Orgelwerk. Das Spätschaffen verrät zunehmend die Tendenz, alle stilistischen Elemente der früheren Phasen zusammenzufassen, womit ein ausgesprochener Reichtum an musikalischer Sprache entsteht. In den *Méditations* zeigen sich die verschiedenen Stile besonders gut.

Messiaen hat den neun (symbolisch 3x3) Meditationen ausführliche Erklärungen vorangestellt, um seine Kompositionstechnik, die Symbolik und die zugrundeliegenden Texte zu erläutern. Diese Texte stammen aus der Bibel und aus Thomas von Aquins (ca. 1225–1274) *Summa theologiae*. Erst 1986 setzte Messiaen die folgenden Überschriften zu den einzelnen Sätzen: ¹²

- Le Père des étoiles
- Dieu est Saint
- *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence* (Thomas v. Aquin)
- Dieu est
- Dieu est immense – Dieu est éternel – Dieu est immuable
- *Dans le Verbe était la Vie et la Vie était la Lumière...* (Joh. 1,4)
- *Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes, et nous* (Thomas v. Aquin)
- Dieu est simple – les Trois sont Un
- *Je suis Celui qui suis* (Ex 3.14)

Grundsätzlich neu an diesem Zyklus ist die Einführung der *langage communicable* in drei Meditationen dieses Zyklus. Die Übersetzung des Begriffes ("kommunizierbare Sprache") trägt wohl nichts zur Erklärung bei, so dass man den Ausdruck am besten als Fachausdruck in der Originalsprache beibehält. Es handelt sich um eine bestimmte Technik, Buchstaben in Einzeltöne zu transkribieren. Jedem Buchstaben des Alphabets ist ein bestimmter Ton in einer definierten Oktavlage mit einer bestimmten Tondauer zugeordnet.

The image displays two staves of musical notation representing the Messiaen tone-alphabet. The first staff contains notes for letters A through N, and the second staff contains notes for letters O through Z. Each letter is positioned below a specific note on the staff, indicating its corresponding pitch and rhythm.

Notenbeispiel: Messiaens Ton-Alphabet, wie er es in seinen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* definiert [nach 6, Seite 182].

¹² Ich schlage vor – paradoxerweise zum besseren Verständnis – die deutsche Übersetzung nicht zu verwenden, zumal sich auch die als Gerüst verwendete *langage communicable* auf französische Texte bezieht, Texte, die übrigens ihrerseits wieder Übersetzungen sind, zum Beispiel aus dem Lateinischen. F. L.

Zusätzlich stehen bestimmte melodische Formeln zur Verfügung für grammatikalische Fälle (zum Beispiel Genetiv, Dativ), für einige Hilfsverben sowie für ein "Gottes-Thema", das in drei Formen (entsprechend der Trinität) auftritt. Mit Hilfe dieser *langage communicable* verarbeitete Messiaen musikalisch einige Kernsätze aus dem Werk des Kirchenlehrers Thomas und schrieb ihr eine präzise theologische Aussage zu.

Die *langage communicable* wird ausgeschmückt mit einer Fülle phantasiereicher und poetisch-musikalischer Ausdrucksformen, indem Messiaen praktisch alle Stilmittel aus seinen unterschiedlichen Schaffensphasen verwendet: einfache Dreiklänge neben komplexen Akkorden und Clustern, tonale, modale und atonale Harmonik, mehrschichtige Ostinato-Überlagerungen, Tondauernreihen, indische Rhythmen, griechische Metren, *valeurs ajoutées*, Gregorianik, ungewöhnliche Klangfarben und vor allem auch Vogelstimmen aus verschiedenen Kontinenten. Sehr langsame Passagen wechseln sich ab mit hektischer Virtuosität. Der Rückgriff Messiaens auf frühere Mittel, verbunden mit ganz neuen Techniken, bezeugt wiederum, dass Messiaen Neues schuf, ohne das Alte vollkommen abzulehnen.

Wie bei der Neuen Musik überhaupt entsteht Spannung und Entspannung auch hier nicht durch Auflösung der Dissonanz, sondern durch den Wechsel der Klangfarben und die ganz speziellen Rhythmen. "Der 'collageartige' Aufbau des Zyklus" [9] aus den verschiedenen Schaffensphasen und Quellen (Gregorianik, Vogelgesang, strenge und freie Techniken) führte zu sehr unterschiedlichen Reaktionen in der Fachwelt.

2. Livre du Saint Sacrement (1984)

Auch dieser, der letzte Orgelzyklus Messiaens, setzt teilweise die *langage communicable* und vor allem den Einbezug früherer Stilmittel fort. Wesentliche theologische Inhalte, die den Komponisten lebenslang beschäftigt haben, kommen noch einmal zur Sprache. Das Werk gilt sozusagen als orgelmusikalisches Vermächtnis.

2. Messiaen und die Nachwelt

Bedeutung

Olivier Messiaen nimmt in den Strömungen der zeitgenössischen Musik eine einzigartige Position ein. Obwohl seine Musik wesentlich von religiösen Themen geprägt ist und teilweise auch gregorianische Motive enthält, kann man ihn kaum als Kirchenmusiker bezeichnen. *Danuser* [2, S. 255] schreibt:

[...] Olivier Messiaen [...] erlangte seine massgebliche Stellung in der Musik der Jahrhundertmitte nur, weil er sich in seinem kompositorischen Schaffen weniger um liturgische Funktionalität als um die Entfaltung eines Oeuvre bemühte, dessen sehr persönlicher Charakter auf einer freien Deutung der reichen, insbesondere der mystischen Tradition des Katholizismus beruhte und ausserdem von weiteren Quellen aus Historie (griechische Metren), Ethnologie (indische Rāgas) und Ornithologie (rhythmisch-melodische Formeln des Vogelgesangs) gespeist wurde. [...]

[...] Doch erscheinen die Grenzen zwischen "Weltlich" und "Geistlich" bei diesem "compositeur de musique et rythmicien" eines universalen Katholizismus ohnehin weitgehend irrelevant. [...]

Zu ergänzen ist, dass "irrelevant" wohl nur in dem Sinne zu verstehen ist, dass Messiaen jede seiner Kompositionen als "religiöse Musik" versteht (siehe Seite 106).

Messiaen liess sich zweifellos ein Stück weit von Debussys und Strawinskis Werk beeinflussen, ohne dass man aber ein bestimmtes Vorbild nennen könnte. Er schuf neue Musik, lehnte jedoch entgegen der Zeitströmung die Romantik nicht ab. Dagegen hielt er nichts vom damals trendigen Rückgriff auf die Neo-Formen der Zeit vor Beethoven. Obwohl die Neue Musik des 20. Jahrhunderts sich teilweise strenge Regeln auferlegte, sollte dieses Neue aber nicht zu einer zwanghaften Verpflichtung werden. Die Freiheit der Kunst war für ihn entscheidend.

Auf dem Boden der romantisch-impressionistischen Tradition Frankreichs entwickelte Messiaen ein Kompositionssystem im Sinne der avantgardistischen Musik. Ein wichtiges Element seines stilistisch mannigfaltigen und klangsinnlichen Werkes ist das Umsetzen von Farben in Musik. Auch wenn sein Orgelschaffen nach 1939 nicht mehr im Vordergrund stand [2, S. 255], entwickelte er den eigenständigen Orgelstil auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter. Seine Kompositionen eröffneten der Orgelmusik grundlegend neue Möglichkeiten. So gehören seine sieben Orgelzyklen und einige wichtige Einzelwerke zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung im 20. Jahrhundert. Messiaens Werk unterscheidet sich in dieser Hinsicht auch von der zeitgenössischen Orgelmusik im deutschsprachigen Raum, die – eher traditionsorientiert – sich an neobarocke oder neoklassische Stilmittel anlehnt.

1. Bedeutung für seine Schüler

Zu Messiaens zahlreichen Schülern gehörten Pierre Boulez (*1925), Karlheinz Stockhausen (1928–2007) und Iannis Xenakis (1922–2001). Als Almut Rössler den Komponisten 1979 fragte, ob seine Schüler sich für seine Farb-Musik interessiert hätten, gab er zur Antwort:

Ich weiss es nicht. Jedenfalls habe ich meinen Schülern alles gezeigt, sie aber nie gezwungen, an das zu glauben, woran ich glaube. Ich habe sie nie veranlasst, meine Musik nachzuahmen, ich wäre sogar darüber sehr unglücklich, denn es schiene mir ungeheuerlich, lauter kleine Messiaens zu fabrizieren. [zit. nach 3]

Als Kompositionslehrer war es Messiaen offensichtlich ein Anliegen, seine Schüler in ihrer eigenständigen musikalischen Kreativität zu fördern und sie stilistisch nicht zu beeinflussen. Vielleicht war es der herausragende und charakteristische Stil Messiaens, der jüngere Komponisten davon abhielt, seine Orgelmusik weiter zuentwickeln. Möglicherweise erkannten auch sie die Schwierigkeit, dabei nicht in eine Imitation Messiaens zu geraten.

2. Der einsame Künstler

Es erstaunt, dass Messiaen trotz seiner avantgardistischen Musik fast immer akzeptiert wurde und fast immer Erfolg hatte, während Zeitgenossen wie Schönberg oder Alban Berg durchaus mit unterschiedlicher Akzeptanz lebten. Den Erfolg seiner Werke schrieb der Komponist oft der damit verknüpften religiösen Botschaft zu, obwohl sogar der Zustrom zu den sonntäglichen Gottesdiensten wohl vorwiegend dem Orgelspiel Messiaens und nicht der Liturgie galt. Durch negative Kritiken liess sich der Meister andererseits kaum beeindrucken.

Trotzdem kannte Messiaen die Einsamkeit. 1982 sagte er: "Ich war immer allein, vollkommen allein." [3]. Diese Feststellung bedeutete nicht nur Resignation, sondern wohl auch ein gewisses Selbstbewusstsein im Hinblick auf die Musikerschicksale der Geschichte:

In der gesamten Geschichte der Musik sind die Komponisten immer einsam gewesen. Sie wurden erst nach ihrem Tod verstanden. Damit sie verstanden werden konnten, war ihr Tod unerlässlich. [3]

1979 vermutete er in einem Gespräch mit der Organistin Almut Rössler auch, dass ihn sein exklusives Farbempfinden von den Menschen isoliere:

[...] Ich habe vor allem die Leidenschaft für die Beziehung Klang-Farbe. Ich habe immer nur stückweise davon gesprochen, weil jedes Mal, wenn ich davon redete, die Leute dachten, ich sei verrückt. [zit. nach 3]

Wie er 1971 in einer Rede ausführte, empfand er seine Einsamkeit offensichtlich auch als grosse Freiheit:

[...] Ich bin frei geblieben und gehöre keiner Schule an... Die Freiheit ist für die Künstler notwendig. Indem sie ihre Zukunft wählt, schafft die Freiheit neue Vergangenheit, und das ist es, was uns aufbaut. Das ist es auch, was den Stil des Künstlers, seine Eigenarten, seine Handschrift ausmacht [...]. [zit. nach 3]

Messiaen scheint eine gewisse Isoliertheit auch gegenüber seinen Schülern akzeptiert zu haben. Das negative Urteil seiner berühmtesten Schüler Xenakis und Stockhausen über das Hauptwerk seines Spätstils, die Oper *Saint François d'Assise*, hat Messiaen zweifellos zur Kenntnis genommen. Beide kritisierten die Länge des Stücks, Stockhausen auch den fehlenden Humor [3]. Selbst die engsten Schüler Messiaens standen auch seiner geistig-musikalischen Welt ziemlich fern, allerdings aus verschiedenen Gründen. Mit Pierre Boulez etwa soll der Meister nie über Religion gesprochen haben, obwohl er dieses Thema untrennbar mit seinem Schaffen verband.

Messiaens Musik und unser Zugang

Die Interpretation der Orgelwerke Messiaens stellt technisch sehr hohe Ansprüche. Trotzdem oder gerade deswegen sind die Werke in den Konzertprogrammen der heutigen Organisten/innen sehr beliebt und zunehmend öfter anzutreffen. Im Unterschied dazu ist die Akzeptanz bei den Zuhörer/innen recht unterschiedlich. Messiaens Musik ist nicht einfach zu verstehen, und man ist geneigt zu behaupten, dass gerade die umständlichen Erklärungen zu seiner Musik, die allerdings vorwiegend von ihm selbst stammen, das Verständnis oftmals sogar erschweren. So könnte vor lauter Text die Musik überhört werden.

Messiaen sagte viel mehr über seine Musik als jeder andere Komponist. Jeder schreibt Bücher über ihn oder nahm ihn auf Kasette auf, alle technischen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts wurden verwendet. Es gibt Milliarden Worte von Messiaen und über Messiaen, aber das bedeutet nicht, dass wir über die eigentlichen Inhalte seiner Musik Bescheid wissen. [Gillian Weir]¹³

Obwohl die Musik der Avantgarde (zum Beispiel die Zwölftonmusik) bald 100 Jahre alt ist, empfinden viele die Neue Musik noch heute als ungewohnt. Schon zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts haben die Musiker versucht, mit erklärenden Texten das Verständnis bei den Hörern zu fördern (vgl. Seite 93). Zusätzlich erschweren auch spezifische Eigenheiten im Werk Messiaens den unmittelbaren Zugang. Oft hat man das Gefühl, Messiaen sei ein Dogmatiker, der eine Botschaft aufdrängen wolle, sei sie religiös-weltanschaulich, synästhetisch oder musiktheoretisch. Das entspricht zumindest nicht der bewussten Absicht des Meisters, was im Folgenden erläutert werden soll.

¹³ Metz, Ariane. Lost in Space. Interview mit Dame Gillian Weir über die Musik Messiaens. Orgel international 1998 Nr. 5, Seite 8.

1. Glaube oder thomistische Philosophie als Bedingung?

Messiaen entwickelte im vergangenen Jahrhundert Kompositionstechniken, die ausgesprochen schöpferisch auch auf die Nachwelt wirkten. Phantasie, Musik, Theater und Religion haben ihn seit frühester Kindheit geprägt. Im Gegensatz zu andern Komponisten dieser Zeit verkündete er offen und selbstsicher seine religiöse Überzeugung:

*Es ist unbestreitbar, dass ich in den Wahrheiten des katholischen Glaubens diese Verführung durch das Wunderbare hundertfach, tausendfach multipliziert wiedergefunden habe, und es handelte sich nicht mehr um eine theatralische Fiktion, sondern um etwas Wahres.*¹⁴

Anlässlich der Verleihung des Erasmus-Preises 1971 in Amsterdam sagte Messiaen:

Was ich glaube? Das ist schnell gesagt, und alles ist damit gesagt, mit einem Schlag: Ich glaube an Gott. Und weil ich an Gott glaube, glaube ich ebenso auch an die Heilige Dreieinigkeit sowie an den Heiligen Geist (dem ich meine Messe de la Pentecôte gewidmet habe) und an den Sohn, das fleischgewordene Wort, Jesus Christus (dem ich einen grossen Teil meiner Werke gewidmet habe, von der Nativité für Orgel von 1935 über die Vingt Regards sur l'Enfant Jésus für Klavier von 1944 über die Trois petites liturgies und das Quatuor pour la fin du temps bis hin zur Transfiguration, vollendet 1968, für grossen gemischten Chor, sieben Instrumental-Solisten und sehr grosses Orchester). [zit. nach 9]

Andersdenkende Menschen dürften diese Logik nur schwer nachvollziehen. Die strenge, an Dogmen gebundene katholische Gläubigkeit mag ein Stück weit das Interesse an Messiaens Musik abschwächen, da man spontan dazu neigt, den Nachvollzug seiner religiösen Überzeugung als Voraussetzung für das Verständnis seiner Musik zu sehen. Auch eine gewisse "Selbstsicherheit des Glaubenden" mag aus diesen Bekenntnissen sprechen, und vereinzelt erkennt man auch den Anspruch Messiaens, beim Hören seiner Musik die Dogmatik und die religiösen Inhalte der Musik zu übernehmen, die er darstellen will.

Es ist wichtig festzuhalten, dass Messiaen alle von ihm geschaffenen Werke als geistliche Musik betrachtet.¹⁵ Mit dieser Grundhaltung reiht er sich durchaus in die uns bekannte Gläubigkeit eines J. S. Bach ein, der postuliert, es soll "[...] also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn."

Messiaen unterscheidet drei Ebenen geistlicher Musik [zit. nach 9]:

1. liturgische Musik
2. religiöse Musik
3. Klang-Farbe und Überwältigtsein

Während der Komponist unter "liturgischer Musik" die gottesdienstgebundene Musik versteht, vor allem die Gregorianik, umfasst "religiöse Musik" Werke unterschiedlicher Epochen, Länder und Stile, denen gemeinsam ist, dass sie das göttliche Mysterium ausdrücken. Den höchsten Stellenwert nimmt die Musik der dritten Ebene ein, die auf das Jenseits und das Unsagbare gerichtet ist und sich in "Klangfarbe" vollziehen kann.

Anlässlich der Aufführung seines Gesamtwerkes zu seinem 70. Geburtstag 1978 schrieb Messiaen in einem Brief:

¹⁴ Samuel, Claude: *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris 1986, Seite 12 [zit. nach Wikipedia, Stw. Messiaen].

¹⁵ Siehe *Karl Raas* in diesem Bulletin (Seite 91): "[...] wenn man ihn einen katholischen Theologen nennt, dann nur in dem Sinne eines gläubigen Menschen, der für alle Wege des Göttlichen in dieser Welt offen ist." – καθολικός (katholikos) = (wörtlich) das Ganze betreffend.

[...] In der Tat, die einzige Wirklichkeit gehört einer anderen Ordnung an: Sie findet sich im Bereich des Glaubens. [...] Merkwürdigerweise kann uns die Musik darauf vorbereiten, als Bild, Abglanz, Symbol. Die Musik ist nämlich ein ständiger Dialog zwischen Raum und Zeit, zwischen Klang und Farbe, ein Dialog, der in Identifikation mündet: Die Zeit ist ein Raum, der Klang eine Farbe, der Raum ein Komplex einander überlagernder Zeiten. Und der Musiker, der denkt, sieht, hört, spricht, kann sich mittels dieser fundamentalen Begriffe in einem gewissen Masse dem Jenseits nähern; oder wie der hl. Thomas sagt: Die Musik bringt uns 'in Abwesenheit von Wahrheit' zu Gott, bis zu dem Tag, an dem Er selbst uns mit einem 'Übermass an Wahrheit' erhellen wird. Vielleicht ist dies der bedeutungs- und richtungsweisende Sinn der Musik überhaupt. [zit. nach 8]

Kunst ist ein Abbild des Göttlichen. Diese Definition können viele Menschen nachvollziehen. So ist auch verständlich, dass Messiaen den Begriff "sakrale Kunst" als feststehenden Begriff scheinbar gleichsetzt mit "Kunst", "religiöse Musik" gleichsetzt mit Musik überhaupt. Die Adjektive "religiös" und "geistlich" sind in diesem Zusammenhang bei ihm eigentlich als Pleonasmus zu verstehen:

Das bedeutet, dass alle sakrale Kunst – sei es musikalische Malerei oder farbige Musik – vor allem eine Art Regenbogen von Klängen und Farben sein muss ... Die religiöse Musik entdeckt Gott zu aller Zeit und überall, auf unserem Erdenplaneten, in unseren Gebirgen, Ozeanen, in der Mitte von Vögeln, Blumen, Bäumen, Pflanzen und auch in dem unsichtbaren Universum der Sterne, die uns umgeben; aber die Musik der Farben macht das, was die Glasfenster und Rosetten des Mittelalters tun ... und bringt uns dahin, dass wir unsere Begriffe hinter uns lassen, um dort anzukommen, wo, höher als Vernunft und Intuition, der Glaube ist.¹⁶

Dass jede grosse Kunst letztlich zu Gott führt, ist vielleicht die verständlichste und wohl auch wesentlichste Erkenntnis von Messiaens Grundhaltung. Franz von Assisi legt er am Schluss der gleichnamigen Oper folgenden Hymnus in den Mund:

Herr! Herr! Musik und Dichtung haben mich zu Dir geführt: durch Bild, durch Symbol und weil mir die Wahrheit fehlt. Herr! Herr! Erleuchte mich mit deiner Gegenwart! Erlöse mich, berausche mich, blende mich für immer mit deinem Übermass an Wahrheit [...].

2. "Farbhören" (Synästhesie) als Bedingung?

Messiaen bezeichnete sich als Synästhetiker: Er besass die Fähigkeit, im Zusammenhang mit Tönen Farben zu sehen und im Zusammenhang mit Farben Töne zu hören.

Die Fähigkeit der Synästhesie ist ein Phänomen, das man immer wieder dem Grenzbereich der Psychopathologie zuordnete. Teilweise verwechselte man die Synästhesie auch mit psychedelischen (drogenbedingten) Phänomenen oder mit Halluzinationen, die sich aber wesentlich darin unterscheiden, dass bei letzteren schon die primäre Wahrnehmung krankhaft verändert ist. In Verunsicherung über diese Fähigkeit behielten die Synästhetiker ihre Fähigkeit häufig für sich und fühlten sich deswegen oft auch von den Nicht-Synästhetikern isoliert. Heute haben sich die Synästhetiker "geoutet", was sich auch in der Gründung der "Deutschen Synästhesie-Gesellschaft" vor wenigen Jahren zeigt.

Obwohl Messiaen seine Isolation teilweise der Synästhesie anlastet, scheint es, dass er das Farbsehen bei seinen Hörern ein Stück weit fast selbstverständlich voraussetzt, was vereinzelt Frustrationen hervorrufen kann.

[...] Nehmen wir von vornherein an, dass wir alle fähig sind, den Ton mit der Farbe und die Farbe mit dem Ton in Beziehung zu bringen; nehmen wir von vornherein an, dass wir alle

¹⁶ Messiaen an einem Vortrag an der *Conférence de Notre Dame* 1977 [zit. nach 9].

*fähig sind, überwältigt und geblendet zu sein durch diese Töne und Farben und durch sie irgendwie ans Jenseits zu rühren [...].*¹⁷

Messiaens Leidenschaft für Klang und Farbe ist als wichtiges Element allgegenwärtig in seiner Musik. Seine Einschätzung als Synästhetiker ist sehr subjektiv und unter den Synästhetikern nicht einheitlich. Obwohl wir diese Farben nicht sehen – und vor allem nicht die gleichen sehen wie Messiaen – können wir die Farbigkeit der Musik erahnen, freilich auf andere Weise als zum Beispiel die "Farbigkeit" der Register einer Orgel des süddeutschen Spätbarock oder der Romantik.

3. Kenntnis der Musiktheorie als Bedingung?

Messiaen hat die geläufigen Kompositionsmittel der Avantgarde angewendet und viele davon selber entwickelt, wie den Serialismus, den er später sogar ablehnte und die Weiterentwicklung seinen Schülern überliess. 1944 beschrieb er in seiner *Technique de mon langage musical* ein neuartiges System von Tonleitern (siehe *Modi*, Seite 96). Bereits diese Kompositionstechniken sind für konventionelle Ohren nicht leicht zu verstehen. Noch mehr Verständnisschwierigkeiten bereitet die *langage communicable*, mit der Messiaen beabsichtigte, theologische Inhalte in Musik umzusetzen und zu erklären. Selbst ein gläubiger Mensch kann der Philosophie und Theologie des spätmittelalterlichen Thomas von Aquin gegenüber skeptisch eingestellt sein – und trotzdem möchte er die Musik Messiaens hören. Das rezeptartige Umsetzen von Buchstaben in Musik mag schwerlich geeignet sein, theologische Inhalte näher zu bringen. Die Kritik, dass Thomas von Aquin in lateinischer Sprache schrieb und Messiaen sich an eine (!) französische Übersetzung hielt, die er dann Buchstabe für Buchstabe in Musik übertrug, mag als oberflächliche Pedanterie abgetan werden. Vollends schwierig zu verstehen ist Messiaens Absicht, in den *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* eine Sprache der Engel zu schaffen, die für sie unmittelbar verständlich sei [13, Seite 6].

Vielleicht findet sich auch hier ein Beispiel, wo wir die Kommentare des Künstlers nicht allzu wörtlich nehmen dürfen, ist doch seine Sprache die Musik, nicht das Wort. Dennoch gehört es zur künstlerischen Freiheit, eine Widmung, gewissermassen sein Herzblut, in ein Kunstwerk einzuweben. Man erinnert sich an die bekannten B-A-C-H-Werke, die dem grossen Bach gewidmet sind. Selbst wenn eine solche Zueignung – wie etwa bei Franz Liszt – auf formale Zusammenhänge mit dem Widmungsträger hinweist, kann man dieses Werk doch mit Gewinn hören, ohne den Sinn der Tonfolgen zu kennen oder etwas von Bach zu wissen. Und Bach selber, der so oft seinen Werken ein "s. D. g." (Soli Deo gloria) anfügte, lässt sich wohl verstehen, ohne dass Hörende die Widmung nachvollziehen – auch wenn sie diese als grosses Bedürfnis des Meisters respektieren.

Wir haben erwähnt, dass Messiaen den Rhythmus auf neue Art behandelt und sich auch von der herkömmlichen Unterscheidung zwischen Klang (Ton) und Geräusch abwendet. Die Redeweise, wonach ein Bächlein "Musik" mache, ist allgemein bekannt: Wir empfinden sein Murmeln, Glucksen und Gurgeln irgendwie als Musik, die durch das Fliessen des Wassers zwischen den Steinen oder durch die unzähligen kleinen Wasserfälle entsteht. Sogar ein gewisser Rhythmus ist zu erkennen, der zwar nicht einem Metrum entspricht, aber eine grosse Variabilität zeigt, die an die *valeurs ajoutées* erinnert – ähnlich übrigens wie bei den Vogelstimmen. Messiaens Musik öffnet den Zugang zur Natur – und die Natur den Zugang zu seiner Musik.

¹⁷ Messiaen an einem Vortrag an der *Conférence de Notre Dame* 1977 [zit. nach 9].

4. Messiaens Naturverständnis und die Vogelstimmen

Messiaen empfand eine tiefe Bewunderung und Ehrfurcht vor der Natur, die er als Lehrmeisterin empfand. Die Natur, ihre Landschaft, die Ebene, grosse von Bäumen umgrenzte Wiesen, Sonnenaufgang und -untergang und vor allem die Begegnung mit den Vögeln bedeutete für ihn die absolute Vollkommenheit. In der Natur und vor allem in den Vogelgesängen offenbarte sich ihm das Unendliche, Gott.

Wie wesentlich der Vogelgesang als Inspiration für Messiaens Schaffen, aber auch für die Erkenntnis seiner eigenen Grenzen war, verrät das Geständnis Messiaens im Text für die erste Platteneinspielung des *Catalogue d'oiseaux* im Jahre 1959 durch seine Frau Yvonne Loriod – eine eindrückliche Aussage, die alle komplizierten Theorien und selbst die eigenen Kommentare dazu relativiert:

Die Natur und die Vogelgesänge – das sind meine Leidenschaften. Sie sind auch meine Refugien. In den düsteren Stunden, wenn ich mir meiner Nutzlosigkeit brutal bewusst werde und mir alle musikalischen Sprachen – die klassischen, exotischen, antiken, modernen und ultramodernen – auf das bewunderungswürdige Ergebnis geduldigen Suchens reduziert erscheinen, ohne dass hinter den Noten etwas stünde, das soviel Arbeit rechtfertigte: Was bleibt dann anderes zu tun, als sein wahres Antlitz irgendwo im Wald, auf den Feldern, im Gebirge, am Meeresstrand, im Kreise der Vögel wiederzufinden? Dort ist für mich die Musik. Eine freie, anonyme Musik, improvisiert zum eigenen Vergnügen, um die aufgehende Sonne zu begrüßen, die Geliebte zu verführen, um allen zuzurufen, dass dieser Ast oder dieses Feld nur mir gehört, um jeglichen Streit, jegliche Meinungsverschiedenheit oder Rivalität zu beenden, das Übermass an Energie loszuwerden, das im Gefühl der Liebe und in der Lebensfreude brodelt, um Zeit und Raum zu durchschneiden, mit seinen Habitatsnachbarn ausgiebige und glücklich sich fügende Kontrapunkte entstehen zu lassen, um sich müde in den Schlaf zu singen oder, wenn der Abend kommt, von einem Stück Leben Abschied zu nehmen. [...] Der Vogelgesang steht [...] weit über dem Musiker, der ihn aufzuzeichnen versucht. [zit. nach 14, S. 19]

Die Stimmen der Vögel sind für Messiaen eine absolute, freie Urmusik, die er als Komponist nur noch aufzeichnen musste. Interessante philosophische Überlegungen zur Gestalt des Vogels finden sich in einer Abhandlung von Martin Thurner [14]. So lässt sich der Vogel als hoch fliegende musikalische "Freiheitsgestalt an der Spitze der Naturgeschichte" deuten und damit als "mystisches Symbol" oder als "lebendiger Ausdruck der Gotteserfahrung" verstehen – eine Vorstellung, die sich immer wieder auch Philosophen zu eigen machten:

Allen anderen Naturphänomenen gegenüber ist der Vogel dadurch ausgezeichnet, dass er in die Höhe fliegt und zart singt. Flug und Gesang sind extrem verfeinerte Formen der zwei Urphänomene Bewegung und Laut. [14, S. 3]

5. Messiaen als überragende schöpferische Gestalt

Wiederholt war von den schriftlichen Kommentaren zu Messiaens Werken die Rede, die er offensichtlich aus einem Bedürfnis heraus verfasste, seine Musik möglichst vielen Menschen nahe zu bringen. Die oft sehr suggestiven Anmerkungen haben wohl dazu geführt, dass diese Kommentare in der Fachwelt allzuoft als sakrosankt übernommen und damit neue Perspektiven verbaut wurden. Da der Künstler ja zu einem grossen Teil aus dem Unbewussten schafft, sind seine subjektiven (und bewussten) Kommentare zu den Werken nicht immer erschöpfend.¹⁸ *Hirsbrunner* [6]

¹⁸ Ich erinnere an einen Maler, der auf die Frage: "Was soll das darstellen?" antwortete: "Wenn ich es wüsste, hätte ich es nicht zu malen brauchen." Erwähnt sei auch der zwar umstrittene, aber gleichwohl geniale Pianist *Glenn Gould* (1932–1982), der gar die Meinung vertrat, dass der Interpret einer Musik manchmal besser wisse als der Komponist, wie diese zu interpretieren sei.

kritisiert eine Publikation über Messiaen, die nur mitteile, was der Meister selbst in seinen Kompositionen für wichtig halte – und gerade dadurch täte er ihm Unrecht. Neben seinem Künstlertum war Messiaen ein sehr subjektiver Mensch, bei dem man wohl nicht jede Äusserung auf die Goldwaage legen darf. *Hirsbrunner* schreibt, auch anspielend auf seine äusserlich stets positive, gelegentlich naiv scheinende Weltsicht:

Er ist aber im Grunde weder den Surrealisten noch der katholischen Kirche verpflichtet und vielmehr ein Seher eigenen Rechts. Ich weiss, dass ich mich mit dieser Ansicht gegen Messiaen selbst stelle, der immer nur der Kirche dienen und auch kein Mystiker sein will. Hinter dieser frommen List steht aber mehr: Abgründe von Angst und Melancholie lassen sich trotz Messiaens Verankerung im Glauben ahnen, und kunstvoll verschlüsselte Liebesgedichte, wie „Le Lorient“, zeigen eine Klugheit der Diskretion, die nicht als naiv abgetan werden kann. Manchmal gilt es deshalb, in Messiaens eigenem Interesse gegen ihn selbst Partei zu ergreifen. [...]. [6, S. 69]

Messiaen wandelte sich Zeit seines Lebens und suchte immer Neues. Ähnlich wie man am *Fin de siècle* gewissermassen nicht mehr weiter wusste, machte auch Messiaen immer wieder ähnliche Phasen durch, dies nach dem Zweiten Weltkrieg und vor allem auch im Alter, wo er sagte: "Die serielle, die abstrakte, die aleatorische Musik – all das ist vorbei! Die Richtung heute geht völlig anderswo hin." [zit. nach 3]. So ist Messiaen ein Mensch, der sich immer wandelte, einer, der immer suchte. Das ist wohl ein wichtiges Kennzeichen seiner Kunst. Wir dürfen ihn nicht festnageln: Nicht auf den Serialismus und die Avantgarde, wie er selber betonte – ich meine, auch nicht auf die Synästhesie und auch nicht auf seine theologischen Erklärungen.

Thomas Meyer [11] beschreibt treffend Messiaens überragende Grösse und unsere Ambivalenz gegenüber den Erklärungen in seinem Werk, einem Werk, das sozusagen über das eigene Verständnis seines Schöpfers hinausgewachsen ist:

Er gilt als ein Vater der avantgardistischen 50er-Jahre und konnte doch auch eine süsse Berceuse für das Jesuskind schreiben; er lebte im Vertrauen auf ein Jenseits, in dem Zeit und Raum aufgehoben sind, und hat das Diesseits doch mit allen Schönheiten verherrlicht, ja er hat dabei der musikalischen Zeit und dem Klangraum neue Dimensionen geschenkt; er meinte, man müsse wohl tiefgläubiger Katholik, Ornithologe und Synästhetiker sein und eine neue Auffassung von Rhythmus kennen, um seine Musik ganz zu verstehen, und trotz dieser Hindernisse ist seine Musik sinnlich zugänglich wie nur weniges in der Neuen Musik. Der Franzose Olivier Messiaen (1908–1992) ist ein Widerspruch in sich, aber wahrscheinlich macht das gerade seinen Erfolg aus.

Literatur

- [1] *Anter, Maja*. "Ich liebe das Licht ...". Olivier Messiaen kann im Jahr seines 100. Geburtstags wieder neu entdeckt werden. *triangel – das Kulturmagazin von MDR FIGARO*, Ausgabe 1, 2008. <http://www.mdr.de/mdr-figaro/musik/5155093.html> am 28.08.08.
- [2] *Danuser, Hermann*. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Band 7 der Reihe Neues Handbuch der Musikwissenschaft (Hrg. Carl Dahlhaus / Hermann Danuser. Laaber 1984 / Sonderausgabe 1996.
- [3] *Frisius, Rudolf*. Olivier Messiaen im Brennpunkt musikalischer Traditionen – Olivier Messiaen und die Musik des 20. Jahrhunderts. <http://frisius.de/rudolf/texte/tx811.htm> am 13.10.08.
- [4] *Grotjahn, Rebecca*. Meditationen, Geheimnisse, Zufälle: Messiaens Konzept der langage communicable. *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 5 (2002) S. 94–110. Volltext am 17.08.08 in: http://www.fzwm.de/2002/2002_8.htm.
- [5] *Herchenröder, Martin*. Stichwort "Messiaen, Olivier." In: *Lexikon der Orgel*. Hrg. Hermann J. Busch und Matthias Geuting. Laaber 2007.

- [6] *Hirsbrunner, Theo.* Olivier Messiaen. Leben und Werk. 2. ergänzte Auflage. Laaber 1999.
- [7] *Kelley, Robert T.* Tradition, the Avant Garde, and Individuality in the Music of Olivier Messiaen: Musical Influences in Méditations sur la mystère de la Sainte-Trinité. 19. April 2000. www.robertkelleyphd.com/messiaen.htm am 28.08.08.
- [8] *Koch, Alois.* Les langues de feu. Leitartikel in Schweizerische Kirchenzeitung 22–23/2001. <http://www.kath.ch/skz/skz-2001/leit/le22.htm> am 13.10.08.
- [9] *Kölle, Martin.* Ein theologisch-musikalischer Regenbogen. Zum Werk von Olivier Messiaen. Kirchenmusikalische Mitteilungen 58/2007 des Amtes für Kirchenmusik der Erzdiözese Freiburg. http://www.afk-freiburg.de/kmm/archiv/kmm_58/regenbogen.html am 25.8.08.
- [10] *Lüthi, Franz.* "Messiaen spricht zu allen, die noch staunen können". Interview mit Domorganist Karl Raas über den Komponisten Olivier Messiaen. – Olivier Messiaen 1908–1992: Religiosität in zeitgemässer musikalischer Sprache. Bulletin OFSG 17, Nr. 2, 1999. Online abrufbar unter: <http://www.ofsg.org/bulletins/bull992.pdf>.
- [11] *Meyer, Thomas.* Olivier Messiaen, der Musiker der Freude. Tages-Anzeiger 26.4.2008, Seite 61.
- [12] *Nickl, Roger.* Schönbergs Schatten. Unimagazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich. Nr. 3, September 2008, Seite 14–15. www.kommunikation.uzh.ch/publications/unimagazin/unimagazin-08-3/unimagazin-08-3-14.pdf
- [13] *Philippi, Daniela.* "Aber die Inspiration ist keine Frucht des Willens" – Zur Ästhetik und Orgelmusik von Olivier Messiaen. Musik und Liturgie 4/2008, S. 6–13.
- [14] *Thurner, Martin.* Olivier Messiaen – der mystische Vogel. Tiefenphänomenologie einer musikalischen Naturgestalt. <http://epub.ub.uni-muenchen.de/3294/1/thurner-messiaen.pdf> am 17.08.08.

Weitere, für die vorliegende Arbeit nicht benützte Links über Olivier Messiaen
nachgeprüft am 29.08.2008

- En souvenir.....Olivier Messiaen 1908–1992. Gillian Weir. <http://gillianweir.com/articles/ensouvenir>
- La Trinité - Paris. Olivier Glandaz, Organ technician. Webseite (engl.) über die Orgel von Messiaen, mit vielen Bildern. <http://www.glandaz.com/trinite.htm>
- Meditations sur le Mystere de la Sainte Trinite. Musical and theological explanation of each of the 9 pieces. <http://tbcmg.wordpress.com/music-notes/messiaen/meditations-sur-le-mystere-de-la-sainte-trinite/>
- Olivier Messiaen 1908–1992 (frz.) <http://www.messiaen2008.com/index.php>
- Registration in the organ music of Olivier Messiaen – an overview of its function and implications for performance. Jonathan Scott. © 2000 MusicTeachers.co.uk <http://www.musicteachers.co.uk/resources/messreg.pdf>
- <http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>
- <http://www.oliviermessiaen.net/>

Auf Wunsch übermitteln wir Ihnen die Links gerne per E-Mail
zum bequemeren Abruf. Anfragen an: sekretariat@ofsg.org.

ANHANG

Heutige Disposition der Orgel in der Kirche Sainte-Trinité in Paris

Cavaillé-Coll 1868–1871. Erweiterungen/Umbauten: Mutin 1901; Pleyel-Cavaillé-Coll 1934; Beuchet-Debierre 1965; Glandaz 1993.

II. Grand-Orgue GO (C–g³)

Bourdon	16'
Montre	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Gambe	8'
Flûte harmonique	8'
Prestant	4'
Flûte octaviante	4'
Nasard	2 2/3'
Doublette	2'
Plein Jeu IV	
Cymbale II-IV	
Cornet	V
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

**III. Récit REC (C–g³)
(Schwellwerk)**

Bourdon	16'
² Bourdon	8'
Flûte traversière	8'
Gambe	8'
Voix céleste	8'
² Flûte octaviante	4'
² Nasard	2 2/3'
² Octavin	2'
² Tierce	1 3/5'
² Cymbale III	
Basson-Hautbois	8'
Voix humaine	8'
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'
Trémolo	

¹ Register im Schwellkasten
² Register auf der neuen Windlade von 1965

**I. Positif POS (C–g³)
(teilweise schwellbar)**

Quintaton	16'
Principal	8'
Salicional	8'
Flûte harmonique	8'
Unda Maris	8'
¹ Cor de nuit	8'
Prestant	4'
¹ Flûte douce	4'
¹ Nasard	2 2/3'
Doublette	2'
¹ Flageolet	2'
¹ Tierce	1 3/5'
¹ Piccolo	1'
Cornet II-V	
Fourniture IV	
Basson	16'
Trompette	8'
¹ Clarinete	8'
Clairon	4'

Pédale PED (C–g')

Flûte	32'
Soubasse	16'
Contrebasse	16'
Flûte	8'
Violoncelle	8'
Bourdon	8'
² Plein Jeu IV	
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

6 Normalkoppeln
 Superoktavkoppeln für GO, POS, REC
 Suboktavkoppeln für GO, POS, REC
 Superoktavkoppel REC/PED
 60 Register
 Elektrische Spiel- und Registertraktur
 6 Kombinationen
 Diverse Sperrventile, Appels
 Schwelltritt für REC, POS; Generalcrescendo

aus: <http://www.uquebec.ca/musique/orgues/france/strinitep.html#Liste>