

Vorwort

Fünfzehn Jahre nach seinem Tod ist Olivier Messiaen weithin anerkannt als einer der führenden französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts und eine Stimme von zeitübergreifender Tragweite innerhalb der westlichen Musikkultur. Neben der Musik mit ihren "Farben" und Rhythmen galt seine Leidenschaft vor allem zwei weiteren Gebieten, in denen er sich im Laufe der Zeit umfassende Kenntnisse aneignete: der Theologie und der Ornithologie. Messiaen war ein gläubiger Katholik, der eine umfassende Sammlung theologischer Bücher besaß und den Dialog mit den Denkern des Glaubens suchte. Als außergewöhnlich hingebungsvoller Vogelfreund zeichnete er zudem den Gesang hunderter Vogelarten so akribisch auf, dass Fachleute seinen Beitrag inzwischen als unschätzbar ansehen. Es wird daher kaum überraschen, dass seine Kompetenz in beiden Gebieten einen tief greifenden Einfluss auf seine Kompositionen hatte.

Ein drittes Thema, über das Messiaen viel nachdachte und dem er eine Anzahl von Kompositionen widmete, ist das der schicksalhaften Liebe. In seinem Weltbild leitet sich alle Liebe von Gottes Liebe zur Menschheit her. Die Liebe der Menschen zu Gott mag nur ein sehr ungenaues Abbild der göttlichen Gabe sein, doch selbst die Liebe eines Menschen für einen anderen, sofern sie nur tief und schicksalhaft ist, muss, so fand der Komponist, noch als ein schwacher Abglanz der göttlichen Liebe betrachtet werden.¹

Biografisch ergänzen Messiaens Kompositionen zum Thema der idealen menschlichen Liebe – sechs zwischen 1936 und 1948 entstandene Werke – jene, die er seit 1951 ausdrücklich dem Vogelgesang widmet. Im Juni 1932 heiratete Messiaen die brillante Geigerin Claire Delbos, eine Mitstudentin aus seiner Kompositionsklasse; 1937 wurde das einzige Kind der beiden geboren, der Sohn Pascal. Im Laufe des Zweiten Weltkrieges zeigten sich bei Claire erste Anzeichen dessen, was später als unheilbarer Gehirnschwund diagnostiziert wurde.² Schon 1943, als Messiaens Karriere ihren ersten Höhepunkt erreichte, war Claires Zustand zutiefst besorgniserregend; 1946

¹ Messiaen, *Musique et Couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, P. Belfond, 1986, S. 32.

² Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven und London, Yale University Press, 2005, S. 209.

arrangierte Messiaen für seine junge Frau eine Fahrt nach Lourdes. Nach einer Unterleibsoperation im Januar 1949 verschlechterte sich ihr Zustand jedoch drastisch. Wie Messiaen es später im Gespräch mit Brigitte Massin erläuterte, verlor Claire “im Zusammenhang mit einem postoperativen Schock ihr Gedächtnis – ihr ganzes Gedächtnis und dann allmählich ihren Verstand. Es war fruchtbar, vor allem für sie selbst, aber noch entsetzlicher für meinen kleinen Jungen, der nicht verstand, was vor sich ging.”³ Laut Antoine Goléa büßte Claire im Laufe weniger Jahre alles ein, was einen Kontakt zur Außenwelt ermöglicht: ihr Sehvermögen, ihre Beweglichkeit und schließlich auch die Fähigkeit, Menschen zu erkennen.⁴ Die letzten zehn Jahre ihres Lebens verbrachte sie in einem Pflegeheim, wo sie 1959 starb. Während der ersten, glücklichen Jahre ihrer Ehe drückte Messiaen seine Liebe zu ihr in vielen Briefen aus, von denen einige seit kurzem in englischer Übersetzung veröffentlicht sind,⁵ und widmete ihr seine zwei Liedzyklen von 1936 und 1938.

Seit 1942 hatte Messiaen am Pariser Conservatoire eine Stelle als Professor für Harmonielehre; 1943 begann er zudem, einen Kreis begeisterter Studenten privat in Musikanalyse und Komposition zu unterrichten. Unter den jungen Musikern, die sich während der ersten, besonders verzweifelten Zeit von Claires Krankheit um ihn scharten, war eine außergewöhnlich begabte junge Pianistin, Yvonne Loriod, die ein intuitives Gespür für seine Musik zeigte. Als einem vor Gott verheirateten frommen Katholiken war es Messiaen allerdings verwehrt, diese junge Frau zu lieben oder auch nur zu begehren. So wurde Yvonne Loriod für zwanzig Jahre, bis zur späten Heirat der beiden im Jahre 1962, Messiaens Muse, berufliche Partnerin und hervorragendste Interpretin, für die er höchst anspruchsvolle Klavierkompositionen und Soloparts in Orchesterwerken schrieb.⁶ Etliche Werke aus den 40er Jahren – insbesondere die drei zur “Tristan-Trilogie” zusammengefassten Kompositionen sowie das Chorwerk *Trois petites Liturgies de la*

³ Messiaen in Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1989, S. 172.

⁴ Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard, 1961, S. 150-151.

⁵ Siehe die entsprechenden Kapitel in Hill/Simeone, *Messiaen*.

⁶ In seiner Sammlung von Interviews mit dem Komponisten zitiert Antoine Goléa eine Beschreibung, die Messiaen in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft von Yvonne Loriod gab, wobei er von sich selbst in der dritten Person sprach: “Eine einzigartige, erhabene, geniale Pianistin, deren Dasein nicht nur die Art, wie der Komponist für das Klavier schreibt, verwandelt hat, sondern auch seinen Stil, seine Weltsicht und seine Denkweise.” Vgl. A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, S. 147.

présence divine – können als Bekenntnisse einer Liebe, die einzig im Tod wahre Erfüllung finden kann, gelesen werden; nicht umsonst wählte der Komponist für den Liedzyklus *Harawi* den Untertitel “Chant d’amour et de mort.” Anders als seine späteren Vokalkompositionen auf liturgische, biblische oder theologische Texte (*O sacrum convivium* und *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*) kommen die sechs Werke der Jahre 1936-48 aus einem bedrängten Herzen.

Cinq Rechants, komponiert Ende 1948, ist Messiaens letztes Vokalwerk zu französischen Texten; danach wandte sich seine Aufmerksamkeit vollends einem anderen Instrument und einem anderen Thema zu: dem virtuos eingesetzten Klavier und der instrumentalen Übertragung des Vogelgesangs. Man kann nur behutsam vermuten, dass es dem Komponisten gelungen war, die Beklemmung einer Liebe, die für einen verheirateten Katholiken unerlaubt, für einen vierzigjährigen allein erziehenden Vater aber sicher auch nicht einfach zu unterdrücken war, in die Form reinen, nicht-menschlichen Gotteslobes zu sublimieren.

Mit Ausnahme der *Turangalila-Sinfonie* sind alle der Liebe gewidmeten Kompositionen Vokalwerke, für die der Komponist seine eigenen Texte schrieb – im Zuge des Komponierens, wie er wiederholt betonte. Die Werktitel sind sehr unterschiedlich; nicht alle geben unmittelbar Auskunft über ihr gemeinsames Thema, die leidenschaftliche menschliche Liebe als Manifestation des Geheimnisses der göttlichen Liebe. Bei den *Poèmes pour Mi* liegt es nahe, eine Gabe für “Mi” – Messiaens Kosenamen für Claire – zu vermuten; bei *Chants de terre et de ciel* (Gesänge von Erde und Himmel) und *Trois petites Liturgies de la présence divine* (Drei kleine Liturgien von der göttlichen Gegenwart) könnte es sich auch um religiöse Werke handeln. *Harawi* und *Cinq Rechants* sind genau genommen Gattungsbezeichnungen, wobei allerdings Messiaens Landsleuten ebenso wie deutschen Musikfreunden weder das vom spanischen “yaraví” abgeleitete Wort für ein aus der frühen Andenkultur stammendes, melancholisches Lied von Liebe und Leid vertraut sein dürfte noch die dem Renaissancekomponisten Claude Le Jeune nachbildete Form des Alternativstrophengesangs (*rechant*). Die sechste Komposition der Gruppe, eine umfangreiche Sinfonie, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang, nicht nur wegen der in den Satztiteln ausdrücklich gemachten Behandlung der Liebethematik, sondern vor allem, weil Messiaen sie, wie schon erwähnt, zusammen mit *Harawi* und *Cinq Rechants* als seine “Tristan-Trilogie” verstanden wissen wollte. Sowohl die Texte im Einzelnen als auch der als Leitstern gewählte Mythos werfen die Frage auf, was genau Messiaen mit der Vorstellung von schicksalhafter Liebe verband.

Diese Studie möchte zeigen, in welcher Beziehung Messiaens Idee einer leidenschaftlichen und schicksalhaft verstandenen menschlichen Liebe zu seiner Vorstellung von der Gottesliebe einerseits und seiner etwas ungewöhnlichen Interpretation des Tristan-Mythos andererseits steht, und inwiefern seine musikalische Sprache als eine Schicht von Bedeutungsträgern gelesen werden kann, die die poetische Aussage verstärken, ergänzen und manchmal sogar erst entscheidend beleuchten.

Einleitung

Messiaens Kompositionen zeichnen sich durch einen ungewöhnlichen Grad an musiksprachlicher und inhaltlicher Homogenität aus. Anlass und Inspiration seines Schaffens ist das Gotteslob – der Lobpreis der Personen der Dreifaltigkeit, des Schöpfungswunders und der offenbarten Wahrheiten des katholischen Glaubens. Die drei Kategorien, in die sich die einzelnen Werke einteilen lassen, sind bestimmt durch den jeweils unterschiedlichen Blickwinkel auf die göttliche Gnade und die Liebe der Geschöpfe zu ihrem Schöpfer.

Die erste Kategorie umfasst Kompositionen mit biblischen, liturgischen oder mystischen Titeln. Diese beherrschen Messiaens Werk von seinen ersten aufgeführten Stücken aus dem Jahr 1928 bis zu der Musik, die er noch 1992 kurz vor seinem Tode schrieb. Man zählt hier achtzehn Hauptwerke ganz unterschiedlicher Länge und Instrumentation, die einander ergänzenden Themenkreisen gewidmet sind: einer musikalischen Kontemplation der kirchlichen Jahresfeste,⁷ der Eucharistie,⁸ der Auferstehung Christi und dem Versprechen ewigen Lebens für seine Nachfolger⁹, dem Ende der Zeit¹⁰ und

⁷ Vgl. *L'Ascension* (Die Auferstehung; für Orgel oder Orchester, 1932/34), *La Nativité du Seigneur* (Die Geburt des Herrn; für Orgel, 1935), *Vingt Regards sur l'enfant-Jésus* (Zwanzig Blicke auf das Jesuskind; für Klavier, 1944), *Messe de la Pentecôte* (Pfingtmesse; für Orgel, 1950) und *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (Die Verklärung unseres Herrn Jesus Christus; für Chor, Orchester, Klavier, Violoncello, Flöte, Klarinette und Gamelan, 1969).

⁸ *Le Banquet céleste* (Das himmlische Gastmahl; für Orgel, 1928), *Hymne au Saint Sacrement* (Hymne auf das heilige Abendmahl; für Orchester, 1932), *O sacrum convivium* (O heiliges Gastmahl; für Chor *a cappella* oder Sopran und Orgel, 1937) und *Livre du Saint Sacrement* (Buch des heiligen Abendmahls; für Orgel, 1984).

⁹ *Les Corps glorieux* (Die verklärten Leiber; für Orgel, 1939), *Couleurs de la Cité Céleste* (Farben der himmlischen Stadt; für Orchester, Klavier und Gamelan, 1963), *Et expecto resurrectionem mortuorum* (Und ich erwarte die Auferstehung der Toten; für Orchester, 1964) und *La Ville d'En-haut* (Die Stadt in der Höhe; für Orchester, Klavier und Gamelan, 1987).

¹⁰ *Apparition de l'Église éternelle* (Erscheinung der ewigen Kirche; für Orgel, 1932), *Quatuor pour la fin du Temps* (Quartett auf das Ende der Zeit; für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, 1941) und *Éclairs sur l'au-delà* (Leuchtstrahlen auf das Jenseits; für Orchester und Gamelan, 1992).

dem irdischen und ewigen Bund zwischen dem dreifaltigen Gott und seinen Kindern.¹¹

Die zweite Kategorie umfasst die Vogelstimmen-Werke – die Huldigung des Komponisten an “unsere kleinen Diener der immateriellen Freude”.¹² Hierzu gehören einerseits Werke aus den 1940er Jahren, in denen Vogelrufe in Form suggestiver musikalischer Figuren vorkommen, die Vögel selbst jedoch noch nicht identifiziert werden, andererseits die berühmten, ab 1951 entstandenen Kompositionen, in denen die gefiederten Sänger als vollkommen emanzipierte Solisten ins Rampenlicht treten.¹³ Die dritte Kategorie wird vertreten durch die sechs Werke zu Liebe, Schicksal und Tod.¹⁴

Messiaen liebte Symmetrien, seien sie sichtbar oder imaginär, horizontal oder vertikal, beabsichtigt oder zufällig. Die Symmetrie seiner Lebenszeit zwischen seiner Geburt acht Jahre nach Beginn und seinem Tod acht Jahre vor Ende des 20. Jahrhunderts hätte einem Mann, der wie er immer wieder über das komplexe Wesen der Zeit nachdachte, wohl gefallen. Fast noch erstaunlicher sind die Symmetrien, die – unbemerkt vom Komponisten und natürlich gänzlich unbeabsichtigt – seine künstlerische Entwicklung und seinen jeweiligen Ausdrucksmittelpunkt bestimmen. Angesichts der Tatsache, dass Spiegelungen zeitlicher Vorgänge für diesen Komponisten eine so große Bedeutung hatten, überrascht es, dass diese bisher so wenig Beachtung gefunden haben.

¹¹ *Visions de l’Amen* (Visionen des Amen; für zwei Klaviere, 1943) und *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Meditationen über das Geheimnis der heiligen Dreifaltigkeit; für Orgel, 1969).

¹² Vgl. Kapitel IX, “Vogelgesang,” in Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944; deutsch *Technik meiner musikalischen Sprache*, Paris, Leduc, 1966.

¹³ *Le Merle noir* (Die schwarze Amsel; für Flöte und Klavier, 1951), *Réveil des oiseaux* (Erwachen der Vögel; für Orchester, Klavier und Gamelan, 1953), *Oiseaux exotiques* (Exotische Vögel; für Orchester, Klavier und Gamelan, 1956), *Catalogue d’oiseaux* (Vogelkatalog; für Klavier, 1958), *La Fauvette des jardins* (Die Gartengrasmücke; für Klavier, 1970), *Des Canyons aux étoiles* (Von den Canyons zu den Sternen; für Orchester, Klavier, Horn und Gamelan, 1974), *Petites Esquisses d’oiseaux* (Kleine Vogelskizzen; für Klavier, 1985) und *Un Vitrail et des oiseaux* (Ein Kirchenfenster und Vögel; für Orchester, Klavier und Gamelan, 1986).

¹⁴ Vgl. *Poèmes pour Mi* (Gedichte für Mi; für dramatischen Sopran und Klavier, 1936, orchestriert 1937), *Chants de terre et de ciel* (Gesänge von Erde und Himmel; für dramatischen Sopran und Klavier, 1938), *Trois petites Liturgies de la présence divine* (Drei kleine Liturgien der göttlichen Gegenwart; für 18 Frauenstimmen, Orchester, Klavier und Gamelan, 1944) und die Tristan-Trilogie mit *Harawi* (für dramatischen Sopran und Klavier, 1944), der Turangalila-Sinfonie (für Orchester, Klavier und Ondes Martenot, 1948) sowie *Cinq Rechants* (Fünf Refrain-Gesänge für zwölf gemischte Stimmen, 1948).

Wie wir rückblickend wissen, fällt die Mitte von Messiaens Leben in den Sommer 1950. Es scheint daher bedeutsam, dass die Jahre 1949-51 sich in Bezug auf die ästhetische Ausrichtung des Komponisten von den vorausgehenden wie auch den darauf folgenden Jahren deutlich unterscheiden. Es handelt sich um eine kurze Periode ultraseriellen Experimentierens, das jedoch bald als eine Sackgasse erkannt und aufgegeben wurde. Ich möchte vorschlagen, diese Phase als eine Achsenzeit zu betrachten: Messiaens Werke zu Liebe und Tod und seine Vogelstimmen-Transkriptionen gruppieren sich symmetrisch zu beiden Seiten dieses experimentellen Zwischenspiels.

Im November und Dezember 1948, etwa anderthalb Jahre vor dem Schnittpunkt im Sommer 1950, vollendete Messiaen die beiden letzten seiner Kompositionen zu Liebe, Schicksal und Tod, die *Turangalîla-Sinfonie* und die *Cinq Rechants*. Etwa ein Jahr nach dem Zeitpunkt, der sich viele Jahre später als seine Lebensmitte erweisen sollte, schrieb er sein erstes ausschließlich einem Vogel gewidmetes Werk, *Le Merle noir*; die erste große Komposition für Klavier solo in der Kategorie der Vogelruf-Transkriptionen, *Réveil des oiseaux*, folgte in 1953. *Harawi*, abgeschlossen im September 1945, d.h. etwa fünf Jahre vor dem Zentralpunkt, findet sein symmetrisches Gegenstück in *Oiseaux exotiques*, beendet im Januar 1956; die 1943-44 komponierten *Trois petites Liturgies de la présence divine* sind ein zeitliches Spiegelbild des *Catalogue d'oiseaux* von 1956-58. Die symmetrische Entsprechung lässt sich weiter verfolgen, wobei die Abweichungen mit dem Abstand zur experimentellen Phase größer werden.¹⁵

1936 <i>Poèmes pour Mi</i>	<i>La Fauvette du jardin</i> 1970
1938 <i>Chants de terre et de ciel</i>	<i>Les oiseaux de Karuizawa</i> 1962
1944 <i>Trois petites Liturgies</i>	<i>Catalogue d'oiseaux</i> 1958
1945 <i>Harawi</i>	<i>Oiseaux exotiques</i> 1956
1948 <i>Cinq rechants</i>	<i>Réveil des oiseaux</i> 1953
1948 <i>Turangalîla</i>	<i>Le Merle noir</i> 1951
	 serielle Phase

Es scheint somit, als ersetzen die Vögel mit ihrem vorbildlichen Gotteslob das, was für Messiaen zuvor die Beschäftigung mit der Frage einer innerhalb der menschlichen Sphäre zu verwirklichenden idealen Liebe gewesen war.

¹⁵ Die beiden "Vogelstimmen"-Werke, die in Messiaens letzter Phase noch hinzukamen, *Petites esquisses d'oiseaux* und *Un Vitrail et des oiseaux* (beide 1986), finden ihre Entsprechung in den sehr frühen Liedzyklen *Trois mélodies* und *La Mort du nombre* (beide 1930).

Im Mittelpunkt dieses Buches stehen diese Kompositionen zum Thema der idealisierten Liebe und ihrer Beziehung zur Liebe Gottes einerseits, zum Tod andererseits. Die einzelnen Komponenten, Lieder und Sinfoniesätze beruhen zu je verschiedenem Maße auf den Bildern und Farben, die Messiaen in seinen Texten und oft zusätzlich in seiner Musik heraufbeschwört. Dazu gehören in biblischen Geschichten und Gleichnissen evozierte Bilder ebenso wie Ausschnitte aus berühmten oder auch wenig bekannten Kunstwerken, Landschaftseindrücke ebenso wie die physikalischen Farben von Regenbogen, Kirchenfenstern oder Edelsteinen, und schließlich auch die "Farben" exotischer Sprachen und erfundener Silbenketten – gurrende Babylaute in *Chants de terre et de ciel*, Ausdrücke aus dem südamerikanischen Quechua in *Harawi* sowie Pseudo-Sanskrit in den *Cinq Rechants*.

In Vorbereitung auf die Einzelanalysen bietet Teil I Reflexionen über Messiaens Sprachen und Metaphern der Liebe. Kurzdarstellungen der Bildersprache im Hohen Lied, der "Braut-Christi"-Metaphorik mittelalterlicher Mystiker und des Vokabulars in Troubadour-Lyrik und Tristan-Epos – mit besonderer Berücksichtigung der in Literatur und gesellschaftlichem Diskurs des 20. Jahrhunderts entwickelten Interpretationsnuancen – werden ergänzt durch eine Übersicht über die wichtigsten Komponenten der sehr persönlichen Musiksprache Messiaens und ihre semiotische Beziehung zu zentralen Aspekten der Liebesthematik.¹⁶

Teil II und III des Buches sind einer eingehenden Interpretation der einzelnen Lieder und Sinfoniesätze vorbehalten. Jedes Kapitel beginnt mit einer Einführung in den zugrunde liegenden Text, einer Aufschlüsselung der darin verborgenen Zitate und Anspielungen und einer Deutung möglicher Querbeziehungen im jeweiligen Zyklus oder auch in Messiaens Gesamtwerk. Darauf folgt eine hermeneutische Analyse der Musik unter besonderer Berücksichtigung ihrer Struktur, ihres thematischen Materials, ihres modalen und/oder harmonischen Aufbaus und ihrer musikalischen und geistigen Funktion innerhalb des Werkganzen. Wie ich zeigen möchte, präsentiert sich jeder Zyklus in seiner Kombination aus theologischer Aussage, bildhafter Symbolik und musikalischem Aufbau als ein geheimnisvoll geordnetes Gesamtkunstwerk.

¹⁶ Eine ausführlichere Darstellung der charakteristischen Elemente in Messiaens Musiksprache in Beziehung zu ihren theologischen Hintergründe findet sich in Band I meiner "Messiaen-Trilogie"; vgl. das Kapitel "Elemente einer musikalischen Sprache des Glaubens" in Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l'Amen und Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Waldkirch, Gorz, 2006, S. 43-74.