

Thomas Kabisch (Trossingen)

Neue Musik ohne Moderne. Messiaen in der Tradition der französischen Klaviermusik

1. Das Projekt einer nicht-diskursiven Musik

Die französische Instrumentalmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Klaviermusik insbesondere, profitiert in zweifacher Weise von der Distanz, die sie zur ästhetischen Theorie und kompositorischen Praxis des tönenden Diskurses hält. Anstatt durch Intensivierung thematischer Arbeit und verwickelte Formprozesse den Sprachcharakter der Musik zu forcieren, setzt die französische Klaviermusik seit Fauré auf eine Doppelstrategie, die darin besteht, zum einen das klang sinnliche Moment, zum anderen die innere Beweglichkeit des Satzes zu steigern. Anstatt klangliche Außenseite und musikalische Rationalität buchstäblich zu verflechten, sie im Wortsinn diskursiv zu „vermitteln“, wagen französische Komponisten den Versuch, das Klangmoment bis zum Klangrealismus zu steigern und so die rationale Grundlage des Satzes extrem zu strapazieren. Das satztechnische Raffinement, das die Lösung des Klangs aus vordergründigen thematischen Bindungen möglich macht, sorgt zugleich dafür, dass es an dieser Musik etwas zu verstehen gibt. Komplexe Prozesse, die quer durch die „Parameter“ verlaufen, schräg stehen in der Hierarchie der klassischen Satzdimensionen und sich ständig verzweigen, begründen eine komplexe, aktive Art des Hörens. Substanzen sucht man in dieser Musik vergebens. Alles ist Relation.¹

Aus der Orientierung an einem Ideal des Musikalischen, das im Kern nicht-diskursiv ist und kompositorisch auf der Verbindung von Klangrealismus und einer Logik der Satztechnik beruht, ergeben sich eine Reihe wichtiger Eigenheiten französischer Musik und Musikkultur. Tatsächlich ist die stilistische Vielfalt, sind die Unterschiede zwischen Gabriel Fauré, Déodat de Séverac, Reynaldo Hahn oder Erik Satie enorm. Doch ob ein Werk ein Programm hat oder nicht, ob es die Nähe zum Halbseidenen, zur „schlechten Musik“² sucht oder zur Gregorianik oder zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, all diese und andere Varianten sind mögliche Ausgestaltungen des nicht-diskursiven Modells und insoweit kompatibel, d. h. sie können vom zeitgenössischen Hörer mit Gewinn neben- und gegeneinander gehört werden.³ Die deutsche Opposition von Neudeutschen und Konservativen, in der ästhetisches Bekenntnis, Gattungspräferenz und Kompositionstechnik kurzgeschlossen sind, hat über die französische Musik, insofern sie sich selbst als nicht-diskursive entwirft,⁴ keine Macht.

1 Vgl. Lambert Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main 2009, S. 83 und passim.

2 Vgl. Marcel Proust, *Eloge de la mauvaise musique*, in: ders., *Les Plaisirs et les jours*, Paris 1924, S. 195 f.

3 Vgl. den Briefwechsel Marcel Proust – Reynaldo Hahn in: Denise Mayer (Hrsg.), *Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance*, Paris 1978.

4 Indem Musik, die dem Ideal des tönenden Diskurses folgt, nicht nur als ästhetischer Gegenpol, von dem man sich absetzen will, sondern zugleich als Maßstab innermusikalischer Rationalität genommen wird, den man, um nicht in Barbarei zu verfallen, respektieren muss (vgl. Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Plon 1979, Kapitel IV ‚Pour et contre la virtuosité: contre‘, S. 111–151), entsteht ein Bild der Musikgeschichte, das durch Diskontinuitäten geprägt ist. Die Geschichte der

Im Gegensatz zur Tradition des tönenden Diskurses, der die Autonomie des Musikwerks nur als Gegensatz zur gesellschaftlichen Praxis der Musik denken kann, und im Gegensatz zur Parteien-Opposition, die aus den Aporien des Diskurs-Denkens entstanden ist und das Diskurs-Konzept festschreibt, bleibt für die französische Musik die Verbindung zum real existierenden Hörer und die Verbindung zur instrumentalen Praxis grundlegend.

2. *Material, Thema, Form*

Das Projekt einer nicht-diskursiven Musik hat auf dem Gebiet der Klaviermusik vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Franz Liszts Gestalt angenommen. In der Auseinandersetzung mit Liszts Modell einer virtuoson Musik profilieren sich in der französischen Klaviermusik jenseits personalstilistischer Differenzen eine Reihe von Eigenheiten, die kompositionstechnisch ebenso bemerkenswert sind wie in den Konsequenzen, die sie für das Zuhören haben und damit für die Musik als sozialen Prozess.

Grundlegend ist erstens ein Interesse an präexistenter Musik, das viele Erscheinungsformen hat und nicht nur dezidiert als „Musik über Musik“ vorkommt. *A la manière de... Emmanuel Chabrier* von Maurice Ravel gehört in diesen Zusammenhang, aber auch ein Stück wie César Francks *Prélude, Choral et Fugue*, eine Art kritischer Kommentar zu Liszts *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Kompositionen, in denen Musik bearbeitet wird, die es schon gibt, können im engeren Sinn programmatisch angelegt sein, sie müssen es aber nicht. Entscheidend ist, dass ein Komponist, der an vorhandener Musik ansetzt, Vorerfahrungen der Zuhörer aufnimmt. Er versucht nicht, seine Musik in einem Sonderreich anzusiedeln und von Vorgaben möglichst freizuhalten, sondern stellt sich den „äußeren“ Bedingungen: den gesellschaftlich produzierten Formen des Musiklebens/Musikbetriebs und der Kontingenz des Zuhörers, der nur je einzeln, individuell geprägt vorkommt.

Grundlegend ist in der französischen Musik zweitens eine Tendenz zum nicht-thematischen Komponieren. Diese Tendenz äußert sich in zwei Formen. Entweder gibt es in dieser Musik zu wenig oder zu viel Thema – „zu wenig“ bzw. „zu viel“ gemessen jeweils an den Erfordernissen eines thematisch begründeten Diskurses. Entweder regiert – wie in Claude Debussys *Mouvement* aus *Nuages* – die Figur, und im Zuge ihrer Abwandlung bilden sich immer wieder Gestalten, die umgehend verlassen, in Richtung des Amorphen aufgelöst werden. Themen funktionieren in diesem Fall als gestalthafter Extremwert innerhalb eines figurativen Feldes, eines Whistlerschen Grau, in dem es stets um Relationen und Übergänge geht und folglich das An-sich einer Bedeutung der Gestalt nicht gibt. Oder die Musik setzt – wie in Faurés erster *Valse-Caprice* – statt auf die vielfältig ausgestufte Indifferenz des Grau auf Buntheit, auf ein Übermaß an thematischer Artikulation, das jeden Versuch von Vermittlung durch motivische Arbeit immer schon übersteigt.⁵

französischen Musik besteht dann aus immer neuen Anfängen und Aufbrüchen: Bizets *Carmen*, Chabriers *Pièces pittoresques*, Debussys *Pelléas et Mélisande*, *Parade* von Satie/Cocteau/Picasso gelten als Schlüssel-Werke, weil in ihnen immer aufs Neue und immer auf neue Weise die Spezifik des Musikalischen aufgesucht wird. Vgl. auch Thomas Kabisch, „Verschwindendes Erscheinen“ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel, erscheint 2014 in *Musik & Ästhetik*.

5 Vgl. Thomas Kabisch, *Gestaltungsprinzipien der französischen Musik zwischen Franck und Messiaen*, in: *Fransösische Klaviermusik. Dokumentation 1998/99*, hrsg. von EPTA Deutschland, Düsseldorf 2000, S. 7–24.

In formaler Hinsicht ist schließlich die Tendenz zu beobachten, dass die Klavierkompositionen französischer Komponisten aus Exkursen und Digressionen gebildet werden und quasi-organische, nach Kräften geschlossene Verläufe meiden. Form aus Unterbrechungen – Debussys *Sérénade interrompue* ist ihr Paradigma, aber nicht die erste Realisierung des Prinzips – zeigt offen ihre Artifizialität, maskiert sich nicht als Natur⁶ und sie verlangt – wie jede der beiden zuvor genannten Eigenschaften der französischen Klaviermusik – vom Zuhörer ein hohes Maß an synthetisierender Aktivität und an Bereitschaft, auf Unvorhersehbares aufzumerken.

3. Der „Liszt des 20. Jahrhunderts“?

Werk und musikalische Poetik Olivier Messiaens fügen sich offenbar leicht in das skizzierte Panorama. Seine Kompositionen erfüllen die drei genannten Kriterien auf spezifische Weise. Vorgeprägte Materialien – Vogelstimmen sind das bekannteste Beispiel – werden vertikal wie horizontal geschichtet. So entsteht eine montageartige Form, die Themen enthält, aber nicht thematisch begründet ist.

Darüber hinaus scheint Olivier Messiaen – ungeachtet des größeren zeitlichen Abstands – weit unmittelbarer auf Liszt zurückzugreifen als jeder andere der bisher erwähnten französischen Komponisten. Eine ausgeprägte Neigung zur Parataxe, zu Sequenzen in jeder Größenordnung, zu Formen, die das Vorbild von Potpourri und Paraphrase offen zeigen, zu einem in Schichten angelegten Klaviersatz, der – wiewohl Sigismund Thalberg ihn des Öfteren verwendete – auf Liszt zurückgeht; eine Orchesterbehandlung, die vor groben Effekten nicht zurückschreckt, allgemein eine beachtliche Skrupellosigkeit in der Verwendung von Klängen und Materialien unterschiedlichster Provenienz und eine blühende programmatische Phantasie – dies alles ergibt, vereinigt unter dem Dach eines Katholizismus, der ästhetische und religiöse Momente einbezieht, das Bild von Messiaen als dem Liszt des 20. Jahrhunderts.

Andererseits dissoniert Messiaens Musik und Poetik im Kreis und vor dem Hintergrund seiner Vorgänger. Bei Franck und Fauré, Debussy und Ravel, aber auch Reynaldo Hahn oder Déodat de Séverac sind die technischen Maßnahmen, die Material, Formungsverfahren und Form betreffen, Bestandteil musikalischer Poetiken, die, so unterschiedlich sie im einzelnen sein mögen, in dem einen entscheidenden Punkt übereinkommen: dass sie das reflexive Moment steigern und den relationalen Aspekt betonen gegenüber Substanzen mit fixer Aufgabe und Bedeutung. Solche Steigerung der Reflexivität ist Signum von Modernität.⁷

Messiaen dagegen verwirft die Prämissen einer Moderne, wie sie durch Charles Baudelaire begründet wurde. An die Stelle gesteigerter Reflexivität der Mittel tritt bei ihm der forcierte Mitteilungscharakter der Musik. Musik ist ihm Medium für Mitteilung, nicht Ort der Auseinandersetzung mit Material. Statt Indirektheit und Allusion zu praktizieren (und deshalb, wie Debussy und Fauré, Dinge niemals ganz auszusprechen), setzt Messiaen auf direkte und vollständige Botschaft und auf Redundanz. An die Stelle offener, sich verzweigender Formen treten bei ihm geschlossene, zielgerichtete Abläufe.

Zudem sind bei Messiaen die Grundlagen des Tonsatzes verändert. Im Gegensatz zu Liszt, Debussy, Chabrier, Ravel, Fauré und Franck ist Messiaens Satz nicht aus Stimmen

6 Vgl. Clément Rosset, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris 1973.

7 Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956; Michael Zimmermann, *Trümmerei eines französischen Dichters. Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, München-Salzburg 1981.

gebildet, die ihre relative Autonomie als Teilfunktion des Satzganzen haben, sondern aus Schichten, deren Selbständigkeit eine buchstäbliche ist und die infolgedessen von dem Ganzen, zu dem sie mit anderen Schichten kombiniert werden, in ihrem eigenschaftsdefinierten Wesen nicht berührt werden.

Die Destruktion musiksprachlicher Kategorien des 19. Jahrhunderts, die als Einbuße an Subtilität erscheint, solange man Messiaens Werke an denen Faurés oder Debussys misst, ist von jungen Pariser Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg als emanzipatorischer Akt begriffen worden, der dem Komponieren Freiräume und neue Möglichkeiten jenseits des musiksprachlichen Apriori eröffnet. Messiaen antizipiert Denk- und Verfahrensweisen der Neuen Musik in dem Maße, als er von dem Projekt einer emphatischen Moderne im Sinne Baudelaires und Liszts abrückt. Im Horizont der Geschichte der französischen Klaviermusik stellt Messiaens Poetik sich dar als Poetik einer „Neuen Musik ohne Moderne“. ⁸

Diese Sachlage gilt es an ausgewählten Beispielen aus seinem Werk in ihren Konsequenzen zu erörtern.⁹ In einem ersten Schritt wird das Verhältnis von Material und Form beleuchtet, das Messiaen im Sinne der Neuen Musik entwickelt. Im zweiten Teil geht es um die Rolle der Satztechnik und damit um ein wesentliches Stück der französischen Tradition. Hier wird als Exemplum ausnahmsweise nicht eine Komposition für Klavier solo herangezogen, sondern ein Werk aus dem Bereich der Kammermusik mit Klavier. Der dritte und letzte Teil widmet sich dem Affirmativen, das aus französischer (Klavier-)Musik vertraut ist und von Messiaen, insonderheit in Finalsätzen, gepflegt wird.

4. *An-sich des Materials oder Wechselbeziehung von Material und Form?*

Die Geltung der traditionellen Kategorien Stimme und Ton ist bei Messiaen eingeschränkt oder aufgehoben. Schichtungen sind ubiquitär in seinem Œuvre. Über die musikalische Qualität solcher Schichtungen entscheidet das jeweilige Verhältnis von Material und Form. Es begegnen Schichtungen, die äußerliches Arrangement bleiben, und Schichtungen, die in die Wahrnehmung der Details eingreifen. Im einen Fall ist das Arrangement von Schichten identisch mit dem musikalischen Ergebnis. Es geschieht nichts mit den exponierten Elementen. Im anderen Fall produziert die Mechanik der Schichten einen ästhetischen Effekt.

In *Île de feu 1* wird das Verhältnis von Material und Form in der Komposition entwickelt. Das Werk besteht aus einem thematischen Element, das zu Beginn des Stücks unterbestimmt ist und durch Zusatzstimmen, Registerwechsel etc. in seinen Eigenschaften und

8 Der Versuch, Messiaens Kompositionsweise einer Reflexion zu unterziehen, die ihre Kategorien historisch ausweist und zugleich tonsetzerisch konkret wird, findet in der wissenschaftlichen Messiaen-Literatur nur wenig Rückhalt. Grundlegend ist, auch nach mehr als 50 Jahren, die Studie von David Drew (vgl. Teil 6 dieses Aufsatzes und Anm. 14). In neuerer Zeit sind es vor allem die Arbeiten von Stefan Keym, in denen das verbreitete Verfahren, Messiaens Musik mit Messiaens technischen und theologischen Eigen-Kommentaren zu versehen und also Analyse durch Amplifikation zu ersetzen, aufgegeben und durch eine Betrachtungsweise ersetzt wird, die den historischen Zusammenhängen nachgeht, in denen Messiaen steht, und sich auch in den analytischen Kategorien von Selbstdeutungen des Meisters zu lösen sucht. Vgl. *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint François d'Assise*, Hildesheim u. a. 2002; Artikel „Olivier Messiaen“ in MGG².

9 Die Beispiele entstammen Kompositionen der Jahre bis 1950. Mit *Île de feu 1* ist zumindest ein Werk dabei, das jenseits der „eine(n) scharfe(n) Zäsur“ entstand, die Stefan Keym in Messiaens Komponieren ausmacht und die er zwischen der Turangalila-Sinfonie (1946–1948) und den Rhythmus-Etüden (1949–1950) ansetzt, zu denen *Île de feu* gehört (MGG², P 12, 2004, Sp. 74).

NB 1: Messiaen, *Île de feu 1*, T. 1; T. 4–6; T. 21–22. © Durand et Cie

Nach einem Vor-Echo des Themas in der Ausgangslage (T. 11) erscheint das Bass-Thema mit „résonances“. Diese Erscheinungsform geht, was Binnendifferenzierung betrifft, über das Stadium, das durch die Gegenstimme erreicht wurde, hinaus. Das Thema organisiert „sich“ seine Umgebung. Maximale Hierarchisierung des Satzes wird in T. 24 erreicht. Hier ist das Thema, mit Zusatzdissonanzen versehen, wieder in die Mittellage versetzt. Dazu erklingt Bass-Perkussion als Fundament plus Resonanzklänge im Diskant.

Der abschließende Teil (*Vif*, T. 30) knüpft an diesen Stand der thematischen Entwicklung an. Die zweite Stimme, die über das Thema gelegt wird, ist zum Teil Figuration, zeigt aber auch Eigenständigkeit durch Gegenakzente. Die Gleichförmigkeit der Sechzehntelbewegung lässt die Funktionen von figurierender Unterstützung und perkussiver Kerbung ineinander übergehen.

Ganz anders stellt sich das Verhältnis von Material und Form in *Première communion de la Vierge* dar, dem elften Stück aus dem Zyklus der *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*. Grundlage ist ein in sich vollständiges, kadenzartiges Gebilde mit einem B-Dur-Quartsextakkord als Ausgangs- und Zielpunkt. Dieses Gebilde wird im Verlauf des Stücks mit Klängen und figurativen Schichten behängt, ohne dass dadurch das Gebilde in sich (in der Wahrnehmung) verändert würde. Weil die wechselnden vertikalen Schichtungen dem anfangs Gesetzten äußerlich bleiben, ist auch die Folge der figurativen Erscheinungsformen ohne Pointe für das Hören. Es folgt anderes auf anderes, manches auf manches.

Zu Beginn werden der Kadenzformel eine Wolke von „grace notes“ (T. 1) bzw., ebenfalls im Diskant, eine langsame Folge von Zweiklängen hinzugefügt, aus denen klanglich die Terzen hervorstechen (und unter den Terzen wiederum diejenigen, die zum B-Dur-Dreiklang gehören).

des Quartsextakkords, der seit dem ersten Takt zu hören ist, auch wenn er in auffälliger Weise repetiert wird und die „battements du cœur de l'Enfant“ (T. 61) darstellen soll.

5. Texturen (Exkurs zur Kammermusik)

Messiaens Vorliebe für Schichtungen bedeutet notwendigerweise, dass die Dimension der Satztechnik, der Textur, eine prominente und aktive Rolle in der Komposition bekommt. Auf den ersten Blick teilt er diese Tendenz mit Komponisten wie Fauré und Debussy.¹⁰ Doch ist der Abstand, der Messiaen kompositionstechnisch von der französischen Tradition trennt, gerade auf dem Gebiet der Satztechnik am deutlichsten zu fassen. Das Phänomen, das es zu beschreiben gilt, tritt in kammermusikalischer Besetzung mit besonderer Deutlichkeit hervor. Deshalb soll der fünfte Satz aus dem *Quatuor pour la fin du temps*, der den Titel *Louange à l'Eternité de Jésus* trägt und für Violoncello und Klavier geschrieben ist, verglichen werden mit der *Elegie* für Violoncello und Klavier von Gabriel Fauré. Erkenntnisfördernd erweisen sich Seitenblicke auf *Fêtes des belles eaux*, eine frühere Version der *Louange* für Ondes Martenot, sowie auf die Bearbeitung des Messiaen-Satzes für 19 Stimmen, die Clytus Gottwald vorgelegt hat.¹¹

Faurés *Elegie* ist eine vergleichsweise frühe Komposition (sie entstand 1880). Die Emphase, auch die Weitschweifigkeit, die in diesem Stück herrschen, ist vom reduzierten, ausgedünnten Stil der späten Lieder und Klavierstücke oder des Streichquartetts noch weit entfernt. Ihrer – ich würde sagen: scheinbar – direkten, unmittelbaren Expressivität wegen erfreut sich die *Elegie* großer Beliebtheit bei Cellisten und Zuhörern.

Die *Elegie* beginnt mit einem Takt Klaviervorspiel, der nichts anderes enthält als einen regelmäßig repetierten c-Moll-Dreiklang. Warum dieser Beginn? Weil die im zweiten Takt einsetzende Kantilene des Cellos nichts als Durchgangs- und Wechselnotenbewegungen innerhalb des c-Moll-Akkordes ausführt, ihre melodische Qualität also aus dem Akkord entsteht, nicht ihm als fertige, sozusagen „lineare“ Gestalt gegenübertritt. Die Kantilene besteht aus einer fallenden Skala zu vier mal drei Tönen, die von der Akkord-Terz *es*¹ zum Grundton *c* führen. Die Dreitongruppen werden ergänzt, jeweils in der zweiten Takthälfte und in rascherer Bewegung, durch eine Wechselnote mit anschließender Unterquart oder Unterterz, je nach dem aktuellen Aufenthaltsort der Cellostimme innerhalb des akkordischen Rahmens. Jeder Ton der Cellostimme ist mehrfach bestimmt: als funktionales Element einer linearen Bewegung und als Bestandteil einer akkordischen Struktur.

Melodische Qualität hat die Cello-Stimme nicht an sich, bekommt sie auch nicht durch exzessives Vibrato, sondern durch die Bewegungen der anderen Stimmen im Klaviersatz. Im Wechselbezug der Durchgangs- und Nebennotenbewegungen entstehen Intervallfortschreitungen, die für den Hörer die Bewegung der einzelnen Stimme erst rechtfertigen. Die Wechselbeziehung der Stimmen, der Kontrapunkt, wenn man will, ist das *Movens* des Satzes, einschließlich der sogenannten Melodiestimme. Die kontrapunktische Substanz der Thematik entfaltet sich im Verlauf des Stücks „auf erweiterter Stufenleiter“ dergestalt, dass die Wechselnotenfigur aus den je zweiten Takthälften im zweiten Teil der Komposition Gerüststimme wird für eine figurierte und rhythmisch differenzierte Gegenstimme.

10 Thomas Kabisch, *Faurés Klaviersatz*, in: Peter Jost (Hrsg.), *Gabriel Fauré. Werk und Rezeption*, Kassel u. a. 1996, S. 83–88.

11 Die besonders reiche Quellenlage ist ein weiterer Grund, weshalb hier ein Beispiel herangezogen wird, das der Klavierkammermusik angehört, nicht dem Bereich der Kompositionen für Klavier solo.

Messiaens Cello-Stück funktioniert in jeder Hinsicht anders. Messiaen trennt die beiden Instrumentalparts tonräumlich. Er operiert mit einem sich selbst genügenden thematischen Gebilde, beruhend auf rhythmisch und intervallisch charakterisierten Motiven. Das Thema wird eingangs vom Cello allein vorgetragen und erfährt dann unterschiedliche Harmonisierungen. Melodische und harmonische Veränderungen werden möglich durch die Zugehörigkeit der melodischen Cello- und der harmonischen Klavierstimme zum sogenannten 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit.

Unter den Komponisten, die den zweiten Modus, vulgo: „octatonic collections“ benutzen, gibt es zwei Lager. Man könnte sie Konflikt-Oktatoniker und Klang-Oktatoniker nennen. Während Ravel (im Streichquartett oder in den *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*) oder Igor Strawinsky (in *Chez Pétrouchka*) die Oktatonik benutzen, um diatonische, gar funktionale harmonische Wirkungen steuern zu können dergestalt, dass mannigfache Zwischenzustände und Übergänge an die Stelle tonaler Zentrierung treten, konstituiert die Oktatonik bei Messiaen eine eigene distinkte Klangwelt, mit eigenen Eigenschaften und eigener Färbung. Die möglichen Dreiklangs- und Vierklangsbildungen werden von Messiaen als Klang-Vokabular verwendet (wie es auch in einer Improvisation möglich wäre), aber nicht eingesetzt, um tonal-oktatonische Mehrdeutigkeit zu erzeugen. Sein Verfahren steht dem Gebrauch nahe, den Alexander Skrjabin in seiner sechsten Klaviersonate von „octatonic collections“ macht.

In *Louange à l'Éternité de Jésus* wird der 2. Modus in T. 10–11 hörbar verlassen, aber es entsteht durch die hinzutretenden „falschen Töne“, anders als in Ravels *Soupir*, keine mehrdeutige Situation. Der Tonvorrat, der mögliche Klanggebilde determiniert, wird ein anderer. Melodische Fortschreitungen konfliktieren mitunter mit den akkordischen Bildungen. Ein Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis wird dadurch aber nicht begründet. Die Bewegung der Melodie erfährt keine Motivierung durch Intervallfortschreitungen. Messiaens Melodie ist „an sich“.

Louange à l'Éternité de Jésus wurde während der Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg (1940–41) geschrieben, geht aber auf eine Komposition aus dem Jahre 1937 zurück, *Fêtes des belles eaux* für sechs Ondes Martenot. In dem älteren Stück wird der Schematismus der ostinaten Bewegung und der Schichtung genutzt, um extreme klangliche Wirkungen zu erzeugen. Die klangliche Dimension des Werks wird eigenständig, indem Klang physisch hervortritt. Der Schematismus der Faktur und die physische Präsenz des Klangs vor allem der quälend ostinaten Diskant-Stimme bedingen und rechtfertigen sich wechselseitig. Sie gehen hörbar nicht ineinander auf, weder in der synthetischen Einheit des Tonsatzes noch in der Einheit eines schönen Klangs noch in der Einheit gemeinsamer Bedeutung.

Hier genau liegt der wesentliche Unterschied zur Bearbeitung von 1940. Im *Quatuor* ist die Klangsinnlichkeit, der physische Klang, zurückgenommen, domestiziert. Das wird einmal durch die Instrumentation bewirkt, die von Messiaen appliziert wurde, ohne in den Tonsatz einzugreifen, zweitens durch das unterlegte Programm. Wo in der Vorlage ein disparater Satz, hartnäckige Repetition, ein sehr langsames Tempo und ein extrem divergentes Klangbild mit insistierenden Details sich zu einem sinnvollen Ganzen fügen, regieren in der Bearbeitung Harmonie und eine Art von „Ausdruck“, die ohne Rückhalt im musikalischen Sachverhalt ist, also doch wohl direkt dem Cello-Ton entspringen soll. Satztechnische Reduktion wird zu satztechnischer Armut. Programmatik springt in die Bresche: Dass nichts passiert und alles gleichförmig abrollt, gilt als musikalisches Abbild der „Éternité“ oder der Haltung der „Louange“.

NB 3: Messiaen, *Louange à l'Éternité de Jésus*, T. 23–27. © Durand et Cie

Im groß angelegten Crescendo vor Buchstabe D der Partitur des *Quatuor* wird die Problematik der Eigenbearbeitung unübersehbar, gerät der musikalische Prozess in eine Aporie. In *Fêtes des belles eaux* ist an der entsprechenden Stelle das Klangmoment zu physischer Unerträglichkeit gesteigert. In *Louange à l'Éternité de Jésus* hingegen wird der dynamische Mehraufwand durch die Entwicklung des Tonsatzes demontiert. Zielpunkt der dynamischen Entwicklung ist ein – Dominantakkord. Harmoniefremde Töne, die durch den Zweiten Modus in den Satz geraten waren, sind an dieser Stelle eliminiert. Die dynamische Anstrengung wird maximal, wo der Tonsatz sich aller Bestandteile, die nach dynamischer Vergrößerung verlangen könnten, entledigt hat.

Kraftlos ist das Fortissimo dieser Takte nicht nur, weil es durch den Tonsatz, indem er sich von Dissonanzen reinigt, durchkreuzt wird, sondern auch, weil das Klavier in der eingestrichenen Oktave wenig Steigerungsmöglichkeiten hat. Weder ein „großes“ Fortissimo noch ein „physisches“ ist da möglich. Schlimmstenfalls nimmt das Tastengeräusch zu – Ausdruck klanglicher Macht- und Kraftlosigkeit.

Clytus Gottwalds Bearbeitung für Vokalensemble¹² geht einen dritten Weg, neben der originalen Komposition für Ondes Martenot (die Gottwald zu der Zeit, als er das Werk bearbeitete, nicht kannte) und der Version im *Quatuor*. Gottwald muss den Satz polyphonisieren – anders wäre eine für Stimmen befriedigende Fassung kaum zu erzielen. Die fatale Hierarchie von Melodiestimme und akkordischer Begleitung wird relativiert. Der dynami-

12 Zu den Umständen der Entstehung der Transkription vgl. Clytus Gottwald, *Rückblick auf den Fortschritt. Eine Autobiographie*, Stuttgart 2009, S. 58, sowie das Booklet zur CD des SWR-Vokalensemble unter Marcus Creed (*Clytus Gottwald – Transkriptionen*, Stuttgart: Carus 2006). Die Texte hat Gottwald aus Messiaens eigenen Texten zu seinen *Trois petites liturgies de la Présence divine* zusammengestellt (Booklet, S. 4). Die Begegnung mit Messiaens *Cinq Rechants*, aufgeführt vom Pariser Vokalensemble unter Marcel Couraud Anfang der 1950er Jahre, war für Gottwald ein prägendes Erlebnis (*Rückblick*, S. 17).

sche Ausbruch vor Buchstabe D kann indirekt, durch Gewichtsverlagerungen innerhalb des Gesamtsatzes, realisiert werden. So kommt es, dass die Vokalbearbeitung überzeugender gerät als die Vorlage.¹³

(23)

1 *f* } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé

2 } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé

3 } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ge

4 } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ge

5 } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ge

6 } trompette bleu-e qui pro-

7 } trompette bleu-e qui pro-

1 *f* } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ge

2 } Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, lou-an-ge

3 } Bien-Ai-mé, l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce, le Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé

4 } Bien-Ai-mé, l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce, le Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé

5 } Bien-Ai-mé, l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce, le Bien-Ai-mé, le Bien-Ai-mé

6 } trompette bleu-e qui pro-

7 } trompette bleu-e qui pro-

1 *f* } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

2 } l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce

3 } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

4 } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

5 } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

6 } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

7 } l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce

1 *f* } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

2 } lui, la pré-sen-ce } le Bien-Ai-mé, la Bien-Ai-mé, trompette bleu-e qui pro-

3 } l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce

4 } l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce

5 } l'Es-pri-t c'est la pré-sen-ce

13 „[...] die Bearbeitung, von der Boulez sagte, sie sei besser als das Original [...]“ (Gottwald, *Rückblick*, S. 58).

wie sie wirken; Komposition wird zum Arrangement von Elementen, deren Bedeutungen fixiert sind.

6. Zwei Arten von Affirmation in der Musik

In *L'échange*, dem dritten der *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, das David Drew Anfang der 1950er Jahre in seiner grundlegenden Messiaen-Studie analysiert und vernichtend kritisiert hat,¹⁴ wird eine mehrschichtige Ausgangsfigur einem immergleichen Transpositionsmuster unterworfen. Trotz oder eben gerade wegen der Mechanik der Prozedur entsteht daraus ein verwirrender, immer überraschender Wechsel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Scheinbar paradox setzt eine leicht zu durchschauende Mechanik das Prinzip des „imprévu“ in Kraft. In manchem Stadium der Transpositionen-Kette erscheint eine Figur durch die Veränderung lediglich modifiziert, in ihrer Identität also gestärkt. Die folgende Transposition derselben Art lässt hingegen die Figur umschlagen in etwas Anderes, lässt z. B. latente Zweistimmigkeit hervortreten. Identität der musikalischen Elemente und ihre Verwandlung geraten in ein ebenso reizvolles wie unübersichtliches Spiel gegenseitiger Bestimmung und Aufhebung. So wirkt der Prozess, aus dem die Form des Stücks entsteht, auf die Materialkonfiguration zurück.

Bien modéré (♩=50)

(agrandissement asymétrique) *
Ped. *

23 *
Ped. *

14 David Drew, *Messiaen – A Provisional Study*, in: *The Score*, Nr. 10 (1954), Nr. 13 und 14 (1955). Die Analyse von *L'échange* findet sich im dritten Teil des Aufsatzes, S. 46ff.

25

8

5

1

fff

fff

8: bassa

28

fff

fff

fff

fff

8: bassa

8: bassa

Ped.

NB 5: Messiaen, *L'échange*, T. 1–2; T. 23–25; T. 28–31. © Durand et Cie

Wird dieser Prozess durch den Schluss revoziert? Die Folge der möglichen Transpositionen ist durchlaufen. Messiaen behält von dem zweitaktigen Modell nur mehr die Bass-Oktaven und repetiert sie mehrfach im vierfachen Forte. Alles hängt davon ab, ob es dem Zuhörer gelingt, die letzten Takte als strukturell wie programmatisch komplex wahrzunehmen.

Strukturell lässt sich die Coda als neue Variante des Grundmodells hören. Wo zuvor die sich wandelnde Bassfigur sich wandelnde Diskantfigurationen auslöste, erklingt jetzt die ungebundene Fülle natürlicher Resonanzen. Die Coda setzt also den Prozess fort, auf kontrastierende Weise, aber ebenso komplex. Sie ist gerechtfertigt durch das, was ihr vorangegangen ist. Das an sich natürliche Phänomen der Resonanzen gewinnt Komplexität, kann anders gehört werden durch das, was vorher erklang.

In programmatischer Hinsicht wird in der Coda der „commerce humano-divin“ zuge-spitzt. Der Bass, dessen Rolle im Stück durchweg eine tragende, verursachende war, findet nun nicht mehr in den wechselnden Reflexen im Diskant wechselnde Antworten, sondern zerlegt „sich“ in die vielfältigen Farben „seiner“ Teiltöne. Der „commerce“ ist, so scheint die Coda zu sagen, nicht symmetrisch. Auch die programmatische Konstellation erfährt in der Coda weitere Entwicklung, nähere Bestimmung.

Sowohl in Struktur wie im Programm, vollends durch die Verschränkung von Struktur und Programm ist die Coda von *L'échange* also komplex.¹⁵ Zugleich ist sie unzweifelhaft affirmativ.

15 Dagegen David Drew: „In short, *L'Échange* is the most primitive kind of programme music, differing from Kotzwar's *Battle of Prague* or other diversions of the kind only in the nature of aspirations and in its lack of any musical meaning. *L'Échange* is not *bad art*, but merely something to which one can apply no artistic criteria whatever.“ (Drew, *Messiaen*, Teil III, S. 47, Hervorhebungen im Original).

Affirmation gehört zu den Grundbestimmungen des Musikalischen.¹⁶ Wem Affirmation generell verdächtig ist, der wendet sich mit Grausen nicht nur von Messiaens *L'échange*, sondern muss auch Debussys *L'isle joyeuse* oder Liszts *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* geringschätzen, um von Chabrier oder Déodat de Séverac zu schweigen. Die französische Tradition unterscheidet sich von der deutsch-österreichischen gerade darin, dass sie dem affirmativen Grundcharakter der Musik nicht ausweicht. Nach einer These Vladimir Jankélévitchs erwächst die Tendenz zur „grandiloquence“ der deutschen Musik daraus, dass sie sich „dem Nichts unterwirft“.¹⁷ Gelehrter Schwulst als Kompensation für gestörten Realitätsbezug.

Affirmation widerspricht nicht, auch das lehrt die französische Tradition, der Forderung nach Modernität und Komplexität. Die Weigerung, das Wirkliche im Namen einer höheren, besseren, eigentlichen Wirklichkeit zu negieren, auszustreichen,¹⁸ bedeutet gerade nicht, dass Unmittelbarkeit und Natürlichkeit zu leitenden Ideen avancieren. Reflexivität und die Betonung des Artifiziiellen gedeihen unter den Bedingungen der Hinwendung zum „réel“ besser gar als unter der Herrschaft der ästhetischen Prinzipien Diskurs und Organismus.

Doch scheint Messiaen gerade in dieser Hinsicht zurückzubleiben hinter dem Reflexionsniveau und den technischen Möglichkeiten, die sich die französische Klaviermusik seit Liszt erworben hat. Liszt, durchaus bekannt für triumphal-problematische Finali, lässt im Schlussteil der erwähnten *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* einen Choral von außen in die artifizielle Sphäre der Komposition eindringen. Zuvor waren Struktur und Programm überaus komplex verwoben und entwickelt worden. Doch der Schluss dementiert absichtsvoll den Schein, Struktur und Programm wären vollständig zu vermitteln. Der immanente instrumentale Prozess arbeitet an Material, das in vielerlei Hinsicht, hier vor allem: als historische Musik und als Teil der Welt des Glaubens und der Kirche, geprägt ist. Indem die finale Affirmation Zielpunkt der immanenten kompositorischen Entwicklung ist, aber als Zitat dem Prozess zugleich von außen entgegentritt und außen bleibt, ist auch in der Affirmation der innere Konflikt, die Differenz von autonomem Prozess und heteronomem Material erhalten. Weder gibt sich Kunst als Gottesdienst, noch Artifizielles als Natur.

In Messiaens *L'échange* tritt an die Stelle der festgehaltenen Differenz von immanentem Prozess und lebensweltlicher Verankerung der Musik das Quidproquo von Innen und Außen. Seine Kunst versucht, in Bekenntnis überzugehen, hinüberzugleiten. Dadurch dementiert sie ihre eigene Prämisse, ihre Artifizialität, die ohne die Differenz von Innen und Außen nicht zu haben ist. Das ist der innere Widerspruch, an dem seine „Neue Musik ohne Moderne“ laboriert.

16 Zu einer negativistischen Entfaltung der Affirmation bei Jankélévitch vgl. die in Anm. 4 genannte Arbeit des Verfassers.

17 „La musique allemande est trop subjuguée par le néant, trop habitée par la volonté du grandiose [...]“.
Vladimir Jankélévitch/Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris 1978, S. 302.

18 Clément Rosset, *L'anti-nature*; ders., *Le réel et son double*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris 1984.