

Olivier Messiaen 10. 12. 1908 – 27. 4. 1992

Hans Zender

Messiaens Aktualität – das Haiku-Denken

Für Yvonne Loriod

Seit ich die *Sept Haikai* kenne – von allen Werken Messiaens liebe ich dieses Stück am meisten – habe ich mich gefragt, in welchem Sinn es sich hier um Haikus handelt: wo die formale Analogie liegt, die der Musiker zu den Gebilden der japanischen Haiku-Dichtung gefunden hat.

Ein Haiku besteht aus 17 Silben, die in 3 Zeilen von 5, 7 und 5 Silben aufgeteilt sind. Es ist so etwas wie eine »Momentform« – ein Augenblicksgeschehen will festgehalten werden; und die Haikudichter sagen, daß das nur möglich ist, wenn das schauende Bewußtsein eine große Ruhe erreicht hat. Finden wir bei Messiaen formale Analogien zur 5-7-5-Aufteilung? Nein. Zur syntaktischen oder semantischen Struktur, etwa durch vergleichbare Hierarchisierung von Klangzeichen? Nein. Bleiben noch die Titel der Sätze; diese schaffen für den Hörer eine poetische Intention, aber keine Form. Sollte die Analogie in einem viel fundamentalen Bereich verborgen sein? Und was könnte dieser Bereich anderes sein als die Struktur der Zeit? Ich finde in dem außerordentlichen Buch von Izutsu *Die Theorie des Schönen in Japan* folgende Sätze: »Der Waka-Dichter« (Waka ist eine Vorform des Haiku) »scheint gegen die innere Natur der Sprache anzugehen; denn mit Hilfe von Wörtern versucht er ein *synchrones Feld*, eine räumliche Ausdehnung zu schaffen. Anstelle einer zeitlichen Abfolge von Wörtern, in der jedes folgende Wort fortfährt, gleichsam das vorangehende auszulöschen, zielt das Waka dahin, einen globalen Überblick des Ganzen zu schaffen, bei dem die benutzten Wörter alle gleichzeitig zu beachten sind.« Typisch für die Zeitgestaltung bei Messiaen ist – und das gilt von seinen frühesten Werken bis zu seinen letzten – die Kontinuität sowohl wie die Autonomie jeder der verschiedenartigen Zeitgestalten, die in einer Form auftauchen. Ganz im Gegensatz zur Musik der Beethoven-Tradition gehen sie nicht ineinander über, beeinflussen sich nicht gegenseitig; sie entstammen nicht der gleichen Wurzel, sondern scheinen nebeneinander zu stehen, ohne eine Einheit zu bilden. Und doch gibt es kaum eine andere Musik, welche einen so starken Eindruck von Zusammenhang – und das oft über sehr lange Zeitstecken – vermittelt.

Vor ca. zwanzig Jahren fragte ich Messiaen einmal, was er für die wichtigste Erfahrungsquelle für einen heute heranwachsenden Komponisten halte. Zu meinem

Erstaunen antwortete er: »Die Elektronik.« »Das sagen Sie, der Sie nie ein Werk dieser Art veröffentlicht haben?« fragte ich zurück. »Es geht nicht um die Produktion elektronischer Musik«, war seine Antwort, »sondern darum, von der Elektronik zwei grundlegende Verfahrensweisen fürs Komponieren zu lernen: den Schnitt und die Überlagerung das heißt, einen neuen Umgang mit der musikalischen Zeit.« Überlagerung komplexer Gestalten ist das Bauprinzip der *Sept Haikai*. Wir finden bis zu sieben autonome Schichten, die gleichzeitig erklingen. »Autonom« soll hier heißen: geschlossen im Hinblick auf Instrumentation, Harmonik (wobei es entscheidend ist, daß diese modal ist!) und rhythmische pattern, und zwar ohne die Existenz irgend einer Art von Superstruktur, die als prästabilisierte Harmonie – wie in den klassischen Werken von Boulez und Stockhausen – dafür sorgt, daß die Schichten aufeinander bezogen werden können. Was kann der Hörer bei dieser Art von Überlagerung überhaupt noch an Gestalt wahrnehmen, fragte ich mich, als ich die Partitur dieses Werkes zum ersten Mal sah. Das Erstaunliche ist, daß die Partitur herrlich klingt, und sich dem Hörer als geordneter Ablauf mitteilt. Ist das Zufall? oder eine nicht analysierbare Leistung des »Genies« Messiaen?

In der Tat ist es nicht möglich, den Kern dieses Phänomens nach den klassischen formalen Strategien der europäischen musikalischen Logik (einschließlich ihrer scharfsinnigsten Ausprägung, des Boulez'schen Denkens) zu erfassen. Boulez selber beschreibt 1973 die Musik seines Lehrers so: »Verglichen mit den Haltungen eines anderen erstklassigen Lehrers, Schönberg, sind die Verfahrensweisen Messiaens alles andere als konsistent und homogen, so sehr er auch auf bestimmte Aspekte des musikalischen Denkens bestehen mag. Seine theoretische Position, wenn man bei ihm überhaupt von einer solchen sprechen kann, basiert nicht auf bestimmten Ideen über die Entwicklung der musikalischen Sprache und ihren logischen Konsequenzen, sondern auf einem strikten Eklektizismus.«

An anderer Stelle hat Boulez sehr liebevoll die enge Berührung seines eigenen Denkens mit dem Messiaens in den frühen fünfziger Jahren beschrieben: die Faszination durch das Numerische, durch die Perfektion einer sich selbst steuernden Rationalität (heute erleben junge Komponisten die gleiche Faszination neu vor dem immer schneller und komplexer werdenden Computer). In dieser Zeit war ja Messiaen, in der Erweiterung und Radikalisierung der seriellen Verfahrensweisen allen andern vorausseilend, zu einem »vernetzten« Denken gekommen, das den einzelnen Punkt unabhängig von seinem Kontext definierte. Er konnte aber an dieser Stelle seiner Entwicklung nicht in die Bahn der damaligen Avantgarde einbiegen, deren Ziel (durchaus in Übereinstimmung mit der Tradition der Wiener Schule) die Herstellung einer kohärenten, in sich geschlossenen musikalischen Systematik sein mußte. Messiaen mußte einen Weg suchen, genau diesen Konsequenzen zu entgehen, und daß er ihn fand, macht gerade heute seine Aktualität aus. Jenes logisch geschlossene Denken scheint Messiaen, nachdem er es einige Jahre erprobt hatte, wie ein Gefängnis vorgekommen zu sein. Er hat beschrieben, wie ihm irgendwann – er stand in der Mitte seines Lebens – der Vogelgesang als eine mögliche Quelle für sein kompositorisches Schaffen erschien, und er diese Entdeckung als eine ungeheuere Befreiung erlebte. Versuchen wir, diesen Punkt in der Entwicklung eines großen Mannes etwas tiefer zu verstehen!

Ganz offenbar erlebte Messiaen den Vogelgesang als den spontanen Einbruch der

gewachsenen Natur in den, sich seiner selbst voll bewußten, konstruktiven Geist. Ich fragte Messiaen einmal, welcher der großen europäischen Komponisten für ihn der wichtigste sei. Die Antwort war (schon) wieder eine Überraschung: »Wagner wegen seiner Leitmotive und ihrer Nähe zur Natur.« Natur – das heißt für Messiaen aber nicht nur Lust am sinnlichen Klangerlebnis, sondern auch Lust am Chaos. In seiner von nun an entstehenden Musik stoßen die chaotischen Zonen der Vogelstimmen immer wieder mit Formteilen zusammen, welche in klar erscheinender Systematik komponiert sind. Man hat den Eindruck, daß Messiaen, ähnlich wie Jahrzehnte später etwa ein naturwissenschaftlicher Denker wie Prigogine, begonnen hat, in zwei verschiedenen Zeiten zu denken: in einer ersten, die systematisch und gut überschaubar ist und den einfachen Systemen der klassischen Physik wie auch der Quantenmechanik entspricht, und einer zweiten, nicht-linearen, welche etwas mit dem »internen« Zustand der Zeitstrukturen zu tun hat: es wird möglich, das Alter eines Systems zu erkennen, und Systeme verschiedenen Alters zusammenzusehen – für den Musiker heißt das nicht etwa nur, verschiedene strukturelle Komplexitätsgrade in einer Form zu verwenden, sondern Strukturen verschiedenen historischen Alters zu verbinden. In dieser tatsächlich nicht mehr homogenen Welt, in der wir uns etwa vom Jahr 1953 an bei Messiaen bewegen, finden wir als Elemente seiner musikalischen Sprache eine Vielzahl von ästhetisch auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringenden »Musiken«, angefangen bei den der Natur nachgebildeten Vogelstimmen über die indischen und altgriechischen Rhythmen, den gregorianischen Choral, Lisztsche und Debussysche Reminiszenzen, an Strawinsky anschließende hochkomplizierte rhythmische Techniken bis hin zu den seriellen Konstrukten der fünfziger Jahre. Erst das lange nach der Entstehung der *Sept Haikai* geborene Denken der Chaos-Theorie scheint komplex genug; um analytische Modelle zu liefern, welche in etwa erfassen können, was zum Beispiel bei den vorhin erwähnten Überlagerungen der *Sept Haikai* vor sich geht. Man betrachtet in der Chaosforschung ja nicht nur, wie sich Systeme über die linearen Stadien hinaus zu chaotischen Zuständen entwickeln, dabei aber immer wieder neue Formen von Ordnung hervorbringen, sondern auch, wie sich verschiedenartige geschlossene Systeme »durch einander hindurch« bewegen, ohne sich gegenseitig zu verletzen. Messiaens "Turbulenzen" sind von der eindeutigen Ordnung der klassischen Strategien ebensoweit entfernt wie von den Zufälligkeiten der naiven Aleatorik. Sie stellen eine Überstrukturierung dar, d.h. sie bieten dem Hörer ein Zuviel an Ordnung an; das Resultat ist eine ungeahnte Mehrdimensionalität des hörenden Bewußtseins. (Hier liegt der Anschlußpunkt für das Denken B. A. Zimmermanns der in seinen Collagen den Gedanken der Simultaneität des Verschiedenen von dem »Denken in autonomen Schichten« bei Messiaen zum »Zitieren verschiedener historischer Stile"« (ebenfalls oft simultan!) weitergeführt hat.)

»Überlagerung« ist eine der neuen Strategien dieses Denkens; will man den »Schnitt« als formale Alternative bei Messiaen studieren, so braucht man nur die etwa gleichzeitig mit den *Sept Haikai* entstandenen *Couleurs de la Cité céleste* zu studieren. Hier findet man in einer Mosaikform etwa 60 Schnitte bei ca. 20 verschiedenen musikalischen Elementen – wobei aber die Häufigkeit des Auftretens einer bestimmten Gestalt keineswegs um den Mittelwert 3 kreist, sondern zwischen 1 und 12 liegt: eine »dissipative« Struktur also (um in der Sprache der Chaosforscher zu reden), weit entfernt von entropischer Ausgeglichenheit.

Ein Ärgernis für alle Anhänger des geschlossenen systematischen Denkens der »alten« Avantgarde war Messiaen immer: ich entsinne mich eines Konzertes im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse in den frühen fünfziger Jahren, in dem Yvonne Loriod die *Vingt regards* spielte, und ein Publikum von heute in Ehren ergrauten Fachleuten sich vor Lachen über die vielen Fis-dur-Akkorde gar nicht mehr fassen konnte. Man hat Messiaens heteronome Strukturen als Unbeständigkeit, als Naivität, als Eklektizismus bezeichnet und dabei übersehen, daß die Realisierung seiner fundamental neuen Zeitstruktur nur so möglich war. Nur wenn man den strukturellen Kern selber bereits als unreduzierbare Vielheit auffaßt – anstatt als rationale Einheit, wie in der Tonalität und im klassischen seriellen Denken – kann man die »einwertige Logik« der abendländischen Tradition sprengen. Genau das tat Messiaen, und hier muß man ihn mit Cage vergleichen. Und so sind wir wieder im Herzen des Haiku-Denkens angelangt. Die musikalischen Gestalten bilden bei Messiaen eine Konstellation, und nicht eine, durch dialektische Arbeit vermittelte Einheit – im gleichen Sinn wie die Worte im Haiku, nach Izutsu, ein synchrones Feld darstellen. »Man kann sagen, daß in einem solchermaßen konstituierten Feld die Zeit stillsteht oder sogar aufgehoben ist in dem Sinne, daß die Bedeutungen aller Wörter gleichzeitig in einer einzigen Sphäre gegenwärtig sind.« (Izutsu)

Am Ende des Jahrhunderts erscheint Messiaen als derjenige Musiker, welcher nicht nur die von Schönberg angekündigte »Vorherrschaft der deutschen Musik« (d.h. der dialektisch vermittelnden, »hegelianischen« Formgebung) gebrochen hat, sondern der das von Perfektion und Erstarrung bedrohte europäische Musikdenken zu einem multikulturellen Bewußtsein hin geöffnet hat. Die in fast jedem der späteren Werke Messiaens auftauchenden chaotischen Felder von Vogelstimmen prallen, in der Spontaneität des Hier und Jetzt, in der nicht hinterfragbaren komplexen Vielheit der Erscheinung, auf die langen Flächen seiner zu wunderbaren Klängen geordneten Strukturen: sein gesamtes Werk der zweiten Lebenshälfte hat Haiku-Charakter.

In den letzten Werken Messiaens wird die Konstellation der verschiedenen formbildenden Gestalten immer mehr zu einer Polarität von Vogelstimmenfeldern und extrem langsamen, sich immer weiter dehnenden Klangflächen. Dabei ist es aufschlußreich zu beobachten, wie verschieden sich diese beiden Formtypen aufbauen: die Vogelstimmen durch kleine kompositorische Zellen, die sich ständig erweitern und verwandeln, und die durch Hinzutreten anderer Zelltypen allmählich ein immer größeres Repertoire von Zeichen entwickeln – ein Bild des biologischen Wachstums; die »langen Flächen« durch Präsentation eines gleichbleibenden Klangmaterials fast ohne Zuwachs an »Information«, aber durch häufige Wiederholung des Gleichen, etwa in veränderter Farbregion, den Hörer allmählich dazu bringend, immer längere Zeitstrecken als Zusammenhang, als »Phrase« zu überschauen: Bild des geistigen Wachstums.

Sigmund Freud hat einmal den, für einen Musiker interessanten Satz gesagt: »Wir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig.« Nach dem Hören Messiaenscher Musik möchte man ihn korrigieren und sagen, daß wir den Genuß von »Zustand« erst lernen müssen; daß aber, wenn wir das getan haben, auch der Genuß der Kontraste noch sich steigert. So scheinen sich die beiden Pole von Musik im Spätwerk gegenseitig hervorzubringen und zu balancieren. »Seine Geistesverfassung auf kontemplativer

Höhe haltend, wendet sich der Dichter dem Profanen der Erfahrungswirklichkeit zu«, ist ein Ausspruch des Haikudichters Basho. Etwa ein Jahr vor seinem Tod sprach ich Messiaen auf den Kontrast zwischen den überschnellen Pulsen seiner Vogel-Musiken und den, für die Interpreten ähnlich schwierigen, extrem langsamen Metronomen seiner »unendlichen Flächen« an . »Ja, ich weiß, die Leute beschwerten sich darüber, daß ich das menschliche Maß überschreite, aber ich komponiere gar nicht für Menschen, sondern für die Engel.«

Sind die Vogelstimmen die Chiffre für Natur, und die »langen Flächen« die Chiffre für Geist, so weist Messiaen durch die unvermittelte Dualität der Darstellung auf die Identität von Natur und Geist; diese wird musikalisch erlebbar in der so entstehenden »aufgehobenen Zeit«.