

Rede auf Olivier Messiaen

Von K. H. Ruppel

Olivier Messiaen kommt aus einem Land, das nach dem jeweiligen Ende der beiden Weltkriege vor tiefgreifenden Wendungen in bezug auf das Phänomen »zeitgenössische Musik« stand. Im März 1918, acht Monate bevor die Geschütze schwiegen, starb noch unter dem Donner der Paris beschießenden deutschen Kanonen Claude Debussy, der zusammen mit dem dreizehn Jahre jüngeren Maurice Ravel vom Anfang des Jahrhunderts an das Timbre und das Klima der französischen Musik so entscheidend beeinflußt und schließlich bestimmt hatte, daß er es letztwillig verfügen durfte, auf seinen Grabstein in dem kleinen, stillen Pariser Friedhof von Passy nichts als seine ineinander verschränkten Initialen CD und auf der Rückseite die lapidare Signature »Musiciens Français« eingraben zu lassen – niemand, der an diesem »Tombeau de Debussy« steht, wird von dieser scheinbar so ungeheuer bescheidenen und in Wahrheit so ungeheuer stolzen Inschrift unbeeindruckt bleiben. Ravel, in einem nach außen merkwürdig unartikuliert gebliebenen und gleichwohl beide Musiker touchierenden, ja dramatischen Phasen nicht entbehrendes Verhältnis stehend, überlebte Debussy um fast zwei Jahrzehnte – er ist 1937 gestorben – und erlebte die Abkehr von der Klangwelt, die Debussy und er geschaffen hatten und die in der populären Musikgeschichte noch heute mit dem zwar anschaulichen, aber doch reichlich summarischen und undifferenzierten Begriff »Impressionismus« gekennzeichnet wird; er trifft, das hat die seriöse Forschung längst klargestellt, allenfalls partikelweise zu. Nun, dem nachzugehen ist hier nicht unsere Sache – genug, daß sich um 1920 eine Generation von Musikern zwischen 25 und 30 scharf von Debussy und Ravel abwandte, die sie seltsamerweise (und nicht ohne Komik) mit dem von Debussy so leidenschaftlich bekämpften Richard Wagner unter »Romantik« subsumierten und unter der geistigen Führung der ehemaligen »Debussysten« Eric Satie und Jean Cocteau jene Front des »Anti-Debussysme« errichteten, deren Wortführer die legendäre »Groupe des Six« wurde. Wenn wir Musik von Milhaud oder Honegger, von Poulenc oder Auric hören, ist es unvermeidbar, daß wir an diese »Gruppe« denken, die alles andere war als ein satzungsgebundener Verein, sondern lediglich eine Freundesrunde, einig in dem Bestreben, den romantischen Nebeln – ich spreche hier immer in ihrer von Cocteau diktierten Sprache –, die noch aus dem späten 19. Jahrhundert über die musikalische Landschaft hinbrauten, zu entfliehen, herauszukommen aus ihren süchtigen Stimmungen, Sentiments, Räuschen und Trunkenheiten aller Art und statt dessen »Musik der Zeit« zu schreiben, harte, klare, harmonisch unparfümierte, rhythmisch profilierte Musik, motorischen statt seelischen Emotionen zugewandt, der Technik, dem Sport, nicht die Atmosphäre des Meeres, der Wolken, von Watteau-Inseln oder granadischen Nächten hervorruhend wie Debussy, sondern die der Rugby-Arena oder der Music-hall, wie Honegger und Milhaud. Übersehen wir

dabei auch nicht den Einfluß Strawinskys, der ja damals schon, wenn auch aus anderen Impulsen, mit seinem neoklassizistischen Ballett »Pulcinella« der antiromantischen Bewegung zur Seite getreten war. Beiläufig darf hier erwähnt werden, daß sie in Deutschland in dem jungen Paul Hindemith, dem Altersgenossen der »Six«, ihren ausbündigsten Weggenossen gefunden hatte.

Richten wir aber unseren Blick auf das Terrain der französischen Musik am Ende des Zweiten Weltkrieges, so sieht es völlig anders aus. Genau das, was in den zwanziger Jahren die anti-romantische und anti-impressionistische Generation hatte hinwegfegen wollen (und auf einige freilich begrenzte Zeit auch tatsächlich zurückgestaut hat), war wieder im Aufbruch. Was immer sich damals in der Tendenz, der Musik vor allem einen zivilisatorischen Gestus zu geben – bedenken Sie bitte immer, daß wir nur von der französischen Musik sprechen –, was immer sich darin zusammengefunden haben mochte, Spieltrieb, Urbanismus, Spaß an der Karikatur oder Parodie, aber auch, in manchen Werken Saties etwa, Rückgriffe auf die Idee des »L'art pour l'art« (wenn auch ohne deren elitäre Exklusivität) – nichts davon war in Frankreich nach 1945 noch lebendig geblieben. Die zivilisatorische Fassade ganz Europas war eingestürzt, wie hätte sich da eine Musik halten können, die sich mit aller Absicht als ihr Signum verstand?

Was aber trat 1945 an ihre Stelle? Schon um die Mitte der dreißiger Jahre hatte es unter den jungen Musikern Frankreichs Stimmen gegeben, die mit der Verbreitung der Parolen der »Six« die Gefahr einer Herrschaft des Mechanischen und Unpersönlichen heraufziehen sahen und dagegen mit dem Ruf nach einer »Musik der geistigen Gewalt und der kraftvollen Reaktionen« antraten. Auch sie kamen aus einer Gruppe – sie nannte sich »Jeune France«, und einer ihrer Wortführer ließ sich folgendermaßen vernehmen; als man ihn nach seiner Ästhetik gefragt hatte:

»Ich weiß in der Tat nicht, ob ich eine Ästhetik habe, aber ich kann sagen, daß meine Vorliebe auf eine schillernde, verfeinerte, ja wollüstige Musik – wohlverstanden, nicht sinnlich gemeint – gerichtet ist. Auf eine zarte oder heftige Musik, voll von Liebe und Ungestüm. Eine Musik, die sich wiegt, die singt (Ehre sei der Melodie, der melodischen Phrase!). Eine Musik, die ein neues Blut ist, eine sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf. Eine Musik wie Kirchenfenster, ein Wirbel von komplementären Farben. Eine Musik, die das Ende der Zeiten ausdrückt, die Allgegenwart, die verklärten Leiber, die göttlichen und übernatürlichen Geheimnisse. Ein »theologischer« Regenbogen.«

Jener Wortführer der »Jeune France«, von dem dieses Zitat stammt, war Olivier Messiaen. Verweilen wir aber einen Augenblick bei dem Wort »Jeune France«: Es waren nur vier Musiker, die sich zu ihrem vorhin angeführten Programm einer »Musik der geistigen Gewalt und der kraftvollen Reaktionen« bekannten – außer Olivier Messiaen der jüngst verstorbene André Jolivet, Daniel Lesur und Yves Baudrier, eine kleinere Gruppe also als die »Groupe des Six« – und doch, welcher Anspruch steht hinter dem Namen »Jeune France«: Das junge Frankreich insgesamt ist es, das in ihrem Programm zu sammeln sie sich anheischig macht, dem Programm der »Rehumanisierung« der Musik, das sich dem »Zivilisationsmusik«-Programm der »Six« entgegenstellt. Die »Sechs« – das »Junge Frankreich«, das sind fürwahr Fronten von höchst ungleicher Ausdehnung, und so verschieden wie diese ist auch ihre Sprache: aggressiv, ironisch, jargonhaft die der »Six«, appellierend, ja beschwörend, ausgrei-

fend ins Metaphysische die der »Jeune France«. Die »göttlichen und übernatürlichen Geheimnisse« – Olivier Messiaen hat sie in seiner oben zitierten Antwort auf die Frage nach seiner Ästhetik genannt und auch noch das »Ende der Zeiten«. Welch eine Gegenposition zu Musikern, die nichts wollten als aus der Zeit für die Zeit schreiben!

Olivier Messiaen, um nun von ihm und seinem Werk zu sprechen – soll man ihn einen Provençalien oder einen »Montagnard« nennen? Er ist 1908 in Avignon geboren, aber in der Nähe von Grenoble aufgewachsen, und sein Œuvre bestätigt, daß mehr als das antikisch-mittelmeerische Fluidum der Provence die alpine Natur des Isère-Tals und seiner Bergwelt in die Seele des jungen Mannes eindringen, der von seinem Vater, einem berühmten Anglisten und Shakespeare-Übersetzer, die Neigung zur Gelehrsamkeit und von seiner Mutter, der Dichterin Cécile Sauvage, die poetische Sensibilität geerbt hat. Beide Erbteile haben sich in seinem Schaffen niedergeschlagen, primär das mütterliche in der Fülle, Gewalt und Leuchtkraft seiner musikalischen Visionen, dann das väterliche in der rationalen Planmäßigkeit der enorm komplizierten Kompositionstechnik, mittels deren sie Gestalt werden. Es nimmt uns nicht wunder, daß der junge Komponist, der von 1919 bis 1930 wie alle großen Musiker Frankreichs seit dem 18. Jahrhundert Absolvent des Pariser Conservatoire war – es nimmt uns nicht wunder, daß auf seinem Weg zu sich selbst Debussy eine wichtige Station wurde, auch Strawinsky, Mussorgsky und sogar Alban Berg; aber staunen müssen wir, wenn wir sehen, wie er im geistigen Rüstzeug beim Durchschreiten des mit diesen Namen abgesteckten Terrains ein gelehrtes Instrumentarium mitbringt, das er dem intensiven Studium von Zahlenmystik, von griechischen und indischen Rhythmen und des Gesangs der Vögel verdankt (was diesen betrifft, kann sich kein Ornithologe von Fach an universaler Kenntnis mit ihm messen). Hinzu kommt, daß er alsbald so außerordentliche künstlerische und technische Fähigkeiten für das Orgelspiel entwickelt, daß er schon ein Jahr, nachdem er das Conservatoire verlassen hat, als Dreiundzwanzigjähriger das Amt des Organisten an der Kirche Saint Trinité in Paris übernimmt; sonntags ist sie überfüllt von Menschen, die nicht kommen, um das Wort Gottes, sondern um das Orgelspiel von Olivier Messiaen zu hören, das in der Freiheit seiner Improvisationen, in der Kühnheit seiner Gedanken und nicht zuletzt mit der stupenden Virtuosität seiner klanglichen Realisation für die Zuhörer ein künstlerisches Faszinosum ersten Ranges ist. Gerade das aber ist es für den Spieler nicht, mindestens nicht in erster Linie – ein künstlerisches Ereignis. Denn Olivier Messiaen spielt zur Ehre Gottes, so inbrünstig, so entflammt und enthusiastisch, wie es vor ihm wohl keiner der vielen großen Organisten Frankreichs vermocht hat, selbst nicht sein berühmter Lehrer Marcel Dupré, der berühmte Bach-Spieler. Auf Bach wird man aber zurückgehen müssen, um – allenfalls Bruckner ist in diesem Zusammenhang noch zu nennen – einen Musiker zu finden, der sein Schaffen so ausschließlich als Bekenntnis zu und als Dienst an seinem Gott betrachtet wie Olivier Messiaen und, das darf hier hinzuzufügen keinesfalls vergessen werden, an seiner Religion. Olivier Messiaen ist ein gläubiger, ein glühender Katholik, erfüllt von Gottesdemut und – das unterscheidet ihn von dem gottesdemütigen Protestanten Bach – von Gottestrunkenheit. Seine Musik ist durchaus rauschhaft, verzückt, ekstatisch in ihrer Aktivität und Spiritualität, und das einmal eher feuilletonistisch gefärbte Wort eines Wiener Kritikers über die Achte Symphonie von Mahler, ihre Musik zur Schlußszene aus »Faust« sei »eros-süß und jesus-bang« – auf viele Werke Olivier Messiaens darf man

es vielleicht in einem die Sache tiefer treffenden Sinn anwenden. Mindestens weist es darauf hin, daß sich in diesen Werken, wie in seinem Gesamtœuvre überhaupt, sehr heterogene Elemente mischen, das Sublimiert-Erotische mit dem Transzendenten, das Naturale mit dem Zerebralen, die Voluptas mit der Pietas. Fromme Versenkung, nach innen gerichtete Meditation gibt es in dieser Pietas kaum, sie ist, auch wo sie im äußeren Gestus, in der Klangerscheinung ruhiger wirkt, sozusagen immer im Aufsprung zur Verkündigung, zum Donnerwort der Offenbarung. Der Orgelzyklus »La Nativité du Seigneur« aus dem Jahr 1935 hat gar nichts vom Idyll einer Heiligen Nacht mit einem Jesuskind in der Krippe inmitten, sondern es ist durchaus »Le Seigneur«, der hier geboren wurde, und so endet der Zyklus denn auch in einem rhythmisch wahrhaft orgiastischen »Dieu parmi nous« – Gott ist unter uns!

Kein großer schöpferischer Künstler, und stelle er sich auch als ein noch so kühner Neuerer und radikaler Traditionsverächter heraus, schafft ohne Rückverbindungen. Debussy, in seinem Kampf gegen Wagner und für die Erneuerung der französischen Musik aus ihrem eigenen Geist, berief sich auf die Meister des Barock und in seinem »Martyre de Saint-Sébastien« sogar auf die der Renaissance, Ravel huldigte – und das nicht nur in seinem »Tombeau de Couperin«, sondern auch in vielen Klavierwerken, die sich nicht einer historischen Attitüde befleißigten, den Clavecinisten des 18. Jahrhunderts. Die Rückverbindungen Olivier Messiaens reichen in ganz andere Zonen. Als früheste läßt sich, wenn auch schattenhaft, die Gregorianik erkennen, in hellem Licht aber liegt die Romantik, in der Musik Frankreichs verkörpert in Hector Berlioz. Der Komponist der »Symphonie fantastique«, Sohn der Landschaft um Grenoble, in der auch unser Gast aufwuchs, beeindruckte ihn vor allem durch seine Aufsprengung der musikalischen Vorstellungswelt zum Poetischen und Phantastischen hin, bis ins Exaltierte und Bizarre, in dem die alten, nahezu sakrosankten künstlerischen Tugenden des »Génie latin« – »Haß und Klarheit« – rücksichtslos beiseite gefegt waren. Musik im Dienst von etwas Außermusikalischem (was zwangsläufig den Verzicht auf Anerkennung und Respektierung ästhetischer Normen zur Folge hat) – für Berlioz war es das Poetische, für Olivier Messiaen ist es das Religiöse. Es, und nur es allein, ist die Dominante seines künstlerischen Ethos, in seinem Dienst stehen all die Entdeckungen, die sein unermüdlich forschender Geist zur Erweiterung und Verfeinerung der musikalischen Gestaltungsmittel gemacht hat. Sie können im Kontext dieser Laudatio nur genannt, nicht erläutert werden, doch sei, wer sich mit der freilich sehr komplexen und komplizierten Materie gründlicher befassen will, auf des Komponisten eigenen Leitfaden hingewiesen, die beiden Bände »Technique de mon langage musical«, 1944 in Paris erschienen, deutsch leider noch immer nicht vorliegend.

Die wichtigsten und ingeniosesten Entdeckungen Olivier Messiaens sind die »nicht-umkehrbaren« Rhythmen, d. h. solche, die in der Umkehrung das gleiche Bild zeigen wie in der Normalgestalt, und, im melodischen Bereich, die nur beschränkt transponierbaren »Modi«, Tonleitern, die die Oktave in zwei- bis sechstönige Gruppen so unterteilen, daß die Endnote einer Gruppe jeweils die Anfangsnote der nächsten ist. Sieben solcher Modi sind aufgestellt, ein achter wäre die schon von Debussy in all ihren Möglichkeiten ausgenützte Ganztonleiter. Bestimmen die Modi, wie es in den Werken Olivier Messiaens häufig der Fall ist, nicht nur den melodischen Verlauf, sondern auch

die harmonische Struktur, so gewährt ihre Anwendung, wie es Winfried Zillig einmal ausgedrückt hat, »in einem ähnlichen Sinn wie die Zwölftonreihe die absolute Einheit des Tonmaterials«.

Nun, die nicht-umkehrbaren Rhythmen und die beschränkt transponierbaren Modi sind Bereicherungen der kompositorischen Methoden, die – wie auch die eben genannte Zwölftontechnik Arnold Schönbergs – aus der musikalischen Materie, aus ihrer Substanz selbst autonom entwickelt wurden. Nicht aus der Musik sozusagen von innen heraus entwickelt, sondern von außen zugebracht aber wurde ihr von Olivier Messiaen ein Klangmaterial, das in gleicher Weise struktur- und farbenbildend vor ihm noch kein anderer Musiker angewandt hat – wir haben es vorhin schon einmal kurz genannt –, das Klangmaterial des Gesangs der Vögel. Er hat sich von Jugend auf mit ihm beschäftigt, ihm gelauscht, ihn notiert, in eine Systematik gebracht, die nicht nur die heimische, sondern auch die fremdländische und exotische Vogelwelt erfaßt, und das nicht um der Naturerkenntnis willen, wie sie die Wissenschaft sucht, sondern um die Natur zu verherrlichen als Schöpfung Gottes. Mystische Spekulationen mögen dahinter stehen: Die Stimmen der Vögel, der einzigen Geschöpfe, die sich frei zwischen Himmel und Erde bewegen – sind sie nicht die Stimmen der Engel? Der Boten Gottes? Unermeßlich in ihrer Vielfältigkeit, Schönheit, Geheimnishaftigkeit? Müssen, wenn sie zusammenklingen, nicht Gebilde von einer wunderbaren Musikalität entstehen, rauschhaft-hymnische Lobpreisungen der Schöpferphantasie des Herrn? Es ist nicht die Marotte einer musikalischen Ornithologie, von tonmalerischen Klangspielereien gar nicht zu reden, die Werke wie den fast zweistündigen Klavierzyklus »Catalogue d'oiseaux« oder »Reveil des oiseaux« für ein weit über Lisztsche Bravour hinaus behandeltes Klavier und Orchester hervorbrachten (die Rufe von 38 europäischen Vogelarten bilden sein Klangmaterial), sondern etwas, für das ich kein anderes Wort finde als der Drang zum Lobgesang, zur jubilierenden Verkündigung eines katholischen Pantheismus, die sich jedoch keineswegs als spontaner, impulsiver Ausdruck von Begeisterung kundgibt, sondern kompositionstechnisch, zumal im Rhythmischen von einer für das Ohr nicht mehr nachvollziehbaren Diffizilität und Kompliziertheit ist. Wir begegnen da einem für Olivier Messiaens gesamtes Schaffen bezeichnenden, sehr merkwürdigen dialektischen Verhältnis zwischen einer von mystischen, kosmologischen und theologischen Visionen durchblitzten, ekstatisch, ja zuweilen konvulsivisch aufgewühlten Ausdruckssphäre und ihrer mit einem mathematisch-logischen Raffinement sondergleichen vollzogenen formalen und klanglichen Realisierung. Das extreme Beispiel für diese dialektische Konfrontation von bis zur Raserei getriebener Ekstasik und mathematischem Kalkül bietet die zehnsätzig Turangalila-Symphonie aus dem Jahr 1948, die monströseste von Olivier Messiaens Orchesterpartituren, ein ihre irdische und ihre göttliche Region gleich einem Taifun ineinanderwirbelnde Hymne auf die Liebe, indisch inspiriert – der Name »Turangalila« bedeutet »Liebesgesang« – auf indischen und anderen asiatischen Rhythmen basiert, klangexzessiv in Schlagzeuggewittern wie in der parfümierten melodischen Süße der elektronischen »Ondes Martenot«, deren sinnlich vibrierende Soli mit den selbst einen Liszt hinwegschwemmenden Katarakten des Klaviers abwechseln. Da ist ein nervenaufpeitschend opulenter Sensualismus am Werk, der selbst den von Alexander Skrjabin berühmten »Poème de l'extase« weit hinter sich läßt. Karlheinz Stockhausen, neben Pierre Boulez der Prominenteste aus der Meisterschule Olivier

Messiaens, hat, nicht ohne einen Unterton kritischer Ironie, die »Turangalila«-Musik »verwöhnerisch« genannt.

Es ist eben der Name Skrjabin gefallen. Ich weiß nicht, wie weit Olivier Messiaen das Œuvre des 1915 mit 43 Jahren gestorbenen Russen gekannt hat, als er die »Turangalila« schrieb, der sich vom mondänen salonhaft-eleganten Chopin-Epigonen zum universalistisch spekulativen Mystiker und Kosmiker entwickelt hat und in seiner Musik der sich ins All verströmenden Seele den Weg zur Überwindung des Irdischen und zu ihrer Vereinigung mit dem Göttlichen öffnen wollte; sicher gibt es bei ihm und Olivier Messiaen viel geistig Gemeinsames, und auch im Métier liegen sowohl in ihrer Klavier- wie in ihrer Orchestermusik die Analogien auf der Hand: In der Virtuosität und dem Raffinement des Artistischen, in der Opulenz wie in der Sublimierung der Klangmittel, in der Erweiterung und Differenzierung des harmonischen Spektrums – bei Olivier Messiaen durch die schon genannten Modi, bei Skrjabin durch eine extreme Alterationschromatik, die schließlich den »prometheischen« Akkord von fünf übereinandergetürmten Quartan hervorbringt –, darin kommen sich beide sehr nahe. Doch weit stärker als das, was sie einander nahebringt, ist das, was sie trennt: All die mystisch-universalistischen Spekulationen Skrjamins münden in den Gedanken an die Erlösung des Menschen durch die Kunst; für Olivier Messiaen gibt es nur die Erlösung durch den Glauben. Skrjabin erdenkt sich in seinem letzten monumentalen Orchesterwerk »Le Poème du feu«, in dessen Partitur sich auch ein »Farblichtklavier« findet, die Symbolfigur des Prometheus, des Fackelträgers, der in der einen Hand das Feuer des Eros, in der anderen die Flamme des Geistes bringt. Olivier Messiaen bedarf zu seiner Verkündigung keiner Symbolfigur, noch dazu der eines Rebellen gegen die Götter; er hat ja einen im Sinne der christlichen Theologie »Wirklichen« – den Erlöser selbst, den Herrn, *Le Seigneur*. Von ihm ist all seine Musik inspiriert, zu ihm führt sie hin, ihn verherrlicht sie. Und sie verherrlicht ihn katholisch, mit der Stimme der *Ecclesia triumphans* und dem Aufgebot all ihrer Pracht. Es trifft zu, wenn von ihm gesagt wurde, seine Katholizität beruhe weit eher auf einer *Theologia gloriae* als auf einer *Theologia crucis*.

Und dennoch: gibt es in diesem Lobsänger, diesem Anschauer eines leuchtend geöffneten Himmels des christlichen Universums, in dem die Vogel-Engel jubilieren, gibt es in ihm nicht auch etwa Mönchisches, Asketisches? Ich meine den Olivier Messiaen, der sich in der Studierstube – vielleicht sagt man heute: ins Studio – verschließt, der über den Geheimnissen der Zahlenmystik indischer Rhythmen grübelt, ein System des Tondauerbereichs ersinnt und es der vor der Wiener Schönberg-Schule vollbrachten systematischen Organisation des Tonhöhenbereichs an die Seite stellt, der über Zusammenhänge zwischen den Gesetzen musikalischer und stellarer Bewegung nachdenkt, Elemente einer Philosophie der Musik sucht – kurz, den Gelehrten, den Forscher Messiaen. Er ist genau so eine konstituierende Komponente seiner Persönlichkeit wie der Visionär der (so Messiaen selbst) »feenhaften Pracht in der Harmonie«, die ihn (wieder er selbst) »hindrängt zu diesen Feuerschwertern, diesen jähnen Sternen, diesen blau-orangen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violettönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Farben und Tönen in einem Wirrwarr von Regenbögen«.

Wer würde einem Mann, der in solchem Strudel von Metaphern von seinen inneren Gesichtern spricht, zutrauen, daß er ein großer Lehrer ist? Würde er nicht statt

Schülern mit gutem, sicherem Métier eine Schar von trunkenen Anhängern und Schwärmern heranziehen, von Feuerköpfen vielleicht, die es aber mit der sinnvollen Anordnung der von ihnen geschriebenen Notenköpfe nicht so ganz genau nähmen? Nun, dazu ist zu sagen, daß der »dritte« Messiaen neben dem glühenden Visionär, dem mönchischen Forscher der geniale Lehrer ist (amtlich »Professeur du Conservatoire«), zuerst, nach seiner Entlassung aus deutscher Kriegsgefangenschaft 1942, für Harmonielehre, ab 1947 für Analyse, Ästhetik und Rhythmus (eine von ihm selbst gegründete Klasse, der er 1955 eine weitere für Musikphilosophie folgen ließ). Von dem Lehrer Messiaen hat, als er 50 Jahre alt wurde, mein leider viel zu früh verstorbener französischer Kollege und Freund Claude Rostand einmal geschrieben:

»Die Klasse von Messiaen ist mit einem Schlag zu einem Mittelpunkt geworden, an dem die jungen Musiker die Probleme kennenlernen, die sich in der zeitgenössischen Musik stellen und sich der wahren und wirklichen Entwicklungsmöglichkeiten bewußt werden. Diesen jungen Menschen, die durch den Krieg verhindert worden waren, sich auf normale Weise zu informieren, erteilt Messiaen einen wahrhaft außerordentlichen Unterricht; sehr weitherzig, sehr kühn, sehr neuartig und sowenig traditionell und akademisch wie möglich. Dieser Unterricht befaßt sich natürlich mit den klassischen Meistern, aber ebenso mit der indischen und balinesischen Musik, mit Schönberg, Strawinsky und Bartók, deren Werke Messiaen meisterhaft analysierte – seine gigantische Analyse des »Sacre du Printemps« ist legendär geworden.«

Für uns vereinigt sich die Dreiheit von Forscher, Lehrer und Künstler in Olivier Messiaen zum Bild eines schöpferischen Menschen von jener Art, von der Rilke in der ersten »Duineser Elegie« gesagt hat: »Es muteten manche Sterne dir zu, daß du sie spürtest.« Messiaen, so scheint es mir, hat sie gespürt.



Olivier Messiaen, Komponist und Organist, geboren am 10. Dezember 1908 in Avignon. Schüler von Dupré und Dukas in Paris. Erste Orgelwerke 1928. Seit 1931 Organist an der Kirche Saint-Trinité in Paris. 1936 Mitbegründer der Komponistengruppe »Jeune France«. Hauptwerke für Orchester: »*Turangalila-Symphonie*« (1948), »*L'Ascension*« (1933), »*Chronochromie*« (1960). Wichtigste Orgelkompositionen: »*Livre d'Orgue*« (1951-1953), »*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*« (1969). Entscheidende Klavierwerke: »*Vingt regards sur l'Enfant Jésus*« (1944), »*Étude de rythme*« (1948), »*Quatre études de rythme*« (1950). Geistliche Musik, darunter das Oratorium »*La transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*« (1969). Kompositionen für Ondes Martenot. Mehrere theoretische Schriften.

Lebt in Paris und ist mit der Pianistin Yvonne Loriod verheiratet.

Benjamin Britten und Olivier Messiaen sind korrespondierende Mitglieder der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.