

DOROTHEE BRUNNER · WIEN

VORAUSKLANG DER EWIGKEIT

Das «Quatuor pour la fin du Temps» von Olivier Messiaen

Schlesien, Strafgefangenenlager VIIIA bei Görlitz, am 15. Januar 1941. Mehrere hundert französische, polnische und belgische Kriegsgefangene versammeln sich gegen 18 Uhr in der notdürftig hergerichteten «Theaterbaracke», die bis auf den letzten Platz besetzt ist. Bei eisiger Kälte lauschen sie eine knappe Stunde lang gebannt den Klängen eines Quartetts für Klarinette, Geige, Cello und Klavier, das im Lager entstand und von vier Gefangenen vorgetragen wird. Sie werden Zeugen der Uraufführung eines der vielleicht eindrucksvollsten Werke der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Es handelt sich um das *Quatuor pour la fin du Temps* (*Quartett für das Ende der Zeit*) des jungen französischen Organisten und Komponisten Olivier Messiaen (1908–1992), der kurz nach seiner Einberufung bei Verdun in deutsche Kriegsgefangenschaft geriet und im Juli 1940 in das Lager bei Görlitz überstellt wurde. Die Begegnung mit drei professionellen Musikern im Lager, einem Klarinettenisten, einem Geiger und einem Cellisten, bildete die Voraussetzung für die Entstehung des Werkes in seiner ungewöhnlichen Besetzung. Zudem fand Messiaen Unterstützung durch einen Hauptmann, der sich für die Beschaffung von Notenpapier und der fehlenden Instrumente einsetzte. Die eigentliche Motivation jedoch, inmitten widriger Bedingungen und furchtbarer Trostlosigkeit ein Quartett zu komponieren, fand der Katholik Messiaen in seinem Glauben: Er trug seit seiner Einberufung einen kleinen Band bei sich, der die Psalmen, die Evangelien, die neutestamentliche Briefliteratur, die Johannes-Apokalypse und die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempfen enthielt. «Diese las und las ich ununterbrochen, ich blieb hängen bei dieser Vision des Heiligen Johannes, dem regenbogengekrönten Engel. Darin fand ich ein Motiv der Hoffnung.»¹ So widmet Messiaen das *Quatuor pour la fin du Temps* dem «apokalyptischen Engel, der die Hand zum Himmel streckt und sagt: «Es wird keine Zeit mehr sein»» (vgl. Offb 10,6). Fern jeder Verbitterung oder Anklage Gottes

DOROTHEE BRUNNER, geb. 1983, Studium der Musik (Violoncello) und Theologie in Freiburg und Wien. Doktorandin am Institut für Dogmatische Theologie in Wien.

zeugt das Werk von einer überwältigenden Hoffnung auf das erlösende Handeln Gottes, die Vollendung der Heilsgeschichte in Christus. Es ist nicht auszuschließen, dass die Hörer der Uraufführung mit der Vorstellung vom «Ende der Zeit» die Hoffnung auf das ersehnte Ende der Gefangenschaft verbanden. Für Messiaen jedoch war allein die eschatologische Perspektive ausschlaggebend: Das Quartett sei, so betonte er, «ohne Wortspiel mit der Zeit der Gefangenschaft, sondern für das Ende der Begriffe von Vergangenheit und Zukunft, das heißt für den Beginn der Ewigkeit»² geschrieben. Um der Vision vom Ende der Zeit musikalisch Ausdruck und Nachdruck zu verleihen, entfaltet Messiaen im *Quatuor* eine eigene kompositorische Klangsprache, die in ihrer eschatologischen Ausrichtung vorausweisend für sein gesamtes Schaffen ist. Mit verschiedenen musikalischen Gestaltungsmitteln, die auch unkonventionelle Elemente wie Vogelstimmen und indische Rhythmen aufgreifen, möchte Messiaen den Hörer an die Ewigkeit heranführen. Mehr noch: Seine Musiksprache zielt darauf, gleich einem Vorausklang die Ewigkeit schon jetzt gewissermaßen erfahrbar werden zu lassen. Die Musik des *Quatuor* berührt Messiaens Grundanliegen, das er 1977 formulierte: mit klanglichen Mitteln einen «Durchbruch in Richtung auf das Jenseits, auf das Unsichtbare und Unsagbare»³ zu erreichen.

Im Medium der Musik transportiert Messiaen eine Botschaft, die bereits den frühen Christen Trost gab (Abschnitt 1). Der Aufbau des Werkes setzt theologische Akzente auf die Ewigkeit, den apokalyptischen Engel und auf Jesus Christus (Abschnitt 2). Anhand dreier Themenkreise lässt sich die musikalisch-theologische Arbeit Messiaens nachvollziehen: Das «Ende der Zeit» holt Messiaen durch eine spezielle Rhythmik ein (Abschnitt 3); der Regenbogen des Engels begründet auf harmonisch-melodischer Ebene die «Farbigkeit» seiner Musik (Abschnitt 4); die christologisch-soteriologische Aussage wird durch die Tonarten-Wahl unterstützt (Abschnitt 5).

1. Die Textgrundlage

Das Quartett nimmt unmittelbar Bezug auf eine Passage aus dem 10. Kapitel der Johannes-Apokalypse: «Und ich sah einen anderen starken Engel vom Himmel herabkommen; der war mit einer Wolke bekleidet und hatte einen Regenbogen auf dem Haupt. Sein Gesicht war wie die Sonne, und seine Beine waren wie Feuersäulen. Er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf das Land. Auf dem Meer und dem Land stehend, erhob er die Hand zum Himmel und schwor bei dem, der in alle Ewigkeit lebt: Es wird keine Zeit mehr sein; aber am Tag der Trompete des siebten Engels wird das Geheimnis Gottes vollendet sein.»⁴

Messiaen greift in einer Zeit der Perspektivlosigkeit auf eine biblische Hoffnungsvision zurück, die ebenso in einer extremen Krisensituation ent-

stand. Vor dem Hintergrund heftiger Konflikte mit der römischen Staatspolitik und innerchristlichen Auseinandersetzungen spricht der Verfasser der Johannes-Apokalypse seinen Mitchristen Trost und eine Hoffnung zu, die über die gegebenen Verhältnisse hinaus auf die Gerechtigkeit verheißende, endgültige Wiederkunft Christi in Herrlichkeit verweist. Genau aus dieser eschatologischen Hoffungsbotschaft schöpft Messiaen im Winter 1940/41 Kraft und lässt sie durch seine Musik auch für seine Mitgefangenen lebendig werden. Entgegen der weit verbreiteten Rezeptionsgeschichte der Johannes-Apokalypse stehen in Messiaens Sicht gerade nicht die apokalyptischen Schreckensszenarien im Vordergrund. Auch wehrt sich Messiaen vehement dagegen, in sein Werk eine Parallele zwischen den apokalyptischen Katastrophen und den furchtbaren Kriegseignissen einzutragen. Maßgeblich bestimmt ist seine Lesart der Johannes-Apokalypse vom «Schock der Lichter und der Farben» und von den «glücklichen Visionen der auferstandenen Körper, die aufsteigen zur Herrlichkeit»⁵.

Der Verfasser der Johannes-Apokalypse begegnet durch die Verwendung einer farbigen Bildersprache dem hermeneutischen Problem, dass von der Endzeit, die den menschlichen Horizont übersteigt, nicht angemessen gesprochen werden kann. Messiaen entfaltet im *Quatuor* einzelne Motive dieser Bildersprache mittels einer Klangsprache, die ebenfalls symbolisch ausgerichtet ist. Dabei ist er sich der Unmöglichkeit bewusst, mit musikalischen Mitteln, die grundlegend auf Raum und Zeit verwiesen sind, Aussagen über die Ewigkeit zu machen: «Wie soll man Ewigkeit in Musik setzen? Man kann sie nicht wiedergeben, man kann davon nur einen Näherungswert geben.»⁶ Jede bildliche, sprachliche und musikalische Aussage über Gott kann nur im analogen Sinn Gültigkeit haben, die bei noch so großer Ähnlichkeit die je größere Unähnlichkeit mitbedenkt. Alle musikalischen Ausdrucksweisen, so wiederholt Messiaen zweimal im Einführungskommentar zum *Quatuor*, «sind angesichts der überwältigenden Größe des Themas nur unbeholfene Versuche». Diese demütige Geste zeugt von der Erkenntnis, dass jede musikalische Annäherung an die Ewigkeit bruchstückhaft bleiben muss. Messiaen formuliert damit eine wichtige hermeneutische Prämisse für die Interpretation des Werkes.

2. Die theologische Struktur

Mit Ausnahme des kurzen vierten Satzes, der als erster im Lager in Trio-Besetzung entstand und einen Fundus musikalischer Motive für die anderen Sätzen bietet, tragen alle Sätze theologisch aussagekräftige Titel⁷: I. Kristallene Liturgie – II. Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt – III. Abgrund der Vögel – IV. Zwischenspiel – V. Lobpreis der Ewigkeit Jesu – VI. Tanz des Zorns für die sieben Posaunen – VII. Wirbel der Regen-

bögen für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt – VIII. Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu.

Bereits die Struktur der Komposition mit acht Sätzen verweist auf die Ewigkeit. Denn, so erläutert Messiaen im Vorwort zur Partitur: «Sieben ist die vollkommene Zahl, denn die sechs Tage dauernde Schöpfung wird durch den Ruhetag Gottes geheiligt; die Sieben dieser Ruhe setzt sich fort bis in die Ewigkeit und wird zur Acht des unvergänglichen Lichts, des unwandelbaren Friedens.»

Der erste Satz «Kristallene Liturgie» beschreibt den unberührten Klang der Schöpfung am frühen Morgen, der auf das «harmonisch tönende Schweigen des Himmels» verweist. Der «Kristall» lässt bereits hier die himmlische Vision des Johannes anklingen (vgl. Offb 4,6). Über einer ungreifbaren, sphärischen Klangkulisse von Cello und Klavier imitieren Klarinette und Geige den Gesang einer Amsel und einer Nachtigall zwischen «drei und vier Uhr morgens». In seiner zwei Jahre nach dem *Quatuor* verfassten *Technik meiner musikalischen Sprache* bezeichnet Messiaen die Vögel als «unsere kleinen Boten der immateriellen Freude», deren Gesang «an Phantasie die menschliche Vorstellungskraft»⁸ übersteige. So werden sie im ersten Satz zu Akteuren einer Liturgie, die sich gleichsam zwischen Himmel und Erde ereignet. Auch im solistisch besetzten dritten Satz «Abgrund der Vögel» ahmt die Klarinette den Vogelgesang nach, der über Zeit und Schöpfung hinausweist. Als Gegensatz zur irdischen «Zeit mit ihren Kümernissen, mit ihrem Überdruß», mit der von Messiaen oft zitierten Metapher des «Abgrunds» belegt, stellen die Vögel «unsere Sehnsucht nach dem Licht dar, nach Sternen, nach Regenbögen und jubelnden Vokalisieren». Sie bilden eine Brücke zur apokalyptischen Vorstellung der taghellen (vgl. Offb 22,5) Endzeit, zum Menschensohn, der sieben Sterne in der rechten Hand hält (vgl. Offb 1,16), und zum regenbogengeschmückten Engel (vgl. Offb 10,1). Letzterem widmet Messiaen mit dem zweiten Satz eine zarte, gesangliche «Vokalise». Dieser Satz nimmt eng Bezug auf den siebten, der musikalisch einen ekstatischen Wirbel von Regenbögen andeutet. Auch der sechste Satz «Tanz des Zorns für die sieben Posaunen» ist unmittelbar biblisch inspiriert und bringt den apokalyptischen Zorn durch das stark rhythmisch geprägte, konsequente Unisono-Spiel der vier Instrumente im fortissimo zum Ausdruck. Die beiden auf den Engel anspielenden Sätze (II. und VII.) werden durchkreuzt von einem weiteren Satzpaar, das die christologische Ausrichtung des gesamten Quartetts markiert und Christus als Subjekt der Parusie betont. Der fünfte Satz «Lobpreis der Ewigkeit Jesu» akzentuiert mit Verweis auf den Beginn des Johannes-Prologs den ewigen Logos, die zweite innertrinitarische Person, während der achte Satz, der «Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu» die heilsökonomische Dimension ins Spiel bringt: Er gilt «dem Menschen Jesus, dem fleischgewordenen Wort,

auferstanden und unsterblich, um uns sein Leben zu bringen», durch den die Welt schon erlöst ist und in dessen Auferstehung der Mensch am Ende der Zeit mit hineingenommen wird. Wiederum musikalisch und theologisch eng aufeinander bezogen, heben sich die beiden christologischen Sätze von den übrigen bereits besetzungstechnisch als Duos von Cello beziehungsweise Geige und Klavier ab.

3. Das Ende der Zeit – oder: die Aufhebung von Takt und Metrum

Das zentrale Thema des *Quatuor* ist, wie der Titel schon sagt, das «Ende der Zeit». Auf die Ebene der Musik übertragen bedeutet es für Messiaen das Ende der musikalischen, von Takt und Metrum dominierten Zeit. Im *Quatuor* hebt Messiaen herkömmliche musikalische Zeitstrukturen im Sinne eines regelmäßigen Pulses auf zugunsten einer freimetrischen Musik. Augenfällig wird dies bereits an den fehlenden metrischen Vorgaben im dritten, fünften und sechsten Satz. Die eingezeichneten Taktstriche dienen nicht mehr der metrischen Organisation der Musik, sondern nurmehr der musikalischen Orientierung. Im Mittelteil des dritten Satzes überlässt Messiaen die Melodie ausschließlich dem fantasievollen und improvisierten Gesang eines Vogels, der sich jenseits von Taktstrukturen und metrischen Konventionen bewegt und für Messiaen das «Gegenteil der Zeit» verkörpert. Darüber hinaus erreicht Messiaen durch verschiedene rhythmische Techniken wie der Verlängerung der Dauer einzelner Töne durch die Hinzufügung einer Note, einer Punktierung oder Pause («hinzugefügte Werte») und der Verbreiterung oder Schrumpfung ganzer Rhythmusgruppen («augmentierte oder diminuierte Rhythmen») eine Transzendierung des regelmäßigen musikalischen Zeitmaßes.

Bereits im *Quatuor* zeichnet sich Messiaens intensive Erforschung musikalischer Zeitstrukturen ab, die ihn als Rhythmiker so sehr faszinierten. Den Grund für seine umfangreichen Zeitstudien nannte er nicht nur einmal: «Die Zeit macht uns, durch den Kontrast, die Ewigkeit verständlich»⁹. Im Hintergrund steht eine erkenntnistheoretische Prämisse Thomas von Aquins, dessen *Summa theologiae* Messiaen gründlich kannte: «Wie wir zur Erkenntnis der einfachen Dinge nur auf dem Wege über die zusammengesetzten gelangen, so kommen wir zur Erkenntnis der Ewigkeit nur durch die Erkenntnis der Zeit»¹⁰. Im ersten Band seines siebenbändigen Lebenswerkes *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (*Traktat über Rhythmus, Farbe und Vogelkunde*) unterscheidet Messiaen mit Thomas von Aquin die Zeit als unterteilbares «Maß der Bewegung» («*mesure du mouvement*») von der Ewigkeit als «vollkommener Gegenwart» («*toute simultanée*»), die Gott in seiner Unbeweglichkeit und Unteilbarkeit selbst sei.¹¹ Entscheidend ist nun, dass nach Messiaen gerade der Musiker durch die Rhythmik zu einer

gründlichen Kenntnis der Zeit und damit auch zu einer Ahnung von der Ewigkeit gelangen könne. So urteilt Messiaen: «Ich habe mich bemüht, die Zeit als Rhythmiker zu unterteilen und sie dadurch besser zu verstehen; ohne die Musiker würde die Zeit viel weniger begriffen. Die Philosophen sind auf diesem Gebiet weniger weit. Aber wir Musiker haben die große Gabe, die Zeit zu zerteilen und umzukehren.»¹²

Genau ein solch spielerischer Umgang mit der Zeit steht hinter einem der wichtigsten rhythmischen Gestaltungsmittel des *Quatuor*: den «unumkehrbaren Rhythmen». Diese Rhythmen bestehen aus zwei sich spiegel-symmetrisch zueinander verhaltenden Folgen von Tondauern, die um einen gemeinsamen Mittelwert als Spiegelachse angeordnet sind. Vergleichbar einem Palindrom sind sie vorwärts und rückwärts gelesen identisch. Anfang und Ende dieser rhythmischen Figur sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden, Vergangenheit verwandelt sich in Zukunft, Zukunft in Vergangenheit. Entgegen der Zeit, die sich nur linear in Richtung Zukunft ausstreckt, kann dieser «unumkehrbare» Rhythmus vorwärts und rückwärts laufen, ohne seine Grundstruktur zu verlieren. Als vollkommen abgeschlossener Rhythmus kreist er unendlich in sich, ohne eine neue Variante zu bilden. Darin wird er zum Symbol der Ewigkeit.

Einen Höhepunkt findet der Einsatz rhythmischer Strukturen im sechsten Satz «Tanz des Zorns für die sieben Posaunen». Gerade die «unumkehrbaren Rhythmen», die in ihrer Unumkehrbarkeit für Messiaen «eine große Macht, eine Art explosiver, ja magischer Kraft»¹³ haben, unterstützen die Wirkung des musikalisch beschriebenen, apokalyptischen Szenarios.

4. Der Engel der Apokalypse – oder: die musikalischen Farben des Regenbogens

Der Engel der Apokalypse ist eine Schlüsselfigur zum Verständnis des Werkes. Als eschatologischer Hoffnungsbote motivierte er nicht nur die Entstehung des Werkes im Kriegsgefangenenlager: Auch musikalische Ausdrucksweisen lassen sich von der Gestalt des Engels, der das «Ende der Zeit» ankündigt und dessen Haar wie der Regenbogen ist, ableiten. Dabei sind es vor allem die Farben und das Licht im Symbol des Regenbogens, die Messiaen faszinierten. Die Vision des Engels ging Messiaen so nahe, dass er ihn in «farbigen Träumen» wahrzunehmen meinte: «Ich sah den Regenbogen des Engels und ein seltsames Kreisen von Farben»¹⁴ – ein Phänomen, das Messiaen dem Nahrungsmangel im Lager zuschrieb, das aber auch durch die im Winter 1940/41 aufgrund der Kälte zu beobachtenden Nordlichter erklärt werden kann. Entscheidend ist, dass Messiaen die Farben des Engels direkt auf seine Musik überträgt: «Von diesem Regenbogen des Engels war ich ganz hingerissen, denn er motivierte meine Akkordkaskaden»¹⁵, die er im Vorwort als «zarte Kaskaden blau-orangefarbener Akkorde» bezeichnet.

Erstmals macht Messiaen, dessen Musiksprache grundlegend auf der Beziehung zwischen Klang und Farbe aufbaut, in einem Werk explizit auf einzelne Farben aufmerksam. Diese Eintragung von Farben in die Musik hat für Messiaen einen realen Hintergrund: Er besaß die außerordentliche Fähigkeit, zu einem gehörten Klang vor seinem geistigen Auge bestimmte Farben zu sehen. Dabei handelt es sich nicht um eine neurologische Störung, sondern um eine Art intellektueller Synästhesie – oder, wie Messiaen es beschreibt: «um ein inneres Sehen, um ein Auge des Geistes. Es sind wunderbare, unaussprechliche, außerordentlich verschiedene Farben.»¹⁶ Ausgehend von seiner intensiven Farbwahrnehmung entwickelte Messiaen ein System von sieben «Modi mit begrenzter Transponierbarkeit». Diese sind wie Tonleitern aufgebaut, wobei jeder Modus sich durch eine individuelle Abfolge von Intervallschritten auszeichnet. Die Modi lassen sich nur begrenzt oft um einen Halbton nach oben transponieren, bevor sich die Tonfolge in ihrer Grundstruktur wiederholt. Jeder Modus und jeder Akkord, der sich aus dem Tonmaterial der Modi aufbaut, ist bei Messiaen mit einer spezifischen Farbe verbunden.

Im zweiten Satz, der «Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt», lässt Messiaen mittels seiner Modi gleichsam alle Farben des Regenbogens in der Musik aufleuchten. Der Satz hat eine dreiteilige A-B-A'-Form. Die beiden kurzen Rahmenteile «symbolisieren die Macht dieses starken Engels, den ein Regenbogen krönt und der mit einer Wolke bekleidet ist»: Über kraftvoll akzentuierten, farbigen Akkorden im Klavier erklingen stürmische Sechzehntelläufe und überlappende Trillerfiguren. Wie Licht, das sich in den Wassertropfen des Regenbogens bricht, erklingen aufblitzende Akkordbrechungen von Farbakkorden in der Klarinette. Die Unisono-Bewegungen der beiden Streicher stehen im dritten Modus, in dem für Messiaen die Farben «Orange, Gold, milchiges Weiß» dominieren. Sie geben einen Widerschein des Engels, dessen Gesicht «wie die Sonne» und dessen Füße «wie Feuersäulen» sind.

Der kontrastierende Mittelteil mit der Partituranzeige «fast langsam, ungreifbar, fern» («presque lent, impalpable, lointain») führt gleichsam mitten in den Regenbogen hinein. Die beiden Streicher spielen gedämpft, ent-rückt einen «fast gregorianisch anmutenden monotonen Gesang», die «Vokalise» für den Engel. Gleich «Wassertropfen im Regenbogen», so die Spielanweisung, tupft das Klavier dazu zarte, farbige Akkorde. Leitmotiv-artig tritt eine wiederholte Folge von acht Akkorden auf, deren Abwärtsbewegung das Niederrieseln feiner Wassertropfen impliziert und die aus drei verschiedenen Transpositionen des dritten Modus besteht. Mit den dominierenden Farben «Orange, Gold und milchiges Weiß» (erste Transposition), «Grau und Blasslila» (zweite Transposition) und «Blau und Grün» (dritte Transposition)¹⁷ machen sie die blau-orange changierende Farbwirkung

aus, die Messiaen im Vorwort beschreibt. Mehr noch: Die Abfolge der einzelnen Transpositionen bildet dabei gleich der Struktur eines «unumkehrbaren Rhythmus» eine mehrfach spiegelsymmetrische, in sich unumkehrbare Anordnung.¹⁸ Sie ist der Bogenform des Regenbogens nachempfunden und deutet in ihrer wiederholten Abfolge die Nebenbögen des Regenbogens an, die sich bis ins Unendliche vervielfachen. Dass Messiaen mit den Farben Blau und Orange zwei Komplementärfarben verwendet, kommt nicht von ungefähr. Komplementärfarben entstehen vor dem geistigen Auge, wenn am Rand eines farbigen Elements auf weißem Grund nach längerem Fixieren eine kontrastierende Farbe aufflackert. Dieses Phänomen, das die Grenzen der Sinneswahrnehmung berührt, ist grundlegend für das Verständnis seiner theologisch-eschatologischen Musiksprache: Auf religiöser Ebene ist es für Messiaen «verbunden mit dem Gefühl für das Heilige, mit dem Überwältigtsein, woraus Ehrfurcht, Anbetung und Lobpreisung entstehen»¹⁹.

Der siebte Satz «Wirbel der Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet» greift die charakteristischen Gestaltungsmittel des zweiten Satzes auf und führt sie variierend weiter. Sie kulminieren in einem entgleitenden, wilden Klangrausch, in dem Messiaen eine andere Dimension zu berühren scheint: «In meiner Vorstellung [...] wechsele ich dann ins Irreale und erlebe einen ekstatischen Wirbel, ein kreisendes Ineinanderfließen von überirdischen Klängen und Farben. Diese Feuerschwerter, diese blau-orangefarbenen Lavaströme, diese aufblitzenden Sterne – das ist der Wirbel, das sind die Regenbögen!» Auch wenn dem Hörer eine derartige Wahrnehmung wohl verwehrt bleibt, so kann er doch eine Art Wirbel von Tönen und Harmonien der vier Instrumente mit ihrer je eigenen Klangfarbe nachempfinden. Messiaen war sich durchaus bewusst, dass der Hörer weder seine subjektiven Farbeindrücke teilen noch die Komplexität seiner Rhythmen unmittelbar erfassen kann. Doch darauf kommt es nach Messiaen letztlich auch nicht an. Sein Ziel ist es, den Hörer mit seiner Musik zu bezaubern, zu blenden, innerlich zu überwältigen. Um das Anliegen seiner Musiksprache zu beschreiben, greift er das Symbol des Regenbogens auf, in dem für ihn Licht, Farbe und Klang zu einem übersinnlichen Gesamteindruck verschmelzen: Seine Musik gleiche einem «theologischen Regenbogen», Messiaen möchte «eine Art Regenbogen von Klängen und Farben» schaffen, «die ans Jenseits rühren»²⁰.

5. *Jesus Christus – oder: die Tonart der Erlösung*

Die Lobpreise Christi im V. und VIII. Satz, die zusammengezogen ein Drittel der Aufführungsdauer ausmachen und damit die Bedeutung der christologisch-soteriologischen Ausrichtung des Quartetts unterstreichen, zeichnen

sich durch eine besondere Innigkeit und klangliche Intensität aus. Es besteht eine große innere Verwandtschaft zwischen den beiden Sätzen im Hinblick auf ihre schlichte Duo-Besetzung, Tempo und Tonart, die jedoch feine Unterschiede in Melodik und Rhythmik nicht verwischt. Gleichsam ungetrennt und unvermischt werden die beiden Naturen Christi musikalisch nachgezeichnet. Die Sätze spannen einen Bogen von der Ewigkeit des göttlichen Wortes bis hin zum ewigen Leben, an dem der Mensch bei der Vollendung der Zeit Anteil erhält. Dass in beiden Sätzen die Ewigkeit im Vordergrund steht, verdeutlicht bereits der ursprüngliche Titel des achten Satzes «Zweiter Lobpreis der Ewigkeit Jesu», der sich auf dem für die Uraufführung im Lager geschriebenen Handzettel findet. Um die Ewigkeit erfahrbar zu machen, verwendet Messiaen in beiden Sätzen ein extrem langsames Tempo. Die regelmäßig pulsierenden Akkordrepetitionen im Klavier, im achten Satz in jambischem Rhythmus, steigert noch die zeitentückende Wirkung der unendlich langsamen und gedehnten, ausdrucksstarken Kantilene des Cellos und der Geige. Hinzu kommt, dass beide Sätze Parodien, das heißt Übertragungen und Neuinterpretationen von Sätzen sind, die Messiaen einige Jahre zuvor komponiert hatte und im Lager aus dem Gedächtnis notierte. Beide Vorlagen thematisieren die Ewigkeit und verwenden äußerst langsame Tempi: Satz V des *Quatuor* basiert auf dem siebten Satz der für die Wasserspiele der Pariser Weltausstellung 1937 komponierten *Fêtes des Belles Eaux*. Dort erklingt «eine langsame Phrase – fast ein Gebet – die das Wasser zum Symbol der Gnade und der Ewigkeit macht»²¹. Der achte Satz geht aus dem zweiten Teil des *Diptyque* für Orgel (1930) mit dem Titel «Versuch über das irdische Leben und die ewige Glückseligkeit» hervor.

In Abgrenzung zu den in C-Dur notierten Vorlagen transponiert Messiaen die beiden Christus-Sätze bewusst nach E-Dur. Wie der Messiaen-Forscher Aloyse Michaely herausarbeitete, ist die Verwendung der Kreuztonarten ein Charakteristikum der Messiaen'schen Liebessätze. Bereits Messiaens Aussagen im Vorwort belegen die Liebesthematik: Der fünfte Satz «verherrlicht mit Liebe und Verehrung die Ewigkeit dieses mächtigen und zarten Wortes». Auch der Lobpreis des achten Satzes «ist ganz Liebe». Ein Weiteres: Messiaen konnotiert mit der Tonart E-Dur die Farbe Rot²², die er selbst in seiner Abhandlung über die Tonarten-Symbolik theologisch als die Farbe der göttlichen Liebe deutet.²³ Die Tonart E-Dur verdeutlicht so das göttliche Liebesgeschehen: Das ewige Wort als Ausbuchstabierung der göttlichen Liebe tritt in Jesus Christus ein für allemal in die Geschichte ein, um die Menschen zu erlösen. Bei der Wiederkunft Christi wird der Zorn des apokalyptischen Gerichts, angedeutet im sechsten Satz, gleichsam durch die Liebe Gottes umfassen.

Darüber hinaus ist die Tonart E-Dur in besonderer Weise mit der Herrlichkeit des auferstandenen Christus verbunden, in die der Mensch bei der

Vollendung der Zeit hineingenommen wird. Bereits im Eröffnungssatz seines 1934 komponierten Himmelfahrtzyklus *L'Ascension* für Orgel mit dem Titel «Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père» («Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet») exponiert Messiaen diese Tonart. Eine verblüffende Verbindung lässt sich bis hin zu Messiaens letztem Werk ziehen, das er kurz vor seinem Tod komponierte: Den ersten Satz der *Éclairs sur l'au-delà* (*Streiflichter auf das Jenseits*) widmet Messiaen der Parusie. Der Satz mit dem Titel «Apparition du Christ glorieux» («Ankunft Christi in Herrlichkeit») ist als «majestätischer» – so die Spielanweisung – Lobpreis wiederum eindeutig in E-Dur gehalten. Dass der Mensch bei der Wiederkunft Christi in dessen Himmelfahrt und Verherrlichung hineingenommen wird, bringt neben der Tonart E-Dur die «ausdrucksvoll, paradiesisch» zu spielende Melodie der Geige im achten Satz zum Ausdruck. Diese gewinnt zunehmend an Tonhöhe, bis sie in einem beinahe nicht mehr hörbaren, im Flageolett gespielten Ton über einem reinen E-Dur-Akkord mündet. Dieser langsame «Aufstieg in den höchsten Diskant versinnbildlicht den Aufstieg des Menschen zu seinem Gott, des Gottessohns zu seinem Vater, der geheiligten Geschöpfe ins Paradies».

Ausklang

In der Musik des *Quatuor pour la fin du Temps* verdichtet Messiaen seine Hoffnung auf das Kommen Christi und die Vollendung des Kosmos, die er in einer Zeit der extremen Trostlosigkeit aus der Offenbarung des Johannes schöpft. Nicht theologische Spekulation, sondern die persönliche Ergriffenheit von einzelnen Bildern und Vorstellungen der Apokalypse steht dabei im Vordergrund. Im Gewand seiner ausdrucksstarken Klangsprache gewinnt die biblische Trostbotschaft neue Strahlkraft und wird auch für die Hörer, seien es die Zeugen der Uraufführung, sei es ein heutiges Konzertpublikum, lebendig und real erfahrbar. Dabei spricht seine Musik, die so vielfältige Elemente mit einbezieht, eine universale Sprache. Sie berührt die Hörer der Uraufführung unabhängig von Nation und Sprache, gesellschaftlicher Stellung, musikalischer Vorkenntnis und religiösem Bekenntnis. Allein schon die Tatsache, dass inmitten der Not und Eintönigkeit der Kriegsgefangenschaft ein künstlerischer Schaffensprozess stattfindet und Musik uraufgeführt wird, birgt Hoffnung in sich. Darüber hinaus lässt Messiaen durch seine Musiksprache die eschatologische Hoffnungsbotschaft ein Stück weit Wirklichkeit werden. Denn unter der Prämisse, dass die Ewigkeit letztlich unausdrückbar ist, versucht er, durch seine Rhythmik schon jetzt die Ewigkeit anzurühren und durch die Farbigkeit seiner Musik jene eschatologische Schau vorwegnehmend anzudeuten, die nach Messiaen «eine unendliche, überwältigende Erleuchtung» sein wird, «eine ewige

Musik der Farben, eine ewige Farbe von Musiken»²⁴. Musikalisch und theologisch zeugt so das *Quatuor* von der eschatologischen Spannung zwischen der in Christus bereits begonnenen Erlösung und ihrer noch ausstehenden Vollendung. Besonders ergreifend bringt Étienne Pasquier, Cellist der Uraufführung, in einer Handzettelnotiz die über sich hinausweisende Kraft der Musik zum Ausdruck: «Das Lager von Görlitz... Baracke 27B, unser Theater... draußen die Nacht, der Schnee und das Elend... hier, ein Wunder, das *Quartett für das Ende der Zeit* trägt uns in ein herrliches Paradies, hebt uns aus dieser entsetzlichen Welt – unendlichen Dank unserem lieben Olivier Messiaen, dem Poeten der ewigen Reinheit.»²⁵

ANMERKUNGEN

¹ Olivier Messiaen, in: Brigitte MASSIN, *Olivier Messiaen. Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence 1989, 154.

² Messiaen, in: Antoine GOLÉA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris 1960, 64.

³ Olivier MESSIAEN, *Conférence de Notre Dame vom 4. Dezember 1977*, in: Almut RÖSSLER (Hg.), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 21993, 60-70, hier 60.

⁴ Olivier MESSIAEN, *Préface*, in: ders., *Quatuor pour la fin du Temps*, Paris 1942, I-III, hier I. Messiaen kürzt den biblischen Originaltext. Die Übersetzung durch die Verfasserin orientiert sich am französischen Text bei Messiaen. Alle weiteren Zitate, die nicht ausdrücklich gekennzeichnet sind, entstammen dem theologisch-musikalischen Einführungstext Messiaens zur Druckausgabe der Partitur.

⁵ Messiaen, in: MASSIN, *Poétique* (s. Anm 1), 153.

⁶ Messiaen, in: Jean-Christophe MARTI, *Es ist ein Liebesgeheimnis. Ein Gespräch mit Olivier Messiaen*. Übers. von Yvonne Lang, in: Beiheft zur CD *Messiaen, Olivier, Saint François d'Assise. Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux*. Interpr. durch José van Dam – Dawn Upshaw – Arnold Schoenberg Chor – Hallé Orchestra unter Leitung von Kent Nagano, Hamburg 1999, 42-56, hier 45.

⁷ Die Titel im französischen Original lauten: I. «Liturgie de cristal» – II. «Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps» – III. «Abîme des oiseaux» – IV. «Intermède» – V. «Louange à l'Éternité de Jésus» – VI. «Danse de la fureur, pour les sept trompettes» – VII. «Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps» – VIII. «Louange à l'Immortalité de Jésus».

⁸ Olivier MESSIAEN, *Technik meiner musikalischen Sprache*. Übers. von Sieglinde Ahrens, Paris 1966, 32. Im ersten Satz des *Quatuor* weist Messiaen erstmals ausdrücklich auf Vogelstimmen hin – ein musikalisches Gestaltungsmittel, das der Ornithologe Messiaen in den meisten seiner Werke einsetzt.

⁹ Olivier MESSIAEN, *Rede anlässlich der Verleihung des Praemium Erasmianum am 25. Juni 1971 in Amsterdam*, in: RÖSSLER, *Beiträge* (s. Anm 3), 39-49, hier 41; vgl. MASSIN, *Poétique* (s. Anm 1), 114.

¹⁰ THOMAS VON AQUIN, *Summa Theologiae* I, q. 10, art. 1 resp. (DTA 1, 167).

¹¹ Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Bd 1, Paris 1949, 7. Vgl. S.Th. I, q. 10, art. 1. Thomas bestimmt die Zeit als das «durch die Zahl bestimmte Maß der Bewegung in bezug auf das Vorher und Nachher» (DTA 1, 167), die Ewigkeit als «in ihrer ganzen Fülle zugleich gegenwärtig (tota simul existens)» (ebd., 168).

¹² Messiaen, in: Claude SAMUEL, *Nouveaux Entretiens – Neue Gespräche*, in: Thomas D. SCHLEE – Dietrich KÄMPER, (Hg.), *Olivier Messiaen. La Cité céleste – Das himmlische Jerusalem. Über Leben und Werk des französischen Komponisten*, Köln 1998, 37-48, hier 42.

¹³ MESSIAEN, *Praemium Erasmianum* (s. Anm 9), 44.

¹⁴ Messiaen, in: Claude SAMUEL (Hg.), *Recherche artistique – Hommage à Olivier Messiaen*, Paris 1978, 31. Es ist wahrscheinlich anzunehmen, dass Messiaen nicht halluzinierte, sondern Nordlichter sah, vgl. Peter HILL – Nigel SIMEONE, *Messiaen*, Mainz 2007, 107.

¹⁵ GOLÉA, *Rencontres* (s. Anm 2), 64.

¹⁶ MESSIAEN, *Praemium Erasmianum* (s. Anm 9), 44.

¹⁷ Die Farbvorstellungen Messiaens sind komplex. So heißt es z.B. zum Modus 3¹: «Nappe orange, avec des dessins d'or et de blanc laiteux, et quelques taches gris cendré (ces taches sont piquetées de mauves ou de rouge, ou de vert). Dominante : orange, or, et blanc laiteux» (Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Bd 7, Paris 1992, 122; Hervorhebung im Original).

¹⁸ Die Zahlen der Transpositionen bilden die folgende Reihe (wobei 1 = 1. Transposition etc.): 1 – 2 – 3 – 1 – 3 – 2 – 1 – 3 – 1 – 2 – 3 – 1 – 3 – 2 – 1 usw. Die Verwendung des Akkordmodells der Quartenaakkorde begründet einen modusfremden Ton im sechsten Akkord.

¹⁹ MESSIAEN, *Conférence de Notre Dame* (s. Anm 3), 66.

²⁰ MESSIAEN, *Conférence de Notre Dame* (s. Anm 3), 67. Zur Rede vom «theologischen Regenbogen» vgl. auch MESSIAEN, *Technik* (s. Anm 8), 19.

²¹ Kommentar Messiaens zu den *Fêtes des Belles Eaux*, vgl. Aloyse MICHAELY, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zu seinem Gesamtwerk*, Hamburg 1987, 487. Das Werk ist für sechs Ondes Martenots (elektronische Tasteninstrumente) komponiert.

²² Vgl. Christian LENZE, *Farbklänge des Unsichtbaren. Olivier Messiaens Visionen vom Ende der Zeit*, in: Michaela C. HASTETTER (Hg.), *Musik des Unsichtbaren. Der Komponist Olivier Messiaen (1908-1992) am Schnittpunkt von Theologie und Musik*, St. Ottilien 2008, 206-220, hier 217f.

²³ Vgl. MESSIAEN, *Traité VII* (s. Anm 17), 13f. Ein weiteres Beispiel für die farbtheologische Durchdringung der Musik: Der reine G-Dur-Akkord im 5. Takt des V. Satzes verweist auf das Thema des Satzes, das göttliche Wort. Denn mit der Tonart G-Dur verband Messiaen die Farbe Gelb (vgl. RÖSSLER, *Beiträge* [s. Anm 3], 127), die er im Rahmen seiner Farbsymbolik als die «Farbe des Wortes» bezeichnet (vgl. MESSIAEN, *Traité VII*, 16f.). Die Tonart G-Dur liegt ferner dem zweiten Teil des vierten Satzes des Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (1935) mit dem Titel «Le Verbe» («Das Wort») zugrunde. Eine systematische Erschließung der theologischen Aussage der Musik Messiaens mittels der von ihm konnotierten Farbigkeit wurde erstmals anhand des XVI. Satzes des *Livre du Saint Sacrement* (1984) durchgeführt, vgl. Dorothee BRUNNER (2009), *Farbklang und Gebendetein in der Begegnung mit dem eucharistischen Herrn. Die Gebetssätze des «Livre du Saint Sacrement» von Olivier Messiaen als Beitrag zu einer Erneuerung und Vertiefung der eucharistischen Gebetspraxis*, Online-Ressource: URL: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/7669> (Stand 10.1.2012).

²⁴ MESSIAEN, *Conférence de Notre Dame* (s. Anm 3), 70.

²⁵ SCHLEE – KÄMPER, *La Cité céleste* (s. Anm 12), 225. Aus dem umfangreichen Angebot an Einspielungen des Quartetts kann eine CD besonders empfohlen werden: Olivier MESSIAEN, *Quatuor pour la fin du temps*. Interpr. durch Gil Shaham – Paul Meyer – Jian Wang – Myung-Whun Chung, Deutsche Grammophon: Hamburg 2000. Das Beiheft zur CD enthält in Auszügen das Vorwort Messiaens und ein Interview mit dem Cellisten der Uraufführung.