



Das Erwachen der Vögel (in der neuen Musik)

Olivier Messiaen verband ornithologische Feldforschung und musikalische Avantgarde auf einzigartige Weise*

Dirk Wieschollek

Nicht nur im Volkslied allgegenwärtige Vertreter der heimischen Fauna, auch in der abendländischen Kunstmusik ist Klang gewordenes Federvieh seit jeher ein gern gesehener Gast der musikalischen Erzählung gewesen. Immer dann, wenn es galt, auf kompositorischem Wege der Natur die Ehre zu erweisen, waren Amsel, Drossel, Fink und Star, der Kuckuck und die Nachtigall mit ihrem Repertoire zur Stelle. Wir begegnen ihnen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Clément Janequins Chanson *Le Chant des Oyseaux* als onomatopoetische Vokalpolyphonie ebenso wie 400 Jahre später in Ravels *Oiseaux tristes* aus den *Miroirs* (1905), das sich den Aktivitäten eines besonders ‚melancholischen‘ Amselmännchens aus dem Wald von Fontainebleau verdankt. Dabei zeichnete sich der stilisierte Naturlaut – ob Gegenstand heiterer Imitations-Divertimenti im Barock oder Teil weltferner Seelenbefindlichkeiten in der Romantik – nicht selten durch taxonomische Vagheit aus und entsprang eher der Fantasie des Komponisten als den Launen der Evolution. In der Regel machte der Vogelgesang dabei ein Fenster auf zu einer anderen, außermusikalischen Realität.

Auch als der französische Komponist Olivier Messiaen 1928 in seinen *Préludes* für Klavier als 20-jähriger Schüler von Paul Dukas die Spielanweisung „comme un oiseau“ verwendete, ahnte die Musikwelt noch nicht, dass die Verlautbarungen der Vögel einmal zur strukturellen Triebfeder einer ganzen Komposition avancieren könnten. Als Messiaen jedoch im ersten und dritten Satz seines in Lagerhaft komponierten *Quatuor pour la fin du Temps* (1941) die Gesänge der Amsel als Metapher für die Hoffnung auf Freiheit in dunkelster Zeit ins Werk holte, war der Grundstein für seine Hinwendung zu einem ornithologisch fundierten Kompositionsmaterial gelegt, eine Hinwendung, die in engstem Zusammenhang zu Messiaens gleichsam synästhetischem Katholizismus zu betrachten ist: "Zwischen drei und vier Uhr morgens – das Erwachen der Vögel: Eine Amsel und eine einzelne Nachtigall improvisieren hoch oben in den Bäumen, umgeben von klingendem Blütenstaub und von einem Lichthof aus verlorenen Trillern. Übertragen Sie das auf die religiöse Ebene, und sie werden die Stille der Himmelsharmonien vernehmen!"¹ Soweit das vom Komponisten ausgegebene Programm zum ersten Satz des berühmten Quartetts. Messiaens Komponieren kann fortan als ein einziger großer Versuch aufgefasst werden, den althergebrachten Antagonismus von Na-

¹ Messiaen: *Quatuor pour la fin du Temps*, Vorwort zur Partitur.

tur und Kunst in einer Art spirituellen Hybris aufzuheben, die einer tief empfundenen Religiosität entsprang und eher als Andacht und Gotteslob konzipiert war, denn als subjektive Expressivität.

Der Amsel mit ihrem besonders vielfältigen Gesang hat Messiaen dabei regelmäßig gehuldigt, in *der Turangalila-Sinfonie* (1948) genauso wie in den *Chants d'oiseaux* aus dem *Livre d'orgue* (1951) und ganz besonders in *Le merle noir* für Flöte und Klavier (1951). "Der Gesang der Amsel übertrifft an Fantasie die menschliche Einbildungskraft", attestierte der Komponist seinem Lieblingsvogel. In diesem so lapidar dahingeworfenen Statement wird jedoch Messiaens zentrale Idee offenbar, dass der Vogelgesang weniger ein objektives Phänomen der Ethologie ist, sondern einen kreativen, von individueller Fantasie bestimmten Schöpfungs-Akt verkörpert. Diese Auffassung mag in ihrer „Vermenschlichung“ tierischen Verhaltens verklärt erscheinen (erst recht, wenn man sich die stereotypen Rufe eines Buchfinken oder Kuckucks vergegenwärtigt), ist aber von entscheidender Relevanz dafür, wie Messiaen sein „Material“ betrachtete, nämlich als ein schon künstlerisch vorgeprägtes, auf welches der Komponist musikalisch reagiert – eine Zwiesprache von Schöpfern also, die wiederum an der Schnittstelle zum Göttlichen stattfindet.

Die immer größere künstlerische Bedeutung der Vögel in Messiaens Oeuvre zu Beginn der 1950er-Jahre war nicht wenig motiviert vom Bewusstsein einer allgemeinen Sprach- und persönlichen Schaffenskrise, bei der ein pantheistisch gestimmter Schöpfer progressiver Klangwelten, einen Ausweg in den Stimmen der Natur suchte und fand: „Und wenn alles verloren scheint, wenn man keinen Weg mehr findet, wenn man wirklich nichts mehr zu sagen weiß [...] an welchen Meister soll ich mich wenden, welchen ‚Daimon‘ beschwören, um aus diesem Abgrund herauszufinden? Angesichts so vieler entgegengesetzter Schulen, überlebter Stile und sich widersprechender Idiome gibt es keine menschliche Musik, die dem Verzweifelten Vertrauen einflößen könnte.“² Hier fand Messiaen in den „Stimmen der unendlichen Natur“, im Aufsuchen der Vögel und ihrer Landschaften, individuellen Trost und ästhetische Wiederauferstehung: „In den dunklen Stunden, wenn meine Nutzlosigkeit mir auf brutale Weise offenbar wird, wenn alle musikalischen Sprachen: klassische, exotische, alte, moderne und ultramoderne mir zusammenschrumpfen scheinen [...] – was tun, wenn nicht sein wahres vergessenes Gesicht wiederfinden irgendwo im Walde, in den Feldern, im Gebirge, am Meeresufer, inmitten der Vögel?“³

Als der materielle Dogmatismus der seriellen Musik sich noch ganz aus den demokratischen Verlockungen der Zwölfton-Reihe speiste, schuf Messiaen in enger Folge eine ganze Serie bedeutender Hauptwerke, deren Material sich explizit auf die strukturellen Gegebenheiten verschiedener Vogelgesänge bezog, die er zuvor minutiös dokumentiert hatte: *Réveil des Oiseaux* für Klavier und Orchester (1953), *Oiseaux exotiques* für Klavier und Kammerorches-

² Messiaen: Vortrag in Brüssel. S. 3f..

³ Messiaen zit. n. Halbreich: Olivier Messiaen, S. 76.

ter (1956) und *Catalogue d'Oiseaux* für Klavier solo (1956/58). Im Vorwort von *Réveil des Oiseaux* heißt es mit geballter Lakonie: „Es gibt in dieser Partitur nichts außer Vogelgesängen. Alle wurden im Wald gehört und sind vollkommen authentisch.“⁴ Dass die Donaueschinger Uraufführung des *Réveil* von einer Rezeption begleitet war, welche die Sache augenscheinlich nicht ganz ernst nahm, wundert da wenig. So befürchtete der Rezensent der Süddeutschen Zeitung in völliger Verkennung der kompositorischen Tatsachen „eine präntiösere Rückkehr zu der klingenden Stimmungsmalerei von Liszts *Vogelpredigt des heiligen Antonius* oder Wagners *Waldweben*“.⁵ Und in den Ohren der seriellen Avantgarde, die entscheidende Anregungen von Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* aus den *Quatre Etudes de rythme* für Klavier (1949/50) empfangen hatte, musste sich Messiaens Ansicht, dass letztlich sogar die progressiven Tendenzen der neuen Musik auf die Vögel zurückzuführen wären, anmuten wie eine Kriegserklärung an die Kunst: „Ich verwende den Gesang der Vögel, weil für mich diese Tiere auf Erden die größten Komponisten sind – sehr viel größer als die Menschen. Die Vögel haben alles erfunden: die Neumen, den Gregorianischen Gesang, die Vierteltöne. Sie haben sogar die Kollektivimprovisation erfunden [...] . Ich war immer der Auffassung, dass die Vögel die größten Lehrmeister sind.“⁶ Oder an anderer Stelle: „Ich habe begriffen, dass der Mensch viele Dinge gar nicht erfunden hat, sondern dass viele Dinge bereits um uns herum in der Natur existierten. Nur hat man sie nie wahrgenommen. Man hat viel geredet von Tonarten und Modi: Die Vögel haben Tonarten und Modi. [...] Man spricht weiter heute viel von aleatorischer Musik: Das Erwachen der Vögel, wenn sie alle zusammen singen, ist ein aleatorisches Ereignis. Ich habe also die Vögel gewählt – andere den Synthesizer.“⁷

Bei aller Polemik gegenüber den ästhetischen Herrschaftsansprüchen der Nachkriegsavantgarde war es Messiaen heiliger Ernst damit, dass der Ursprung der Musik kein Menschenwerk, sondern Ausdruck göttlicher Schöpfungsenergie war, deren Botschafter nicht wie noch bei Johann Mattheson „die Engel“ waren, sondern die Vögel. Damit stand Messiaen im rationalistisch geprägten Serialismus mit seiner spekulativen Natur-Mystik auf verlorenem Posten. Bereits im Kontext von *Abîme des oiseaux* aus dem *Quatuor pour la fin du Temps* äußerte Messiaen: "Der Abgrund, das ist die Zeit, mit ihren Traurigkeiten, ihren Müdigkeiten. Die Vögel, das ist das Gegenteil der Zeit; das ist unser Wunsch nach Licht, Sternen, Regenbögen und jubelnden Vokalisieren!"⁸ Messiaens Verklärung des Vogelgesanges als Offenbarung göttlicher Prinzipien musste den jüngeren Kollegen (nachweislich Boulez), die den mys-

⁴ Messiaen: *Réveil des Oiseaux*, Vorwort zur Partitur.

⁵ Häusler: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, S. 151.

⁶ Messiaen zit. n. Häusler: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, S. 150.

⁷ Messiaen zit. n. Büning: *Ein Vogel ist mehr als ein Vogel*, S. 16f..

⁸ Messiaen: *Quatuor pour la fin du Temps*, Vorwort zur Partitur.

tischen Traditionen des Katholizismus vollkommen fernstanden, als verstörende Naivität und zweifelhafte Sehnsucht nach einer heilen Welt erscheinen.

Messiaen durchstreifte nicht nur ganz Frankreich zu jeder Tages- und Nachtzeit auf der Suche nach ganz bestimmten Vogelarten, sondern unternahm auch ausgiebige Sammel-Reisen in andere Kontinente. In den *Oiseaux exotiques* singen Vögel aus Indien, China, Malaysia, Nord- und Südamerika, in den *Sept Haikai* (1962) für Klavier und Kammerorchester tummeln sich Gesänge von 25 japanischen Vogelarten, in den *Couleurs de la Cité céleste* (1963) 21 verschiedene Vogelstimmen aus Neuseeland, Kanada und Südamerika. Selbst ein Transkriptions-Virtuose vom Schlage Messiaens kam jedoch bei den aberwitzigen Geschwindigkeiten, rhythmischen Kapriolen, mikrotonalen Tonqualitäten und geräuschhaften Färbungen so mancher Spezies an natürliche Grenzen, die später (durch proportionale Angleichung der Dauern- und Intervallverhältnisse) ausgeglichen werden mussten. Schon in diesem Sinne sind Messiaens Adaptionen eher ‚Re-Kompositionen‘ als pure Abschrift, die bei allem Willen zur Authentizität eine gehörige Portion individueller Gestaltung in sich tragen. Man sollte nicht verkennen, wie sehr Messiaens „magischer Realismus“ vom eigenen Schöpfungswillen durchdrungen war und sich keineswegs auf eine Art „Musique concrète“ auf Naturbasis reduzieren lässt. Zwar hatte Messiaen in *Réveil des Oiseaux* noch einen gewissen ‚dokumentarischen‘ Habitus exemplifiziert, gab diesen Purismus jedoch schnell auf und transformierte im Verlauf der weiteren Werke das gefiederte Material immer komplexer in seinen ganz persönlichen Klangkosmos, bei dem verschiedenste Modi und chromatische Strukturen ebenso eine Rolle spielen wie indische und griechische Rhythmusgebilde.

Es erscheint auf den ersten Blick seltsam, dass Messiaen die meisten seiner transkribierten Gesänge nicht den Blasinstrumenten anvertraute (die bis dato in der instrumentalen Vogelimitatio eine verständliche Vorherrschaft beanspruchten), sondern – häufig auch im orchestralen Zusammenhang – dem klangfarblich eher beschränkten und diastematisch starren Klavier. Doch einerseits war das Klavier Messiaens angestammtes Experimentierfeld, auf dessen Möglichkeiten er durch die Künste seiner Frau Yvonne Loriod, eine der bedeutendsten Pianistinnen ihrer Zeit, denkbar umfassenden Zugriff hatte, andererseits waren die Vertracktheiten des Vogelgesangs hinsichtlich Rhythmik, Tempo und Registerwechsel auf dem Klavier noch am plastischsten nachzuvollziehen. Yvonne Loriod spielte eine entscheidende Rolle bei dieser einzigartigen Synthese von progressiver Komposition und angewandter Ornithologie. Nicht nur, weil sie die Passion ihres Gatten auch ‚im Feld‘ tatkräftig unterstützte (und auch schon mal das Tonband durchs Gelände schleppte, während Messiaen notierte), sondern weil sie alle wichtigen Klavierwerke Messiaens aus der Taufe hob. Der *Catalogue d'Oiseaux*, den sie 1959 in Paris uraufführte, ist ihr gewidmet und – zwei Jahre bevor der Komponist und die Ausnahmepianistin heirateten – versehen mit manch geheimer persönlicher Botschaft, vor allem im zweiten Stück *Le Loriot*, dessen Namensanalogie natürlich kein Zufall ist. Im wohl bedeutendsten, dezidiert ornithologisch inspirierten Werk des Komponisten stehen aber nicht nur einzelne Vögel als Protagonisten des Klanggeschehens im Blickpunkt

der einzelnen „Livres“: I Alpendohle, Pirol, Blaumerle; II Mittelmeersteinschmätzer; III Waldkauz, Heidelerche; IV Teichrohrsänger; V Kurzzeihenlerche, Seidenrohrsänger; VI Steinrötel; VII Mäusebussard, Trauersteinschmätzer, Großer Brachvogel) –, sondern ganze Biotope, eine Polyphonie der Vogelnatur bestimmter Orte zu ganz bestimmten Zeiten. Zum sechsten Stück „Heidelerche“ (*L'Alouette Lulu*) heißt es einleitend: „Vom Pass des Grand Bois nach Saint-Sauveur en Rue, im Forez. Rechts von der Straße Pinienwälder, zur Linken Weideland. Hoch oben, unsichtbar, lässt die Heidelerche ihre Koloraturen erklingen: chromatische, flüssige Läufe. Aus dem Gebüsch einer Waldlichtung antwortet eine Nachtigall. Gegensatz zwischen dem schneidenden Tremolo der Nachtigall und der geheimnisvollen Himmelsstimme. Ohne sich zu zeigen, kommt die Lerche bald näher, bald entfernt sie sich wieder. Felder und Bäume liegen friedlich im Dunkel der Nacht. Es ist Mitternacht.“⁹ 77 einheimische Singvögel an der Zahl geben sich im ca. dreistündigen Zyklus die Ehre. Dessen Untertitel lautet: „Chants d'oiseaux des provinces de France. Chaque soliste est présenté dans sans habitat, entouré de son paysage et des chants des autres oiseaux qui affectionnent la même région.“ Doch der aufreizend nüchterne Titel, der auch ein profanes Vogelbestimmungsbuch zieren könnte, täuscht gewaltig. Messiaens Naturevokationen gehen über die Integration der Vogelwelt weit hinaus: „Für mich bestand die wahre und einzige Musik schon immer in den Geräuschen der Natur. Die Harmonie des Windes in den Bäumen, die Rhythmen der Meereswogen, der Klang von Regentropfen, zerknickten Zweigen, aufeinander prallenden Steinen, von Tierrufen – sie sind für mich die eigentliche Musik.“¹⁰ So ist der *Catalogue d'Oiseaux* nicht nur ein Kompendium der Vogelstimmen Frankreichs, sondern eine Klangpoesie, die sich mit sinnlicher Unmittelbarkeit den Naturstimmungen ganzer Landstriche widmet, den schroffen Felsen der Alpen, der gleißenden Hitze der Garigue, der kontemplativen Weite des Meeres, dem Licht, dem Wetter, dem Erscheinen und Verschwinden der Gestirne. Trotz genauer topografischer Angaben in der Partitur bewegen sich diese Naturszenarien irgendwo im schillernden Niemandsland von Fantastik und Realismus. Auch in Messiaens letzter großer Komposition, dessen Uraufführung er 1992 in New York nicht mehr miterlebte, spielten die Vögel (diesmal aus Australien und Neuseeland) nochmal eine bedeutende Rolle: Die *Eclairs sur l'Au-delà* für Orchester vermischen in 11 schillernden Orchestersätzen noch einmal all das, was Messiaens Musik ihre Einzigartigkeit verliehen hat: eine rauschhafte Klangsinlichkeit, die suggestive Evokation von Bildern und Ideen christlich-katholischer Glaubenslehre, ins Kosmische überhöhte, ekstatische Liebesvisionen und den Gesang der Vögel – „Streiflichter über das Jenseits.“

Doch mit Olivier Messiaens Tod waren die Vögel in der musikalischen Kunst nicht ausgestorben. Noch heute inspirieren Messiaens sangesfreudige Himmelsboten so manchen Klangkünstler, der das zerrüttete Verhältnis von Mensch und Natur durch Kunst wieder in Einklang zu bringen sucht: Der amerikanische Komponist John Luther Adams beispielsweise

⁹ Messiaen: *Catalogue d'Oiseaux*, Vorwort zur Partitur.

¹⁰ Messiaen zit. n. Häusler: *Spiegel der Neuen Musik*: Donaueschingen, S. 152.

verfolgt eine „Ökologie der Musik“ im Dialog mit der Natur und hat in seinen *songbirdsongs* für zwei Piccoloflöten und drei Perkussionisten (1974/80) transkribierte Vogelgesänge aus seiner Heimat Georgia als materielle Basis für offene Kommunikationsprozesse der Spieler hergenommen. Auch der amerikanische Jazz-Klarinettist, Komponist und Autor David Rothenberg ist erfüllt von den poetischen Qualitäten des Naturlauts. Zusammen mit dem türkischen Improvisationsmusiker Korhan Erel hat er in *Berlin Bülbül* (Bülbül = Nachtigall auf türkisch) um Mitternacht mit den Nachtigallenpopulationen aus Treptower Park und Hasenheide kommuniziert – ein kontemplatives „nighttime nightingale jamming“ mit Bassklarinetten und Live-Elektronik. Für den Fortbestand der Vögel in der musikalischen Kunst ist also gesorgt ...

Literatur

Büning, Eleonore: Ein Vogel ist mehr als ein Vogel. Einige Anmerkungen zum Surrealismus im „Catalogue d'oiseaux“. In: Booklet zur CD Deutsche Grammophon 474 345-2. Hamburg 1994, S. 12-18.

Halbreich, Harry: Olivier Messiaen. Paris 1980.

Häusler, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Kassel 1996.

Messiaen, Olivier: Vortrag in Brüssel. In: Metzger / Riehn (Hg.): Olivier Messiaen (=Musik-Konzepte 28). München 1982, S. 3-6.

*Hinweis:

Bei diesem Beitrag handelt es sich um die modifizierte und erweiterte Form eines zuerst in der Schweizer Musikzeitung veröffentlichten Artikels: Wieschollek, Dirk: Das Erwachen der Vögel (in der neuen Musik). In: Schweizer Musikzeitung 4/2016, S. 12-14.

Dirk Wieschollek ist freier Autor und Rezensent mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik. Er schreibt regelmäßig für die Neue Zeitschrift für Musik, die Neue Musikzeitung, die Schweizer Musikzeitung, dissonance u. a.. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Komposition und Klangkunst des 20. Und 21. Jahrhunderts. Er lebt in Weimar.