

Johann Wolfgang Goethe–Universität  
Fachbereich 10: Neuere Philologien  
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
„Nachahmung der Natur“: Zur Mimesis  
Dozentin: Doktor Juliane Prade-Weiss  
Sommersemester 2016

## **Die Geschichte des Monströsen in der Musik**

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Bonaventura	1
Messiaen	7
Finale Zusammenführung	9

## Einleitung

per speculum in aenigmate

1 Cor 13:12<sup>1</sup>

Kann Natur als ein Zeichen verstanden werden? Verweist sie von sich aus auf etwas, was jenseits von ihr liegt; was buchstäblich übernatürlich ist?

Bonaventura hat diese Fragen bejaht. Etwa sieben Jahrhunderte später hat Olivier Messiaen seine Gedanken nicht nur zitiert<sup>2</sup>, sondern auch verarbeitet in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik, die er in seinem *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* festgehalten hat.

Das Problemfeld, das hiermit eröffnet wird, berührt große Begriffe der Ästhetik: Geschichte, Natur, Schönheit, Nachahmung, Wahrheit, Wirklichkeit. In den Schriften dieser beiden Denker werden sie in verschiedener Weise zu einander in Beziehung gesetzt; manche werden ausgelassen, manche werden nicht beim Namen genannt, manche scheinen ihre Bedeutung zu ändern, je nachdem, an welcher Stelle sie vorkommen.

Umso einfacher, das Unterfangen zu rechtfertigen, die Bedeutungen und Bedeutungsverschiebungen dieser Begriffe nachzuzeichnen. Als Textgrundlage bietet sich bei Messiaen sein *Traité* an, das schon im Titel eine Erforschung der Natur verheißt und in seiner Breite an behandelten Themen dieselben Worte unter wechselnden Aspekten, in wechselndem Licht erscheinen lässt. Bei Bonaventura ist die Beschränkung auf ein einzelnes Werk weniger der Maßgeblichkeit des Buchs geschuldet denn der Unmöglichkeit, seinem weitläufigen Gesamtwerk in einer einzelnen Arbeit auch nur annähernd gerecht zu werden. Dafür mag die Konzentration auf sein *Itinerarium mentis in Deum* eine Lesart hervorbringen, die sich zu Messiaen in Verbindung setzt, wenngleich sie nicht in die Tradition der Theologie einzuordnen ist.

### Bonaventura

Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* behandelt, wie der Titel es sagt, den Weg des Verstandes zu Gott. Das Buch soll zu Gott hinführen; genauer noch erläutert es verschiedene Arten, Gott zu betrachten<sup>3</sup>. Diese Betrachtungen oder Anschauungen – beide Worte geben die visuelle Thematik von *speculationes* angemessen wieder – erfordern jedoch vom Betrachter eine Reihe von Tugenden<sup>4</sup>, zu der Bonaventura den Leser ermahnt. Er fasst das zusammen im Bild vom Licht

---

<sup>1</sup> „Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio“, 1 Cor 13:12.

<sup>2</sup> Vgl. Fallon, Robert: „The record of realism in Messiaen's bird style“, S. 132.

<sup>3</sup> Vgl. Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“, S. 296.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., Prologus 4.

Gottes, das auf einen reinen inneren Spiegel treffen muss, um wirksam zu sein – ein Mangel an Tugenden führt in die Dunkelheit.<sup>5</sup>

Für uns relevant ist nicht die Theologie im engeren Sinne, nicht eine Lehre von Gott an sich, sondern die Frage, wie eine Beziehung der weltlichen Dinge zu Gott möglich sein soll. In einer vielsagenden Stelle schreibt Bonaventura: „Creatura enim comparatur ad Deum in ratione *vestigii*, *imagine* et *similitudinis*.”<sup>6</sup> Wenngleich hier eine vollständige Liste der rationalen Vergleichsmöglichkeiten zwischen Geschöpf und Gott gegeben wird, sind diese drei Arten recht unterschiedlich und tauchen im *Itinerarium* an verschiedenen Stellen auf.

Die Spur (*vestigium*) ist das, was von Gott ist<sup>7</sup>, also alle Geschöpfe. Wenn *Vestigia* als „Fußstapfen“ übersetzt wird, wird deutlich, dass hier erstmal eine Entfernung zwischen Gott und der Schöpfung festgestellt wird. Von der Betrachtung der letzteren kann zum ersteren gegangen werden, aber es besteht auch die Möglichkeit, wortwörtlich auf eine falsche Fährte zu kommen – das Geschaffene ist kein sicherer Verweis auf seinen Schöpfer. Diese Unsicherheit verortet Bonaventura im Betrachter: „Qui igitur tantis rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est[...].”<sup>8</sup>

Das wirft die Frage auf, wie der Betrachter, als Geschöpf, in jene Dreiteilung einzuordnen ist. Nach dem Satz „omnis est *imago*, quae cognoscit Deum”<sup>9</sup> ist ein Wesen, das Gott erkennt, ein Bild von ebendiesem.<sup>10</sup> Der Mensch ist also von vorneherein ein Bild Gottes – auch, wenn er Gott nicht in sich selbst sieht.<sup>11</sup> Einen Widerspruch vermeidet Bonaventura hier, wenn er schreibt: „Ideo totaliter in his sensibilibus iacens, non potest ad se tanquam ad Dei imaginem reintrare.”<sup>12</sup> In diesem Fall mangelt es nicht an der Erkenntnis Gottes, sondern der menschliche Geist<sup>13</sup> ist am falschen Ort: in den sinnlichen Dingen und somit außer sich anstatt in sich.

Dieses Außer-Sich-Sein führt Bonaventura hier zurück auf „sollicitudinibus”,

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Bonaventura: „Quaestiones disputatae de scientia Christi”, Quaest. IV, S. 24. Kursivierung im Original. Es ist nicht verwunderlich, diese Aufstellung in einem Traktat über das Wissen Christi zu finden; hierzu siehe S. 4 dieser Arbeit.

<sup>7</sup> „a Deo” (Bonaventura: „Quaestiones disputatae de scientia Christi”, Quaest. IV, S. 24.)

<sup>8</sup> Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum”, Cap. I, 15. Bonaventura schreibt hier in einer Anapher von der Unfähigkeit des Sehens, Hörens, Sprechens und Denkens, aber da das Sehen dank des Bildes von Gott als Licht die zentrale Stellung innehat, sei nur dieses zitiert.

<sup>9</sup> Bonaventura: „Quaestiones disputatae de scientia Christi”, Quaest. IV, S. 24. Kursivierung im Original.

<sup>10</sup> Unnötig zu sagen, dass ein Bild auch eine Spur ist, da es auch in Gott seinen Ursprung hat; die Kategorien können überlappen.

<sup>11</sup> Vgl. Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum”, Cap. IV, 1.

<sup>12</sup> Ebd. Spargo gibt den letzten Teilsatz sehr frei wieder als „they can no longer recognize that they are the image of God” (Spargo, Emma Jane Marie: „The Category Of The Aesthetic [...]”, S. 80.). Damit beschreibt sie also eine Situation, in welcher der Mensch nicht erkennt, dass er Gott erkennt – ein durchaus interessanter Gedanke, der sich aber nicht aus dieser Stelle ergibt.

<sup>13</sup> „mens” (Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum”, Cap. IV, 1.). Es gibt kein zufriedenstellendes deutsches Wort hierfür; „menschlicher Geist”, wie Schlosser es übersetzt (vgl. Schlosser, Marianne: „Itinerarium [...]”, Kapitel IV, 1.), mag eine brauchbare Annäherung sein.

„phantasmatibus“ und „concupiscentiis“<sup>14</sup>. An anderer Stelle lässt er erstere außer Acht und schreibt: „Videre igitur per te potes veritatem, quae te docet, si te concupiscentiae et phantasmata non impediunt et se tamquam nubes inter te et veritatis radium non interponant.“<sup>15</sup> Es sind die *phantasmata*, die schwer in Bonaventuras System einzuordnen sind. Da sie explizit von den *concupiscentiae* getrennt sind, können sie keine Wunschvorstellungen sein; sie sind im Sinnlichen oder vielleicht in der Wahrnehmung des Sinnlichen. Das wird deutlich bei der Übersetzung: etymologisch ist es das ans Licht gebrachte<sup>16</sup>, laut Wörterbuch „(verhüllende) Erscheinung“<sup>17</sup> – kurzum: Es geht hier um den Schein<sup>18</sup>.

Die Problematik, die sich hier auftut, kristallisiert sich anhand von Bonaventuras Beschreibung, wie die sinnliche Welt in die menschliche Seele eintritt. Eine maßgebliche Rolle weist er dabei dem Genuss<sup>19</sup> zu, welchen er als Normalfall der Wahrnehmung annimmt. So schreibt er: „Delectatur autem sensus in obiecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione *speciositatis*, sicut in visu[...]“<sup>20</sup>. Hier ist jedes Wort von Bedeutung<sup>21</sup>: Das „vel“ setzt den sinnlichen Genuss gleich mit der Ähnlichkeit. Diese wiederum ist abstrakt, wird wahrgenommen und durch sie finden die Sinne Genuss am Objekt. Es besteht also ein Unterschied zwischen dem Ding und dem Wahrgenommenen, welches Bonaventura als „species“<sup>22</sup> bezeichnet. Dass die *species* sich durch *speciositas* auszeichnet zeigt nicht nur an, wie zentral Bonaventura den Sehsinn denkt, sondern auch, wie eng Schönheit mit der Wahrnehmung verbunden ist: Es ist beinahe das selbe Wort. Nochmals: Ähnlichkeit der *species* mit dem Objekt ist gleichgesetzt mit dem Genuss, der aus der Schönheit hervorgeht, welche wiederum als *speciositas* die Eigenschaft der *species* ist. Es läge nicht fern, hier Schönheit und Wahrheit, verstanden als Adäquation der Wahrnehmung ans Objekt, in eins gesetzt zu sehen – aber Ähnlichkeit ist nicht Adäquation, sondern erstmal Differenz; die Gleichheit muss nach einem Maß entstehen.

---

<sup>14</sup> Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“, Cap. IV, 1.

<sup>15</sup> Ebd., Cap. III, 3.

<sup>16</sup> Vgl. „Lateinisches etymologisches Wörterbuch“, „phantasia“ sowie „A Greek-English lexicon“, „φαίω“.

<sup>17</sup> „Stowasser“, „phantasma“.

<sup>18</sup> Das deutsche Wort hat durchaus nicht die negative Bewertung, die dem lateinischen Original bei Bonaventura zukommt. Jedoch gibt es den Unterschied zu *species*, welches vom Betrachter her gedacht ist und von Bonaventura eng mit Schönheit verbunden wird, gut wieder. Eine Übersetzung wie z. B. „Trugbilder“ würde viel zu deutlich eine Falschheit postulieren, die sich bei Bonaventura allenfalls am Rande ergibt.

<sup>19</sup> Darunter lässt sich sowohl *oblectatio* als auch *delectare* fassen; der Unterschied ist hier nicht von Bedeutung.

<sup>20</sup> Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“, Cap. II, 5. Kursivierung im Original. Ähnlich wie in Fußnote 8 zählt er hier noch verschiedene andere Sinne auf, die aber nach dem Modell des Sehsinns funktionieren.

<sup>21</sup> Umso überraschender, dass in Übersetzungen wie der von Schlosser ein Wort wie „Ähnlichkeit“ fehlt (vgl. Schlosser, Marianne: „Itinerarium [...]“, Kapitel II, 5.).

<sup>22</sup> Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“, Cap. II, 5. Dieses Wort, dessen Bedeutungen von „Anblick“ über „Schönheit“ und „Schein“ bis zu „Idee“ reichen (vgl. „Stowasser“, „species“.) ist besonders schwer ins Deutsche zu übertragen. Um die Unterschiede zu „phantasma“ und „speciositas“ zu erhalten und es gleichzeitig angemessen im Bereich der Wahrnehmung einzuordnen, wäre „Anblick“ vielleicht nicht die schlechteste Übersetzung. Es unübersetzt zu lassen ist jedoch der beste Weg, die Komplexität des Begriffs beizubehalten (solange jegliche biologische Konnotation des Wortes vermieden werden kann).

Nach Bonaventura erzeugt auch Gott eine *species*, die auch ein Bild ist, aber mit Gott gleich ist.<sup>23</sup> Die Rede ist dabei von der Menschwerdung<sup>24</sup> Gottes. Da der einzige Unterschied zum unsichtbaren Gott die Sichtbarkeit ist, fällt Ähnlichkeit hier mit Adäquation in eins. Zu diesem außergewöhnlichen Fall, dass die *species* mit dem Objekt gleich ist, schreibt er: „[...] in qua est *virtus*, non per phantasma, sed per veritatem apprehensionis illabens[...]”<sup>25</sup>. Hier braucht er nun das Wort *phantasma*, um den Schein überhaupt zu bezeichnen, der in Gegensatz zur Wahrheit gestellt wird. Wahrheit wird hier, wie auch in der obigen Metaphorisierung als Sonne, allein Gott zugewiesen. Wahrheit ist keine Kategorie, die auf Wahrnehmung<sup>26</sup> angewendet werden könnte, aber da die *species* Gottes auch wahr sein muss, muss Bonaventura hier ausweichen, um einen Gegensatz zwischen Wahrheit und Wahrnehmung aufmachen zu können.

Der Begriff von Schönheit, der folglich erstmal nichts mit Wahrheit zu tun hat, wird wiederum in Anschluss an Augustinus erläutert: „[...] *speciositas*, quia « *pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa* »”<sup>27</sup>. Einige Absätze später greift Bonaventura das Thema der Zahlen erneut auf und weist ihnen dabei eine außerordentliche Rolle zu:

„Cum igitur omnia sint *pulcra* et quodam modo *delectabilia*; et *pulcritudo* et *delectatio* non sint absque *proportione*; et *proportio* primo sit in numeris: necesse est, omnia esse numerosa; ac per hoc « numerus est praecipuum in animo Conditoris exemplar » et in rebus praecipuum vestigium ducens in Sapientiam. Quod cum sit omnibus evidentissimum et Deo propinquissimum, propinquissime quasi per septem differentias ducit in Deum et facit, eum cognosci in cunctis corporalibus et sensibilibus, dum numerosa *apprehendimus*, in numerosis proportionibus *delectamur* et per numerosarum proportionum leges irrefragabiliter *iudicamus*.”<sup>28</sup>

Die Bestimmungen, die Bonaventura vorher detailliert entfaltet hat, werden nun verkürzt auf eine universelle Schönheit, die auf Proportion zurückgeht, welche in den Zahlen ist, sodass die Zahl zur höchsten Spur<sup>29</sup> und auch Garant der Richtigkeit von Urteilen wird. Schönheit und somit auch Ähnlichkeit werden somit auf einen gemeinsamen Begriff zurückgeführt. Gleichzeitig gibt Bonaventura hiermit ein Kriterium an die Hand, um das, was spontan als Schönheit erscheinen mag von eigentlicher Schönheit zu unterscheiden – die Hervorhebung der Schönheit und der Sinnlichkeit ist jetzt so konterkariert, dass sie keineswegs mehr hedonistisch zu deuten ist, wie es vielleicht vorher noch möglich war. Trotzdem behält das Sinnliche seine bisherige Stellung: Zahlen

<sup>23</sup> Vgl. Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum”, Cap. II, 7f.

<sup>24</sup> Daher auch die Bestimmung des Menschensohnes als Bild (*Imago*), was zwar folgerichtig ist, jedoch zuerst einmal verwundern kann.

<sup>25</sup> Ebd., Cap. II, 8. Kursivierung im Original.

<sup>26</sup> Was im Lateinischen *apprehensio* und *percepto* durchaus auch nicht so angelegt ist wie im Wort „Wahrnehmung”.

<sup>27</sup> Ebd., Cap. II, 5. Kursivierung im Original.

<sup>28</sup> Ebd., Cap. II, 10. Kursivierung im Original.

<sup>29</sup> Das ist ein leicht veränderter Begriff von Spur als bisher: Bisher wurden ausschließlich Kreaturen als Spuren betrachtet. Zahlen sind keine Kreaturen, sondern die Schöpfung ist zahlenmäßig verfasst. Es ist also trotzdem richtig, Zahlen als Spuren zu bezeichnen, da sie von Gott sind.

erscheinen nicht für sich selbst, sondern nur an den Dingen. Diese Betonung der Zahl erfolgt überraschend nebensächlich, was die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung noch unterstreicht.

Bonaventura führt die Theorie der Zahlen nicht weiter aus. Dass er sich auf Augustinus' *De Musica* beruft mag nicht der schlechteste Grund sein, an dieser Stelle das Terrain zu wechseln und anhand von Messiaen zu betrachten, wie die Musik durch Zahlen strukturiert wird und zugleich aus der Wirklichkeit nachahmend schöpft.

### Messiaen

Durch Messiaens gesamtes musikalisches Schaffen zieht sich die Thematik der Vögel und die Beschäftigung mit Vogelgesang. Zugleich legt er viel Wert auf den Rhythmus in der Musik, der allein schon durch die Namen der unterschiedlichen Notendauern arithmetisch verfasst ist.

Messiaen wird von Boulez charakterisiert als ein „rassembleur“<sup>30</sup>, der Diverses dadurch zusammenfügt, dass er ihnen sein Gesicht („visage“<sup>31</sup>) gibt. Das soll nicht heißen, dass die Einheit des musikalischen Werks allein durch die Persönlichkeit des Autors gegeben werde. Dagegen spricht nämlich die Aussage Boulez', dass Messiaen hinter seiner Musik nicht sichtbar sei, wie der Orgelspieler, der er war.<sup>32</sup> Messiaen hat hier nur „le monde sonore“<sup>33</sup> zu bieten. Wenn Boulez also trotzdem von einem Gesicht spricht, ist das im klanglichen Werk selbst, im Zusammenbau der verschiedenen Elemente ausfindig zu machen.

Das Werk ist somit wesentlich eines, das von sich selbst weg zeigt, hin auf das Gesicht eines anderen. Boulez geht noch weiter: „L'œuvre regardée devait moins se révéler à vous, que vous révéler à vous-même : moins un objet d'entomologie qu'un miroir magique de votre futur.“<sup>34</sup> Hier ist keineswegs die Rede davon, Messiaen oder einen Autor zu sehen; das Werk bekommt die hehre Bestimmung, dem Betrachter seine Zukunft zu zeigen. In der Betonung der Zukünftigkeit steckt, dass das Werk nicht widerspiegelt, was ist, sondern, was sein wird (und somit nicht ist).<sup>35</sup>

Zu dieser Art der Betrachtung eines Kunstwerkes (welche Boulez nicht auf die Werke Messiaens beschränkt) gehört die Kehrseite: wie genau ein Werk sich konstituiert. Boulez beschreibt die Elemente von Messiaens Musik als „puisés à des sources sans aucune connexion“<sup>36</sup>. Er erwähnt damit einen Vorwurf, den auch Nono erhebt: Messiaen bediene sich frei in den Musiken verschiedener Kulturen, ohne jeweils zu verstehen, welche Bedeutung das, was er benutzt, in jener

<sup>30</sup> Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 1, S. VI.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. V.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Boulez macht hier, ob wissentlich oder nicht, eine offensichtliche Referenz auf Bonaventuras Lehre, dass Gott (welcher wesentlich nicht sinnlich wahrgenommen wird) sich durch das Sinnliche erblicken lässt. Vgl. Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“, Cap. II, 7.

<sup>36</sup> Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 1, S. VI.

Kultur hat. So sagt Nono:

„Ich halte nichts von dieser Art von Räuberei, die viele Komponisten wie etwa Messiaen betreiben. Sie nehmen ein Element aus einer anderen Kultur heraus und geben es in einer neuen harmonischen und melodischen Umgebung wieder. *Ich* habe die fremden Kulturen studiert, nicht um sie zu übernehmen, sondern um ihre phonetischen Elemente zusammen mit ihren menschlichen Problemen und sozialen Funktionen zu erkennen.“<sup>37</sup>

Messiaen benutzt wie Boulez das Bild der Quelle, verneint aber seine Abtrennung von dieser, wenn er den Vogelgesang als Quelle aller Melodie bezeichnet.<sup>38</sup> Die Erfassung des Vogelgesangs ist durchaus ein realistisches Element bei Messiaen<sup>39</sup>; die Beziehung zur Quelle ist dadurch vorhanden, dass Messiaen sie einerseits aufzunehmen und andererseits zu bearbeiten versucht.

Diese zwei Arten der Behandlung beschreibt er an anderer Stelle wie folgt: „Je me suis servi des chants d'oiseaux de deux manières différentes, soit en cherchant à tracer un portrait musical le plus exact possible, soit, au contraire, en traitant le chant d'oiseau comme un matériau malléable [...]“<sup>40</sup> In der ersten, welche er auch als „exacte[]“ und „vraisemblable[]“<sup>41</sup> bezeichnet, unterscheidet sich das musikalische Werk vom Original dadurch, dass es auf die Möglichkeiten herkömmlicher Instrumente zugeschnitten ist.<sup>42</sup> Es ist also keine Wiedergabe nach dem Ideal des Tonbandgeräts; stattdessen werden gewisse Relationen, die im Vogelgesang vorhanden sind, in ein Musikstück übertragen, sodass eine Art musikalischer Struktur sichtbar wird, die prinzipiell im Natürlichen wiederzuerkennen ist. In der zweiten Art der Behandlung wird der kompositorische Aspekt auf Kosten des Natürlichen erhoben: „là, le chant d'oiseau subit toutes sortes de manipulations à la façon des musiques concrètes<sup>43</sup> et électroniques. C'est une attitude plus malhonnête vis-à-vis de la nature mais peut-être plus honnête pour le travail du compositeur.“<sup>44</sup> In abstracto lässt sich Messiaens kompositorischer Umgang mit diesem Material nicht erörtern – dazu wäre eine Analyse der relevanten Werke vonnöten – aber es mag als Zwischenergebnis reichen, festzustellen, dass Vogelgesang (und ferner auch andere natürliche Geräusche) für ihn Material sind, das an Bedeutung noch die Werke der großen Komponisten übersteigt.<sup>45</sup>

<sup>37</sup> Zit. in: Oesch, Hans: „Die europäische Rezeption außereuropäischer Musik“, S. 443. In dieser Arbeit werden, soweit möglich, Texte im Original zitiert; manche Texte waren jedoch nur in Übersetzung oder als Zitat aufzufinden.

<sup>38</sup> Vgl. Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 1, S. 53.

<sup>39</sup> Vgl. Gottwald, Clytus: „Fragment über Messiaen“, S. 82.

<sup>40</sup> Messiaen, Olivier: „Musique et couleur“, S. 101.

<sup>41</sup> Ebd., S. 103.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 101.

<sup>43</sup> Diese Verneinung vor einer Musikrichtung, in der Messiaen selbst sich kaum betätigt hat, wurde ihm erwidert: Vgl. Schaeffer, Pierre: „La musique concrète“, S. 65f.

<sup>44</sup> Messiaen, Olivier: „Musique et couleur“, S. 103.

<sup>45</sup> Zumindest in Messiaens eigener Darstellung seiner Kompositionstätigkeit. Sein großer Traktat widmet sich sowohl der Ornithologie wie auch der Analyse einer großen Menge von bedeutenden Musikstücken der westlichen Tradition.



Diese Überhöhung der Natur ist nicht ohne Gefahr. Am deutlichsten wird das, wenn Messiaen, anlässlich der Einleitung des Bandes speziell zur Ornithologie, die These wiederholt, dass die Musik dem Gesang der Vögel entsprungen ist und hierzu auf zwei Szenen aus Wagner verweist.<sup>46</sup> In einer dieser beiden Szenen stellt Siegfried die Frage nach seiner Herkunft. Seinen Ziehvater Mime – eine Figur, die von Adorno als „Judenkarikatur[]“<sup>47</sup> erkannt wurde – weist er hasserfüllt zurück<sup>48</sup>. Alsdann stellt Siegfried sich das Aussehen seiner Mutter vor über den Vergleich mit einem Reh. An dieser Stelle setzt das Zwitschern von Vögeln ein. Siegfried stellt zur Frage, ob sie nicht von seiner Mutter singen, und will sie mit einem Schilfrohr nachahmen, um sie zu verstehen. Er scheitert. Diese Verschiebung der Herkunft in die Natur, die Siegfried für sich beansprucht, ist nur eine Steigerung der Verklärung der Natur zu einer Quelle, die von menschlicher Geschichte nicht berührt wird, wie Messiaen sie teilweise unternimmt<sup>49</sup>. Adorno gibt eine treffende Beschreibung dieser Vorstellung: „Der Stillstand der Zeit und die vollkommene Verdeckung der Natur durch die Phantasmagorie sind damit zusammengedacht in Erinnerung an eine Archaik, die keine Zeit kennt, welche nicht von den Gestirnen verbürgt wäre.“<sup>50</sup> Die Zeitlosigkeit des Ursprungs, die Adorno bei Wagner kritisierte, lässt sich auch in Messiaens Theorie finden. Es handelt sich hier nicht nur um eine harmlose falsche Vorstellung – gerade in dieser Szene verbindet sich der Wunsch nach der Einheit mit der Natur mit dem Hass auf eine „falsche“ Vaterfigur, der allerhand antisemitische Klischees angehängt werden.

Es muss also zumindest die Geschichtlichkeit der Natur problematisiert werden. Der Beginn von Strawinskys „Sacre du Printemps“ wird von Messiaen gedeutet als die Entstehungsgeschichte des Lebens auf der Erde. Dementsprechend sieht er in der ersten Seite der Noten in der Klangfarbe „un sentiment de désolation, d'atroce solitude, d'attente, d'absence, d'inhumanité“<sup>51</sup>, das rhythmisch auf Debussy und melodisch auf ein Volkslied zurückgeht<sup>52</sup>. Die Unmenschlichkeit geht also Hand in Hand mit Kunst- und Volksmusik; sie rührt nicht aus einer Quelle, die dem Menschen so fremd gegenüberstünde wie die Natur<sup>53</sup>, sondern aus der Tradition der Musik selbst.

<sup>46</sup> Vgl. Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse“, S. 329.

<sup>47</sup> Adorno, Theodor W.: „Versuch über Wagner“, S. 21.

<sup>48</sup> Ein latenter katholischer Antisemitismus lässt sich bereits bei Bonaventura ausfindig machen. Seine zentrale Metapher von der klaren Sicht, die sich auf das Sinnliche wie auch auf Gott erstreckt, findet ihr Negativbild in der Karfreitagsfürbitte für die Juden, in der es heißt: „Orémus et pro péfidis Iudæis: ut Deus et Dóminus noster áuferat velámen de córdibus eórum; ut et ipsi agnóscant Iesum Christum, Dóminum nostrum.“ („Missale Romanum“, S. 183f.). Messiaen selbst reiht sich in die Tradition des christlichen Antisemitismus ein, wenn er mithilfe jenes berühmten Verses aus dem Matthäus-Evangelium „die Juden“ des Gottesmordes bezichtigt: „Ce que je vais dire est horrible, mais, en condamnant à mort le Christ, les Juifs ont commis un déicide. Sans doute n'en étaient-ils pas conscients. C'était un déicide voulu par Dieu parce qu'il fallait que le Christ meure pour nous sauver. Enfin, ils ont quand même prononcé cette phrase terrible : « Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants ! »“ (Messiaen, Olivier: „Musique et couleur“, S. 114.).

<sup>49</sup> Vgl. Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse“, S. 331.

<sup>50</sup> Adorno, Theodor W.: „Versuch über Wagner“, S. 84.

<sup>51</sup> Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 2, S. 97.

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Gemäß Messiaens Darstellung der Natur.

Einen Einschnitt im „Sacre“, dessen Bedeutung kaum zu stark betont werden kann, sieht Messiaen an einer Stelle, die er als „lever du jour et réveil d'oiseaux“<sup>54</sup> charakterisiert. Die bisher zwielichtige Situation, in der Messiaen Pflanzen als alleinige Lebensform sah<sup>55</sup>, wird verlassen zugunsten des lichten Tages und den für Messiaen paradigmatischen Lebewesen: den Vögeln. „Ce sont des oiseaux énormes, monstrueux, des oiseaux de la préhistoire, des oiseaux « *inaviens* », si l'on me permet d'employer ce terme.“<sup>56</sup> Den Vögeln als Konstante der Geschichte wird ein Gegenentwurf gegenübergestellt: Die Vögel der Vorgeschichte. Diese sind auch Vögel vor der Geschichte; die unvogelhaften Vögel sind nicht eigentlich in der Geschichte enthalten, weder als natürliche Konstante noch als sich zeitlich Veränderndes. Trotzdem gelingt es Messiaen nicht, sie von den eigentlichen Vögeln zu trennen: „Oiseau“ leitet sich her vom Diminutiv „avicellus“<sup>57</sup>, weshalb „oiseaux « *inaviens* »” – eine Konstruktion, der Messiaen selber nicht so recht traut – nichts weiter ausdrückt als die Uneinigkeit dieser Wesen mit sich selbst. Ähnlich wirkt das Adjektiv „énormes“, etymologisch unnormal, unregelmäßig,<sup>58</sup> was sich in Sachen Größe mit dem Diminutiv „oiseaux“ beißt. Hingegen bezeichnet „monstrueux“ nicht nur ein Ungeheuer, eine Ungestalt<sup>59</sup>, sondern leitet sich auch letzten Endes vom Proto-Indoeuropäischen „men” ab – wie auch „Musik” und das lateinische „mens”.<sup>60</sup> Monster, die als prähistorische an der Inauguration der Geschichte teilhaben, erscheinen als Bedingung der Musik, welche eine Kunst der Zeit ist.<sup>61</sup>

Dieser intimen Verbindung der Monster mit der Musik, die Messiaen etymologisch konstatiert und im „Sacre” verwirklicht sieht, widerspricht Messiaen an anderer Stelle. Gegen Ende des Kapitels über den Rhythmus in der plastischen Kunst erklärt Messiaen das Hervorbringen von Monstern in seiner Musik für unmöglich:

„[...] une petite confiance. Par un singulier travers de mon esprit, j'ai toujours aimé les monstres [an dieser Stelle zählt er verschiedene Dinosaurier auf], et les peintres de monstres [...]. Par suite, j'ai essayé de produire des monstres en musique : je n'y suis jamais arrivé. La musique peut rendre la terreur, l'effroi, le surnaturel [...]. Mais il y a dans l'art des sons et des rythmes une volupté intellectuelle absolument impropre à la monstruosité et au dégoût – comme au rire et au comique – toutes choses s'appuyant de façon exclusive sur un critère anthropomorphe bien loin de l'abstraction musicale...”<sup>62</sup>

Die Rahmung als Vertrauenswort scheint auszusagen, dass Messiaen dies für eine Schwäche

<sup>54</sup> Ebd., S. 98.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.

<sup>56</sup> Ebd. Kursivierung im Original.

<sup>57</sup> Vgl. „Le Lexis“, „oiseau“.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., „énorme“.

<sup>59</sup> Vgl. „Lateinisches etymologisches Wörterbuch“, „monstrum“.

<sup>60</sup> Vgl. Grandsaigne d'Hauterive, Robert: „Dictionnaire des racines des langues européennes”. Zit. in: Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse”, S. 39.

<sup>61</sup> Vgl. Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse”, S. 39.

<sup>62</sup> Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie”. Band 1, S. 68.

seiner Musik<sup>63</sup> im Besonderen hält. Doch die Bestimmungen, die er in diesem Absatz vornimmt, erstrecken sich auf die Musik allgemein. Was sich in seiner Strawinsky-Analyse als Differenz im Monster-Vogel selbst zeigte, ist hier eingeebnet zur musikalisch unwiedergebbaren „monstruosité“. Dafür nimmt er eine Trennung vor zwischen einem „critère anthromorphe“ einerseits und einer „volupté intellectuelle“ sowie „abstraction musicale“ andererseits. Die Menschenform wird hier in die Nähe gerückt sowohl eines Charakterzugs<sup>64</sup> – jener Vorliebe für Monster, die Messiaen sich selbst zuschreibt – als auch der Abscheu oder des Ekels<sup>65</sup>. Beides sind unmittelbare subjektive Momente. Ihre unvereinbar fernen Gegenspieler sind geistige, die durch die Musik vermittelt und dadurch auch objektiviert sind. So ist zumindest das Ideal einer Musik, die keine monströse ist – wie die, die sich an einer Phantasmagorie von Vogelmusik orientiert.

Wenn jedoch Messiaen als Komponist und nicht nur als klanglicher Spiegel der Vögel begriffen wird, wird auch die Unvereinbarkeit dieses Gegensatzes brüchig. Als Komponist ist die Schönheit des Vogelgesangs zuerst einmal in seiner Subjektivität zu verorten: Er empfindet sie und er kopiert sie nicht, sondern ahmt sie nach. Dass sie im Werk dennoch verwandelt zu erkennen ist<sup>66</sup>, ist unter diesem Aspekt nur von geringem Interesse. Die metaphysische Bedeutung, mit der Messiaen sie aufgeladen hat, gibt uns Aufschluss darüber, wie Nachahmung, als Verbindung des Empfundenen mit dem objektivierten Hervorgebrachten. Denn Vogelgesang wird bei ihm nicht nur verstanden als unveränderliche Konstante in allen Zeiten, sondern – unter den Namen der monströsen Vögel – als Inauguration der Geschichte, als Schritt in die Geschichtlichkeit. Wenn er also sagt „Le dégoût du son[...] était nécessaire à la renaissance rythmique.“<sup>67</sup>, trifft er damit den Kern: Die Neuerung der Musik, die ein komplexes intellektuelles Unterfangen ist, zehrt von einer Hinwendung zum Abscheulichen und Monströsen, die wesensgleich ist mit einer Leidenschaft<sup>68</sup> für das Schöne in der Natur.

### Finale Zusammenführung

Bonaventuras Schriften behandeln einen Komplex aus Schönheit, Ähnlichkeit und sinnlicher Wahrnehmung. Das Zusammenspiel dieser Kategorien bewegt sich auf einem Feld, das durch den Gegensatz von Wahrheit und Schein aufgestellt wird. Dieser Begriff von Schein kommt dadurch

---

<sup>63</sup> Obwohl Messiaen dies als Unfähigkeit der Musik im schlechten Sinne zu beurteilen scheint, lässt es sich durchaus auch als Privilegierung der Musik verstehen, dass sie eine intellektuelle Lust enthält, die den plastischen Künsten fehlt. Ob diese nicht vielleicht auch eine solche enthalten könnten, wäre zu erörtern.

<sup>64</sup> Der für sich besteht und nicht auf etwas, was hinter ihm stünde, zurückzuführen ist.

<sup>65</sup> Wenn „dégoût“ etwas freier gelesen wird als Negation des sinnlichen Genusses, lässt sich hier Bonaventura wiedererkennen: Im Bereich der Musik kann dann nur Genuss statt haben, wie für Bonaventura keine sinnliche Wahrnehmung unschön und damit unangenehm sein kann.

<sup>66</sup> Vgl. Fallon, Robert: „The record of realism in Messiaen's bird style“, passim.

<sup>67</sup> Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 2, S. 99.

<sup>68</sup> Gemäß Messiaens Wort: „Eine Leidenschaft lässt sich nicht erklären.“ (Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse“, S. 331.)

erstmal ohne eine positive oder negative Beziehung zur Wahrheit aus. Dadurch kann als „Schein“ ein Bereich sinnlicher Wirklichkeit bezeichnet werden, der nicht von einer wie auch immer gearteten Wahrheit abgeleitet ist, sondern für sich besteht. Dennoch ist dem Schein eine Beziehung wesentlich – die zu sinnlichen Wirklichkeiten aller Art; was unter dem Wort „Ähnlichkeit“ gefasst wird.

Es liegt nahe, dem einen konventionellen Rahmen zu geben, indem man auf ein recht simples Verständnis von Mimesis zurückgreift: Der Schein wird dann dem Kunstwerk zugeordnet und konstituiert sich als Nachahmung der Natur. Bei Messiaen liegt diese Bestimmung an der Oberfläche. Aber es zeigt sich bei ihm nicht nur deutlich die ideologische Dimension dieses Verständnisses von Natur, sondern der ungeschichtliche Naturbegriff kommt ins Straucheln in der Konfrontation mit einem Kunstwerk, das es unternimmt, eine Geschichte der Natur darzustellen. Zur scheinbar geschichtslosen Natur kommt eine vorgeschichtliche Natur dazu, weniger als Korrelat oder Korrektiv sondern mehr als Heimsuchung. Diese setzt erst die Geschichte in Gang; eine Geschichte, die folglich wesentlich auf sie bezogen ist.

Diese Geschichte ist nicht zuletzt die der europäischen Kunstmusik. In dieser haben Messiaens Werke den ihren gebührenden Rang längst eingenommen; seine Theorie kann einige Anhaltspunkte geben, worauf sich der Rang der Werke gründet.

## Bibliographie

- „A Greek-English lexicon. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott“, Clarendon Press 1940.
- Adorno, Theodor W.: „Versuch über Wagner“. In: ders.: „Gesammelte Schriften“, hrsg. von Rolf Tiedemann, Band 13, Suhrkamp 1971, S. 7—148.
- Bonaventura: „Itinerarium mentis in Deum“. In: ders.: „Opera omnia. Opuscula varia theologica“, S. 293—316.
- Bonaventura: „Opera omnia. Opuscula varia theologica“. Hrsg. von Aloysius von Parma, bearbeitet vom Collegium a S. Bonaventurae, Band 5, Florenz: Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1891.
- Bonaventura: „Quaestiones disputatae de scientia Christi“. In: ders.: „Opera omnia. Opuscula varia theologica“, S. 1—43.
- Fallon, Robert: „The record of realism in Messiaen's bird style“. In: „Olivier Messiaen: art, music and literature“. Hrsg. von Christopher Dingle und Nigel Simeone, Ashgate Publishing 2007, S. 115—136.
- Gottwald, Clytus: „Fragment über Messiaen“. In: „Musik-Konzepte 28. Olivier Messiaen“. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, S. 87—91.
- „Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Zweiter Band M—Z“. Von A. Walde, Carl Winter · Universitätsverlag 1954.
- „Le Lexis. Le dictionnaire érudit de la langue française“, Larousse 1979.
- Messiaen, Olivier: „Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel“. Pierre Belfond 1986.
- Messiaen, Olivier: „Texte, Analysen, Zeugnisse. Band 1. Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie. Textauswahl in deutscher Übersetzung“. Hrsg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, übers. von Anne Liebe, Oliver Vogel und Herbert Schneider, Georg Olms Verlag 2012.
- Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie“. Band 1. Leduc 1994.

- Messiaen, Olivier: „Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie”. Band 2. Leduc 1995.
- „Missale Romanum. Ex Decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum”. Editio XXVIII juxta typicam Vaticanam, Regensburg: Friderici Pustet.
- „Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio. Sacros. Oecum. Concilii Vaticanii II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II. Promulgata“. Vatikan: Typis Polyglottis 1979.
- Oesch, Hans: „Die europäische Rezeption außereuropäischer Musik”. In: „Funk-Kolleg Musik”. Band 2, hrsg. von Carl Dahlhaus, Fischer Taschenbuch Verlag 1981, S. 422—450.
- Schaeffer, Pierre: „La musique concrète”. Presses Universitaires de France 1967.
- Schlosser, Marianne: „Itinerarium mentis in Deum. Der Pilgerweg des Menschen zu Gott”. Übers. von Marianne Schlosser, Lit Verlag 2004.
- „Stowasser. Lateinisch–deutsches Schulwörterbuch”. Oldenbourg Schulbuchverlag 2006.
- Spargo, Emma Jane Marie: „The Category Of The Aesthetic In The Philosophy Of Saint Bonaventure”. The Franciscan Institute 1953.