

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Freunde,

seien Sie herzlich willkommen zu meinen heutigen Bemerkungen zu einem Thema, das ich genannt habe: „Musik auf Marmorklippen - Zeitenwenden von Mendelssohn bis Messiaen“. „Musik auf Marmorklippen“? Das ist, ich weiß, eine ziemlich schräge Überschrift. Klingt beinahe so wie „Musik auf Originalinstrumenten“. Aber hier geht es um den Titel eines Buches, das im Herbst des Jahres 1939 erschien und das damals überaus heftige, ja leidenschaftliche Diskussionen auslöste. Beileibe keine öffentlichen Diskussionen. Dieses Buch konnte man nur im privaten Kreis erörtern. (Mein älterer Bruder, damals gerade dreizehn Jahre alt, erinnert sich noch heute daran, wie erregt die Debatten unter Freunden waren und wie sich die Geister schieden.) „Auf den Marmorklippen“, Roman von Ernst Jünger.

Die öffentlichen Diskussionen kamen nach 1945. Sie zeugten zumeist von Abwehr ebenso wie von Abwertung. Thomas Mann schrieb Mitte Dezember 1945: „es ist das Renommierbuch der 12 Jahre und sein Autor ein zweifellos begabter Mann, der ein viel zu gutes Deutsch schrieb für Hitler-Deutschland“. Thomas Mann sang da eine durchaus feine und auch ironische Melodie gegen den Kollegen Ernst Jünger, der ihm vielleicht auch ein wenig zu begabt war. Der Publizist Dolf Sternberger nannte die „Marmorklippen“ hingegen (Zitat) „das kühnste Erzeugnis der Schönen Literatur, das während der Zeit des Dritten Reichs in Deutschland ans Licht getreten ist.“

Ist dies wirklich ein Roman? 102 Seiten umfasst die aktuelle Taschenbuch-Ausgabe aus dem Hause Klett-Cotta - Cotta war mal der Verleger von Goethe. 102 Taschenbuch-Seiten deuten eher auf eine Novelle hin. Zugrunde liegt dem Ganzen ein Traum, wie Jünger selbst 1972 in seinen „Adnoten“ schrieb: „Es war der Vorbrand gewesen, wie man ihn in Westfalen und Niedersachsen kennt.“ „Vorbrand“ ist ein Wort aus der Welt der Spökenkieker. Gemeint ist die prophetische Schau; das Gesehene, aber noch nicht Geschehene. Was Jünger in diesem Werk in poetische Form bringt, würde man heute „Fantasy“ nennen. Oder auch „Saga“. Auf das Moment des epischen Romans deutet die Perspektive des Ich-Erzählers. Den Inhalt der „Marmorklippen“ in Kürze wiederzugeben, scheint vollends unmöglich. Es herrscht eine assoziativ organisierte Bilderfülle, wie man sie aus

surrealistischen Filmen kennt. So viel lässt sich sagen: Da sind zwei Männer, vermutlich im gesetzten Alter, die offenbar einer Bruderschaft angehören oder sogar leibliche Brüder sind und die früher bei den sogenannten „Purpurreitern“ kämpften, nun aber in einer „Rautenklause“ hoch auf den Marmorklippen sich dem einfachen Leben, der Wissenschaft und hohen Geheimnissen zugewandt haben. Am Ende müssen sie in ein fernes Hochland fliehen, da ein mordender und brennender Mob, den Befehlen eines ruchlosen Oberförsters folgend, die zivilisierten Städte der sogenannten Marina verwüstet.

Viele Leser, auch gerade im Offizierskorps der Deutschen Wehrmacht, sahen in den „Marmorklippen“ eine virtuos verrätselte Schrift gegen Hitler und dessen Herrschaft. Jünger selbst hat sich mehrfach dagegen verwahrt. Die Bezüge und Assoziationen, die sich herstellen lassen, sind denn auch sehr viel komplexer. Nehmen wir den Name des Alpha-Rüden der furchtbaren Bluthund-Meute des Oberförsters! Diese wahrhaft apokalyptische Bestie, deren Halsband mit Messern besetzt ist, heißt „Chiffon Rouge“. Klingt fast schon nach laszivem Luxus. Tatsächlich bedeutet „Chiffon“, ins Deutsche übersetzt, „Lumpen“. „Chiffon Rouge“ durfte man mithin getrost als „Roter Lump“ lesen, und das im Jahr des sogenannten Hitler-Stalin-Pakts. (Es gibt in Frankreich auch die Redensart: „Agiter le chiffon rouge..“ Bedeutet: „Den Teufel an die Wand malen..“)

En passant: Wir hören ja in diesem Jahr mehrere Werke von Sergei Prokofiev. Wie es dieser Sergei Prokofiev geschafft hat, am gleichen 5.März 1953 in Moskau zu sterben wie sein Landsmann Jossif Wissarianowitsch Dschugaschwili, genannt Stalin, bleibt ein Rätsel der Musikgeschichte. Prokofiev erreichte damit, was er offensichtlich wollte: sein Tod fiel gar nicht auf.

Zurück zu den „Marmorklippen“, die mit einer eindrücklichen Epiphanie von Flucht und Vertreibung enden. Gewiss geht es in diesem epischen Roman, den übrigens Heiner Müller hoch schätzte, um jene quasi aristokratische Haltung, die sich in der einsamen Forschung auf hoher Marmorklippe manifestiert. Humboldts Imperativ von der Wissenschaft in „Einsamkeit und Freiheit“ klingt an. Hervorzuheben ist indes auch und gerade der Umgang mit der Dimension der Zeit. Das Geschehen entwickelt sich quasi gleichzeitig in verschiedenen Zeitebenen; man denkt an den Gedanken von

der „Kugelgestalt der Zeit“, der in den 1960er Jahren so wichtig für das Komponieren eines Bernd Alois Zimmermann werden sollte. Man könnte auch sagen: hier deutete sich das Ende von Welt und Zeit an. Der erste Satz bringt schon die Dimension der Zeit ins Spiel: „Ihr alle kennt die wilde Schwermut, die uns bei der Erinnerung an Zeiten des Glückes ergreift“. Jüngers Erzählung aber folgt einer zwingenden nichtlogischen Dramaturgie, die so evident wie undurchschaubar scheint.

Wenn die Zeitebenen einander durchdringen, tritt unvermutet Archaisches hervor. Ich meine nicht die wohlfeile Kunst des Archaisierens. Sondern das unvermittelt Archaische, das unter der Oberfläche stets gegenwärtig ist und panischen Schrecken heraufruft, wenn es durchbricht. Und diesem verwandt: das apokalyptische Geschehen.

Da haben wir es stets mit schöpferischen Prozessen zu tun, die in tieferen Schichten des Bewusstseins ihren Anfang nehmen – in der Dichtung so gut wie in der Musik. Dann entsteht immer wieder das, was André Breton, der Wortführer des Surrealismus, „konvulsivische Schönheit“ nannte. Etwas bewegt uns in der Tiefe, ist eigentlich unerklärlich und doch evident. Ein aktuelles Beispiel: wir haben gestern das Sextett von Krzysztof Penderecki gehört. Die „wilde Schwermut“ konnte auch den ergreifen, der die Fülle der Zitate von – bis Schostakowitsch nicht heraushörte. Diese Musik war so ausgefüllt mit uralter Trauer, Hoffnung, wohl auch Glauben, dass man nur hinhören musste. Und darum soll es bei diesen meinen Bemerkungen gehen: Kein Abriss der Musikgeschichte von Mendelssohn bis Messiaen! Dafür möchte ich punktuell auf Augenblicke hinweisen, in denen Musik – Themen, Motive – aufscheinen aus einer besonderen Bewegung des Geistes heraus. Um derlei zu empfinden, braucht man kein Wissen. Man kann nur die jedem Menschen angeborene Sensibilität für das Besondere, für das Heraus-Ragende und zugleich in den Tiefen menschlicher Existenz wurzelnde – diese Sensibilität kann man weiter entwickeln.

Noch einmal zu Ernst Jünger:

In den „Marmorklippen“ begegnet einem das, was man den „hohen Ton“ nennt. Generell wurde Jünger nach dem Zweiten Weltkrieg dafür gescholten,

mitunter auch geschmäht. In den „Marmorklippen“ hat dieser Ton auch eine besondere Qualität. Er ist in keiner Weise äußere Gebärde, sondern ganz innerer Gestus.

(Thomas Mann nun hatte dafür in der Tat wenig Sympathie. Seine Polemik mochte freilich auch damit zu tun haben, dass ihm der hohe Ton nicht zu Gebote stand. Mann rettete sich, - „Zauberer“, der er war und eben nicht Magier -, immer wieder in die Ironie, für die man ihn allenthalben rühmte. Seinem Bruder Heinrich hingegen stand dieser Ton sehr wohl zur Verfügung. Doch schuf Heinrich Mann, etwa in seinem großen zweibändigen Roman „Die Jugend des Königs Henri Quatre“ und „Die Vollendung des Königs Henri Quatre“, seine Sätze nur allzu oft in einem so atemlos-getriebenen, gleichwohl immer grandiosen Rhythmus, dass er seiner Sprache damit zugleich jene Freiheit des Innehaltens wie des natürlichen Flusses benahm, deren der hohe Ton stets bedarf. Doch findet sich auch dieser immer wieder und gerade auch im „Henri Quatre“. Der erschien übrigens vier Jahre vor den „Marmorklippen“, gedruckt in den Niederlanden, großen Teils geschrieben im französischen Exil, in Nizza. Im Herbst 1940 verließ Heinrich Mann Nizza, um auf Umwegen in die USA zu fliehen. Im Herbst 1940 schickte sich der künftige Besatzungsoffizier Ernst Jünger endgültig an, Richtung auf Paris zu nehmen.

Zeitenwenden zeitigen bisweilen Nebenwirkungen von grotesker Wucht.)

Zeitenwenden erfordern indes nicht nur den hohen Ton. Sie bringen ihn hervor. Die tiefen Erschütterungen, denen der Mensch sich ausgesetzt sieht, drängen zu spezifischen Ausdrucksformen, und dies in der Literatur so gut wie in der Musik. Im hohen Ton ist der Mensch über sich hinaus.

Wahrhaft eine Zeitenwende sind auch die 1820er Jahre. Eines der bedeutendsten Zentren ist hier Berlin. 1821 beginnt der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel seine Lehrtätigkeit in der preußischen Hauptstadt. (In den Jahren 1821/22 schreibt der Theologe und Philosoph Friedrich Schleiermacher, der seit längerem in Berlin wirkt, sein Hauptwerk „Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt“. Die Wirkung, die dieses Werk während der folgenden Jahrzehnte auf das protestantische Selbstverständnis in

Deutschland hatte, ist kaum zu überschätzen.) Gegen Ende der 1820er Jahre, am 31. März 1829, testiert Hegel einem 20jährigen Studenten den „fleißigen Besuch“ der Vorlesung „Ästhetik oder Philosophie der Kunst“. (Dieser Student hatte zwanzig Tage zuvor – Hegel und Schleiermacher waren anwesend gewesen – in der Berliner Singakademie Bachs „Matthäuspassion“ aufgeführt, was Goethe, der von dem Komponisten Carl Friedrich Zelter über das Ereignis informiert wurde, mit den Worten kommentierte: „Es ist mir als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte.“) Die Rede ist von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Gut möglich, dass wir uns von Felix Mendelssohn Bartholdy immer noch kein zutreffendes Bild machen können. Daran ist die Familie nicht unschuldig. Sie konservierte nur zu gern das Bild von der Lichtgestalt, vom mozartgleichen Musenliebbling und Komponisten genialer Elfenmusik. Mendelssohn war, denke ich, einerseits voll innerer Widersprüche und eben keineswegs nur Musenliebbling, andererseits ein wahrhaft großer Geist, den klein zu kriegen sich schon mancher Biograph redlich bemüht hat. (Bei Beethovens Verleger Schlesinger, mit dem die Familie Mendelssohn befreundet war, bekam er druckfrisch die späten Sonaten und Quartette. Und er las und spielte sie nicht nur; er verstand sie sogar.) 1827, möglicher Weise unter dem Eindruck von Beethovens Tod, schrieb er eine Klaviersonate in B-Dur. Es war seine dritte Sonate, und man hört allenthalben, wie er Beethoven als Propheten einer neuen Zeit fasst. Wie er aber auch zugleich zurückblickt, auf den großen Johann Sebastian Bach. Die Sonate wurde erst Jahrzehnte nach Mendelssohns Tod veröffentlicht, und die Herausgeber verpassten ihr die Opuszahl 106; das hatte nichts mit der tatsächlichen Einordnung in die Chronologie des Mendelssohn'schen Œuvres zu tun, sondern sollte wohl mit dem Zaunpfahl in Richtung von Beethovens Hammerklavier-Sonate B-Dur winken. Und selbst der Mendelssohn-Biograph Eric Werner, der dem weiteren Umfeld der Familie zuzurechnen ist, begriff offensichtlich nicht so ganz, dass es bei diesem Werk nicht um Rückblick geht, sondern um Aufbruch. Der israelische Pianist Daniel Höxter hat dieses Werk wirklich ernst genommen: der zweite Teil des ersten Satzes, eines Allegro Vivace.

Mendelssohn: Sonate B-Dur op.106. 1.Satz(Ausschnitt)

Wie einsam muss dieser junge Felix Mendelssohn mit seinen 18 Jahren gewesen sein! Einsam hoch auf marmorner Klippe. Mit sieben Jahren liest er die Dramen von Shakespeare und Goethe. Und aus diesem Geist haben Biographen und Familie unter Aufbietung aller Kräfte einen netten Kerl zu machen versucht. Irgendwie war er ja auch ein netter Kerl, und wahrscheinlich ist er daran sogar zugrunde gegangen. (Mendelssohn war zeitlebens um gesellschaftliche Anerkennung bemüht. Das war das Erbe, das er vom Vater übernahm. Der hatte zusammen mit seinen Kindern den lutherischen Glauben angenommen. Der wollte endlich 'raus aus dem Ghetto, in das der Meyer Amschel Rothschild in Frankfurt ja noch hineingeboren worden war! Immerhin befreit sich Felix von dem übermächtigen Goethe, dem Olympier und Wahrer einer wohlherzogenen Klassik; mit 20 Jahren läuft er zu Goethes Widerpart über, zu dem Chaoten Jean Paul, was für sich genommen schon eine Heldentat gewesen sein mag. Der Einfluss Jean Pauls auf die musikalische Romantik, die Bedeutung seiner polymetrischen „Streckverse“ für die romantische Melodiebildung sind kaum zu überschätzen. Auf der Reise durch England und Schottland genießt Felix in Wales die Gastfreundschaft der wohlhabenden Familie Taylor und träumt von ganz neuen Instrumenten, die er für seine Musik benötige. Und doch wäre es undenkbar, dass er einen Brief nach Hause schickt etwa des Inhalts: „Hi, Dad! Bleibe in London, mache Revolution. Brauche dringend Geld!“ Stattdessen schreibt er schließlich für Berlin eine wirklich wohlgesittete „Heimkehr aus der Fremde“.) Schumann hatte Recht, wenn er Mendelssohn nachsagte, dieser versöhne die Gegensätze der Zeit. Schumann bewunderte Mendelssohn dafür. Tatsächlich war aber das gerade das Schlimme. Schumann selbst ging den anderen Weg. Er trug die Gegensätze der Zeit in sich aus, auch wenn es ihn schier zerriss. (Auch er fand durch Jean Paul zur Freiheit. Am Ende aber wandte er sich – der Klavierzyklus „Gesänge der Frühe“ mit seinen archaischen Momenten zeugt davon – Hölderlin zu.)

Mendelssohn und Schumann stehen beide an einer Zeitenwende. Schumann wird die Revolution von 1848 am eigenen Leib erfahren. Mendelssohn wird sie nicht mehr erleben. Hört man seine frühen Werke, hört man auch: der kam vor der Zeit. Und auch den, der zu früh kommt, bestraft das Leben. Vielleicht muss man ihn anders aufführen, als dies häufig geschieht. Vielleicht muss man, um Furtwängler zu zitieren, auch bei Mendelssohn die Musik hinter den Noten spielen. Ich frage mich ohnehin manchmal, warum

ich viel Eintritt bezahlen soll, um dann doch nur zu hören, was sowieso schon in den Noten steht.

Der Dessauer Theologe Julius Schubring, der nur wenige Jahre älter war als Mendelssohn, schrieb 1866: „Mendelssohns Charakter lag eine tiefe Religiosität zugrunde.“ In der Tat musizierte Mendelssohn mit geradezu religiöser Begeisterung; stets hat er den hohen Ton gesucht, von dem ich vorhin sprach. Etwa wenn er alle Möglichkeiten einer Orgel abrief, um Bach aufzuführen. (Wenn er aus Wien extra einen klangstarken Graf-Flügel nach Berlin kommen ließ, um ein Beethoven-Konzert zu spielen. Wenn er später darauf sah, dass ihm die besten Érard-Flügel aus Londoner Produktion zur Verfügung standen. Vielleicht muss man es wirklich so sagen: Musik war ihm ein Dienst am Heiligen.)

Da begegnet uns eine Haltung, die wenig später zur sogenannten „Kunst-Religion“ verflacht, zur Kunst als biedermeierlicher Zugabe zur Religion, wenn nicht gar als Religionsersatz. Bei Mendelssohn ist diese Haltung noch echt. Und offenbar aus dieser Haltung heraus wagte er in seinen jungen Jahren noch Neues und Kühnes. Wir hörten eben bereits einen Ausschnitt aus seiner B-Dur-Klaviersonate. Ein „schnell hingeworfenes Ding“ nannte er sein Klavierkonzert g-Moll aus dem Jahr 1832. Und doch revolutioniert er damit das Genre. Anstelle einer sinfonischen Einleitung durch das Orchester finden sich hier nur ganze sieben Takte für tutti quanti. Dann stürmt schon das Klavier allegro con fuoco los. Eine Aufnahme aus den 1970er Jahren mit dem jungen Murray Perahia:

Mendelssohn. Klavierkonzert g-Moll(1.Satz. Ausschnitt)

Man spürt: hier hat einer Großes im Sinn. Die kurze Einleitung hat Mendelssohns g-Moll-Konzert übrigens mit dem d-Moll-Konzert von Johann Sebastian Bach gemein. Bach stand ohne Zweifel an einer Zeitenwende. Und er war hier wohl auch Mendelssohns Vorbild. Im thematischen Gestus sind die Werke einander erstaunlich verwandt. Sechs Takte dauert bei Bach die Einleitung.

J.S.Bach. Klavierkonzert d-Moll(1.Satz. Ausschnitt)

Bemerkenswert ist, wie an den wirklichen Zeitenwenden der Blick zugleich nach vorn geht und zurück. So als halte der Mensch Umschau auf einer Höhe, die er unvermutet erreicht hat. Johannes Brahms ist noch ein ziemlich junger Mann, nur wenig älter als ein Vierteljahrhundert zuvor Mendelssohn, als er sein erstes Klavierkonzert, das in d-Moll, vollendet. Im dritten Satz ergreift als erstes das Klavier das Wort; nach acht Takten kommt das Orchester an die Reihe. Und dass auch da Bach Pate gestanden hat, das ist unschwer zu hören.

J.Brahms. Klavierkonzert d-Moll(3.Satz. Ausschnitt)

So tritt in den großen Augenblicken immer wieder Altes, wenn nicht gar Archaisches hervor. Mehr noch: Zeit scheint eigentümlich aufgehoben.

Jetzt soll es um eben diese Zeitenwende gehen. Im Jahr 1857, in dem Johannes Brahms als Chorleiter in Detmold sein erstes Klavierkonzert schreibt, findet die Uraufführung der h-Moll-Sonate von Franz Liszt statt. Hans von Bülow spielt das Werk zum ersten Mal öffentlich im Januar 1857, und zwar auf dem ersten, modern konzipierten Konzertflügel des Berliner Klavierbauers Carl Bechstein. (Vier Jahre zuvor waren gleich drei in den nächsten Jahrzehnten und bis heute berühmte Klavierfabriken gegründet worden: Bechstein in Berlin, Steinway in New York und Blüthner in Leipzig. Alle drei nahmen 1853 die Produktion auf. Und sie sollten in einer damals noch fernen Zukunft die Ästhetik des Klavierspiels nachhaltig beeinflussen, während die Bedeutung des damals noch führenden Hauses Érard langsam, aber unaufhaltsam zurückging. Wir haben es mit dem Beginn einer technischen Umwälzung zu tun; nebenbei auch mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten in die Musikgeschichte.)

Heute mag man sich kaum vorstellen, dass Liszts Sonate auf einem anderen Instrument gespielt werden könnte als auf einem modernen Konzertflügel. Zu visionär, zu prophetisch scheint diese Klangwelt. Das Thema: ein Paradigma für das, was ich eingangs den „hohen Ton“ nannte. Der Flügel, den Sie hören, ist übrigens wieder ein Bechstein, allerdings ein moderner, der von Jorge Bolet gespielt wird.

Liszt - h-Moll-Sonate(1)



Entstanden war Liszts h-Moll-Sonate 1852/53, also ungefähr in der Zeit, in der Louis Napoléon sich auf den französischen Kaiserstuhl putschte und Victor Hugo daraufhin nach England emigrieren musste. Vier Jahre später, 1857, gibt es bereits alle drei Klaviersonaten von Johannes Brahms und Robert Schumann ist schon ein Jahr tot. Mendelssohn war zehn Jahre zuvor gestorben. Die Geburtsdaten der älteren Komponisten hatten nahe beieinander gelegen: Mendelssohn 1809, Schumann und Chopin, beide 1810, und Franz Liszt 1811. Liszts späterer Schwiegersohn Richard Wagner war wie sein Antipode Giuseppe Verdi Jahrgang 1813.

(Richtig: Richard Wagner! Im Herbst 1857, - also während Brahms sein Klavierkonzert komponiert -, schreibt er, der als politisch Verfolgter in der Schweiz lebt, die Dichtung zu „Tristan und Isolde“. 1859 - in diesem Jahr fand die Uraufführung des d-Moll-Klavierkonzerts von Johannes Brahms statt - vollendete Wagner die Partitur des „Tristan“. Verglichen mit der unerhört dichten Abfolge dieser und anderer bedeutender kultureller und gerade auch musikalischer Ereignisse in nur wenigen Jahren stellt unsere aktuelle Griechenland-Krise einen eher langatmigen Prozess dar. Das geht in den 1850er Jahren tatsächlich Schlag auf Schlag. Zeitenwende eben.)

Doch bleiben wir noch einen Augenblick beim „hohen Ton“. Hier ist ein Hinweis auf ein Instrument angebracht, das in unserer Zeit eher marginalisiert wurde, das aber nun zunehmend Interesse, sogar begeistertes Interesse findet: die Orgel. Die Bedeutung der Orgel für die europäische Kulturgeschichte, gerade auch für die Kulturgeschichte der letzten zweihundert Jahre, ist kaum zu überschätzen. Von Bach war bereits die Rede. Liszt nun schrieb seine h-Moll-Sonate im unmittelbaren Umfeld der Symphonischen Dichtung „Prometheus“ einerseits, der Orgel-Phantasie mit Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ andererseits. Die Phantasie überarbeitete er Mitte der 1850er Jahre für die Einweihung der neuen Orgel von Friedrich Ladegast im Merseburger Dom. Aus diesem Anlaß komponierte er außerdem Präludium und Fuge über den Namen „BACH“, also über „B-A-C-H“.

Dies erwähne ich auch deswegen, weil mit Friedrich Ladegast ein völlig neuer Orgelklang nach Deutschland kam. Ladegast hatte bei Aristide Cavallé-Coll in Paris gelernt, der die Orgel schlicht revolutionierte. Ein anderer Schüler dieses genialen Meisters war Ernst Sauer, der später

unter anderem die seinerzeit modernen Orgeln für die Leipziger Thomaskirche und den Bremer Dom baute. (Die Orgel für die Thomaskirche wurde 1889 fertig, und ich bin der festen Überzeugung, dass der Klavierfabrikant Julius Blüthner unter dem Eindruck des neuen Orgelklangs in den 1890er Jahren das Konzept seiner Instrumente grundlegend neu durchdachte. Übrigens war es Mitte der 1870er Jahre das Bestreben des großen Theodor Steinweg, der sich in New York Theodore Steinway nannte, den Ton seines neuen Steinway-Konzertflügels durch konstruktive Maßnahmen so zu verlängern, dass er einem Orgelton gleichkam.

Die Orgel war nicht zuletzt ein wahrhaft demokratisches Instrument. Man konnte unter Umständen großartige Musik zu hören, ohne dass man ein teures Billet erwerben musste. Ein stilles „Vaterunser“ reichte allemal als Eintrittskarte. In Paris, wo Aristide Cavallé-Coll eine ganze Reihe von bedeutenden Orgeln baute, sollte dieses Instrument zum archimedischen Angelpunkt und Pivot einer musikalischen Zeitenwende werden. César Franck versah seinen Dienst als Organist an einem Instrument von Cavallé-Coll, das eigens für ihn gebaut worden war. Gabriel Fauré saß an einer Cavallé-Coll. Camille Saint-Saëns war anderthalb Jahrzehnte lang Organist an der Madeleine, und wenn er sonntags nach dem Hochamt zu improvisieren begann, lauschten auf der Empore schon mal so erlauchte Geister wie Franz Liszt, Clara Schumann oder auch deren Freundin Pauline Viardot Garcia, – von den französischen Zeitgenossen ganz zu schweigen –, und im Kirchenschiff versammelte sich schlichtweg „tout Paris“. Man kann sich von derlei einen ganz guten Eindruck verschaffen, wenn man heutigen Tags in eine der Orgelandachten im Kölner Dom geht, wo bei freiem Eintritt drei-, viertausend Menschen irgendeinen berühmten zeitgenössischen Organisten hören, der die grandiose Klais-Organ im Dom zum Brausen und Jubilieren bringt. Es scheint so, als suchten die Menschen eben dies. (Wiederum eine Zeitenwende?)

Die Orgel steht in der Musik wie kein anderes Instrument für das, was ich eingangs den „hohen Ton“ nannte. Und kaum ein anderes Genre feiert diesen so nachdrücklich wie das der Orgel-Symphonie. Auf Saint-Saëns folgte in Paris die unerhörte Garde jener Musiker, die die französische Orgel-Symphonie schufen und immer weiter entwickelten – Boëllmann, Widor, Vierne und etliche mehr. Und 61 Jahre lang saß an der großen Cavallé-Coll-Organ der Trinité ein einziger Organist: Olivier Messiaen.

(Hatte ich erwähnt, dass Mendelssohn für die Orgel schrieb? Er war an der Orgel der Thomaskirche in Leipzig, damals noch das ältere Instrument, nicht nur ein staunenswerter Virtuose, sondern auch ein Schöpfer von Sonaten, von Präludien und Fugen.)

61 Jahre lang Organist an „Sainte Trinité“. Eines der Hauptwerke von Olivier Messiaen sind die „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité - Meditationen über das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit“ aus dem Jahr 1969. Wenn man schon in einer Kirche den Dienst versieht, die der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmet ist...Indes lagen die Gründe für diese Komposition mit einiger Gewissheit tiefer.

Doch noch einmal zurück zu Franz Liszt. In der Sonate h-Moll findet sich ein „Recitativo“. Da beschwört Liszt nicht nur Gesang, also das Cantabile, sondern er rekurriert durchaus bewusst auf Sprache. Und er zerreisst die Vokalise mit furchtbaren Moll-Akkorden.

Liszt - h-Moll-Sonate(2)

Fein gesponnener Gesang, der von extrem harten, tiefen Klängen unterbrochen, eigentlich sogar zerfetzt wird. Fürwahr eine düstere Vision. In der Musik finden sich über die Zeiten hinweg immer wieder bestimmte Motive, sogar Themen, die offenbar verwandte Bedeutung haben. Manchmal ist es nur ein bestimmter Tonfall, eine Art von Ausdruck. Den Wechsel von Rezitativ und Klangexplosion können Sie auch dem nächsten Beispiel anhören. Es ist Musik von Olivier Messiaen. 1943, zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus jenem deutschen Kriegsgefangenenlager, in dem er sein „Quatuor pour la fin du Temps“ komponiert hatte, sein „Quartett für das Ende der Zeit“, 1943 also schrieb Olivier Messiaen seinen ersten großen Klavierzyklus „Visions de l'Amen - Visionen des Amen“ für zwei Klaviere. Der sechste der sieben Sätze trägt den Titel: „Amen du Jugement - Amen des Gerichts“. Hier geht es ausdrücklich um Apokalypse, auch wenn Messiaen bei diesem Satz auf das Matthäus-Evangelium verweist: „Wahrlich! ich sage euch: Amen! Weichet von mir, ihr Verfluchten!“

Messiaen - Amen du Jugement

Hört man dieses „Amen des Gerichts“ von Olivier Messiaen, dann erscheint das Rezitativ in Liszts Sonate noch einmal in einem anderen Licht. Liszt komponierte nicht nur die Zeitenwende. Er fasste den Bruch der Epochen in Musik wie sonst kein anderer in dieser Zeit.

Vorhin war kurz von Schleiermacher und Hegel die Rede. Der Fortgang des philosophischen Denkens markiert ebenso wie die Entwicklung der Musik die Zeitenwenden. Beide Prozesse stehen auch durchaus in Beziehung zu einander, wenngleich sie keineswegs einfach synchron zu einander verlaufen.

Die Musik Richard Wagners ist sicher im Zusammenhang mit der Philosophie Schopenhauers einerseits, dem Denken Nietzsches andererseits zu sehen und zu hören. Bei Nietzsche liegt die Beziehung auf der Hand. Dessen Buch „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, 1872 zum ersten Mal erschienen, entstand unter dem Eindruck des Wagner'schen Œuvre, soweit dieses damals bereits vorlag. Nietzsche brach auf geradezu brutale Weise mit der Vorstellung von der heiteren Welt der griechischen Antike. Prompt wurde er vom Syndikat der Altphilologen geteert und gefedert und verlor einen erheblichen Teil seiner Studenten.

Dass nun nicht nur der Apoll, sondern auch der Dionysos für die Musik zuständig sein sollten, ging einfach zu weit. Nüchtern liesse sich feststellen: Dionysos und Apoll kennen wir durchaus schon als Vult und Walt aus den „Flegeljahren“ des Jean Paul beziehungsweise als „Florestan“ und „Eusebius“ frei nach Robert Schumann. Nietzsche hat allerdings das Ganze zusätzlich für das humanistische Gymnasium bearbeitet und um ein schwer verständliches Vorwort ergänzt.

Seit Nietzsche aber ist tatsächlich das Chthonische, das Erdhafte weder aus der Tragödie noch aus der Musik wegzudenken. So umstritten sein Buch war und so sehr es zu Recht gerupft wurde – seitdem sind die Zeiten andere.

Seitdem wissen wir vor allem endgültig, dass das Wesen europäischer Musik nicht die Harmonie ist, sondern der Konflikt.

Wir sind mitten im Zweiten Weltkrieg. Seit dem Mai 1940 befindet sich der französische Sanitätssoldat Olivier Messiaen als Kriegsgefangener in einem deutschen Lager im Görlitzer Stadtteil Moys. Der Kommandant schafft Messiaen die Möglichkeit, zu komponieren; stellt ihm auch ein Klavier zur Verfügung. Messiaen schreibt eines der Schlüsselwerke des Zwanzigsten Jahrhunderts: „Quatuor pour la fin du Temps - Quartett für das Ende der Zeit“. Die Besetzung richtet sich nach den vorhandenen Musikern: da sind der Klarinettist Henri Asoka, der Geiger Jean Le Boulaire, der Cellist Étienne Pasquier und schließlich der Organist Messiaen, der für sich den Klavierpart schreibt.

Die Uraufführung findet am 15. Januar 1941 im Lager statt. Das Publikum zählt vierhundert Köpfe, die meisten von ihnen Kriegsgefangene.

Es ist wirklich ein Quartett für das Ende von Zeit; für den - darf man noch sagen? - „Augenblick“, in dem die Dimension der Zeit ihr Ende findet. Danach - darf man das so sagen, wenn es die Dimension der Zeit nicht mehr gibt und auch kein „danach“? - danach ist nur noch Ewigkeit.

Messiaen bedient sich einer Kunst, die ausdrücklich unter dem Signum der Zeit steht; Musik bedarf ja zu ihrem Werden der Zeit. Sie ist wesentlich *Procedere*. Man müsste freilich eher sagen: Messiaen dient dieser Kunst. Er schreibt klingende Gesichte nieder. Er vertieft sich in die Offenbarung des Johannes, in jenen Teil der Heiligen Schrift, den wir die „Apokalypse“ nennen. Und er weiß, dass die Zeiten einander durchdringen, dass „Apokalypse“ immer schon ist, so wie „Genesis“ immer noch währt.

Der 2. Satz ist überschrieben: „Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps - Vokalise für den Engel, der das Ende von Zeit verkündet“. Bei Johannes heißt das so:

„Und der Engel, den ich stehen sah auf dem Meer und auf der Erde, hob seine rechte Hand auf zum Himmel und schwor bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit, der den Himmel geschaffen hat und was darin ist, und die Erde und was darin ist, und das Meer und was darin ist: Es soll hinfort keine Zeit mehr sein, sondern in den Tagen, wenn der siebente Engel seine Stimme erheben und seine Posaune blasen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes, wie er es verkündet hat seinen Knechten, den Propheten“.

Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps(2)

Olivier Messiaen begriff Musik auch als Sprache. 1944 veröffentlichte er seine Schrift „Technique de mon langage musical - Technik meiner musikalischen Sprache“. Das ist der Versuch einer Grammatik, gelegentlich schon eines Wörterbuchs der musikalischen Elemente, aus denen dieser Komponist seine Werke schuf.

Messiaen war übrigens, anders als Wagner in seinem kunstreligiösen, wengleich hoch artifiziellen „Parsifal“, von einer Glaubensbeseeltheit, die ihn in die Nähe der Mystiker rückt. So wie sein Œuvre mehr und mehr Interesse findet, könnte dies tatsächlich auf eine neuerliche Zeitenwende deuten.

Auch hier gibt es philosophisches Denken quasi als Hintergrund-Rauschen: das bahnbrechende Hauptwerk des großen Ernst Cassirer, des ersten jüdischen Rektors der Universität Hamburg, das in den 1920er Jahren erschien: „Philosophie der symbolischen Formen“. Teil 1: Die Sprache. Teil 2: Das mythische Denken. Teil 3: Phänomenologie der Erkenntnis. Von diesem zentralen Werk der 1920er Jahre führt die Spur weiter zu Denkern wie Claude Lévy-Strauss und dessen Abhandlung über das „Wilde Denken“.

1941 ging Ernst Cassirer, der 1933 seiner jüdischen Herkunft wegen Deutschland hatte verlassen müssen, in die Vereinigten Staaten, wo er 1945 starb. 1941 kehrte Olivier Messiaen aus der deutschen Kriegsgefangenschaft nach Paris zurück, wo er dem Besatzungsoffizier Ernst Jünger, der die französische Sprache perfekt beherrschte, offenbar nie begegnete. Am 24.Juni 1941 findet die Pariser Erstaufführung des „Quatuor“ statt. An diesem 24.Juni notiert Ernst Jünger in sein Tagebuch: „Seit nunmehr drei Tagen stehen wir im Kriege auch mit Rußland - seltsam, wie wenig die Nachricht mich ergriff.“

Seltsam? Diese Apokalypse hatte er doch schon geschrieben. Auf Marmorclippen. Dort, wo die Zeiten einander durchdringen. In der Musik kann man das immer wieder hören. Erleben. Man muss nicht! Aber man kann.

*(Anmerkung: Die in Klammern () gesetzten Textstellen wurden beim Vortrag am 21.06.2016 aus Zeitgründen ausgelassen)*

Musikbeispiele:

F.Mendelssohn Bartholdy:

Sonate B-Dur op.106

1.Allegro vivace

Daniel Höxter, Klavier

F.Mendelssohn Bartholdy:

Klavierkonzert Nr.1 g-Moll op.25

1.Molto allegro con fuoco

Murray Perahia, Klavier. Academy of St.Martin-in-the-Fields

J.S.Bach:

Cembalokonzert d-Moll BWV 1052

1.Allegro

Christine Schornsheim, Cembalo. Neues Bachisches Collegium Musicum

J.Brahms:

Klavierkonzert Nr.1 op.15

3.Rondo(Allegro ma non troppo)

Alfred Brendel, Klavier

Berliner Philharmoniker

F.Liszt:

Sonate h-Moll

Allegro energico

Jorge Bolet Klavier

F.Liszt:

Sonate h-Moll

Recitativo

Jorge Bolet Klavier

O.Messiaen:

„Visions de l'Amen“ für 2 Klaviere

6.Amen du Jugement

Alexandre Rabinovitch, Martha Argerich, Klavier

O.Messiaen:

Quatuor pour la fin du Temps

2.Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

Yvonne Loriod, Klavier

Christoph Poppen, Violine

Wolfgang Meyer, Klarinette

Manuel Fischer-Dieskau, Violoncello