

Von Bethlehem nach Golgotha

Musik zur Menschwerdung Gottes bei Messiaen und Bach

von Meinrad Walter

Bach: „der“ evangelische, Messiaen: „der“ katholische Komponist – Gegensätze, die unüberwindlich erscheinen. Doch bei näherer Betrachtung ergeben sich viele Gemeinsamkeiten, besonders in der Art und Weise, wie Theologie zu Musik wird. Am Beispiel der Inkarnation kann dies gut demonstriert werden.



Meinrad Walter (*1959), Studium der Theologie und Musikwissenschaft, seit 2002 Mitarbeiter im Amt für Kirchenmusik der Erzdiözese Freiburg i. Br., zahlreiche Publikationen und Rundfunksendungen zu kirchenmusikalischen und theologischen Themen, letzte Buchveröffentlichung: *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium* (Bärenreiter Werkeinführung 2006), Mitherausgeber von *Musik & Kirche*.

Olivier Messiaen ist der große Rhythmiker des 20. Jahrhunderts, Johann Sebastian Bach hingegen der spätbarocke Vollender kontrapunktischer Kunst. Auch die konfessionelle Beheimatung im mitteldeutschen Luthertum bzw. im französischen Katholizismus unterscheidet sie. Doch es gibt auch Gemeinsamkeiten: Beide Komponisten haben zahlreiche Inspirationen aus Bibel, Theologie und Liturgie nicht nur aufgegriffen, sondern tief in ihre Werke integriert. Insbesondere bei der musikalischen Deutung des Gott-Menschen Jesus Christus auf seinem Weg von Bethlehem bis Golgotha sind sich Bach und Messiaen erstaunlich ähnlich.

Vieles ist zu entdecken, was Bach und Messiaen verbindet. Beider Beiträge zu einer musikalischen Theologie – als klingende Bibelauslegung, komponiertes Gebet und Predigt in Tönen – sind in ihrer Epoche überragend, ja singulär. Eine weitere Parallele ist das große Interesse an Theologie, das sich im überraschend umfangreichen Bestand an geistlichen Büchern in ihren Bibliotheken zeigt. Während jedoch in Bachs Musik solche Inspirationen bereits vielfach analytisch aufgezeigt wurden,¹ steht die musikwissenschaftlich-theologische Erforschung etwa des Einflusses geistlicher Schriften wie Dom Columba Marmions *Le Christ dans ses Mystères*² auf die Werke Messiaens erst am Anfang.

Bei Bach wie bei Messiaen begegnet uns die geradezu umfassende Komposition christlicher Themen und Gesten im Rhythmus des Kirchenjahres. Bachs Schwerpunkt auf der Passionsmusik entspricht bei Messiaen allerdings eine verborgene Präsenz dieser Thematik. „Jésus accepte la souffrance“ heißt die siebte Orgelmeditation im Weihnachtszyklus *La Nativité du Seigneur* (1935), denn Inkarnation meint den Weg Gottes ins Menschsein bis in die bitterste Tiefe des Leidens. Weil die „Geheimnisse Christi“ – Menschwerdung, Passion, Ostern, Himmelfahrt, Geistsendung und Wiederkunft – zusammengehören, darf die Inkarnation nicht zur weihnachtlichen Idylle verharmlost werden!

Vom frühen Orgelwerk *Apparition de l'église éternelle* (Erscheinung der ewigen Kirche) bis zum großbesetzten orchestralen Spätwerk *Eclairs sur l'Au-delà* (Streiflichter auf das Jenseits) legt Messiaen den Akzent seiner musikalischen Verkündigung auf die Eschatologie. In diesem Kontext steht auch die Widmung des *Quatuor pour la fin du temps* (1941) an den apokalyptischen Engel, der das Ende der Zeit ausruft. Auch bei Bach ist die eschatologische Erwartung ein wichtiges Thema. Es begegnet uns häufig bei Schlusschorälen von Kantaten, in den österlichen Ausblicken vor allem der *Johannes-Passion* („Der Held aus Juda siegt mit Macht“) sowie im „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ der *h-Moll-Messe* – ein Satz des Glaubensbekenntnisses, den Messiaen als Orchesterwerk für Bläser und Schlagzeug vertont

hat. Die Entwicklung der geistlichen Musik, die mit Bachs „Opus summum et ultimum“ einsetzt, kommt bei Messiaen zu einem konzertanten Höhepunkt. Dass er kaum Musik für die Liturgie geschrieben und weder eine Passion noch eine Messe komponiert hat, mag man bedauern.

Weitere wichtige Gemeinsamkeiten beider Komponisten wären zu nennen: die musikalische Inspiration durch den gregorianischen (Messiaen) bzw. protestantischen Choral (Bach), zudem die innovative Improvisationskunst auf der Orgel im Dienst der Liturgie. Außerdem die überzeugende Einheitlichkeit des Personalstils. Bereits nach wenigen Takten hört man: Das ist Bach; das ist Messiaen. Und schließlich kennen beide keine Trennung der Bereiche geistlich und weltlich. Auch dies ist konfessionell mitbedingt, nämlich bei Bach inspiriert von Luthers theologischer Hochschätzung der Musik auf der Basis eines einheitlichen Musikbegriffs, bei Messiaen wiederum „katholisch“ im ursprünglichen Wortsinn: alle nur denkbaren Einflüsse integrierend, von Märchen und Mythen über die Religionen und die Vogelstimmen der Natur bis hin zur Mystik³. Vergleichbar sind beide schließlich in ihrer Neigung zu konstruktivistischer Formung. Dafür steht Bachs „spekulatives Spätwerk“ ebenso wie Messiaens mathematische Prinzipien etwa im *Livre d'orgue*.

Zwei musikalische Sprachen des Glaubens

Messiaen wie Bach gelingt eine „Sprache des Glaubens“⁴, deren „Vokabular“ nicht nur sagt, was Glauben heißt, sondern deren „Grammatik“ zudem sinnlich-sinnvoll zeigt, wie Glauben geschieht. Dabei erscheint Theologie nicht marginal am Werk, sondern sie ist tief und hörbar in die Musik eingeschrieben. Zwei dreigliedrige „Rhythmen“ strukturieren die musikalische Darstellung der Menschwerdung. Bei Bach ist es, vereinfachend gesagt, die Abfolge von Darstellung (Rezitativ), Deutung (Arie) und Aneignung (Choral), bei Messiaen hingegen die dreifache Deutung der Geburt Jesu als ewige Geburt in Gott (trinitarisch), als zeitliche Geburt in Bethlehem (heilsgeschichtlich) und als Gottesgeburt in der Menschenseele (mystisch).

Wie treibt nun Bach Theologie in seiner Musik? Weihnachten deutet er in den sechs Teilen des *Weihnachtsoratoriums* integrativ, nämlich als das Fest versöhnter Gegensätze: Armut und Majestät des Gottessohnes (Teil I), Musik der Engel und der Hirten (Teil II), Gott und Mensch im Dialog der Liebe (Teil III), Lebens- und Sterbekunst (Teil IV), die Symbolik von Licht und Finsternis (Teil V) sowie Gefahr und Geborgenheit im Glauben (Teil VI).

In der majestätischen Arie für Bass und Trompete „Großer Herr, o starker König“ sehen wir die theologische Kompetenz Bachs nicht zuletzt darin, dass er das fehlende Prädikat im Ensemble der Gottesbilder ganz spät, jedenfalls nach der Drucklegung des Programmheftes, noch ergänzt hat. Jesus ist Dominus („Großer Herr“) und Gubernator („o starker König“) sowie Salvator („liebster Heiland“), außerdem Schöpfer (Creator: „der die ganze Welt gemacht“) und – das fehlte im Textdruck! – Erhalter

¹ Vgl. etwa Martin Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band I: Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages, Kassel/Stuttgart 2004; Bd. II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest, Kassel/Stuttgart 2007.

² Dom Columba Marmion (1858–1923), *Le Christ dans ses Mystères*. In deutscher Übersetzung: *Christus in seinen Geheimnissen*, übertragen von M. Benedicta v. Spiegel OSB, Paderborn 1931.

³ Hierzu Michaela Christine Hastetter, *Klingende Relecture niederländischer Mystik. Jan van Ruusbroecs Einfluss auf den X. Satz der „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“ von Olivier Messiaen*, in: *Theologie und Philosophie* 83 (2008), S. 93–106.

⁴ Vgl. Meinrad Walter, *Musik – Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk von J. S. Bach*, Frankfurt a. M. 1993; Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Visions de l'Amen“ und „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“*, Waldkirch 2006.

Zentral: Theologie ist bei Bach und Messiaen in die Musik eingeschrieben

(„Conservator“), was Bach zur Änderung des Wortlauts motiviert: „der die ganze Welt erhält“. Dabei zerstört Bach den Reim genau an jener Stelle, an der es musikalisch nicht hörbar wird, weil der Paarreim (Reimschema: a-a-b-b-c-c) zwischen den Zeilen 3 und 4 ja überlagert wird vom Übergang zwischen A- und B-Teil (A-A-A-B-B-B). Überdies geht die Zerstörung des Reims „Pracht“/„gemacht“ einher mit der Neugewinnung einer auch aus Kirchenliedern bekannten Assonanz „Welt erhält“, die sehr wohl hörbar ist.

Die dreifache Geburt des Gottessohnes

Olivier Messiaen nennt im Vorwort zu *La Nativité du Seigneur* das entscheidende Strukturprinzip seiner musikalischen Weihnachtsmeditationen. Es ist die dreifache Geburt des Gottessohnes, die sich zugleich im liturgischen Rhythmus der drei Weihnachtsmessen spiegelt. Die „Missa in nocte“ (Engelamt) entspricht der ewigen Geburt in Gott, die „Missa in aurora“ (Hirtenamt) der Geburt in der Zeit, die „Missa in Die“ (Hochamt am Tag) der Geburt in der Menschenseele.

Äußerste Dichte und Langsamkeit

Die ewige Geburt in Gott selbst musikalisiert Messiaen mit der für ihn typischen quasi-meditativen Musik-Sprache in äußerster Dichte und poetische Langsamkeit. So gestaltet er den Eingangssatz der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* als breit dahinströmendes Klingen im Sinne einer Negation von Zeit: „und das Wort war bei Gott“. Ewig blickt der Vater auf den geliebten Sohn, das „verbum coaeternum“ (Augustinus). Aus dem in Oktaven verdoppelten Gottesthema wächst gleichsam im Diskant seine die Trinität vervollständigende Stimme heraus: „der vom Vater und vom Sohn ausgeht“. Identität (Harmonik) und Differenz (Lage, verzögerter Einsatz, Artikulation) sind gleichermaßen gewahrt. Die

8va bassa

ppp

Andeutung des Weiterklingens

Vortragsbezeichnung lautet: „Extrêmement lent, mystérieux, avec amour“. Und der Schluss dieses Satzes ist kein Ende, sondern Andeutung eines Weiterklingens. Somit fungiert diese Eröffnung nicht nur als Beginn, sondern gleichsam als Überschrift, die über alle weitere „Regards“ hinweg noch nachklingt (s. Notenbeispiel 1).

Von der zeitlichen Geburt hören wir oftmals, etwa im Satz „La Vierge et l'Enfant“ der *Nativité*. Die Geburt in der Menschenseele wiederum komponiert Messiaen mit stark mystischen Akzenten, zum Beispiel im „Kuss des Jesuskindes“ aus den *Vingt Regards*. Hier nutzt er die mystisch-dramatische Dynamik von sehnsüchtiger Erwartung, ekstatischer Erfüllung und liebender Erinnerung („Der Schatten des Kusses“) zu einer Musik, die auch süßliche Klänge und tonale Regionen (Fis-Dur mit *sixte ajoutée*!) keineswegs scheut.

Lassen Sie uns Ihre Meinung zu diesem Artikel wissen:
forum@musikundkirche.de,
Veröffentlichung im „Forum“
unter www.musikundkirche.de

Mit dem Regelverstoß der Deklamation macht Bach das „Scandalon“ der Menschwerdung hörbar

⁵ Vgl. Meinrad Walter, *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium*, Kassel 2006.

Mit theologischem Programm: Bachs Rätselkanon BWV 1077

Analogien zwischen Theologie und Musik

Wie sehr Bach nicht nur das Einzelwort (*sensus*), sondern immer auch den Gesamtsinn (*skopus*) des zu vertonenden Textes im Blick hat, zeigt im ersten Teil des *Weihnachtsoratoriums* das biblische Rezitativ „Und sie gebar ihren ersten Sohn“. Menschwerdung heißt Abstieg ins Irdische. Diese *Kenosis* „übersetzt“ er harmonisch in die Abfolge fünf fallender Quinten (H, e, A, d, G, C). Dass die Menschwerdung von Anfang an auf das Kreuz zielt, wird vielfach deutlich, etwa in Teil IV („an des bittren Kreuzes Stamm“) oder in der Schlussgestaltung des erwähnten Rezitativs „keinen Raum in der Herberge“, weil hier die Musik gar nicht zu einem richtigen Ende kommt, sondern offen mit einem Regelverstoß der Deklamation schließt, der die Umstände dieser Menschwerdung als „Scandalon“ kommentiert.⁵

Sowohl Bach als auch Messiaen suchen nach Analogien zwischen Musik und Theologie. Hans Heinrich Eggebrecht nannte dies das „Prinzip der partiellen Übereinstimmung“. Gemeint ist die theologisch-musikalische Doppelbedeutung von Worten wie „Imitatio“ oder „Trias harmonica“. Im Widmungskanon „Christus Coronabit Crucigeros“ (BWV 1077, s. die Abbildung auf S. 264) für Johann Gottfried Fulde aus dem Jahr 1747 trägt Bach diese Symbolik bereits in den Titel ein. Er nennt drei musico-theologische Worte und lässt den Widmungsträger, einen Theologen, das vierte erraten: Die Form (Canon) meint IMITATIO (Christi), die Begriffe CRUX und CORONA sind der Überschrift „Christus Coronabit Crucigeros“) zu entnehmen und stehen für die Bewegungsrichtungen diatonisch-aufwärts (Krone) und chromatisch-abwärts (Kreuz). Das vierte Moment ist des Rätsels musikalisch-theologische Lösung: CONVERSIO als Umkehr der Kanonstimmen und zugleich als theologischer Topos. Insgesamt ergibt sich dadurch der hochtheologische, biblisch begründete (*sola scriptura*) Satz: Christus (*solus Christus*) wird diejenigen, die das Kreuz (Crux) tragen, dereinst – *sola gratia* – krönen (Corona), wenn sie seinen Ruf zur Umkehr (Conversio) hören und ihm nachfolgen (Imitatio).

Ähnlich intensive Musik-Theologie hören wir bei Messiaen vielfach. Zum weihnachtlichen Klavierzyklus *Vingt Regards* zählt auch der „Blick des Kreuzes“, denn, so Siglind Bruhn: „Um vollkommen zu werden, muss der durch den Stern von Bethlehem repräsentierte Aspekt durch den des Kreuzes von Golgotha ergänzt werden.“⁶ Eine letzte Zuspitzung wird in den Sätzen Messiaens erfahrbar, die – ähnlich wie in einigen Sätzen Bachs im 12/8-Takt – eine Ahnung von ewiger Seligkeit bereits mitten in der Zeit und mittels der Musik vermitteln wollen. Dies gilt etwa für „Dessins éternels“ im Orgelzyklus *La Nativité*. Messiaen erneuert so die alte Idee der Musik als „praeludium vitae aeternae“, indem er an die Grenzen – der furioser Schnelligkeit und betörender Langsamkeit – geht. Er integriert in seine Musik Momente des Ritualen, der Farbigkeit und der Effekte. Gegensätze sind nur scheinbar unvereinbar: Konstruktion und Expressivität, Zeit und Ewigkeit, Christologie und Schöpfungslehre, Bibel und Mythos, naive Gläubigkeit und rational-mathematische Konstruktion.

Durch die Vertiefung in solche Spannungsfelder gewinnt das sinnlich-sinnvolle Thema „Musik und Menschwerdung“ eine zusätzliche Bedeutung: Indem die integrativen Momente solcher Werke – allesamt Musik zum Singen und Spielen, außerdem zum Hören und zum Nachdenken, letztlich zum Glauben – aktiviert werden, künden die Werke von Bach und Messiaen nicht nur von der Menschwerdung Gottes; sie fördern auch die Menschwerdung des Menschen.

Canone doppio sopr'il Soggetto.

Vocabolo
Christus Coronabit Crucigeros
Lipfke 2.15. October 1747.

Domino Possessori
hirc rotundis canes
dant se volabat
J. S. Bach.

Notenbeispiel 2: J. S. Bach: Doppelkanon „Christus Coronabit Crucigeros“ (BWV 1077). Faksimile und Kanonauflösung der NBA (Christoph Wolff)

⁶ Bruhn, wie Anm. 4, S. 212.