

WOLFGANG W. MÜLLER, *Klingende Theologie. Glaube – Reflexion – Mysterium im Werk Olivier Messiaens*, Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag 2016, 269 Seiten, 28,00 €. ISBN 978-3-7867-3092-7.

Diese Studie ist pünktlich zum 25. Todesjahr Olivier Messiaens (1908–1992) erschienen. Der Dominikaner Wolfgang W. Müller stellt hierin nicht nur das Leben und Werk des französischen Komponisten und Organisten mit anschließender Würdigung vor, sondern entfaltet seinen bereits in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Theologie in Noten. Werkerschließungen und Reflexionen* (Ostfildern ¹2015, ²2017, 79–91, s. Besprechung unten) vorgestellten Entwurf, „Musik als Ort theologischer Erkenntnis“ (11) zu begreifen. Hier nun exemplifiziert er, wie dieser neue Weg der Begegnung von Musik und Theologie konkret aussehen könnte. Olivier Messiaen, der lange an der Pariser Pfarrkirche *La Trinité* wirkte, ist dabei nicht von ungefähr gewählt, verstand dieser sein Schaffen doch als „Suche nach einer geistigen und wahren Musik“ (32). Somit erscheint sein Oeuvre sehr gut theologisch erschließbar für Müllers Ansatz.

Fünf Überschriften strukturieren Müllers theologischen Durchblick in Großkapiteln: In „I. Olivier Messiaen: Leben und Werk“ (19–38) wird Messiaen als jemand gekennzeichnet, der sensibel auf die Zeichen der Zeit reagiert, sei dies (im Frühwerk) auf die von Pius X. propagierte Vorrangstellung des gregorianischen Chorals, sei dies (im Spätwerk) auf die Pluralität der Weltkulturen und -religionen, aber auch Krieg und persönliche Schicksalszüge hinterließen ihre Spuren im Werk. Da sich Messiaen nicht nur als Komponist und als (Orgel-)Interpret einen Namen machte, sondern auch als Musiktheoretiker, beleuchtet Müller im Kapitel „II. Grundlinien, theoretisch“ (39–103) die entsprechenden Schriften. Wichtig für Messiaen ist seine besondere Zeit- und Raumvorstellung (41–58), die Farbphänomenologie (59–68) und seine Vorliebe für Vögel (69–74). Gerade diese Tiere haben für ihn eine „polyvalente Symbolizität“, da sie einerseits „als geschaffene Wesen Spuren des Göttlichen in der Schöpfung, zum anderen [...] durch ihre Art der Existenz und der Vielfalt ihrer Gesänge das Symbol für Freiheit“ (73) sind. Weitere Kapitel zeigen etwa die Hintergründe der dichterischen (80–82) wie musikalischen Einflüsse (83–91), dann speziell des Wagner'schen „Tristan-Motivs“ (92–95) oder Messiaens Naturbegriff (96–100).

Breiten Raum nimmt in „III. Grundlinien, theologisch“ (105–132) die Auseinandersetzung mit Hans Urs von Balthasars theologischer Ästhetik ein. Dieses Unterkapitel (125–132) ist ungleich tiefgehender als etwa die Darstellung der Beschäftigung Messiaens mit der Bibel (108 f.) oder mit den kirchlichen Gallionsfiguren Augustinus (110 f.), Franziskus (112 f.) und Thomas von Aquin (114–117). Kritisch muss dies deshalb bewertet werden, da mit dem Stichwort „geistlicher Literatur“ (118) auf nur einer Seite Gestalten wie Thomas Merton, Romano Guardini und Thomas von Kempen Platz finden sollen. Man hätte hier gerne mehr erfahren! Vor dem Rezeptionsästhetischen Hintergrund scheint dieses subjektiv-selektive Vorgehen jedoch durchaus legitim. Obwohl sich, wie entsprechende Anfragen in den Archiven ergaben, zwischen von Balthasar und Messiaen zu Lebzeiten kein expliziter Dialog zwischen den beiden „Grenzgänger[n]“ (126) entspannt, findet Müller doch durchaus interessante Anknüpfungspunkte. Die abschließende Darstellung der Differenzen, die Balthasar einer „Theologia crucis“ und Messiaen einer „Theologia gloriae“ zuweist, lässt dann doch eher die Vermutung bestärken, dass Messiaens eigentliche theologische Rückwand seine Thomaslektüre war: „Hier zeigt sich nochmals, wie stark Messiaen von der thomasischen Schöpfungstheologie geprägt ist.“ (132)

Beinahe hundert Seiten nimmt nun die Darstellung der musikalischen Werke Messiaens ein (133–231): Neben bekannten Kompositionen wie „L'Ascension“ (139–143) oder „La Nativité du Seigneur“ (144–149) zeigen v. a. die Liebeslieder „Poèmes pour Mi“ (1939), dass Messiaen keine „strikte Grenze zwischen Profanem und Heiligem gezogen“ (155) hat. Die Ausführungen sind in einem eher feuilletonistisch zu bezeichnenden Ton gehalten, der Leser erfährt so einiges an Entstehungshintergründen und Werkbeschreibungen. „V. Musik als Ort theologischer Erkenntnis“ (233–254) und „Postludium – Musik gibt zu denken“ (255–259) weisen nochmals zurück auf das in „Praeludium – Musik als Ort theologischer Erkenntnis“ (11–18) vorgestellte Anliegen, die Musik

theologisch wahrzunehmen. Äußerst spannend wird es, wenn Müller über Musik als ein „Realsymbol“ (241 u. 248) schreibt. Mithilfe neuerer Arbeiten über die Allgemeine Sakramentenlehre und einer bei Jean-Luc Marion geschulten Phänomenologie macht er auf Transzendenzerfahrungen in der Musik aufmerksam. Dem Urteil Müllers ist beizupflichten: „Die Musik Messiaens verbindet, ausgehend vom Moment der Eucharistie, Humanes und Göttliches und öffnet in einer Zeit der sakramentalen Krise einen außertheologischen Zugang zum Mysterium der Eucharistie.“ (253) Leider unterbleibt hier – wie schon andernorts vermisst – der Hinweis auf die exzellente Dissertation von *Dorothee Bauer*, Olivier Messiaens *Livre du Saint Sacrement. Mysterium eucharistischer Gegenwart: Dank – Freude – Herrlichkeit*, Paderborn 2015.

Was ist abschließend von Müllers Vorhaben zu halten? Die Arbeit liest sich mit hohem Gewinn. Aufschlussreich sind die vielen Musikbeispiele und die z. T. erstmals ins Deutsche übertragenen Selbstauskünfte Messiaens. Dennoch dürfte es dieser Ansatz in der theologischen Rezeption schwer haben, verlangt er doch einiges an musiktheoretischem Wissen und theologisch-interpretatorischer Geduld ab. Es geht Müller laut Eigendiktion ja gerade nicht darum, die musikalischen Stücke illustrativ für seine eigene Theologie zu nutzen, sondern sie selbst als eine Quelle von Theologie sprudeln zu lassen. Darin mag man zunächst Hochachtung vor kunstmusikalischen Werken und Wertschätzung ihrer autonomen Kraft erkennen; fragwürdig wird ein solcher Ansatz aber dann, wenn statt des unmittelbar ergreifenden musikalischen Momentes die Äußerungen eines Komponisten zu Kirche, Christentum und Religion breiteren Raum einnehmen. In Anlehnung an Roland Barthes' Literaturmodell gesprochen: Es bräuchte vielleicht den radikalen „Tod des Komponisten“, um die Musik selbst zu Wort kommen zu lassen.

Alexander Ertl