

## Symbolik in Vogelrufen, Zahlen und Permutationen

### Die Bedeutung individuellen und kollektiven Vogelgesangs

Seit den 50er Jahren nehmen Singvögel einen zunehmend großen Raum in Messiaens Werken ein. Zunächst sind es die Vögel seiner französischen Heimat, deren Gesang er frühmorgens belauscht und notiert; bald jedoch kommen Stimmen aus anderen Teilen der Welt hinzu. Dass der Protagonist der einzigen Oper des Komponisten, Franz von Assisi, als Freund der Vögel bekannt ist, mag ihn dem Komponisten besonders nahe gebracht haben; doch hat Aloyse Michaely sicher recht, wenn er bemerkt: "Vögel würden in Messiaens Oper auch singen, wenn diese von Teresa von Avila oder von Mutter Teresa handelte".<sup>1</sup> Dies gilt in gleicher Weise für die musikalischen Meditationen zur *Transfiguration*; hier bietet die Freilichtkulisse des Berges Tabor allenfalls einen Anlass, nicht aber den wahren Grund für die Einbindung der vielen gefiederten Sänger in das Loblied Gottes.

Messiaen hat wiederholt über die Herausforderungen gesprochen, die eine getreue Niederschrift tatsächlicher Vogellaute und ihre Wiedergabe durch Musikinstrumente darstellt. Grundentscheidungen sind zu treffen im Bereich des Tempos, das deutlich verringert werden muss, um nicht nur spielbar, sondern vor allem deutlich hörbar zu werden; im Bereich der Klangfarben der Vogelstimmen, die sich wesentlich unterscheiden von fast allem, was Instrumente westlicher Konzertpraxis normalerweise hervorbringen; und im Bereich der Tonhöhen, die oft in tiefere Oktaven transponiert und fast immer "temperiert", d.h. unserer Skala mit ihren zwölf gleich großen Halbtönen angepasst werden müssen. Andere Aspekte bereiten den ausübenden Musikern mehr Kopfzerbrechen als dem Komponisten: Vögel singen nicht in Takten, die auf einer Anzahl größerer Schläge und deren Unterteilung beruhen; stattdessen kommt ihr Gesang dem von Messiaen

<sup>1</sup> Aloyse Michaely, "Messiaens *Saint François d'Assise*: Die musikalisch-theologische Summe eines Lebenswerkes", in H.-K. Metzger und R. Riehn, Hrsg., *QuerStand. Musikalische Konzepte* 1-2, Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag, 2006, S. 57.

ohnehin bevorzugten “additiven Rhythmus” nahe, der auf der Abwandlung einfacher Musters durch unregelmäßige Einschübe, Verlängerungen oder Verkürzungen um den kleinsten Notenwert beruht.

Einen Kompromiss zwischen Naturlauten und menschlicher Instrumentalpraxis findet Messiaen in drei grundlegenden Entscheidungen: Wo die Klangfarbe mindestens so wesentlich erscheint wie die musikalischen Figuren, kombiniert er Repräsentanten verschiedener Instrumentenfamilien, bedient sich der besonderen Obertöne, die entstehen, wenn ein melodisch eingesetztes Instrument mit Akkorden begleitet wird, die ihm Töne aus den höheren Bereichen der Obertonreihe unterlegen, und manipuliert manchmal sogar die Spieltechnik eines Instruments, um spezielle Effekte zu erzielen. Besonders in Kompositionen, die ohnehin einen ganzen Orchesterapparat erfordern, scheut er nicht davor zurück, äußerst ungewöhnliche Spielweisen zu erproben, um sich den spezifischen Naturlauten weitestmöglich anzunähern. Doch selbst in Klavier- und Orgelwerken, in denen die Klangpalette notwendigerweise auf die Nuancen bzw. Register des jeweiligen Instrumentes beschränkt ist, entwickeln Messiaens Vögel ein reiches musikalisches Ausdrucksspektrum. So entstehen Vogelrufe, die in ihrer Kombination aus Kontur, Rhythmus und “Farbe” individuell und bei genauem Hinhören unverwechselbar sind.

Alle drei der in dieser Studie analysierten und interpretierten Kompositionen enthalten Vogelgesang-Passagen, in denen die Identität jedes einzelnen Sängers in der Partitur ausgewiesen wird: Messiaen erwähnt immer den volkstümlichen (meist französischen) Namen des Vogels, setzt in manchen Fällen die (lateinische) wissenschaftliche Bezeichnung hinzu und macht zuweilen sogar Angaben zu Herkunftsort oder bevorzugtem Habitat. Das Verklärungs-Oratorium und der Dreifaltigkeits-Orgelzyklus folgen in Messiaens Entwicklung auf Perioden, deren ersten ausschließlich aus Vogelgesängen bestehende Zyklen umfasst (vgl. *Réveil des oiseaux* von 1953, *Oiseaux exotiques* von 1956 und *Catalogue d'oiseaux* von 1958), während Messiaen in der zweiten begann, Vogelgesang in primär religiös bestimmte Kompositionen zu integrieren (hierzu gehören vor allem die Werke *Verset pour la fête de la Dédicace* von 1960; *Couleurs de la Cité Céleste* von 1963 und *Et exspecto resurrectionem mortuorum* von 1964). Zwischen dem Oratorium und dem Orgelzyklus auf der einen Seite und der Oper auf der anderen entstanden zwei Werke, in denen Vogelgesang in spezifische Landschaften eingebettet ist, ohne dabei jedoch seine spirituelle Ausdruckskraft einzubüßen: vgl. *La Fauvette des jardins* von 1970 und *Des Canyons aux étoiles...* von 1974.

Im 1956-58 komponierten *Catalogue d'oiseaux* verwendet Messiaen verschiedene Vogelrufe als Merkmal für eine bestimmte Tageszeit oder Landschaft (hier besonders die von ihm so geliebten Alpenregionen). In Werken seiner reiferen Jahre überträgt er dann einige ursprünglich im Kontext von Naturschilderungen eingeführte Symbole in den religiösen Bereich. So erklingt im dritten Satz des für Bläser und Schlagzeug instrumentierten *Et exspecto resurrectionem mortuorum* nur ein einziger Vogel, der Uirapurú aus dem Amazonas-Becken. Obwohl der Vogelruf den normalerweise gegenüber den starken Blechbläsern leicht in den Hintergrund tretenden Holzbläsern anvertraut ist, dominiert er die erste Hälfte jeder Tafel in diesem als musikalisches Diptychon angelegten Satz (vgl. T. 1-24 und 45-71). Wie Messiaen im Partitur-Vorwort erklärt, steht der charakteristische Vogelruf hier für die Stimme Christi, die verkündet, dass die Zeit der Auferstehung gekommen ist. In seinen Gesprächen mit Claude Samuel erläutert der Komponist dazu, dem Uirapurú werde von den Bewohnern Amazoniens nachgesagt, man höre ihn erst im Augenblick des Todes. In der Komposition über das Erwarten der Auferstehung der Toten symbolisiere der Vogel demnach den Moment, da die Stimme Christi die Verstorbenen aus ihrem Todesschlaf zu ewigem Leben erweckt.<sup>2</sup>

Nur ein weiterer Vogel ist in *Et exspecto resurrectionem mortuorum* zu hören: die Kalandlerleche (*alouette calandre*), deren Gesang zwei lange Abschnitte des vierten Satzes bestimmt (T. 29-65, 99-143). Fasziniert von der "Halleluja-Virtuosität" dieses in Griechenland und Spanien heimischen Vogels setzt Messiaen seinen Gesang als Symbol für eines der Attribute der "verklärten Leiber" ein: ihre "Gabe der Behändigkeit" (*le don d'agilité*).<sup>3</sup>

Im Oratorium zur Verklärung behandelt ein großer Teil des zweiten Satzes ebenfalls die Erwartung der Auferstehung und die darauf folgende Verwandlung des irdischen Leibes; "*Salvatorem expectamus Dominum nostrum Jesum Christum, qui reformabit corpus humilitatis nostrae configuratum corpori claritatis suae*" singt der Chor nach Phil 3,20-21. Unter den drei in diesem Satz singenden Vögeln, dem Schwarzkehl-Honiganzeiger (*grand indicateur*), dem Bülbül (*bulbul*) und der australischen Graudrossel (*grive grise australienne*), kommt nur dem ersten – dem einzigen, den Messiaen auch in seiner Erläuterung erwähnt – eine spezifische religiöse

<sup>2</sup> Vgl. dazu Messiaens Aussagen in Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris: Belfond, 1967, S. 170. In diesem Zusammenhang ist auch die Tondichtung *Uirapurú* zu erwähnen, die der von Messiaen bewunderte brasilianische Komponist Heitor Villa-Lobos (1887-1959) im Jahr 1917 als Ballettmusik für Sergei Djagilew und den Auftritt der Ballets Russe in Rio de Janeiro schrieb (vgl. dazu Messiaen in Samuel, S. 206).

<sup>3</sup> Zu *le don d'agilité, de clarté, de sagesse, de crainte* etc. vgl. die Gaben des HI Geistes.

Bedeutung zu. Messiaen schreibt: “So wie Christus strahlend war, werden wir alle sein nach der Auferstehung, wenn wir einst die Gabe der Helligkeit (*le don de clarté*) besitzen. Dies verkündet freudig die Stimme des Schwarzkehl-Honiganzeigers, eines Vogels aus Afrika, und die Tenöre artikulieren die Erwartung: ‘expectamus ...’.”

Im XII. Satz des Oratoriums, “*Terribilis est locus iste*,” wird der hohe Berg zum Ort, an dem die Herrlichkeit Jesu offenbar wird, und symbolisiert zugleich die (Ehr-)Furcht gebietende Transzendenz Gottes. Messiaen vermittelt einen Eindruck der Landschaft, in der die Verklärung stattfindet, durch die Schreie verschiedener Gebirgsvögel, besonders die des Wanderfalken (*faucon pèlerin*) und des Habichtsadlers (*aigle de Bonelli*). Vögel des Hochgebirges bestimmen auch die Musik des III. Oratoriumssatzes, in dem Alpenbraunelle (*accenteur alpin*) und Alpendohle (*chocard des Alpes*) hinzutreten zu den Chorstimmen, in denen die Überwältigung durch die lichtvolle Gottesoffenbarung ihren erschütternden Ausdruck findet. In der Oper zeigt ein hoher Berg die Gegenwart Gottes sowohl in Tableau 5 an, in dem der Viole spielende Engel dem Heiligen einen Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit bietet, als auch in Tableau 7, in dem Franziskus die Stigmata empfängt. In der IV. Orgelmeditation erklingen Gebirgsvogel-Schreie, um die Zuhörer an Moses’ Begegnung mit Gott auf dem Berg Sinai zu erinnern. In all diesen Szenen setzt Messiaen Vögel ein, um das “heilige Erschrecken” (*terreur sacrée*) hörbar zu machen.

Eulen und Käuze stehen für verschiedene Nuancen von Furcht und Ehrfurcht. In der Oper erklingt der Ruf des Waldkauzes (*chouette hulotte*) in dem Moment, als ausnahmsweise sogar die Natur Angst einflößend wirkt; in *La Transfiguration* bringt der Streifenkauz (*chouette de la Louisiane*), dessen Schrei nach dem Jesu Majestät preisenden feierlichen Choral erklingt, die Ehrfurcht der Jünger zum Ausdruck. Der Raufußkauz (*chouette de Tengmalm*), eine kleine, in Frankreichs westlichen Regionen vorkommende Eule, zeichnet sich für Messiaen durch einen so hohl wirkenden Laut einen so “erschrockenen Gesichtsausdruck” aus, dass er sie geeignet fand, um demütige Unterwerfung zu symbolisieren. In seinen Trinitäts-Meditationen zeigt der Ruf dieses Käuzchens an, wie Menschen sich angesichts der Heiligkeit ihrer Nichtigkeit bewusst werden.

Denselben Vogelruf wählt Messiaen auch aus, um die spirituellen Haltungen von Demut und Ehrfurcht musikalisch zu verbinden. In T. 17-19 und 42-46 der VIII. Meditation erklingt eine rhythmisierte Akkordfolge, in der anfangs zwei Akkorde alternieren, die später durch drei weitere Klänge ergänzt werden. Die beiden Grundakkorde sowie ein durch seinen besonders tiefen Basston und sein *pp subito* hervorgehobener dritter stammen

aus dem Material des in der IV. Meditation gehörten Raufußkauz-Schreies. Dieser besteht aus denselben drei betonten Akkorden sowie zwei zusätzlichen Klängen. Auch das Tempo (*Bien modéré*) und die Dynamik (allmähliches diminuendo mit gleichzeitig abnehmender Registerzahl) sind in beiden Passagen identisch. Der auf Moses' Yahweh-Vision folgende zweite Ruf des Käuzchens in der IV. Meditation ist Messiaen's "Ausdruck unserer vom Aufstrahlen des Heiligen überwältigten Kleinheit". Die verwandte, aber unbezeichnete Komponente in der VIII. Meditation folgt auf eine Passage, die mit einem "den tiefen Reichtum von Gottes Weisheit und Kenntnis" preisenden Zitat aus dem Römerbrief überschrieben ist; auch hier spricht der Vogel also von "unserer überwältigten Kleinheit".

Die Singdrossel (*grive musicienne*) dient Messiaen als Verkörperung himmlischer Freude; es überrascht daher kaum, dass sie in allen drei Werken ausführlich zu hören ist. Auch die Mönchsgrasmücke (*fauvette à tête noire*) singt in allen drei Werken – ein Vogel, dessen Federkleid mit der charakteristischen schwarzen "Kapuze" offenbar nicht nur Messiaen an ein Mönchshabit erinnerte. Er erkannte in diesem Vogel den "Botschafter der in Franziskus' *Sonnengesang* ausgedrückten Freude".<sup>4</sup> In der Oper ist dieser u.a. in den Carceri bei Assisi vorkommende Vogel der Lieblingsvogel des Protagonisten, von dem er in seinen Sterbeworten liebevoll Abschied nimmt. In den Meditationen über die heilige Dreifaltigkeit wird derselbe Vogel dadurch herausgehoben, dass er stets (und über lange Strecken innerhalb einer ansonsten nicht konsonant angelegten Musik) von einem fis-Moll-Quintsextakkord in Umkehrung begleitet wird. Das Gegenstück zu dieser harmonischen Eigenheit bildet die Gerygone, eine in Neukaledonien heimische Grasmückenart, die Messiaen dem Engel als kennzeichnenden Vogel zur Seite stellt und deren Ruf immer vor dem Hintergrund eines lang gehaltenen A-Dur-Quintsextakkordes erklingt.

Im Oratorium finden sich Vogelrufe nur in den acht Meditationsätzen, nicht aber in den Evangelienrezitationen und in den die beiden Siebenteiler beschließenden Chorälen. Die Anzahl der in einem einzelnen Satz singenden Vögel variiert von 3 (im zweiten Satz) bis 24 (im neunten). Das musikalische Porträt eines übernatürlichen Ereignisses vereint Vögel verschiedenster geografischer Regionen, die in der Natur nie miteinander zu hören wären: So enthält der sechste Satz, "Candor est lucis aeternae," eine Schicht mit einem vielstimmigen, nicht ein einziges Mal unterbrochenen Vogelkontrapunkt, gesungen von zwei afrikanischen, zwei nordamerikanischen, sieben brasilianischen und zwölf europäischen Vögeln.

<sup>4</sup> *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris: Leduc, 2000, Band V/2, S. 590.

Auf der Opernbühne haben einige der Vögel auch quasi-dramatische Aufgaben. Mehrere Akteure werden regelmäßig von einem sie individuell charakterisierenden Vogelruf angekündigt, begleitet oder unterbrochen. Franziskus' besonderer Freund, die Mönchsgrasmücke, wird ergänzt durch den Turmfalken (*faucon crécerelle*), der den Heiligen der Legende nach jeden Morgen zum Gebet weckte. Seine schrillen Laute werden von einer durch ein Fagott-Mundstück gespielten Kontrabasstuba erzeugt – ein Trick, den Messiaen dem Tubisten des Pariser Orchesters verdankt und der, wie er in *Musique et couleur* mit Vergnügen berichtet, einen adäquaten, weil "absolut scheußlichen" Klang hervorruft. Als dieser Ruf einmal außer der Reihe mitten am Tag ertönt, vermutet Franziskus sofort, dass eine außergewöhnliche Begegnung mit dem Göttlichen bevorsteht. Und tatsächlich erscheint ihm der Engel Gottes, dem seine Gerygone vorausgeht.

Den frommen Bruder Bernhard begleitet ein "Mönchsvogel" (*oiseau-moine*), den furchtsamen Bruder Leo die Feldlerche (*alouette des champs*) und den "falschen Franziskaner, Bruder Elias" sowohl der *noutou*, die exotische Riesenfruchttaube, deren Gurren Messiaen als "finster" beschreibt, als auch "die launenhaften Rhythmen des Teichrohrsängers" (*rousserolle effarvate*).<sup>5</sup> Der erstere Vogel symbolisiert Elias' häufig trübe Stimmungen, der letztere seine notorische Ungeduld.

In Tableau 6, das in der berühmten Vogelpredigt gipfelt, legt Messiaen Franziskus zur Beschreibung seiner Traumvision von der exotischen Insel die Worte in den Mund: "Denn wir brauchen auch die Vögel der Inseln, um dem Wunsch des Psalms gerecht zu werden: 'Und die Inseln sollen lobpreisen!'" Dies bezieht sich auf Psalm 97,1 wo es heißt: "Die Erde frohlocke. Freuen sollen sich die vielen Inseln", und auf Psalm 98,7-8: "Es brause das Meer und alles, was es erfüllt, der Erdkreis und seine Bewohner. In die Hände klatschen sollen die Ströme, die Berge sollen jubeln im Chor."

Die drei in dieser Studie untersuchten Kompositionen enthalten die Gesänge, Rufe und Schreie von insgesamt 120 verschiedenen Vögeln.<sup>6</sup> Allein in der *Transfiguration* singen 83 Vögel, in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* sind es 12 und in *Saint François d'Assise* 41. Vier der Vögel kommen in allen drei Kompositionen vor, zehn nehmen an je zwei Werken teil, die Mehrzahl dagegen lässt ihre je unverwechselbare Lautsignatur nur in einem einzigen Satz hören.

<sup>5</sup> Messiaen in *Musique et couleur: Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris: P. Belfond, 1986, S. 240.

<sup>6</sup> Eine alphabetische Liste aller in diesen drei Werken singenden Vögel mit der entsprechenden deutschen Bezeichnung sowie Werk- und Satznachweis findet sich in Anhang I.

### Mythische und religiös-emblematische Zahlen

Im Kontext der christlichen Theologie und Glaubenspraxis gibt es etliche Zahlen, denen symbolische Bedeutung zukommt. Wann immer die Zahl 1 besonders hervorgehoben ist, geht es meist um den Einen Gott. Die Zahl 2 steht häufig für die zwei Naturen Jesu Christi, seine Bedeutung als jemand, der zugleich Menschensohn und Gottessohn ist, während die 3 als Symbol für die Dreifaltigkeit fungiert, für den dreieinigen Gott und (im Christentum) im weiteren Sinne für das Göttliche überhaupt. Dies gilt besonders in der Gegenüberstellung mit dem Menschlichen oder Materiellen, das durch die 4 repräsentiert wird – eine Zahl, die für typische Aspekte des Irdischen steht: die vier Elemente vor allem, aber auch die vier Jahreszeiten und die vier Himmelsrichtungen.

Der Verweishorizont der Zahl 5 ist bereits komplexer. Im christlichen Kontext kann sie als Symbol für den Gekreuzigten dienen aufgrund der fünf Wundmale, aber auch wegen der fünf griechischen Buchstaben ΙΧΘΥΣ, die als Akronym die Mission Jesu beschreiben (Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser), als Wort gelesen aber "Fisch" bedeuten und damit die Grundlage liefern für ein frühchristliches Erkennungszeichen besonders in Zeiten der Verfolgung. Über diese bekannte Bedeutung hinaus dient die Zahl 5 zuweilen als Hinweis auf die Verbindung des christologischen mit dem trinitarischen Aspekt:  $5 = 2 + 3$ . Die Tatsache, dass die Zahl 5 im Hinduismus als Symbol für den Gott Schiwa verstanden wird, und zwar besonders in Hinblick auf dessen Rolle als "Tod des Todes", fasziniert Messiaen, der diese kulturübergreifende Analogie zum auferstandenen Christus mehrfach erwähnt und die Zahl 5 umso nachdrücklicher zum Symbol für den "Sieg über den Tod" erklärt.<sup>7</sup>

Die beiden Zahlen, die in zahllosen Kulturen und über Äonen hinweg den größten religiösen Einfluss ausgeübt haben, können nach heutigem Verständnis aus der Verbindung von Gott und Welt, Geist und Materie erklärt werden: die Zahl 7 ergibt sich aus der Addition  $3 + 4$ , die Zahl 12 aus der Multiplikation  $3 \times 4$ . Historisch verdanken beide Zahlen ihren fast mythischen Status der menschlichen Beobachtung der großen Himmelskörper: der Sonne, des Mondes und der fünf erdnahen Planeten. Zwölf

<sup>7</sup> Im Partitur-Vorwort zu *Et exspecto resurrectionem mortuorum* schreibt Messiaen wörtlich: "Homme-Dieu ressuscité, il est à la fois cause prochaine et cause instrumentale de notre résurrection. [...] Cencerros, cloches, et gongs travaillent un deçà-tà de l'Inde, et Shiva représente la mort de la mort : il s'agit du rythme "Simhavikrama" (la force du lion). Ce rythme [...] est dédié à Shiva à cause de ses 15 mâtas (3 fois 5): tous ces symboles mis bout à bout peuvent signifier la victoire sur la mort."

Mondzyklen entsprechen in etwa einem Sonnenjahr, in jeder Mondphase gibt es sieben Auf- und Untergänge der Sonne, und sieben Himmelskörper bestimmten lange das menschliche Leben (Sonne, Mond, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn). Lange bevor diese Beobachtungen zu Kalendern führten, die den Lauf der Zeit in Wochen mit je sieben nach den Himmelskörpern benannten Tagen und das Jahr in zwölf Monate einteilen, dienten die Zahlen 7 und 12 dazu, auf entscheidende Begegnungen der göttlichen und menschlichen Sphären bzw. das Aufgehen des menschlichen Lebens in die "vollkommene und vollständige" übermenschliche Ordnung zu verweisen. Die folgenden kurzen Ausführungen können dies nur andeuten.

Die Zahl 7 wurde in allen alten Kulturen des Ostens als heilig und Ehrfurcht einflößend betrachtet und wird auch in den späteren westlichen Nationen entsprechend hoch gehalten. Doch während die Zahl überall und einhellig auf etwas Ultimatives verweist, ist ihre genaue Bedeutung für das menschliche Wohlbefinden zweideutig. Je nachdem, unter welchem Vorzeichen die Begegnung zwischen Mensch und Gott stattfindet und ob göttliche Gnade oder Entrüstung dominieren, erfährt der Mensch Seligkeit oder Zorn und Strafe. So standen für im Parsismus sieben Engel sieben Dämonen gegenüber, und sieben himmlische Wohnstätten bildeten eine Parallelwelt zu sieben niederen Regionen, genau wie die Bibel von sieben fetter und sieben mageren Jahre in Ägypten berichtet, sieben Jahren mit Überflussernten und sieben Jahren Hungersnot. Christen kennen sieben Tugenden und sieben Todsünden. Einerseits musste Jesus einer Frau sieben Dämonen austreiben, andererseits gibt es sieben Gaben des heiligen Geistes.

Religionsgeschichtlich hat die Zahl eine lange mythische Tradition. In vielen antiken und mittelalterlichen Kulturen erforderten Prozessionen um ein Heiligtum sieben Umwanderungen, Anbetende knieten sieben Mal nieder, bevor sie ein Gelübde ablegten, und bis heute beginnt für Muslime der Hadsch in der großen Moschee von Mekka mit sieben Umschreitungen der Kaaba. Altgermanische Tribunalplätze waren durch sieben Bäume gekennzeichnet, unter denen sieben Richter saßen. Verbrechern wurde eine siebenfache Strafe angedroht, während kleinere Vergehen durch siebenfache Läuterungsrituale gesühnt werden mussten und die Tugendhaften auf eine siebenfache Belohnung hoffen durften. Noch im christlichen Mittelalter musste jeder Schwur vor sieben Zeugen abgelegt werden. Die mittelalterliche Bildung kannte sieben *artes liberales*, doch bestimmte die Zahl sieben auch die schwarze Magie. Übereifrige Kleriker in ihrer Rolle als Spezialisten für alles Dämonische behaupteten, jeder Vertrag mit dem Teufel habe sieben Paragraphen, müsse von dem, der seine Seele der Hölle überschreibt, siebenmal unterzeichnet werden und sei sieben Jahre lang

gültig. Auch jeder Zaubertrank, den ein Mensch unter Anleitung des Herrn der Unterwelt herzustellen lernt, enthält angeblich sieben Kräuter.

Bibelwissenschaftler haben darauf hingewiesen, dass der erste Satz der Heiligen Schrift in der Originalsprache genau sieben Wörter enthält, der zweite  $2 \times 7$  und der erste Absatz insgesamt  $3 \times 7$ . Mehr noch als das Buch Genesis, das erste der Bibel, wird das letzte, die Offenbarung des Johannes von Patmos, von der Zahl 7 bestimmt. Im zentralen Teil des Berichtes stehen sieben Mahnschreiben an die Gemeinden Kleinasiens sieben Visionen gegenüber. Drei der sieben Visionen sind jeweils selbst siebenteilig: sieben Siegel umschließen das Gottes Plan enthaltende Buch und setzen die Gesamtheit der vom Menschen verschuldeten Katastrophen in Gang; sieben Posaunenstöße zerstören ein Drittel allen Lebens auf der Erde und enthalten alle Facetten eines göttlichen Aufrufs zur Reue; und sieben Schalen des göttlichen Zorns, gefüllt mit verheerenden Strafen, werden über die Menschheit ausgegossen. Doch nicht nur Mahnungen und Plagen kommen in Siebenergruppen; auch hier gilt die Zahl gleichermaßen für das Gute und das Böse, für das Konkrete und das Symbolische. Die Offenbarung erwähnt siebenfache Verherrlichungen: Gott wird gerühmt mit "Lob und Herrlichkeit, Weisheit und Dank, Ehre und Macht und Stärke", das Lamm wird für würdig erklärt, "Macht, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lob" zu empfangen, und siebenmal bricht der himmlische Chor in Lobgesang aus. Darüber hinaus werden die sieben Gemeinden, an die Johannes zu schreiben aufgetragen wird, symbolisch repräsentiert durch sieben um Gottes Thron stehende goldene Leuchter; die sieben Sterne auf der rechten Hand Christi stehen für die Engel der sieben Gemeinden, und die sieben Geister Gottes erscheinen Johannes in der himmlischen Vision als sieben brennende Fackeln. Gleichzeitig jedoch gibt es auch sieben Arten sündiger Menschen: "die Könige der Erde, die Großen und die Heerführer, die Reichen und die Mächtigen, alle Sklaven und alle Freien". Und wie in der Beschreibung des Lammes von sieben Augen und sieben Hörnern die Rede ist, hat in charakteristischer Entsprechung auch der Drache sieben Hörner und sieben Kronen.

Messiaen nützt diese Zweideutigkeit der Zahl 7 in Kompositionen und Sätzen, deren Thematik die Trennlinie zwischen göttlicher Gnade und göttlicher Strafe überspannt. Es ist sicher kein Zufall, dass alle drei Sätze, in denen er ausdrücklich auf die Kreuzigung Bezug nimmt, die Nummer VII tragen: "Jésus accepte la souffrance" ist der siebte Satz im Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* von 1935, "Regard de la Croix" der siebte Satz im Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* von 1944 und "Les Stigmates" das siebte Tableau in der Oper *Saint François d'Assise*.

Die sieben Gaben des Heiligen Geistes (Weisheit, Einsicht, Rat, Kenntnis, Frömmigkeit, Gottesfurcht und innere Stärke; Thomas erwähnt diese Gaben in *S.th.* I-II, q. 68) sind Messiaen besonders teuer; dies schlägt sich in drei direkten Anspielungen nieder. In “Minuit pile et face” [Die beiden Seiten der Mitternacht], dem fünften Lied aus *Chants de terre et de ciel* (1938), fleht eine in einem Albtraum von einer dekadenten Großstadt befangene verzweifelte Stimme den “Tröster Geist, Tröster der sieben Gaben” an. “Consécration: le don de Sagesse” [Weihe: die Gabe der Weisheit], der dritte Satz der Orgelkomposition *Messe de la Pentecôte* (1950), huldigt der ersten Gabe des Heiligen Geistes, während “Cedar Breaks et le don de Crainte” [Cedar Breaks und die Gabe der (Gottes-)Furcht], der fünfte Satz des Orchesterwerkes *Des Canyons aux étoiles* (1971-74), die letzte dieser Gaben besingt. Es ist auch wahrscheinlich, dass die Zahl eine Rolle spielt, wenn Messiaen gerade im VII. Satz seiner *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* über den Heiligen Geist meditiert und die beiden Rahmenabschnitte jeweils mit “sieben geheimnisvollen Akkorden” beginnt.

Das Oratorium mit seiner Anlage in zwei korrespondierenden Siebenteilern bedient sich der Zahl 7 auf sehr sichtbare Weise. Dagegen bedarf es einer genauen inhaltlichen und strukturellen Analyse sowohl des Librettos als auch der Musik, um festzustellen, dass sich hinter den acht Bildern der Oper ein nicht-dramatischer “Kopfteil” – ein in sich siebenteiliger Prolog, der um die zentrale Frage des Werkes kreist (die “vollkommene Freude” im Sinne der *imitatio Christi*) – und ein aus den restlichen Szenen bestehender und daher ebenfalls siebenteiliger “Körper” verbirgt, der eine Antwort auf diese zentrale Frage entwickelt.

Die Zahl 12 hat nichts von dieser Janusköpfigkeit. Als Symbol der Vollkommenheit, der Vollendung und der großen Einheit spielt sie schon Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung eine Rolle. Ihre Bedeutung ist so verbreitet und konstant, sie erstreckt sich über so viele Kulturräume und Epochen der Menschheitsgeschichte, dass man in ihr eine universelle Eigenschaft erkennen muss. In der indischen Mythologie dient die Zahl 12 in ihrer einfachen Form der Beschreibung des Sternenkreises; geht es dagegen um den Götterhimmel, wird sie mit 5, 10 oder einem Vielfachen der 10 multipliziert, je nach der Distanz des zu Beschreibenden vom irdischen Lebensraum. Ein *kshanam* ist die der menschlichen Erfahrung stets und direkt zugängliche Zeiteinheit von zwei Minuten. Zwölf *kshanams* bilden ein *muhoortam* und sechzig *muhoortams* einen Tag. Im Reich der Devas oder Götter entspricht ein menschliches Jahr einem einzigen Tag; 1200 Deva-Jahre ist nach der Mythologie die Zeitdauer der Ära, in der wir leben, d.h. die Zeitspanne von der Schöpfung unserer derzeitigen “Welt”

bis zur nächsten universalen Erneuerung. Brahma erläutert die Bedeutung des Mantras *OM* in zwölftausend Versen; der Buddha spricht von den zwölf Gliedern des "abhängigen Entstehens", von der zwölfteiligen Kausalkette, die alle Bedingungen des menschlichen Kreislaufs von Leben, Tod und irdischer Wiedergeburt erklärt. Die bis auf ca. 1600 v.u.Z. zurückgehende chinesische Astrologie kennt zwölf Tierkreiszeichen, die sie den Jahren eines Zwölfjahreszyklus, den Monaten eines Jahres sowie den zwölf Doppelstunden eines jeden Tages zugeordnet.

Die ägyptische Mythologie erzählt von einem in zwölf Bereiche unterteilten Land der Toten und von den zwölf Jüngern des Horus. Die nordische Mythologie beschreibt die Schöpfung als eine Teilung des schweigenden, endlosen Nichts in zwei gegensätzliche Bereiche: das helle, heiße Reich des Feuers und das Reich von Nebel, Kälte und Dunkelheit. Der im letzteren entspringende mächtige Strom teilte sich in zwölf Flüsse und erschuf im Laufe der Zeit die Bedingung für die heutige Erde. Derweil mutierte das Land des Feuers zu einem Himmel, in dem die Götter in zwölf Schlössern wohnen. In der keltischen Sage gibt es (neben vielen weiteren Zwölfergruppen) die berühmten zwölf Ritter der Tafelrunde am Artushof.

Der christlichen Tradition näher ist die antike Kultur der Griechen und ihrer römischen Erben. Hesiods *Theogonie* erzählt von zwölf Titanen, die später von den zwölf olympischen Göttern abgelöst wurden.<sup>8</sup> Auf menschlicher Seite waren es zwölf Amazonen, die Penthesilea halfen, Troja vorübergehend zu befreien.<sup>9</sup> Herakles, der seine Frau und drei Kinder im Wahn erschlagen hat, muss auf Geheiß des Orakels von Delphi zur Sühne für seine Mordtat zwölf Jahre dem König Eurystheus von Mykene dienen, der ihm zwölf Aufgaben auferlegt.

Den größten Einfluss auf den Symbolismus der jüdisch-christlichen Tradition hatte die babylonische Kultur. Schon um ca. 3000 v.u.Z. führten die Sumerer einen in zwölf Monate unterteilten Naturkalender ein. Die Babylonier erweiterten die kosmische Mathematik später, indem sie ein

<sup>8</sup> Das griechische Pantheon bestand insgesamt natürlich aus einer weit größeren Zahl von Göttern. Doch die höchsten unter ihnen, die sogenannten Olympier, die die Römer unter neuen Bezeichnungen übernahmen, zählen sicher nicht zufällig genau zwölf: Zeus (Jupiter), Poseidon (Neptun), Hera (Juno), Demeter (Ceres), Apollon (Apollo/Phoebus), Artemis (Diana), Athene (Minerva), Ares (Mars), Aphrodite (Venus), Hermes (Mercurius), Hephaistos (Vulcanus) und Hestia (Vesta) bzw. – später – Dionysus (Bacchus).

<sup>9</sup> Dies findet sich nicht bei Homer selbst, sondern bei dem 375 v.u.Z. in griechischer Sprache schreibenden epischen Dichter Quintus Smyrnaeus, der die Ereignisse des trojanischen Krieges nach der Eroberung Trojas beschreibt. Vgl. Giuseppe Pompella (Hrsg.), *Quinti Smyrnaei Posthomerica*, Hildesheim etc.: Olms, 2002, S. 18ff.

System von  $12 \times 5 = 60$  schufen, das den Sexagesimal-Aspekten der indischen und chinesischen Kultur entsprach und vermutlich auch in anderen asiatischen Kulturen verbreitet war. (In der modernen westlichen Zeitrechnung findet sich die Unterteilung in sechzig Einheiten noch heute im kleinsten Bereich, bei Minuten und Sekunden.) Nachdem Kyros der Große um das Jahr 550 v.u.Z. den babylonischen Thron bestiegen und den Juden, die seit ihrer Niederlage und der ersten Zerstörung ihres Tempels um 586 v.u.Z. im babylonischen Exil lebten, erlaubt hatte, in ihre Heimat zurückzukehren, begannen diese in Jerusalem sofort, ihren Tempel wieder aufzubauen und ihre Überlieferungen neu niederzuschreiben – die spätere Tora, die hebräische Urform des Pentateuch. Vermutlich um diese Zeit fanden die zwölf Sternzeichen der Babylonier Eingang in die jüdische Tradition. Die (bis dahin vielleicht gar nicht genau bekannte) Anzahl der einstigen Stämme Israels, die von den Assyrern vernichtet oder assimilierte worden waren, wurde nun rückblickend auf zwölf festgesetzt.<sup>10</sup> Diese Zahl, die somit auch die der Söhne des Stammvaters Jakob-Israel sein musste, wurde ihrerseits zum Vorbild für die vollkommene Anzahl der Jünger Jesu.<sup>11</sup>

Ihren Höhepunkt findet die Symbolik der Zwölf im letzten Buch des Neuen Testaments, der Offenbarung. Wenn Johannes von Patmos die Zahl derer, die zum Schutz vor Gottes Zorn am Jüngsten Tag gezeichnet sind, mit 144.000 angibt, so meint diese „große Schar aus allen Nationen und Stämmen, Völkern und Sprachen“ (Off 7,9) eine Ausweitung der Erwählten:  $1000 \times 12 \times 12$  als Symbol für ein neues Israel. Die himmlische Stadt, wie sie der Seher beschreibt, entspricht einem gigantischen Würfel – einem der geometrischen Symbole der Vollkommenheit – mit einer Seitenlänge von 12.000 Stadien. Die zwölf Grundsteine der Stadtmauer sind mit zwölf Arten von Edelsteinen geschmückt; die zwölf Tore erscheinen als zwölf Perlen und werden von zwölf Engeln bewacht. Die Kirche übernahm die symbolische Zahl für die oben schon erwähnten zwölf Früchte des Heiligen Geistes sowie für die je zwölf Artikel des Nicänischen und des Apostolischen Glaubensbekenntnisses.

Dass die Zwölf in nahezu allen Bereichen des natürlichen und geistigen Lebens verschiedenster Kulturen bis heute universale Bedeutung hat, zeigt sich sogar im Bereich der Politik. Während die offiziellen Verlautbarungen der Europäischen Union zu Beginn des 21. Jahrhunderts den

<sup>10</sup> Vgl. dazu Israel Finkelstein und Neil Asher Silberman, *Keine Posaunen vor Jericho: Die archäologische Wahrheit über die Bibel*, Übers. Miriam Magall, München: Beck, 2002.

<sup>11</sup> Siehe dazu die Untersuchungen des Religionswissenschaftlers John Dominic Crossan, *Jesus: A Revolutionary Biography* (San Francisco, CA: HarperSanFrancisco, 1994), S. 108.

Bezug zum Christentum bewusst nicht in den Vordergrund stellen, liest man in der Erklärung für ihr bekanntestes Symbol:

Die europäische Flagge ist ein Symbol nicht nur für die Europäische Union, sondern auch für die Einheit und in einem weiteren Sinne für die Identität Europas. Der Kreis der goldenen Sterne steht für die Solidarität und Harmonie zwischen den europäischen Völkern. Die Zahl der Sterne hat nichts mit der Anzahl der Mitgliedstaaten zu tun. Es gibt zwölf Sterne, weil die Zwölf traditionell das Symbol der Vollkommenheit, Vollständigkeit und Einheit ist. Die Flagge bleibt folglich ungeachtet künftiger Erweiterungen der Union unverändert.

Die Tatsache, dass die aller Musik der westlichen Welt seit Pythagoras zugrunde liegende Tonleiter und erst recht die temperierte Skala mit ihren mathematisch angeglichenen Stufen zwölf Halbtöne hat, ist wohl eher ein glücklicher Zufall als eine bewusste Anpassung an eine vorgegebene magische Zahl. Dennoch liefert dies Komponisten ein Mittel, um mit Hilfe des "vollkommenen und vollständigen" Tonvorrats in einem Zwölftonakkord oder den zwölf möglichen Transpositionen einer Melodielinie symbolische Anspielungen zu machen.

Von diesem Mittel macht Messiaen ausführlich Gebrauch. Er integriert Manifestation der 12 in jedes der drei in dieser Studie untersuchten Werke, wobei er sowohl die vertikalen Möglichkeiten in Textur und Harmonie als auch die horizontalen z.B. der Wortwiederholung und der dodekaphonen Serialisierung ausschöpft. In *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* spielt der dem ersten Teil der Evangelienrezitation folgende Meditationssatz auf die Symbolik der göttlichen Vollkommenheit an, wenn Messiaen das Jesus preisende Pauluswort *Salvatorem Dominus nostrum, Jesum Christum* zwölfstimmig homophon setzt. Ähnlich unterstreicht er den hymnischen Ausruf *Altaria tua! Altaria tua! Rex meus et Deus meus!* im auf den zweiten Abschnitt der Evangelienrezitation folgenden Meditationssatz, indem er die hier modale Harmonik des Chors in den Violinen mit Tönen im höchsten Register zur vollen Zwölftönigkeit ergänzt. Im auf den dritten Abschnitt der Evangelienrezitation folgenden Meditationssatz wird die Vollkommenheit der Trinität symbolisch evoziert, indem ein drei rhythmisierte Akkordfolgen durchklingender Durdreiklang von komplexer zwölfstimmiger Harmonik umgeben ist. Und schließlich begleitet Messiaen die letzte Artikulation des Schlüsselwortes *terribilis* im auf den vierten Abschnitt der Evangelienrezitation folgenden Meditationssatz mit drei *tutti* gespielten Jamben, die jeweils den ganzen Zwölftonvorrat ausschöpfen, als wolle er so das tonale Äquivalent eines Ehrfurchtschauers bieten.

Wenn sich der Engel im vierten Bild der Oper *Saint François d'Assise* dem kleinen Bergkloster der Minderbrüder nähert, schlägt sich das Eintreten des Numinosen in den Alltag der Mönche musikalisch in Zwölftonakkorden nieder, die ein siebenschichtiges Spiel aus Permutationen einer Zwölftonreihe umrahmen. Im Stigmata-Tableau beginnt der zweite Chormonolog, in dem "das Alpha und Omega" das Jüngste Gericht ankündigt, mit dem *fff*-Ausbruch eines gesungenen Zwölftonakkordes und setzt sich dann vor einem Hintergrund verschiedener Zwölftonmanifestationen in wiederholten Holzbläser-Clustern, Cluster-Glissandi in den Streichern und voll chromatisch entworfenen Melodielinien fort. Zudem wiederholt der Chor das göttliche "C'est Moi" [Ich bin es] genau zwölf Mal, bevor er es zu einer vollständigen Aussage erweitert und erst dann fünf Einsätze des Christus-Wortes "Je suis l'Alpha et l'Oméga" hinzufügt.

Messiaens vielschichtiger Gebrauch der Zahl Zwölf als Symbol und Ordnungsprinzip in seinen Dreifaltigkeits-Meditationen ist derart allumfassend und zugleich so frappierend, dass er eine detaillierte Behandlung erfordert. An dieser Stelle muss der Hinweis genügen, dass Messiaen die *Summa theologica*-Exzerpte, die er in Form seiner *langage communicable* transkribiert, auf zwölf in ein Noten-Alphabet umgeschriebene Begriffe und zwölf musikalische Formeln reduziert hat; dass die Partitur zwölf Texteinfügungen sowie zwölf Symbole göttlicher Attribute mit den dazugehörigen musikalischen Komponenten enthält, zwölf Zitate verschiedener altindischer *deçî-tâlas*, zwölf Fälle musikalischer "Farbe" und zwölf Vogelstimmen.

### Die Magie der selektiven Permutation

Der Begriff "Permutation" (von lateinisch *permutare* = [ver]tauschen) beschreibt die Veränderung der Anordnung innerhalb einer Menge durch Vertauschen ihrer Elemente. Spricht man von "die Permutationen", so meint man meist die vollständige Ausschöpfung aller möglichen Anordnungen dieser Elemente. Eine einzelne Neuordnung kann betont willkürlich sein, wie es beim Mischen eines Kartenspiels sinnvoll ist, oder von einem erstrebten Resultat bestimmt werden; letzteres ist der Fall bei der Suche nach Anagrammen, wenn die Umstellung der Buchstaben eines Wortes ein neues Wort ergeben soll, das vielleicht sogar einen überraschenden Gegensatz zu oder einen ironischen Blick auf das Ursprungswort erlaubt; siehe die Mutation von "Bundestag" zu "Angstbude" oder Dan Browns Verschlüsselung von "The Mona Lisa" als "Oh lame saint", etc.

In der Musik wird das Prinzip der Permutation vor allem auf Tonhöhen oder Notenwerte angewendet, könnte aber ebenso verschiedene Lautstärkengrade, Artikulationsweisen, Klangfarben und andere Parameter betreffen. Messiaen hat in seinem 1950 entstandenen *Mode de valeurs et d'intensités* etliche dieser Kombinationen durchgespielt.

Die Anzahl möglicher Permutationen wächst mit jedem zusätzlichen Element in der Grundmenge exponentiell an:

- 2 Elemente ergeben nur 2 Permutationen (1 2, 2 1)
- 3 Elemente erlauben  $3 \times 2$  Permutationen (1 2 3, 1 3 2, 2 1 3, 2 3 1, 3 1 2, 3 2 1)
- 4 Elemente machen  $4 \times 3 \times 2$  Permutationen möglich; . . .
- 12 Elemente (z.B. die Glieder einer Zwölftonreihe) lassen insgesamt  $12 \times 11 \times 10 \times 9 \times 8 \times 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 479.001.600$  Permutationen zu.

Um mit einer solchen Unübersehbarkeit umgehen zu können, entwerfen Komponisten Methoden, mit Hilfe derer die Anzahl der Permutationen in einer logisch vertretbaren Weise reduziert werden kann. Französische Musiktheoretiker sprechen gern mit einem von Rudolph Réti (1885-1957) aus der Mathematik auf die Musik übertragenen Begriff von *interversions*, womit sie eine regelgebundene Auswahl aus dem Gesamt aller möglichen Element-Neuordnungen meinen. Wenn Zwölfton-Komponisten sich auf die je zwölf Transpositionen der vier grundlegenden Transformationen einer Reihe (Grundform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) beschränken, erhalten sie die überschaubare Auswahl von nur 48 “Interversionen” aus der Gesamtzahl von fast 480 Millionen rein mathematisch möglichen Permutationen.

Messiaen benutzt den Begriff “Interversion” noch spezifischer. In entfernter Analogie zu seinen Modi, in denen die Binnenwiederholung einer Intervallfolge die Anzahl unterschiedlicher Transpositionen von den 12 für jede westliche Tonart möglichen auf 6, 4, 3 oder sogar 2 beschränkt, spielt Messiaen in seiner selektiven Permutation mit dem Prinzip der “wiederholten Lesefolge”, mittels derer bereits nach einer überschaubaren Reihe von Umstellungen die Ausgangsfolge neu erreicht wird. Seine Lesefolgen lassen sich in drei Gruppen einteilen: symmetrische, schablonenartige und willkürliche Sequenzierungen. Während er die erste mehrfach erläutert,<sup>12</sup> übergeht er die zweite und dritte in seinen theoretischen Kommentaren.

Eine symmetrische Permutation findet sich erstmals 1950 in “Île de Feu”, dem abschließenden Stück der *Quatre études de rythme*. Messiaen kombiniert hier die zwölf Halbtöne mit zwölf “chromatisch” verstandenen

<sup>12</sup> Weit mehr Einzelheiten hierzu als in seinen Gesprächen mit Claude Samuel und seiner Erasmus-Preis-Rede finden sich in seiner ausführlichen Erklärung in *Traité* Bd. III, S. 5-76.

Notenwerten, sieben Lautstärkegraden und vier Artikulationsweisen. Die Lesefolge, die er als “von der Mitte zur Peripherie” beschreibt (vgl. die vertikalen Spalten in der folgenden Tabelle), beginnt mit einem Rückwärtsschritt innerhalb des zentralen Paares. Wie die letzte Spalte zeigt, stellt die zehnte Interversion die chromatische Anordnung der Halbtöne wieder her.

**Tabelle 1:** 12 chromatische Elemente, von der Mitte zur Peripherie gelesen

Halb- ton Nr.	erste Interv.	zweite Interv.	dritte Interv.	vierte Interv.	fünfte Interv.	sechste Interv.	siebte Interv.	achte Interv.	neunte Interv.	zehnte Interv.
[1]	7	10	2	6	4	5	9	11	12	1
[2]	6	4	5	9	11	12	1	7	10	2
[3]	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3
[4]	5	9	11	12	1	7	10	2	6	4
[5]	9	11	12	1	7	10	2	6	4	5
[6]	4	5	9	11	12	1	7	10	2	6
[7]	10	2	6	4	5	9	11	12	1	7
[8]	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8
[9]	11	12	1	7	10	2	6	4	5	9
[10]	2	6	4	5	9	11	12	1	7	10
[11]	12	1	7	10	2	6	4	5	9	11
[12]	1	7	10	2	6	4	5	9	11	12

In *Saint François d’Assise* bestimmt dieselbe, hier allerdings nur einmal angewandte Lesefolge die Anordnung der zwölf Halbtöne in einem der musikalischen Symbole: Eine von der Piccoloflöte in emotionslosem Staccato gespielte und von sechs Flöten homophon unterlegte Tonfolge begleitet die Auftritte des Engels. Die symmetrische Permutation ist hier mit ihrem Gegenstück, der Lesefolge “von der Peripherie zur Mitte”, sowie mit der Grund- und der Krebsform der Reihe kombiniert.

“Île de Feu” dagegen enthält alle zehn Interversionen, die sich durch die wiederholte Permutation nach dieser Lesefolge ergeben. Sie bestimmen fast das ganze Stück: Die Interversionen 1 bis 8 erklingen in T. 7-54, die verbleibenden Interversionen 9 und 10 in T. 76-85. Für die dazwischen liegende Passage entwirft Messiaen eine Musik, deren Rhythmus, Dynamik und Artikulation gänzlich abgeflacht ist: Es ertönen nur Sechzehntelnoten in *pp legato*. Die zwölf Halbtöne sind hier nach der alternativen Lesefolge

6 11 5 8 2 9 3 10 4 12 1 7 angeordnet, die ihrerseits zwölf Interversionen durchläuft. Diese alternative Lesefolge basiert weder auf Symmetrien noch auf irgendwelchen erkennbaren Schablonen; vielmehr scheint sie willkürlich gewählt, was möglicherweise der Grund ist, warum der Komponist die Passage gar nicht erwähnt. Ein weiteres Detail ist für das spätere Schaffen Messiaens von großer Bedeutung: Sowohl in den Hauptteilen von "Île de Feu" mit ihren symmetrischen Permutationen als auch im kurzen Kontrastteil mit seiner keinem bestimmten Muster gehorchenden Lesefolge setzt Messiaen die Zwölftonsequenzen paarweise ein, wobei Interversionen mit ungeraden Zahlen stets in der höheren, solche mit geraden Zahlen immer in der tieferen Stimme erklingen. Das Stück bildet somit einen Vorläufer zur regelmäßigen Verbindung aus je drei aufeinander folgenden Interversionen, die Messiaen in seiner späteren Schaffensperiode zugrunde legt.

Die diversen Zwölftonreihen, die den 1958 entstandenen *Catalogue d'oiseaux* durchziehen, sind ebenfalls Interversionen voneinander. Messiaen erwähnt diese innere Beziehung der Reihen nirgendwo; noch weniger verrät er seine Lesefolge. Deren Formel – 7 1 12 5 11 2 8 3 10 4 9 6 – folgt einer Schablone, wenn auch mit einer kleinen Abweichung.<sup>13</sup> Die Anzahl der Interversionen (insgesamt 35) ist ungewöhnlich groß, doch schöpft Messiaen die Möglichkeiten voll aus.<sup>14</sup>

Im 9. Satz seines Oratoriums *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* bildet Messiaen aufgrund der siebzehn Notenwerte dessen, was ich anderenorts als seine "rhythmische Signatur" bezeichnet habe,<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Eine Beschreibung in Worten ist eher mühselig, mag aber doch hilfreich sein. Messiaen bildet vier Dreiergruppen, deren jede ein Paar äußerer Glieder enthält, Schritt für Schritt in abwechselnder Richtung von der Peripherie zur Mitte gelesen: 1-12, 11-2, 3-10, 9-4. Die beiden ersten dieser Paare sind mit den beiden ungeradzahligen, ebenfalls von außen nach innen gelesenen Elementen nahe der Mitte kombiniert (7 + 1-12 und 5 + 11-2), die beiden letzteren mit den beiden geradzahligen (8 + 3-10 und 6 + 9-4). Allerdings dreht Messiaen in der letzten Dreiergruppe die Folge insgesamt um, so dass 6-9-4 zu 4-9-6 wird.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 62-65. Der 9. Satz enthält alle 35 aus den zwölf Halbtönen in dieser Lesefolge zu bildenden Interversionen. Beginn und Ende des Zyklus (d.h. der 1. und 13. Satz) zitieren die Interversionen 1-34, also alle außer der chromatischen Tonleiter, die den Endpunkt jeder Zwölftonpermutation bildet. Der 3. Satz integriert nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Repertoire der Interversionen, während der 11. Satz (als drittletzter das palindromische Gegenstück des dritten) mit den Interversionen 1-22 einen größeren Ausschnitt einbindet.

<sup>15</sup> Eine ausführliche Erläuterung und Deutung dieser von Messiaen häufiger als jede andere verwendeten Rhythmenfolge findet sich in Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens: Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l'Amen und Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Waldkirch: Gorz, 2006, S. 56/57 und 65.

**Tabelle 2a:** die 36 Interversionen einer 32-stufigen Dauernskala (erste Hälfte)

Notenwert Nr.	Interversion 1 2 3	Interversion 4 5 6	Interversion 7 8 9	Interversion 10 11 12	Interversion 13 14 15	Interversion 16 17 18
[1]	3 5 7	26 10 1	3 5 7	26 10 1	3 5 7	26 10 1
[2]	28 11 8	2 28 11	8 2 28	11 8 2	28 11 8	2 28 11
[3]	5 7 26	10 1 3	5 7 26	10 1 3	5 7 26	10 1 3
[4]	30 14 23	31 12 24	6 32 13	9 25 29	15 16 17	18 22 4
[5]	7 26 10	1 3 5	7 26 10	1 3 5	7 26 10	1 3 5
[6]	32 13 9	25 29 15	16 17 18	22 4 30	14 23 31	12 24 6
[7]	26 10 1	3 5 7	26 10 1	3 5 7	26 10 1	3 5 7
[8]	2 28 11	8 2 28	11 8 2	28 11 8	2 28 11	8 2 28
[9]	25 29 15	16 17 18	22 4 30	14 23 31	12 24 6	32 13 9
[10]	1 3 5	7 26 10	1 3 5	7 26 10	1 3 5	7 26 10
[11]	8 2 28	11 8 2	28 11 8	2 28 11	8 2 28	11 8 2
[12]	24 6 32	13 9 25	29 15 16	17 18 22	4 30 14	23 31 12
[13]	9 25 29	15 16 17	18 22 4	30 14 23	31 12 24	6 32 13
[14]	23 31 12	24 6 32	13 9 25	29 15 16	17 18 22	4 30 14
[15]	16 17 18	22 4 30	14 23 31	12 24 6	32 13 9	25 29 15
[16]	17 18 22	4 30 14	23 31 12	24 6 32	13 9 25	29 15 16
[17]	18 22 4	30 14 23	31 12 24	6 32 13	9 25 29	15 16 17
[18]	22 4 30	14 23 31	12 24 6	32 13 9	25 29 15	16 17 18
[19]	21 20 19	21 20 19	21 20 19	21 20 19	21 20 19	21 20 19
[20]	19 21 20	19 21 20	19 21 20	19 21 20	19 21 20	19 21 20
[21]	20 19 21	20 19 21	20 19 21	20 19 21	20 19 21	20 19 21
[22]	4 30 14	23 31 12	24 6 32	13 9 25	29 15 16	17 18 22
[23]	31 12 24	6 32 13	9 25 29	15 16 17	18 22 4	30 14 23
[24]	6 32 13	9 25 29	15 16 17	18 22 4	30 14 23	31 12 24
[25]	29 15 16	17 18 22	4 30 14	23 31 12	24 6 32	13 9 25
[26]	10 1 3	5 7 26	10 1 3	5 7 26	10 1 3	5 7 26
[27]	27 27 27	27 27 27	27 27 27	27 27 27	27 27 27	27 27 27
[28]	11 8 2	28 11 8	2 28 11	8 2 28	11 8 2	28 11 8
[29]	15 16 17	18 22 4	30 14 23	31 12 24	6 32 13	9 25 29
[30]	14 23 31	12 24 6	32 13 9	25 29 15	16 17 18	22 4 30
[31]	12 24 6	32 13 9	25 29 15	16 17 18	22 4 30	14 23 31
[32]	13 9 25	29 15 16	17 18 22	4 30 14	23 31 12	24 6 32

**Tabelle 2b:** die 36 Interversionen einer 32-stufigen Dauernskala (zweite Hälfte)

Notenwert Nr.	Interversion 19 20 21	Interversion 22 23 24	Interversion 25 26 27	Interversion 28 29 30	Interversion 31 32 33	Interversion 34 35 36
[1]	3 5 7	26 10 1	3 5 7	26 10 1	<b>3 5 7</b>	26 10 1
[2]	8 2 28	11 8 2	28 11 8	2 28 11	<b>8 2 28</b>	11 8 2
[3]	5 7 26	10 1 3	5 7 26	10 1 3	<b>5 7 26</b>	10 1 3
[4]	30 14 23	31 12 24	6 32 13	9 25 29	<b>15 16 17</b>	18 22 4
[5]	7 26 10	1 3 5	7 26 10	1 3 5	<b>7 26 10</b>	1 3 5
[6]	32 13 9	25 29 15	16 17 18	22 4 30	<b>14 23 31</b>	12 24 6
[7]	26 10 1	3 5 7	26 10 1	3 5 7	<b>26 10 1</b>	3 5 7
[8]	11 8 2	28 11 8	2 28 11	8 2 28	<b>11 8 2</b>	28 11 8
[9]	25 29 15	16 17 18	22 4 30	14 23 31	<b>12 24 6</b>	32 13 9
[10]	1 3 5	7 26 10	1 3 5	7 26 10	<b>1 3 5</b>	7 26 10
[11]	28 11 8	2 28 11	8 2 28	11 8 2	<b>28 11 8</b>	2 28 11
[12]	24 6 32	13 9 25	29 15 16	17 18 22	<b>4 30 14</b>	23 31 12
[13]	9 25 29	15 16 17	18 22 4	30 14 23	<b>31 12 24</b>	6 32 13
[14]	23 31 12	24 6 32	13 9 25	29 15 16	<b>17 18 22</b>	4 30 14
[15]	16 17 18	22 4 30	14 23 31	12 24 6	<b>32 13 9</b>	25 29 15
[16]	17 18 22	4 30 14	23 31 12	24 6 32	<b>13 9 25</b>	29 15 16
[17]	18 22 4	30 14 23	31 12 24	6 32 13	<b>9 25 29</b>	15 16 17
[18]	22 4 30	14 23 31	12 24 6	32 13 9	<b>25 29 15</b>	16 17 18
[19]	21 20 19	21 20 19	21 20 19	21 20 19	<b>21 20 19</b>	21 20 19
[20]	19 21 20	19 21 20	19 21 20	19 21 20	<b>19 21 20</b>	19 21 20
[21]	20 19 21	20 19 21	20 19 21	20 19 21	<b>20 19 21</b>	20 19 21
[22]	4 30 14	23 31 12	24 6 32	13 9 25	<b>29 15 16</b>	17 18 22
[23]	31 12 24	6 32 13	9 25 29	15 16 17	<b>18 22 4</b>	30 14 23
[24]	6 32 13	9 25 29	15 16 17	18 22 4	<b>30 14 23</b>	31 12 24
[25]	29 15 16	17 18 22	4 30 14	23 31 12	<b>24 6 32</b>	13 9 25
[26]	10 1 3	5 7 26	10 1 3	5 7 26	<b>10 1 3</b>	5 7 26
[27]	27 27 27	27 27 27	27 27 27	27 27 27	<b>27 27 27</b>	27 27 27
[28]	11 8 2	28 11 8	2 28 11	8 2 28	<b>11 8 2</b>	28 11 8
[29]	15 16 17	18 22 4	30 14 23	31 12 24	<b>6 32 13</b>	9 25 29
[30]	14 23 31	12 24 6	32 13 9	25 29 15	<b>16 17 18</b>	22 4 30
[31]	12 24 6	32 13 9	25 29 15	16 17 18	<b>22 4 30</b>	14 23 31
[32]	13 9 25	29 15 16	17 18 22	4 30 14	<b>23 31 12</b>	24 6 32

zwei jeweils nur einmal angewandte Vorgänge schablonenartiger Permutation. Die resultierende dreisträngige Polyphonie zeichnet sich also diesmal nicht dadurch aus, dass sie einen Ausschnitt durch Wiederholung derselben Lesefolge gewonnener Interversionen der Grundform darstellt. Vielmehr wird diese Grundform, von Messiaen hier im untersten Strang in ihrer auf das Anderthalbfache vergrößerten Krebsform zitiert, im zweiten Strang einer ersten Interversion – dem Ergebnis der symmetrischen Lesefolge “von der Peripherie zur Mitte”, 1 17 2 16 3 15 4 14 5 13 6 12 7 11 8 10 9 – gegenübergestellt. Der oberste, dritte Strang fügt sodann eine Art Modifikation zweiter Ordnung hinzu: eine schablonenartig erzeugte, “rückwärts im Zickzack” gelesene Inversion der obigen Permutation (Lesefolge: vorletztes und letztes Element, viertletztes und drittletztes Element, etc.; Ergebnis: 10 9 11 8 12 7 13 6 14 5 15 4 16 3 17 2 1.)<sup>16</sup>

Die umfangreichste Reihe, die Messiaen jemals einem Prozess selektiver Permutation unterworfen zu haben scheint, ist die “chromatische Skala” aus 32 Notenwerten: die von der Zweiunddreißigstel zur Ganzen wachsende Dauernfolge. Seine Leseordnung scheint hier keinem nachvollziehbaren Muster zu folgen. (Tabelle 2 auf der vorausgehenden Doppelseite 60-61 zeigt alle Interversionen.) Doch obwohl dieser Komponist normalerweise alles Willkürliche in seinen Kompositionsprozessen hinter einem Vorhang stillschweigenden Übergehens verbirgt und es vorzieht, logische Ableitungen im Allgemeinen und seine geliebten “symmetrischen” Entsprechungen im Besonderen zu betonen, glaubt er diesen Fall offenbar, seine Permutation mit ausführlichen Erläuterungen versehen zu müssen. In Band III seines *Traité* beschreibt er die Genesis des Interversionssets, wobei er allerdings weder die allererste Verwendung im *Catalogue d'oiseaux*<sup>17</sup> noch die durch seinen wiederholten Rückgriff auf dasselbe Material und dieselbe Lesefolge entstehende, überaus frappierende “biografische Symmetrie” erwähnt.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Es mag verlockend erscheinen zu meinen, man könne dasselbe Ergebnis durch einfache symmetrische Lesefolge “von der Mitte zur Peripherie” aus der Grundform 1–17 ableiten; doch bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass der Ausgangspunkt der von Messiaen verwendeten Folge neben dem mittleren Paar der Originalreihe liegt.

<sup>17</sup> Die 32 auf diese Weise gemischten Notenwerte wachsender Größe ertönen zum ersten Mal in T. 121-150 von “Merle de roche”, *Catalogue d'oiseaux* X. In diesem frühesten Beispiel markiert Messiaen den Wert aller Dauern in Zweiunddreißigsteln. Für weitere Details vgl. A. Michaely, “Messiaens *Saint François d'Assise*”, S. 208-209.

<sup>18</sup> Es ist allerdings denkbar, dass der Komponist diese biografische Metasymmetrie in seinem Werk weder bewusst geschaffen noch auch nur nachträglich bemerkt hat, da sie sich erst dem rückwärts gewandten Gesamtüberblick wirklich erschließt.

Messiaen gruppiert die aus der selektiven Permutation der 32-stufigen chromatischen Dauernskala resultierenden 36 Interversionen jeweils zu dritt (vgl. die drei Interversionen pro Spalte in Tabelle 2). Kein einzelnes Werk zitiert alle oder auch nur einen Großteil dieser Ableitungsformen; doch eine beträchtliche Anzahl Kompositionen aus den frühen 60er Jahren und dann wieder aus dem letzten Lebensabschnitt des Komponisten – *Chronochromie* (1960), *Sept Haïkai* (1962) und *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) sowie *Saint François d'Assise* (1983) und *Éclairs sur l'Au-delà* (1991) – enthalten "Spalten" aus diesem Material-Steinbruch. (Die in Tabelle 2 fett gedruckten Interversionen sind die in Akt III der Oper verwendeten.)

Die lebenslange Verwendung enthält etliche Unregelmäßigkeiten. Messiaen scheint zwei der Gruppen – die mit den Nummern 10+11+12 und 25+26+27 – nie verwendet zu haben; zwei andere Gruppen sind jeweils nur durch eines ihrer Glieder repräsentiert (vgl. Tabelle 3 unten; die nicht zitierten Gruppenmitglieder erscheinen in eckigen Klammern). Auch brechen etliche andere Interversionen-Gruppen in der konkreten Komposition ab, bevor sie ihr natürliches Ende erreicht haben. Trotzdem ist Messiaens über Jahrzehnte konsistenter Rückgriff auf diese Skala in immer derselben Lese-folge nichts weniger als erstaunlich. Ordnet man alle Interversionen den sie verwendenden Werken zu und betrachtet diese in ihrer Chronologie, so ergibt sich das in Tabelle 3 dargestellte, überraschend symmetrische Muster.

Zur Verwendung der Permutation in den drei hier untersuchten Werken lässt sich festhalten: Die Aussage, die Messiaen in der Oratoriums-Passage mit ihrer Schichtung aus zwei Interversionen einer in seinem Gesamtwerk hermeneutisch festgeschriebenen Rhythmenfolge zu vermitteln sucht, unterscheidet sich deutlich von dem, was im Leprosorium-Tableau der Oper mit ihrer dreifachen Interversion der "chromatischen" Dauernskala ausgedrückt wird, und erst recht von dem aus zwölf Halbtönen entwickelten Symbol, das den Engel in den zwei zentralen Szenen charakterisiert. Und dennoch: In jedem der Fälle verweist das Ausdrucksmittel der Interversion, das ein vollkommenes Anderssein des *Äußeren* (die Anordnung) mit einer vollkommenen Identität des *Inneren* (das Gesamt der Elemente) verbindet, auf ein Ereignis, das nur scheinbar an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindet. In jedem der Fälle geschieht das, was musikalisch durch dieses Mittel unterstrichen wird, in der menschlichen Seele: in den Seelen derer, die hoffen, eines Tages die in Jesu Verklärung manifest gewordene Gottessohnschaft teilen zu dürfen, in der Seele des Aussätzigen, der den Weg zu Gott findet, und in den Seelen der drei sehr unterschiedlichen Brüder Elias, Bernhard und Franziskus, die Gottes Boten gegenüberstehen und ihm ihrer jeweiligen geistigen Haltung entsprechend antworten.

**Tabelle 3:** die Verteilung der Interversionen der 32-stufigen Dauernskala in Messiaens Œuvre

Interv. 1 2 3 Chron.	—	—	—	—	—	—	—	—	Interv. [36] 35 [34] Chron. <sup>19</sup>
Interv. 4 5 [6] Haïkai									Interv. 33 32 31 François <sup>20</sup>
Interv. 7 8 9 Chron.		—	—	—	—	—			Interv. 30 29 28 Chron. <sup>21</sup>
Interv. 10 11 12 —									Interv. 27 26 25 —
			Interv. 13 14 15 Chron.	—	—				Interv. 24 23 22 Chron. <sup>22</sup>
			Interv. 16 17 18 Éclairs	Interv. 21 20 19 Haïkai <sup>23</sup>					

<sup>19</sup> In *Chronochromie* verwendet “Strophe I” die Interversionsgruppe 1-2-3, während die “Introduction” bei Ziffer [4] und [6] und die Coda bei [127-128] Interversion 35 zitieren.

<sup>20</sup> Der 2. Satz aus *Sept Haïkai* baut auf Interversion 4 und 5; in *Saint François d’Assise* stehen sich in Tabelau 3 bei [4]-[5] und [125] die Interversionen 31, 32 und 33 gegenüber.

<sup>21</sup> In *Chronochromie* baut “Antistrophe II” auf Interversion 7, 8 und 9, “Antistrophe I” auf Interversion 28, 29 und 30.

<sup>22</sup> Ebenfalls in *Chronochromie* verwenden “Introduction” und “Coda” die Interversionen 13, 14 und 15 (wie schon die Passagen [42]-[46] und [62]-[66] in *Couleurs de la Cité Céleste*), während “Antistrophe I” die Interventionsgruppe 22-23-24 zitiert.

<sup>23</sup> Der 4. Satz in *Éclairs sur l’Au-delà* verwendet die Interversionen 16, 17 und 18, der 4. Satz der *Sept Haïkai* die Interversionen 4 und 5.

In *La Transfiguration* bringt das der selektiven Permutation unterworfenen Material eine Bedeutung mit sich, die Messiaen in zahlreichen Schritten seit seinen ersten Kompositionen der 30er Jahre entwickelt hat: den temporären Eintritt eines ewigen Wesens in die durch den linearen Zeitablauf definierte menschliche Welt. Der dem Original-Rhythmus ähnlichste und noch dazu durch Augmentation hervorgehobene Strang zitiert die "rhythmische Signatur" des Komponisten in ihrer rückläufigen Form. Dies ist bedeutungsanalytisch wesentlich: Während in der Urform des Rhythmus vier palindromische Abschnitte durch einen fünften ergänzt werden, dessen zunehmende Notenwerte die lineare Zeitlichkeit abzubilden scheinen, nimmt dieser Zeitfluss in der Rückwärtsbewegung ab und mündet in mehrere Beispiele palindromisch dargestellter Zeitlosigkeit.

**Tabelle 4:** Messiaens "rhythmische Signatur" und ihre Ableitungsform

ursprüngl.	8 - 8 - 8	4 - 6 - 4	4 - 4 - 4	6 - 6 - 6	2 - 4 - 6 - 8 - 16
Rhythmus	←  →	←  →	←  →	←  →	————→
<i>Transfig.</i>	24 - 12 - 9 - 6 - 3	9 - 9 - 9	6 - 6 - 6	6 - 9 - 6	12 - 12 - 12
Rhythmus	————→	←  →	←  →	←  →	←  →

Dieses Symbol von etwas, das grundsätzlich der Zeit unterworfen ist, aber vorübergehend in die Sphäre der Zeitlosigkeit eintritt, fungiert in seiner Gegenüberstellung mit Permutationen erster und zweiter Ordnung als eine Art musikalischer Kommentar zu dem von Messiaen in diesem Satz vertonten *Summa theologica*-Exzerpt "denn [der Vater] allein ist es, der zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vollkommen um jene vollkommene Zeugung weiß". Mittels seiner rhythmischen Symbole sucht Messiaen zu bekräftigen, dass, ebenso wie der Mensch Jesus als Gottessohn anerkannt und offenbar wird, auch die an ihn Glaubenden und nach seiner Botschaft Lebenden eines Tages als Kinder Gottes an seiner Herrlichkeit teilhaben werden.

In der Szene im Aussätzigen-Hospital (Tableau 3 der Oper) umrahmt die Tutti-Präsentation von drei gleichzeitig erklingenden Interversionen der 32-stufigen Dauernskala die Handlung, in deren Verlauf der Körper des Kranken geheilt wird und die Barmherzigkeit eines liebenden Menschen diesen heiligt. Das ungewöhnlich ausgedehnte musikalische Spiel mit der "außerhalb der natürlichen Ordnung ablaufenden Zeit" verweist auf die übermenschliche Dimension dessen, was beiden Beteiligten während der Begegnung widerfährt. In den beiden darauf folgenden Opernszenen weist

Messiaens Musik durch die homophon begleitete Zwölftonreihe und ihre Permutationen, die jedes Eintreten des Engels in die menschliche Welt und jedes Wieder-Austreten unterstreichen, darauf hin, dass es sich bei dieser *dramatis persona* um ein weiteres Wesen handelt, dessen Teilhabe an der Sphäre der linearen Zeitlichkeit nur bedingt und vorübergehend ist.