

Cinq Rechants

Das Werk, das Messiaens sogenannte Tristan-Trilogie beschließt, ist eine *a cappella*-Komposition in fünf Sätzen mit einer Aufführungsdauer von ca. 17 Minuten. Je drei Soprane, Alte, Tenöre und Bässe singen in Texturen von Unisono und Hoquetus bis zu zwölfstimmiger Polyphonie. Messiaen beendete die *Cinq Rechants* im Dezember 1948, die Uraufführung durch das Ensemble vocal Marcel Couraud fand 1949 im Pariser Salle Érard statt, und noch im selben Jahr brachte Salabert auch die Partitur heraus. Wie Harry Halbreich bemerkt, sind die *Cinq Rechants* das einzige Werk aus Messiaens reifer Schaffenszeit, das ganz ohne Instrumente auskommt und keinerlei Vogelimitationen enthält.

Der Ausdruck *rechants* im Titel ist nach Messiaens eigenen Angaben eine Anspielung auf das aus neununddreißig Chorsätzen bestehende Werk *Le Printemps* von Claude Le Jeune. Dieser Komponist war mit der Académie des Pléiade-Dichters Jean-Antoine de Baïf verbunden, deren Mitglieder eine Renaissance der Rhythmik herbeizuführen suchten, wie sie ihrer Überzeugung nach für die Kunstlieder der Antike charakteristisch gewesen war.¹ Wie in der poetischen Metrik der Griechen sollte es vor allem zwei Silbenlängen geben, lange und kurze. Eine Unterteilung war in Ausnahmefällen erlaubt, doch ein Großteil der an der Académie komponierten Musik kam mit Vierteln und Achteln aus. Messiaen begeistert sich für diese Auffassung, da er in ihr eine Bestätigung seiner Idee der "additive Rhythmen" sieht und ein Argument gegen das die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts beherrschende Verständnis von Rhythmus als Unterteilung des Taktschlages. Zu diesem Zeitpunkt ist er lange daran gewöhnt, auf der Basis seines Einheitswertes, der Sechzehntel, Rhythmen von großer Vielfältigkeit zu erschaffen, die allerdings Dauern weit jenseits des verdoppelten Wertes umfassen, mit einer Vorliebe für Primzahlen (Werte von 7, 11, 13, 17, 19, 23 und 29 Sechzehnteln) und die ersten Zahlen der Fibonacci-Reihe (1-2-3-5-8-13).

Zwei der Rhythmusschemata in Messiaens *Cinq Rechants* können direkt auf Vorbilder in Claude Le Jeunes Werk zurückgeführt werden. Das erste Segment des Refrains im ersten Gesang, in dem die Worte "les amoureux

¹ *Le Printemps* von Claude Le Jeune (1530-1600) wurde erstmals 1603 in Prag veröffentlicht. Alphonse Leduc hat 1900-1901 einen Nachdruck in drei Bänden herausgebracht.

s’envolent” dem Rhythmus  zugeordnet sind, könnte zurückgehen auf eine identische Anordnung langer und kurzer Notenwerte, die alle Abschnitte in Le Jeunes “Cigne ie suis de candeur” (Nr. XVII) und “Si Iupiter s’avizoit” (no. XXVIII) bestimmt.² Ein sehr ähnlicher Rhythmus, der in Messiaens drittem Gesang die Couplets charakterisiert und mit seiner palindromischen Notenwertfolge noch typischer für unseren Komponisten ist, hat ein Vorbild in Le Jeunes *rechant* Nr. X (). Trotz dieser frappierenden Ähnlichkeiten ist es allerdings wahrscheinlich, dass Messiaen weniger bestimmte Beispiele zitiert, sondern vielmehr die allgemeine Idee und Struktur der Gesänge übernimmt, zumal ihn die neuplatonische Linie der von Le Jeune vertonten Texte wenig interessiert hätte.

Messiaen hatte während seiner Jahre am Conservatoire begonnen, die rhythmischen Vorstellungen verschiedener Völker zu studieren. Damals machte ihn sein Lehrer Maurice Emmanuel auch mit der auf binären Werten beruhenden Metrik der alten Griechen vertraut. Die *Cinq Rechants* jedoch scheinen nur ein einziges unmissverständlich erkennbares griechisches Metrum zu enthalten – und dies ist zudem eines, das Messiaen über die Vermittlung von Le Jeunes Komposition erreicht haben mag: Der oben bereits erwähnte Rhythmus von “les amoureux s’envolent” am Beginn der Refrains im ersten der *Cinq Rechants* entspricht dem aristophanischen Vers der griechischen Metrik. Noch häufiger als in anderen Werken Messiaens können Rhythmen hier auf altindische *decâtâlas* zurückverfolgt werden. Doch wie immer sind die allermeisten Muster Messiaens eigene Erfindung.

Auch auf der Ebene der Gesamtanlage findet sich in den Werken der Académie eine Entsprechung zum binären Rhythmus aus langen und kurzen Silben. Viele der Werke Le Jeunes bestehen aus einer Abwechslung von Strophen und Refrains, die er *chants* und *rechants* nannte (Messiaen kennzeichnet sie als *couplets* und *rechants*). Wie in den Refrainliedern der Volksmusik entwickeln die Strophen einen durchgehenden Text, während die Refrains in Text und Musik gleich bleiben. Die *Cinq Rechants* jedoch behalten auch in den Couplets denselben Text bei, nehmen dafür aber an musikalischer Komplexität zu. Die fünf Gesänge unterscheiden sich in der Anzahl und Reihenfolge der Couplets und Refrains sowie durch das Vorhandensein oder Fehlen von Verarbeitungen und Rahmenzeilen. Abgesehen von aus diversen Mythen stammenden Eigennamen sind alle Wörter in kleinen Buchstaben und ohne Interpunktion geschrieben.

² Diese Rhythmenfolge, die offenbar in der Académie beliebt war, bestimmt auch jeweils ein Segment im Couplet von Le Jeunes Nr. XIX und im Refrain seiner Nr. XXXI.

Die poetische Sprache in den *Cinq Rechants* mischt französische Satzfragmente von außerordentlich großer Anspielungsdichte mit syllabischen Einschüben, die weder lautmalerisch sind noch erkennbare inhaltliche Bedeutungen übermitteln. Messiaen erklärt, er wähle Silben “wegen der Weichheit oder Gewalt ihres Anstoßes, wegen ihrer Fähigkeit, die musikalischen Rhythmen zu betonen. Sie erlauben eine einfache Kombination der vier Kategorien: des Phonetischen (Klangfarbe), des Dynamischen (Intensität), des Kinematischen (Betonungen) und des Quantitativen (Dauern)”.³ In seinen Radiogesprächen mit Antoine Goléa erinnert Messiaen an Rilke, der in seinen *Duineser Elegien* darauf hinweist, für einen verliebten Menschen verkörpere “der Andere” das Unendliche. Er [Messiaen] erfinde neue Worte, um zu versuchen, das Unendliche zum Ausdruck zu bringen, das notwendigerweise jeder allgemein verständlichen Sprache unzugänglich bleiben müsse.⁴

Hinsichtlich des musikalischen Vokabulars ist der Zyklus ungewöhnlich dicht mit Eigenziten gespickt, die auf das in der Tristan-Trilogie vorangehende Werk, die *Turungalila-Sinfonie*, zurückgreifen. Eine weitere Inspirationsquelle ist die mittelalterliche Alba des Troubadour-Repertoires, der Morgengesang, der die heimlich Liebenden warnen und vor Entdeckung bewahren will. Messiaen erwähnt sowohl historisches Material (die Albas der Troubadours Jaufre Rudel und Folquet de Marseille) als auch die Entsprechung in Shakespeares *Romeo und Julia* und in seinen beiden liebsten modernen Adaptationen des Mythos, Debussys *Pelléas et Mélisande* und Wagners *Tristan und Isolde*. Der Gesang Brangänes aus dem zweiten Akt in Wagners Musikdrama geht mit Messiaens Zeile “Brangien dans l’espace tu souffles” direkt in den Text ein, wobei unklar bleibt, ob Brangäne *im* Raum oder *in den* Raum bläst. *Im* [leeren] Raum könnte etwas wie “umsonst” bedeuten, da Wagners Liebende die Warnung nicht zur Kenntnis nehmen; *in den* Raum könnte sich darauf beziehen, dass Messiaens Liebende hinwegfliegen in einen Raum jenseits gesellschaftlicher Restriktionen, nachdem Brangäne ihnen den für Isoldes Heirat mit dem alten König Marke vorgesehenen Liebestrank kredenzt hat.

³ Nach dem Nachdruck des Textes, der im Programm zur Feier seines 70. Geburtstags erschien (*Hommage à Olivier Messiaen*, Paris, La Recherche artistique, 1978, S. 57).

⁴ Messiaen in Goléa, *Rencontres*, S. 180. Möglicherweise bezieht Messiaen sich auf die Stelle aus dem fünften Absatz der zweiten Elegie, in der es heißt: “weil der andre ganz überhand nimmt [...] weil ihr darunter das reine Dauern verspürt, versprecht ihr euch Ewigkeit fast von der Umarmung.”

Die verschiedenen dichterischen und kompositorischen Mittel im Zyklus verbinden sich zu einer einzigen gemeinsamen Aussage: der Feier einer Liebe, die sowohl in ihrer Intensität als auch in ihrer schicksalhaften Zwangsläufigkeit über jede alltägliche Erfahrung hinausgeht. Im zweiten Band seines posthumen *Traité* identifiziert Messiaen vier Mythen schicksalhafter Liebe, die über die Geschichte von Tristan und Isolde hinaus sein Denken beeinflusst haben und auf die die Gesangstexte anspielen: den vom Sänger Orpheus, der seine Eurydike erst in dieser Welt verliert und dann noch einmal in der Unterwelt, zu der seine große Liebe und seine Kunst ihm Eingang verschafften; den von Herzog Blaubart, in dessen Schloss eine Frau nach der anderen den Tod findet; den vom Recken Perseus, der Athene den abgeschlagenen Kopf der Medusa bringt, nachdem ihr Tempel durch profane Liebeshandlungen entweiht worden ist; und den von der Fee Viviane, die ihren Liebhaber Merlin in einer Luftblase einschließt.⁵ Zwei dieser Geschichten sind, wie der Tristan-Mythos, als Opern vertont worden.⁶

Nach Auffassung von Hill und Simeone fühlt Messiaen sich zu Mythen hingezogen, deren tödlicher Ausgang von einem einzigen Schritt abhängt.⁷ Bei Orpheus ist dies der zu frühe Blick zurück, bei Tristan, der versehentlich geschluckte Liebestrunk, bei Blaubarts letzter Frau, die wider besseres Wissen geöffnete Tür. Die Biographen berichten von einem Aufsatz, den die Komponistin Michèle Reverdy, Autorin zweier Bücher zu Messiaens Musik, über die *Cinq Rechants* schrieb aber offenbar nie veröffentlichte, da Messiaen, dem sie einen Entwurf geschickt hatte, "verschiedene Beobachtungen zur offen fleischlich-sinnlichen Seite meiner Musik" gestrichen hatte. In der purgierten und so vermutlich von Messiaen autorisierten Version beschreibt Reverdy eine Entwicklung durch die fünf Gedichte.

Das erste bietet eine Exposition der Symbole; das zweite spricht von der Verlobung der Liebenden, das dritte von ihrer Vereinigung und das vierte von der Erfüllung ihrer Liebe. Im fünften überwinden die Liebenden den Tod. Reverdy zitiert Messiaens Bemerkung: "Die Geliebte steht über der Zeit, während geheimnisvollerweise ihre Augen wandern, in die Vergangenheit, in die Zukunft."⁸

⁵ Messiaen, *Traité* Band II, S. 152.

⁶ Die Zahl der Opern über Orpheus und Eurydike ist unübersehbar; der Mythos war der bevorzugte Opernstoff seit Beginn der Gattung um 1600. Angaben zu den Opernfassungen der Geschichte von Herzog Blaubart finden sich in Anhang II d.

⁷ Vgl. Peter Hill/Nigel Simeone, *Messiaen*, S. 181.

⁸ Hill und Simeone (*Messiaen*, S. 182-183) übersetzen dies nach eigener Angabe aus einem im Messiaen-Archiv gefundenen, unveröffentlichten Manuskript von Michèle Reverdy.

Die magischen Räume keimender Liebe

Der erste Gesang der *Cinq Rechants* stellt die den ganzen Zyklus bestimmenden poetischen und musikalischen Symbole und Techniken vor. Der Text besteht aus vierzehn unterschiedlichen Zeilen. Da diese in einer außerhalb der Partitur nur schwer zu vermittelnden Weise wiederholt, verschränkt und übereinander geschichtet werden, habe ich sie zum Zwecke leichteren Verweisens durchnummeriert.

1	ha(yo)(ma) kapritama	<i>ha(yo)(ma) kapritama</i>
2	la li la li la li la ssaréno	<i>la li la li la li la ssareno</i>
3	um— (<i>à bouche fermée</i>)	<i>ömm— (mit geschlossenen Lippen)</i>
4	les amoureux s'envolent	die liebenden fliegen davon
5	Brangien dans l'espace tu souffles	Brangäne du bläst im/in den raum
6	les amoureux s'envolent	die liebenden fliegen davon
7	vers les étoiles de la mort	auf die sterne des todes zu
8	t k t k t k t k t k t k t k t k	<i>t k t k t k t k t k t k t k t k</i>
9	ha ha ha ha ha soif	<i>ha ha ha ha ha durst</i>
10	l'explorateur Orphée trouve son cœur dans la mort	der erforscher Orpheus findet sein herz im tod
11	miroir d'étoile château d'étoile	sternenspiegel sternenschloss
12	Yseult d'amour séparé	Isolde von getrennter liebe
13	bulle de cristal d'étoile mon retour	sternenkristallblase meine rückkehr
14	Barbe Bleue château de la septième porte	Blaubart schloss der siebten tür



Das Bezugsgewebe in diesem Text ist reichhaltig. Die Erwähnung von Isolde und deren durch Trennung gekennzeichnete Liebe sowie von Brangäne als einer, die für diese Liebesgeschichte mit verantwortlich ist, bestätigt die zentrale Rolle des Schicksals in der wahren, tiefen Liebe. Anspielungen auf Orpheus, der in seiner Erkundung der Unterwelt scheitert, und auf Blaubart, der nicht in der Lage ist, die schockierende Wirkung dessen, was sich hinter der siebten Tür seines Schlosses verbirgt, zu verhindern, betonen die ausschlaggebende Bedeutung des Todes in schicksalhafter Liebe. Zuletzt legen poetische Anspielungen auf zwei Werke bildender Kunst nahe, dass intensive Liebe durch einen Zustand von Entrückung gekennzeichnet ist. Die Liebenden in Marc Chagalls *Über der Stadt* haben tatsächlich abgehoben, beflügelt von ihrer Leidenschaft, und lassen mit ihrer zärtlichen Umarmung das alltägliche Leben unter sich. Zwei andere Liebende, paradiesisch nackt in einer von einer übergroßen Blume gehaltenen durchscheinenden Blase eingeschlossen, haben in Hieronymus Bosch' Triptychon *Der Garten der Lüste* inmitten der allgemeinen Tollheit einen ruhigen Ort gefunden.

Viermal innerhalb der nur neun Zeilen des französischen Textes evokiert Messiaen die Gestirne, dreimal als Attribute ("Sternenspiegel", "Sternenschloss", "Sternenkristallblase") und einmal als Subjekt eines Ausdrucks ("die Sterne des Todes"). Wie schon bei den tanzenden, wirbelnden und hüpfenden Himmelskörpern in *Harawi* dienen Sterne Messiaen auch hier als Symbol. Selbst da, wo sie nicht (wie in *Des Canyons aux étoiles*) für den Himmel stehen, repräsentieren sie kosmische Kräfte, die menschliche Bemühungen transzendieren. Dabei ist die "kosmische" Kraft nicht auf den astronomischen Bereich beschränkt, sondern umfasst spirituelle Aspekte. So beschreibt das Attribut "Sternenkristall" nicht nur die schimmernde Oberfläche der Kugel, die Hieronymus Bosch um seine zwei Liebenden malt, sondern auch die übernatürliche Seite aller Versuche, sich von der Verderbtheit der modernen Kultur abzuschotten. In seinen Programmnotizen assoziiert Messiaen das "Sternenschloss" mit Tristan.⁹ Doch gehört diese Bildwelt richtiger in die Geschichte um die Fee Viviane aus der Arthus-

← **ABBILDUNG 13:** Chagall, *Über der Stadt*, Öl auf Leinwand, 1914-18.
Tretjakow-Galerie, Moskau.

⁹ Vgl. Messiaens Erklärung in seinen Programmnotizen für die Tonaufnahme der *Cinq Rechants*, die auf dem Rückenumschlag der unter seiner künstlerischen Leitung entstandenen Langspielplatte abgedruckt sind. (Hier zitiert nach der 1991 unter der Nummer MHS 1187 erfolgten Wiederauflage für die Musical Heritage Society.)

ABBILDUNG 14: Hieronymus Bosch,
Detail aus der Mitteltafel des Triptychons *Der Garten der Lüste*, 1504.
Museo del Prado, Madrid.



Legende,¹⁰ die auf dem Grund eines Sees in einem durchsichtigen Palast wohnt, verborgen unter den Nebeln eines verzauberten Gartens. Messiaen wird sich dabei besonders dafür interessiert haben, dass der geheimnisumwitterte Wohnort von Zauberkräften zeugt. Sein nächstes Wortbild, der "Sternenspiegel", ist nicht nur ein poetischer Ausdruck für den Nachthimmel, sondern auch, und wesentlicher, eine Metapher für das, was Menschen helfen kann, das zu sehen, was man nur wahrnimmt, wenn die Spiegelung "erleuchtet" ist. Die "Sterne des Todes", auf die Messiaen seine Liebenden zufliegenden sieht, sollen vermutlich daran erinnern, dass eine solche Liebe ihre letztgültige Vereinigung erst im Jenseits erreichen kann.

¹⁰ Wie seine Gespräche mit Goléa zeigen (*Rencontres*, S. 181), weiß Messiaen zwar um Vivianes Kristallpalast, schreibt jedoch hier Tristan eine solche Behausung zu, entweder in Verwechslung der Attribute oder unter dem Einfluss des erwähnten "Schlosses der Seele".

Die fünf Zeilen des Textes, die den diskursiven Teil einrahmen, unterbrechen und begleiten, enthalten außer dem Wort für “soif” (Durst) ausschließlich schön klingende, bedeutungslose Silben. Im Zusammenhang eines Gedichtes über leidenschaftliche Liebe ist dies zweifellos entscheidend: Durst ist der Ausdruck, der sowohl für das fleischliche als auch für das geistige Verlangen benutzt wird und in poetischen Werken ebenso vorkommt wie in literaturkritischen Schriften und Predigten über die Sehnsucht der Mystiker nach Vereinigung mit Gott. Dass dieser Durst im Zusammenhang mit grellem Lachen erklingt, spricht für seine elementare Gewalt. Die achte Zeile, die in Messiaens Partitur den Tenören und Bässen vorbehalten ist, verwandelt die menschliche Stimme in eine Art Schlaginstrument, während die beiden Folgen klangvoller Silben in “Pseudo-Sanskrit” eine Prise Magie hinzufügen.

Die musikalische Struktur des ersten Gesanges ist in ihren Grundzügen recht schlicht: Eine solistisch gesungene syllabische Zeile umrahmt eine fünfteilige Folge aus Refrain / Couplet / Refrain / Couplet / Refrain. Die Einzelheiten allerdings sind recht komplex:

TABELLE 15: der Aufbau des ersten Gesangs der *Cinq Rechants*

T.	musikal. Material	Textur	Textzeilen	Dynamik
1-2	Rahmenphrase [x]	Sopran 3, solistisch	1-2 + 3	<i>ff</i> > <i>ppp</i>
3-10	[a]	3st. Hoquetus	4-7	<i>f</i>
11	[b]	<i>parlando recto tono</i>	8	<i>p</i> < <i>ff</i>
12-14	[c]	8st. homophon	9	<i>fff</i> <i>furieux</i>
15-18	[d]	2st. unisono	10	<i>f</i>
19-37	Couplet 1	2st. Kontrapunkt	11-13 + 1	<i>mf</i>
38-45	[a]	3st. Hoquetus	4-7	<i>f</i>
46	[b]	<i>parlando recto tono</i>	8	<i>p</i> < <i>ff</i>
47-49	[c]	8st. homophon	9	<i>fff</i> <i>furieux</i>
50-53	[d]	2st. unisono	10	<i>f</i>
54-72	Couplet 2	4st. Kontrapunkt	11-13+1+8+14	<i>mf</i> / <i>p</i>
73-80	[a']	3st. Hoquetus + 3st. Kanon [x']	4-7 + 3	<i>f</i> / <i>p</i>
81	[b]	<i>parlando recto tono</i>	8	<i>p</i> < <i>ff</i>
82-85	[c]	8st. homophon	9	<i>fff</i> <i>furieux</i>
86-89	[d]	2st. unisono	10	<i>f</i>
90-91	Rahmenphrase [x]	Sopran 3, solistisch	1-2 + 3 (+ bedeutet gleichzeitig)	<i>ff</i> > <i>ppp</i>

Wie die Tabelle zeigt, umfassen die in diesem einen Gesang verwendeten Texturen die ganze Bandbreite von der Rezitation bei gleichbleibender Tonhöhe ([b]) über solistische Einstimmigkeit ([x]) und zweistimmiges Unisono – mit konstanter ([d]) oder wechselnder Stimmfärbung ([a])¹¹ – sowie der Gegenüberstellung eines Unisono mit einem Kanon ([a']) bis hin zu zwei- oder vierstimmiger Kontrapunktik (Couplet 1 bzw. 2).

Die tonale Verwurzelung erscheint relativ eindeutig; der abwechselnde Abschluss auf *g* in den Rahmenphrasen und auf *d* in mehreren inneren Segmenten entspricht der Praxis des Reperkussionstones in der Renaissance-Musik.¹² Für Hörer erscheint das *d* vorrangig, zumal es wiederholt mit einem der Schlüsselworte, “Tod”, gekoppelt ist:

BEISPIEL 57: das zentrale *d* des Todes

vers les é-toi-les de la mort son cœur dans la mort

Metrum, Rhythmus und Intervall-Organisation dagegen sind stark variiert. Wollte man sie wiederum entlang einer gedachten Skala vom Einfachen zum Komplexen beschreiben, so findet man:

- Die Phrase [b] ist auf Männerstimmen begrenzt und verzichtet in ihrem Parlanto von sechzehn konsonantisch angestoßenen Zweiunddreißigsteln auf jede melodische und rhythmische Abwechslung.
- Die Phrase [c] mit ihrem achtstimmig homophonen Satz für zwölf Sänger verbindet Tonwiederholung mit stufenweisem Fortschreiten in gleichmäßigen Achteln, bis das wütende Gelächter beim Ausruf “Durst” in einem längeren Schlussston endet.

¹¹ Der schon im Kontext der Sinfonie erwähnte *Hoquetus* war ein beliebtes Stilmittel der Vokalmusik des 13. und 14. Jahrhunderts, in dem Tongruppen aus einer Unisono-Kontur abwechselnd – mit oder ohne Überschneidung – von verschiedenen Stimmen übernommen werden, wobei die musikalischen Segmente charakteristischerweise keine Rücksicht auf die sinnvolle Unterteilung des Textes nehmen. Das Ergebnis ist ein kontinuierlicher Melodiefluss mit ständig wechselnder Klangfarbennuance und/oder -intensität. Messiaens Phrase [a] ist genau genommen eine Mischform, ein Unisono mit Hoquetus-Verdoppelung, insofern Text und Melodie in ihrer Gesamtheit im Sopran 3 und Bass 1 erklingen, streckenweise verstärkt von Fragmente in zwei anderen Gruppen (vgl. Alt 3 und Bass 2/3: “Les volent-pace” etc., Tenor 1/2/3: “... -reux s’envo- Brangien dans ...” etc.)

¹² Vgl. den Abschluss auf *d* in Phrase [a] (T. 10, 45) und [d] (T. 18, 53, 89) sowie den Bezug auf diesen Zentralton an beiden Enden der kontrapunktischen Komponente im ersten Couplet.

- Die Phrasen [a] und [d] bewegen sich im binären Rhythmus der von der Académie wiederentdeckten “griechischen Metrik”, in der Achtel und Sechzehntel nur am Schluss jeder Phrase durch längere Werte ergänzt werden. Die Intervalle sind abwechslungsreicher; [a] ist um chromatisch fallende kleine Septen gebaut, [d] endet in unvermitteltem chromatischen Abstieg.
- Die Rahmenphrase und das Couplet bieten vielschichtige Gegensätze zu den verschiedenen einfacher gestalteten Phrasen des Refrains.¹³ Hier ist die Rahmenphrase:

BEISPIEL 58: der magische Rahmen um “les amoureux s’envolent”

ha-yo ka-pri - ta - ma la li la li la li la ssa - ré - no (S 3)
(+ um) (S 1 + 2)

Diese Phrase allein enthält

- 10 verschiedene Tonhöhen (*g a s a b h c des d e s e*),
 - 10 verschiedene Tondauern (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12 und 16/16)
 - 5 Intensitätsgrade (*ff, f, mf, p* und *ppp*) und
 - 5 Intervalle (die kleine und große Sekunde, die kleine und große Terz sowie die reine Quart).
- Im den Frauenstimmen anvertrauten ersten Couplet singen die Soprane (auf Französisch) eine Art strophischer Anlage mit Refrain in Miniatur ($\alpha \alpha \alpha \beta$); die Alte stellen ihnen in Pseudo-Sanskrit eine ausgewogene zweiteilige Komponente aus Vorder- und Nachsatz gegenüber ($\gamma 1 + \gamma 2$); vgl. Beispiel 59.
 - Im zweiten Couplet werden die neu hinzutretenden konsonantisch angestoßenen Klänge von drei Tenören gemeinsam im Unisono ausgeführt, während alle melodischen Komponenten wie zuvor zwischen einander abwechselnden solistischen Stimmen hin und her geworfen werden; vgl. Beispiel 60.

(In den in diesen beiden Notenbeispielen abgebildeten Ausschnitten wurden alle Taktstriche entfernt und alle Notenwerte im Interesse besserer Lesbarkeit in ihrer einfachsten Form geschrieben.)

¹³ Wenn die Substanz der Zeile [x] im der Phrase [a] im dritten Refrain gegenübergestellten dreistimmigen Kanon aufgegriffen wird, klingen die Töne ohne rhythmische Gestaltung.

Als Strukturbaustein stammen diese verbindenden Couplets aus der Musik der späten Renaissance und des französischen Barock; vielleicht deswegen nehmen die quasi-mittelalterlich anmutenden linearen Texturen eine zarte Sinnlichkeit an, die auf das Vorherrschen von Terzen und auf die die Linien ausschmückenden schmeichelnden Vorschläge zurückzuführen ist. Es ist bedeutsam, dass die zu diesem Abschnitt gesungenen Worte die Kristallkugel beschreiben, in der Hieronymus Bosch seine Liebenden einschließt. Der mittelalterlich voreingenommene Bosch betrachtete das mit der Renaissance verbundene Aufkommen des Willens als Gefangenschaft und Albtraum; Messiaen, in der Abenddämmerung der Renaissance, kehrt diesen Prozess um, indem er die tonale Perspektive aufgibt, die der von Bosch ängstlich wahrgenommenen visuellen Perspektive entspricht. Antezedenz und Konsequenz lösen sich auf in die Diskontinuität von Zeit und Raum.¹⁴

Bei einer Ausdehnung von 75 Achteln gestatten die Couplets fünf vollständige Zyklen von “haya kapritama” sowie vier von “Barbe Bleue ... kapritama”; einzig der semantische Strang des Soprans bricht mitten im Wort ab. Die Entscheidung des Komponisten, der linguistischen Unverletzbarkeit der syllabischen Komponenten größeren Respekt zu zollen als der des Bedeutung tragenden französischsprachigen Gegenstücks erzeugt den Eindruck, der Gesang werde maßgebend von Magie beherrscht. Die Tatsache, dass die betörend schönen Rahmenzeilen das emotionalste Segment des ganzen Liedes darstellen, verstärkt diesen Effekt.

Isolde, die Heilerin

1	ma première fois terre terre l'éventail déployé	mein erstes mal erde erde fächer geöffnet
2	ma dernière fois terre terre l'éventail refermé	mein letztes mal erde erde fächer wieder geschlossen
3	lumineux mon rire d'ombre	leuchtend mein schattenhaftes lachen
4	ma jeune étoile sur les fleuves	mein junger stern auf den Flüssen
5	ha—	ah—
6	solo de flûte	flötensolo
7	berce les quatre lézards en t'éloignant	wiege die vier echsen beim fortgehen
8	mayoma kapritama ssarimâ	<i>mayoma kapritama ssarimâ</i>
9	mano nadja lâma krîta makrîta	<i>mano nadja lâma krîta makrîta</i>

¹⁴ Wilfrid Mellers in Peter Hill (Hrsg.), *The Messiaen Companion*, London, Faber und Faber, 1995, S. 226.

Der zweite Gesang ist viel schlichter. Der Text, dessen französischer, einen konkreten Inhalt vermittelnder Anteil sich auf das Couplet beschränkt, ist nicht mit Anspielungen getränkt, wie es für die Collage aus Fragmenten verschiedener Mythen und Kunstwerke im ersten Gesang zutrifft, und die Musik besteht aus nur zwei unterschiedlichen Texturen.

Der im vorausgehenden Gesang so häufig beschworene Stern ist hier der Erde gegenübergestellt, die in drängender Wiederholung angerufen wird: *terre terre*. Anfang und Schluss all dessen, was an raumzeitliche Bedingungen geknüpft ist, deutet Messiaen im Bild des sich öffnenden und wieder schließenden Fächers an. Da der Komponist vom Lachen stets als einem Ausdruck reiner Freude spricht, könnte das schattenhafte aber dennoch leuchtende Lachen hier ein Hinweis sein auf die von den Liebenden in einer heimlichen Liebesnacht empfundene Seligkeit, die ihr zukünftiges Leben sowohl erhellen als auch gleichzeitig überschatten wird.

Das Flötensolo und seine Rolle als eine Art "beim Fortgehen" dargebotenes instrumentales Wiegenlied für vier Echsen scheint zunächst ganz rätselhaft. Ein dreifacher Kontext kommt hier in Betracht: der in den ersten Zeilen erwähnte Rahmen von "Anfang und Ende", die Verbindung der

ABBILDUNG 15:
das Killamery-Kreuz



Cinq Rechants mit dem Tristan-Mythos (und der irischen Prinzessin Isolde) sowie die christliche Symbolik, in die Messiaens Gedankenwelt in so ungewöhnlichem Maße eingebettet ist. So könnte die Vorstellung von den vier Echsen von einer Darstellung ähnlich der des Killamery-Kreuzes inspiriert worden sein, einer 3,5 m hohen Sandsteinskulptur aus dem 9. Jahrhundert, deren östliche Bildfläche vier Drachen oder Schlangen zeigt.¹⁵ Man kann darin einen eng gewobenen Knoten sehen, aus dem zwei Drachen aufsteigen, während sich ein anderes Drachenpaar aus einer Art Spirale abwärts windet. Der Knoten, Symbol der Beständigkeit und des ewigen Lebens, steht für die Verbundenheit aller Dinge, die Spirale für andauernde Schöpfung und geistiges Wachstum, und Drachen für das Wissen um die Welt und den Schutz der Erde und ihrer Bewohner. Man kann die Tiere

¹⁵ Das Killamery-Kreuz steht in den landschaftlich reizvollen Ruinen eines Klosterfriedhofs in der irischen Grafschaft Kilkenny.

jedoch auch als Schlangen deuten. Die Kelten schrieben den Schlangen Heilkräfte zu und verehrten sie u.a. als Symbole der Wiedergeburt. Antikes Kunsthandwerk zeigt Schlangen oft in gegensätzliche Kräfte verkörpernden Paaren: Leben und Tod, Gut und Böse, Licht und Dunkel. Vor diesem Hintergrund könnte die Darstellung den Komponisten an den Ruf der keltischen Prinzessin Isolde als begnadete Heilerin erinnert haben, der ja zu ihrer ersten Begegnung mit Tristan führte. Falls dieses oder ein anderes der vielen in Büchern über keltische Kunst abgebildeten Kreuze Messiaens Worte tatsächlich inspiriert haben sollte, wäre ihm die christliche Symbolik von Auferstehung und Neugeburt kaum entgangen.¹⁶ Seine Anspielung auf das Fortgehen (“en t’éloignant”) wäre dann ein überzeugender Hinweis auf den Tod, den einen von Messiaens zwei zentralen Begriffen in dieser Trilogie. Und das Flötensolo würde an das Signal erinnern, mit dem Tristans treuer Diener versprochen hatte, seinem todkranken Herrn die ersehnte Ankunft der irischen Isolde in der Bretagne und ihre Bereitschaft, den wahrhaft Geliebten noch einmal zu heilen, anzukündigen.

Dieser Gesang hat keinen formalen Rahmen. Da die Coda Komponenten des Couplets aufgreift, kann man die Struktur als eine Variante der fünfteiligen Wechselform Strophe – Refrain – Strophe – Refrain – Strophe auffassen. Die Textur ist sehr transparent. Nirgends in diesem Gesang setzt Messiaen alle zwölf Sänger gleichzeitig ein.

Die ersten zwei Zeilen bilden ein Paar; die Doppelkurve, in der ein solistischer Alt über den aufblühenden Anfang meditiert, wird eine Oktave tiefer von einem ebenfalls solistischen Bass mit einer Beobachtung über das Ende beantwortet, das man sich nicht als schmerzhaft oder erbärmlich vorstellen sollte, sondern als Rückkehr zu einem perfekten Zustand. Die Melodielinie bestätigt diese Aussage, indem sie sich um ein Palindrom rankt:

BEISPIEL 61: die grundlegende Symmetrie von Anfang und Ende



¹⁶ In seinem Buch über die alte Religion der irischen Druiden betont James Bonwick die Verbindung zwischen diesem Emblem und der christlichen Ikonografie: “The remains of the serpent form lingered in the minds of the cloistered monks, who have given us such unparalleled specimens of ornamental initial letters as are preserved in the Book of Kells” (*Irish Druids and Old Irish Religions*, Salem/NH, Ayer, 1984, S. 169). Ferner macht R. R. Brash in “The Sculptured Crosses of Ireland, what we learn from them” (*Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 12, S. 98-112) auf ein Kreuz in Clonmel aufmerksam, das in seinem Zentrum vier um eine kugelförmige Nabe gewundene Schlangen zeigt.

Die Zeilen 3-7 bilden eine Einheit aus drei Komponenten, die jeweils von *g* ausgehen, der Quint (oder Confinalis) des das Palindrom verankern- den *c*. Der Satz ist durchgehend unisono, wobei eine sparsame Verdop- pelung von zwei bis vier Stimmen in den Zeilen 3-4 und 6-7 durch ein einstimmiges Melisma auf dem Seufzerlaut “ah—” getrennt wird.

Die ebenfalls in strengem Unisono gehaltenen, identischen Refrains gestalten die erste Zeile in Pseudo-Sanskrit als eine Art Fugen-*Dux* in den Alten und Bässen, ausgehend von *f*, also dem, was die Jahrhunderte nach Claude Le Jeune und vor Messiaen die Subdominante nannten. Dieser Einsatz wird von den Sopranen und Tenören mit dem entsprechenden *Comes* auf *c* beantwortet, von wo die Musik nach *f* zurück moduliert. Beide Komponenten werden sodann notengetreu wiederholt.

Im zweiten Couplet wiederholen dieselben Sänger ihre jeweils zuvor eingeführten Komponenten, wobei ihnen jetzt zwei Stränge syllabischer Rezitation gegenübergestellt sind. Diese zwei Stränge sind sowohl in rhyth- mischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Abfolge der magischen Silben gegenläufig angeordnet. Zwei Tenöre bilden Varianten und Teilwiederho- lungen der in Zeile 9 gegebenen Silbenfolge, wobei sie die Darbietung ihrer Zauberformel der “rhythmischen Signatur” anpassen; zwei Bässe durchlau- fen derweil den Krebsgang von Rhythmus und Silbenfolge.

BEISPIEL 62: eine zweifache Beschwörung mit magischem Rhythmus

mano	mano	mano	nad	ja	lâ	ma	krî	ta	ma	krî	ta	ma	yo	ma	yo	ma	
ma		yo	ma	yo	ma	ta	krî	ma	ta	krî	ma	lâ	dja	na	noma	noma	noma

In der Coda greift Messiaen einen Ausschnitt der magischen Rezitation in den Männerstimmen auf,¹⁷ noch einmal gefolgt von der Zeile über das Flötensolo und die vier Echsen. Da die Melodie, zu der die zwei “perkussiv” gesprochenen Silbenformen ursprünglich einen Kontrapunkt bildeten, hier fehlt, erscheint das Zusammenspiel zweier nachdrücklich geflüsterter rhyth- mischer Sequenzen verwirrend exponiert.

Die Art, wie in den letzten Takten ein Ausschnitt aus dem französischen Text des Couplets aus dem Zusammenhang gerissen erklingt, lenkt die Auf- merksamkeit auf die Tatsache, dass nicht nur in diesem Fragment, sondern

¹⁷ Die Werte 1-9 in den Tenören, die Werte 11-17 im Krebsgang in den Bässen.

auch im Ganzen der semantischen Passage dieses Gesanges Adressat und Sprecher offen bleiben. In Zeile 1-4 identifizieren die Possessivpronomen *ma* und *mon* die Aussagen als vom lyrischen Ich ausgehend. In Zeile 6-7 legt die Verbform ebenso wie das implizierte “du” in *en t’éloignant* einen Imperativ nahe, doch bleibt unklar, ob die Aufforderung an das Flötensolo oder an einen ungenannten Ansprechpartner gerichtet ist. Mit dem *molto ritardando* bei den Worten, die vom Fortgehen zu einem nicht genannten Ziel sprechen, endet der Gesang in nachdenklicher Stimmung.

Die Grotte privilegierter Absonderung

Der dritte und zentrale Gesang der *Cinq Rechants* ist der üppigste. Im Text scheint Messiaen den Höhepunkt der irdischen Vereinigung Tristans und Isoldes zu beschreiben; in der Musik stellt er mittels modaler Harmonik eine Verbindung zu den Werken her, in denen er die tiefste Liebe feiert.

1	ma robe d’amour mon amour	mein liebesgewand meine liebe
2	ma prison d’amour faite d’air léger	mein liebesgefängnis aus leichter luft
3	lila lila	<i>lila lila</i>
4	ma mémoire ma caresse	meine erinnerung meine liebkosung
5	mayoma ssari man thikâri	<i>mayoma ssari man thikâri</i>
6	: oumi annôla oumi : : sarî sarî :	: <i>oumi annôla oumi</i> : : <i>sarî sarî</i> :
7	cheu cheu mayoma kapritama kalimolimo	<i>cheu cheu mayoma kapritama</i> <i>kalimolimo</i>
8	floutî trianguillo yoma	<i>floutî trianguillo yoma</i>
9	robe tendre	zartes gewand
10	toute la beauté paysage neuf	die ganze schönheit neue landschaft
11	troubadour Viviane Yseult	troubadour Viviane Isolde
12	tous les cercles tous les yeux	alle kreise alle augen
13	pieuvre de lumière blessé	krake aus licht verletzt
14	foule rose ma caresse	rosa menge meine liebkosung
15	ha— yoma ssarî ma	ah— <i>yoma ssarî ma</i>
16	tous les philtres sont bus ce soir encore	alle liebestränke werden noch heute abend getrunken

Sowohl das “Liebesgefängnis aus leichter Luft” in der Einleitung als auch die Erwähnung “aller Kreise” im Refrain verweisen auf die neunfache Linie, die die Fee Viviane um den Zauberer Merlin zeichnet, damit er für immer in Liebe an sie gebunden sein möge; die Arthus-Legende spricht von einem “Schloss aus Luft”. Ein merkwürdiges, aber doch entfernt verwandtes Bild ist das von der “Krake aus Licht”, die im fünften Gesang als “Krake mit

goldenen Tentakeln” wiederkehren wird”. Dieses Wortbild geht vermutlich wieder auf Hieronymus Bosch’ Triptychon *Der Garten der Lüste* zurück. Dort findet man, in der Mitte des unteren Drittels auf der Höhe der “Kristallkugel der Liebenden”, eine riesige Distel mit blassgoldenen, an Tentakeln erinnernden Stängeln. Im Zusammenhang mit der Gesamtaussage des Triptychons scheint es, als suchten die nackten jungen Leute, die im grottenartigen Körper der Distel verschwinden, einen Ort der Absonderung, wo sie ihr erotisches Spiel fortsetzen können. Allerdings verraten einige ihrer Gesten wie auch die stacheligen Greifarme der Pflanze eine Ambivalenz angesichts dieser besonderen Art Rückzugsort. Die Distel scheint Messiaen an die Grotte zu erinnern, in der Tristan und Isolde ihre Verbannung von König Markes Hof fristen – in Sicherheit, jedoch gesellschaftlich isoliert. “Krake aus Licht verletzt”, heißt es im Text, wobei die merkwürdig aktiven Greifarme jetzt tierisch gedeutet werden; es ist die “rosa (sprich: fleischfarbene) Menge”, die ungeheure Ansammlung gleich aussehender, gleichermaßen nackter junger Menschen in Bosch’ Tafel, die eine andere Art von “Liebkosung” verspricht: die der Zugehörigkeit – für Tristan und Isolde die Beziehung zu gleichgesinnten Adelligen am Hofe.

ABBILDUNG 16: Hieronymus Bosch,
Detail aus der Mitteltafel des Triptychons *Der Garten der Lüste*, 1504.
Museo del Prado, Madrid.



Die übrigen Bilder des Textes unterstützen diese Deutung: die Schönheit um die Liebenden und die neue Landschaft, die sie entdecken, da sie nun naturnah leben, das "zarte Gewand" und die Liebkosungen, mit denen Tristan seine Geliebte umgibt, die ihren rechtmäßigen Platz am Königshof aufgegeben hat, um mit ihm zusammen zu sein.

In der Musik zu diesem Gesang erkennt man einen zentralen, aus drei durch kurze Refrains getrennten Strophen bestehenden Körper, dem eine ausführliche Einleitung vorausgeht, eine Entwicklung eingeschoben ist und eine Coda folgt.¹⁸ Innerlich jedoch durchschneiden musikalische Details die scheinbar saubere Anordnung, indem Querbeziehungen zwischen verschiedenen Abschnitten ein auf drei Komponenten basierendes Netz weben.

"Introduction", "Refrain" und "Coda" sind dadurch verbunden, dass je fünf oder sechs der Stimmen Akkorde summen. In der Einleitung wird der Text zunächst durch einen einzelnen Sopran dagegengesetzt. Die anfangs auf die Töne *g cis e g* beschränkte und so scheinbar um sich selbst kreisende Melodie ist in Symbolen der Liebe harmonisiert: Modus 2³ (T. 1-7) bzw. 2¹ (T. 9). Bei der Erwähnung des Gedächtnisses verliert sich der schwebende Eindruck und macht einer Melodielinie mit emotionalen Vorhaltbildungen Platz. Ihr im Notentext durch Akzente und Sostenuato-Zeichen unterstrichenen "Seufzen" setzt sich durch die Zeile künstlicher, zweistimmig gesetzter Silben fort, gestützt von verschiedenen Undezim- und Tredezimakkorden. Im Verlauf der Passage werden diese Akkorde selbst vom Seufzen angesteckt und beginnen, jeweils von Dur nach Moll zu gleiten.

BEISPIEL 63: die "Seufzer" erinnertes Liebkosungen (Schema)

ma mé-moi-re ma ca-res-se mayoma ssari ssari manthikâri

The musical notation consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The piano part features chords with melodic lines indicated by a 'Melo-dietöne' label. The vocal line is set against the lyrics: 'ma mé-moi-re ma ca-res-se mayoma ssari ssari manthikâri'. The piano accompaniment includes chords with melodic lines indicated by a 'Melo-dietöne' label.

Auch im Refrain erklingt der Text zunächst in einem einzelnen Sopran und wird erst später von den beiden anderen übernommen. Die dramatische Eröffnungsphrase mit Sprüngen durch die Töne *a c dis gis* wird von einem Modus-2³-Akkord, ihre einen Halbton tiefere Sequenz von einem Modus-2²-

¹⁸ Vgl. *Couplet 1* = T. 20-32, *Couplet 2* = T. 42-57, *Couplet 3* = T. 67-80 + 94-96, *Rechant 1* = T. 33-41, *Rechant 2* = T. 58-66, Einleitung = T. 1-19, Entwickl. = T. 81-93, Coda = T. 97-106.

Akkord untermauert; wieder bietet Messiaens Liebessymbol eine einende Quelle. In der zweiten Hälfte des Refrains bleiben die summenden Stimmen modal, während die zwei Soprane eine nicht-modale, dramatisch zerklüftete Kontur mit unsicherer rhythmischer Vergrößerung wiederholen.¹⁹

Die Coda beginnt mit “tous les philtres sont bus ce soir” in homophonem Satz; danach kehrt bei “encore” die Hälfte der Stimmen zum Summen zurück. Über dem orgelpunktartigen Klang (einem E-Dur-Quintsextakkord in Umkehrung) beendet der erste Sopran das Stück mit einem selbstvergesenen wirkenden Melisma – einem Zitat der zu Beginn des *Turangalîla*-Satzes “Jardin du sommeil d’amour” gehörten Flötenkontur.

Diesen drei Abschnitten mit gesummtter Akkordbegleitung und spürbar wirkender *Liebe* steht das dreifache Couplet als Kontrast gegenüber. Mit Ausnahme der beiden abschließenden Segmente, die unisono gesungen werden – “robe tendre” von einem solistischen Tenor, “toute la beauté paysage neuf” von vier Frauen- und vier Männerstimmen in Oktavabstand – besteht der Text der sogenannten “Strophe” ausschließlich aus fantastischen Silben.²⁰ Das erste Segment ist besonders faszinierend, sowohl wegen seiner vertikalen Gegenüberstellung unabhängig rhythmisierter Gruppen als auch wegen seiner horizontalen Entwicklung im Verlauf der drei Couplets. Man unterscheidet zwei Zellen: Die eine wird in homophonem Satz gesungen, die andere “perkussiv” gesprochen. Die erste, eine achttimmige Vertonung der Worte “oumi annôla oumi”, die rhythmisch als 2-2|1-2-1|2-2, also in Form eines Palindroms angelegt ist, durchläuft einen Prozess der Expansion und Kontraktion sowohl hinsichtlich der Anzahl der verketteten Einheiten als auch hinsichtlich des das zentrale Segment charakterisierenden Rhythmus:

Couplet I	II		III						
T.	20-22	23-25	42-44	45-47	48-50	67-69	70-72	73-75	76-78
Rhythm.	1-2-1	2-3-2,	1-2-1	2-3-2	3-4-3,	4-5-4	3-4-3	2-3-2	1-2-1

Der gesprochene Strang, in dem zwei Männerstimmen sich mit zwei anderen in höherer Sprechlage abwechseln, verfolgt einen unabhängigen Kurs. Messiaens Akzente zeigen, dass er seine Wortfolge in Pseudo-Sanskrit in Hinblick auf eine eigene Art Wachstumsprozess angelegt hat. Die je unter einer Betonung zusammengefassten, zunehmend längeren Silbengruppen

¹⁹ In den gesummtten Akkorden vgl. Modus 2² in T. 37-38₃ und 39-40, Modus 2³ in T. 38_{4,5} und 41. Die Text tragende Melodie erklingt im Rhythmus 2-2-3-2, der in der Wiederholung unregelmäßig auf 2-3-5-4 augmentiert ist.

²⁰ Es ist nicht leicht zu entscheiden, was von dem Wort “trianguillo” zu halten ist, das wie ein erfundener Diminutiv irgendeiner romanischen Sprache für die Triangel klingt und insofern innerhalb von Messiaens erfundener Sprache eine Sonderstellung einnimmt.

cheu cheu ma - yo - ma ka - pri - ta - ma ka - li - mo - li - no
 > - > - - > - - - > - - - -
 2 3 4 5

werden zwischen den Sprecherpaaren hin und her geworfen, brechen dann aber ab, als das gesungene “oumi annôla oumi” seine Bahn vollendet hat. Ähnlich wie die Zukunft für Tristan und Isolde letztlich nur in getrennten Lebensentwürfen verlaufen kann, entfalten sich auch hier in Messiaens Musik zwei Wirklichkeiten nebeneinander, die unabhängig voneinander wachsen und nie wieder wirklich zusammentreffen.

Das anschließende vielstimmige “sarî sarî”, das zu dem mächtigen crescendo in “floutî” führt, bleibt in allen Strophen unverändert, wird jedoch im dritten Couplet vom Ziel der Steigerung, einem lang gezogenen “yoma” in siebenstimmigem *ff*, durch den Einschub eines langen und vielgestaltigen Entwicklungsabschnitts dramatisch getrennt. Dieser besteht aus drei Segmenten. Der erste präsentiert eine als Hauptstimme emanzipierte und verstärkte Wiederaufnahme des gesprochenen syllabischen Wachstumsprozesses “cheu cheu ...”, das nun alle sechs Männerstimmen gleichzeitig in *ff* beteiligt. Im zweiten Segment zeigt sich das “sarî”- und “yoma”-Material infiziert von den verschiedenen Aspekten des gesprochenen Stranges: Die Soprane wechseln zur Sprechstimme, während die anderen Stimmen homophone Akkordpaare nach dem Muster 1-2-3, 2-3-4-5, 3-4-5-6-7, also in zugleich wachsender Größe und Länge, entwickeln. Das dritte Segment des Einschubs ist ein zwölfstimmiger Kanon auf einem langen “ah—”. Die bizarre Zehn-Sechzehntel-Einheit mit chromatischem Abstieg, auf- und abschnellender großer Sept und abschließendem Tritonus ist eine Transposition dessen, was zuvor zu “toute la beauté paysage neuf” zu hören war. Die zwölf Stimmen setzen in fallender Anordnung im Abstand je einer Achtel ein, jede einen Halbton tiefer als die vorangegangene. Die zuletzt hinzutretende, der dritte Bass, wiederholt die ganze Einheit dreimal und scheint dann verantwortlich für den plötzlichen Abbruch aller. Erst nach einer Generalpause folgt die Explosion in das zurückgestellte “yoma”, das nun in *fff* und mit ununterbrochener Begleitung von “sarî sarî”-Rufen ertönt.

Dank des überraschend eingeschobenen zwölfstimmigen Kanons erleben Hörer drei Arten von Material: Unisono begleitet von gesummtten Akkorden, Homophonie in Gegenüberstellung mit Gesprochenem, und größtmögliche Polyphonie. Der “Einschub” – das musikalische Äquivalent der Verbannung der mythischen Liebenden, ihre quasi eingeklammerte Zeit in der Grotte – sorgt für inneren Reichtum, Drama und Intensität. Er ist ein zeitlich begrenzter Ausweg zur Alternative verschiedener Versuche einer von Liebe gestützten “Einheit” und der Entwicklung in zwei getrennten Strängen.

Erfüllung

Der Text des vierten Gesangs ist fremder als alle anderen. Tatsächlich entsteht der Eindruck, als werde der Anteil der erfundenen Sprache im Verlauf der ersten vier Gedichte der *Cinq Rechants* immer größer, als gewänne das Pseudo-Sanskrit die Überhand gegenüber den verständlichen französischen Worten: die Magie überwindet die Rationalität. Zwölf syllabische “Wörter” stehen hier dreizehn semantisch definierten gegenüber, wobei der urtümliche Ausruf “*oah*” dem leidenschaftlichen Melisma auf “*ah*” die Waage hält. Selbst der Anteil an Wiederholung ist auf beiden Seiten der Gleichung ungefähr derselbe.

1 niokhamâ palalan soukî	<i>niokhamâ palalan soukî</i>
2 mon bouquet tout défait rayonne	mein ganz aufgelöster blumenstrauß strahlt
3 niokhamâ palalan soukî	<i>niokhamâ palalan soukî</i>
4 les volets roses Oha	die rosa fensterläden <i>Oah</i>
5 amour amour du clair au sombre Oha	liebe vom hellen zum dunklen <i>Oah</i>
6 um— um— um— um— ...	<i>ömm— ömm— ömm— ömm— ...</i>
7 : roma tama tama tama :	: <i>roma tama tama tama</i> :
8 ssouka rava kâli vâli	<i>ssouka rava kâli vâli</i>
9 ssouka ssouka ssouka naham kassou	<i>ssouka ssouka ssouka naham kassou</i>
10 rava kâli vâli : roma tama tama tama :	<i>rava kâli vâli</i> : <i>roma tama tama tama</i> :
11 ha— ha mon bouquet rayonne	ah— ah mein Blumenstrauß strahlt

Die beherrschende Metapher ist das in der ersten Zeile eingeführte und in der Schlusszeile wiederholte Bild vom “ganz aufgelösten Blumenstrauß”, der strahlt – obgleich oder vielleicht sogar weil er derart in Unordnung geraten ist. Der Ausdruck “volets” in der dritten Zeile kann sich auf Fensterläden beziehen, bezeichnet aber auch die beiden Seitentafeln eines Flügelaltars, deren ursprüngliche Funktion sich ja nicht grundsätzlich von Fensterläden unterschied, insofern sie ursprünglich vor allem die geschnitzten Heiligenfiguren über dem Altar abdecken sollten. Auch in Messiaens Text geht es offenbar um schützende Klappen, deren Farbe er als “rosa” beschreibt. Die abschließende Bestätigung, dass hier von morgens bis abends “Liebe Liebe” erfahren wird, ist von urtümlichen Schreien umgeben.

In ihrem unveröffentlichten Aufsatz zu den *Cinq Rechants*, dessen Entwurf Messiaen so drastisch purgiert hatte, durfte Michèle Reverdy ihre Beurteilung, dieser Gesang beschreibe “die Liebeserfüllung”, immerhin beibehalten. Auch wenn ihr Ausdruck jeglichen Bezug auf Einzelheiten der fleischlichen Liebe, die dem Komponisten so offensichtlich unangenehm

sind, vermeidet, lässt das absegnete Fazit doch erkennen, dass Messiaen die sexuellen Nebenbedeutungen des “bouquet défait” und der “volets roses” nicht prinzipiell abstreitet. Die Schlusszeile, in der der “strahlende Blumenstrauß” ohne Erwähnung irgendwelcher Auflösungserscheinungen besungen wird, kann ohne Gefahr einer Fehlinterpretation als begeisterte Beteuerung erotischen Glückes gelesen werden.

Die musikalische Form besteht aus vier identischen Refrains, die drei variierte Strophen umschließen und von einer strophisches Material rekapitulierenden Coda abgerundet. Der Refrain in diesem Lied von der Erfüllung ist die einzige Komponente im ganzen Zyklus, die alle zwölf Sänger für längere Zeit zum Unisono vereint. In “freudigem *ff*” präsentieren sie eine Miniaturform der griechischen Triade mit Strophe, Antistrophe und Epode, harmonisch verankert in *d*, mit *f* als Confinalis und dem wiederholt fallenden Tritonus *h-f* als prominentem Intervall.

BEISPIEL 64: schwelgend mit strahlendem Blumenstrauß

ff (*joyeux*)

+8 Nio-kha-mâ pa-la-lan-sou-kî mon bou-quet tout dé-fait ray-on-ne

+8 Nio-kha-mâ pa-la-lan-sou-kî les vo-lets ro-ses O-ha

+8 a-mour a-mour du clair au som-bre O-ha

Die polyphonen Strophen bestehen aus zwei Schichten sehr unterschiedlicher Intensität. Die mit den Tenören abwechselnden Alte bieten in gleichmäßigen, auf Messiaens Wunsch hin monoton klingenden Sechzehnteln die Beschwörungsformel “roma tama tama ...” dar. Dieser Strang bleibt in allen drei Couplets unverändert und wird auch in der Coda noch einmal kurz aufgegriffen. Gleichzeitig summen erster und zweiter Bass ein wiederholtes “*ömm*”, mit dem sie eine Art Tritonus-Organum bilden – eine hoch expressive, differenziert artikulierte Doppelphrase in parallel geführten Stimmen, die sogar einzelne an Neumen erinnernde ornamentale Gesten enthält. In ihrem Verlauf durch die drei Strophen zum Coda-Beginn bilden die Tritonusparallelen ihre eigene dreiteilige Form mit Coda: Vier aus

derselben Kontur entwickelte Segmente²¹ in Couplet 1 und 3 umgeben eine längere S-Kurve in Couplet 2 und werden abgerundet durch einen einfachen Aufstieg in der Coda. Die vier rahmenden Phrasen bleiben trotz ihrer Eloquenz im *mf*-Bereich, während die zentrale S-Kurve allerlei emotionale Erschütterungen durchläuft (*f—dim—p—cresc—ff—dim*) und der abschließende Aufstieg mit einem crescendo von *mf* nach *ff* triumphiert.

Das Sopranmelisma auf *ah* mündet in eine langsame, von den sechs Männerstimmen homophon gesungene Phrase, die mit der Umkehrung eines Quintsextakkordes schließt und damit andeutungsweise an den Schluss des vorausgehenden Gesangs anknüpft. Die Solistin endet in strahlendem *f* und vermittelt so die Gewissheit eines Glücksgefühls, das Worte übersteigt.

Der Blick zurück

1	: mayoma kalimolimo:	: <i>mayoma kalimolimo</i> :
2	tes yeux voyagent dans le passé	deine Augen wandern in die Vergangenheit
3	mélodie solaire de corbeille courbe	Sonnenmelodie gekrümmten Korbs
4	: t k t k t k t k : dans le passé	: <i>t k t k t k t k</i> : in die Vergangenheit
5	um um um um—	<i>ömm ömm ömm ömm—</i>
6	losangé ma fleur toujours	rautenförmig meine blume immer noch
7	philtre Yseult rameur d'amour	liebestränk Isolde liebesruderer
8	flako flako	<i>flako flako</i>
9	fée Viviane à mon chant d'amour	fee Viviane meinem liebeslied
10	cercle du jour	tageskreis
12	: hayo hayo hayo : (4x)	: <i>hayo hayo hayo</i> :
13	foule rose hayo bras tendu	rosa menge <i>hayo</i> ausgestreckter arm
14	pieuvre aux tentacules d'or	krake mit goldenen tentakeln
15	Persée Méduse	Perseus Medusa
16	l'abeille l'alphabet majeur	die biene das wichtige alphabet
17	ha— ha— ha— ha—	ah— ah— ah— ah—
18	fleur du bourdon	blume der hummel
19	tourne tourne tourne à mort	wende wende wende dich zum tod
20	: doka do do do do : : doka :	: <i>doka do do do do</i> : : <i>doka</i> :
21	quatre lézards la grotte	vier echsen die grotte
22	pieuvre et la mort	krake und tod
23	corolle qui mord deuxième garde à manger d'abord Ha	blumenkrone die als zweites beißt bewahrt zuerst zum essen <i>Ha</i>
24	dans l'avenir	in die zukunft

²¹ Die Grundform der vier Phrasen in T. 11-17 und 45-51 kann als vom Tritonus *d/gis* aufsteigend, zum Höhepunkt *a/es* hochschnellend, dann zu *cis/g* abfallend beschrieben werden.

Der fünfte Gesang gebärdet sich als Echo alles Vorausgegangenen – halb wehmütiger Blick zurück, halb bedauerndes Erwachen. Aus dem ersten Gesang über den magischen Raum zitiert Messiaen das eröffnende *hayo*, die Konsonantenfolge *t k t k t k t k* sowie das kurze, gewaltsam ausgestoßene *ha*, das (hier am Ende der Refrains) für ein schreckliches Lachen steht. Der zweite Gesang liefert das Bild von den vier Echsen. Die markanteste Quelle ist der dritte Gesang, aus dem die syllabische Äußerung *mayoma kalimolimo* sowie drei paarweise Anspielungen stammen: Isolde und der Liebestrank, Viviane und der Kreis, die Krake und die rosa Menge. Das *ömm*–, Vehikel für melismatisches Summen, stammt aus dem ersten und vierten Gesang, während das *ah*–, die entsprechende Silbe für die Vokalise mit offenem Mund, schon im zweiten, dritten und vierten Gesang vorkam.

Im Vergleich zum vierten Gesang ist die magische Silbensprache hier wieder in den Hintergrund gedrängt; man könnte spekulieren, dass das lyrische Ich nach der durchlebten Ekstase beschließt, seine nichtrationale Seite zu unterdrücken oder zumindest einzudämmen. Diese Hypothese wird von etlichen Beobachtungen gestützt. Einige betreffen das Zusammentreffen von Wortbildern, die in einem früheren Kontext positiv oder neutral wirkten, nun aber ihre problematischeren Aspekte erkennen lassen. Während “Grotte” und “Krake” in Zeile 21-22 die Interpretation bestätigen, nach der das Detail aus Bosch’ Triptychon als Messiaens visuelles Symbol der Tristan’schen Liebesgrotte gelesen werden darf, wirft in Zeile 14-15 die Gegenüberstellung der “Krake mit den goldenen Tentakeln” mit einer Anspielung auf Perseus und die enthauptete Medusa ein unheilvolles Licht auf die übergroße, überaktive Pflanze, unterstreicht ihre Fähigkeit zu verschlingen und zu töten und hinterfragt ihre Bereitschaft, eine schützende Höhle zur Verfügung zu stellen. Zeile 13 scheint den Arm zu beschreiben, den einer der jungen Menschen in Bosch’ Gemälde wie im Krampf ausstreckt, und Zeile 22 assoziiert die Krake mit dem Tod. Wenn Zeile 23 eine Blumenkrone mit ominöser Reihenfolge vom Beißen und Essen erwähnt (eine Krake verschlingt ja ihre Beute, bevor sie sie zerkleinert), scheint Messiaen der Deutung desselben Details aus dem Gemälde des mittelalterlichen Surrealisten eine wieder andere Wendung zu geben.²²

²² Ich habe keinerlei Erklärung gefunden für die Frage, warum Messiaen in T. 47 (in allen Stimmen) das Wort “Corolle” mit großem Anfangsbuchstaben schreibt, eine Praxis, die er in diesem Zyklus, in dem nicht mal die Anfangswörter der Gesänge groß geschrieben sind, sonst sehr konsequent ausschließlich für Eigennamen verwendet. Ich habe mich entschlossen, die in T. 60 zu findende Version mit kleinem Anfangsbuchstaben zu übernehmen, um eine etwaige Verwechslung mit den verschiedenen mythischen Personen zu vermeiden.

Andere Einzelheiten im Text bestätigen den Verdacht, dass der oder die Liebende bereit ist, sich aus einer allzu engen Umarmung zu befreien, die aufgrund ihrer Verletzung gesellschaftlicher Normen zu einem Dasein des Ausgestoßenseins führt. Kaum versteckt unter der poetischen Oberfläche entdeckt man hier eine deutliche Betonung aller fünf Sinne sowie ein überraschende Wendung zum geschriebenen Wort: die wandernden Augen stehen für das Sehen, die Sonnenmelodie für das Hören, die von einer Hummel besuchte Blüten für das Riechen, die verschlingende Blumenkrone ebenso wie der Tristan und Isolde kredenzte Liebestrank für das Schmecken und die Tentakeln der Krake, die sich nach Körpern aus der "rosa Menge" der Nackten ausstrecken, für das Tasten und Anfassen. Die Echsen, mystische Tiere der keltischen Überlieferung, sind hier der Biene gegenübergestellt, einem bekanntlich besonders intelligenten und geselligen Wesen; die mit Logik nicht zu entschlüsselnden syllabischen Äußerungen kontrastieren mit dem "wichtigen Alphabet", als würde der Liebende, den wir bisher als in die unmittelbare und weitgehend wortlose Liebeserfahrung versunken erlebt haben, erneut zu jenem Troubadour, der seine Gedanken und Gefühle in Poesie und Musik umsetzt. Auch für die Geliebte macht die Vergangenheit, zu Beginn des Gesangs das eindeutige Ziel ihrer wandernden Augen, am Ende der Zukunft Platz.

Bezeichnenderweise lässt der Text hier zum ersten Mal in Messiaens "Tristan-Trilogie" erkennen, dass nicht nur die mit Zauberkräften der Heilung begabte Isolde, sondern auch Tristan vor der Begegnung mit seiner Geliebten ein von Talenten und Plänen geprägtes Leben geführt hat. Der Ausdruck vom "Liebesruderer Tristan" spielt auf den jungen Mann an, der sich in der Hoffnung auf Heilung durch Menschen, die diese im Wissen um seine Schuld am Tod ihres Verwandten verweigert hätten, als seefahrender Troubadour ausgibt und damit Vertrauen gewinnt.

Die Musik bestätigt viele Aspekte der soeben entworfenen Deutung. Messiaen greift verschiedene Charakteristika des ersten Gesanges auf. Über das bereits erwähnte Zitat der "perkussiv" gesprochenen *t k t k t k t k*-Zeile hinaus erinnert der Hoquetus-Stil, in dem Zeile 16 des fünften Gesanges vertont ist, an "les amoureux s'envolent", der ersten französischen Textzeile des Zyklus. Die aggressiv wirkende achtstimmige Homophonie in den beiden Refrains, für die Messiaen "*ff brutal*" vorschreibt und die jedes Mal nach einer kontrapunktischen Zeile in *fff furieux* mit einem explosiven "Ha" in *sffff* endet, erinnert unmittelbar an eine andere achtstimmige Homophonie mit "*fff furieux*"-Bezeichnung zu den Worten "ha ha ha ha ha soif". Das Einleitungssegment des fünften Gesanges ähnelt der Coda genügend, um bei

Hörern den Eindruck eines Rahmens zu hinterlassen, der dem im ersten Gesang noten- und wortgetreu erzeugten Rahmen entspricht. Schließlich modifiziert Messiaen hier – wie im ersten Gesang – sowohl die Strophe als auch den Refrain, während die drei dazwischen liegenden Gesänge nur ihre Couplets anreichern, ihre *Rechants* dagegen unverändert wiederholen.

In einer entscheidenden Beziehung allerdings ist der fünfte Gesang anders als alle im Zyklus vorangehenden. Nur hier gibt der Komponist den regelmäßigen Wechsel von Strophen und Refrains, der Claude Le Jeunes als Vorbild gewähltes Werk kennzeichnet, auf. Auch sind die Rahmensegmente hier ungewöhnlich ausgedehnt: sie nehmen beinahe ein Drittel des Stückes ein. Das Ergebnis ist eine Form nach dem Schema A B C C' B' A'. Man kann diese Abweichung von der sonst in den *Cinq Rechants* respektierten Norm als Rückkehr des Komponisten zu seinen geliebten Palindromen deuten, doch ist das nicht alles, was hier im Hintergrund steht. Wie Messiaen immer wieder betont, weisen Notenwertfolgen, melodische Konturen, Akkordgruppen oder Strukturabläufe, die in rückläufiger Reihenfolge mit sich identisch bleiben, auf eine Aufhebung der dem Menschen vertrauten Zeit hin. Dies erinnert an die entscheidende Bemerkung, die Messiaen über diesen Gesang zu Michèle Reverdy macht: “Die Geliebte steht über der Zeit, während geheimnisvollerweise ihre Augen wandern, in die Vergangenheit, in die Zukunft.”²³

Die Einleitung ist emotional und linguistisch abwechslungsreicher als alle anderen Abschnitte des Gesanges. In der lebhaften ersten Hälfte werden vier syllabisch in *f vigoureux* singende Männerstimmen und vier in Französisch ebenfalls in *f* respondierende Frauenstimmen mit vier gemischten Stimmen kontrastiert, die in “*pp mystérieux*” den Blick in die Vergangenheit beschwören. In der zweiten Hälfte singt ein Solo-Sopran in neuer Kraft von der Sonnenmelodie, wird jedoch von den geflüsterten tierischen Lauten des *t k t k t k t k* unterbrochen, deren anfänglich Dichte sich allmählich auflöst, um in einer langen Pause zu enden. Abschließend wiederholen die vier gemischten Stimmen in langsamem Tempo und nachdenklichem, wie von weither klingendem Timbre (“*lent, lointain*”) ihre Bemerkung über den in die Vergangenheit gerichteten Blick, wobei die Alte allerdings nur noch leise summen. Der stark segmentierte Abschnitt wird zusammengehalten von der durchgehenden Unisono-Textur, die ausschließlich für das entscheidende, jede Hälfte abschließende Wort “Vergangenheit” in Tritonus-Intervalle aufgespalten ist.

²³ Vgl. Fußnote 8 in diesem Kapitel.

In der Coda scheinen die französischsprachigen Zeilen zunächst ganz entfernt worden zu sein. Die dem Beginn der Einleitung entsprechende magische Anrufung der Männerstimmen geht hier unmittelbar in das perkussiv geflüsterte *t k t k t k t k* über, das hier als zweistimmiger rhythmischer Kanon gesetzt und wesentlich erweitert ist. Die Schlusskomponente der Einleitung, die auch hier langsam, wie von weit her kommend und *pp* klingt, bringt in den zuallerletzt doch noch einmal ins Französische fallenden Bässen die einzige Überraschung: dass der Blick der Geliebten – der diesmal nicht einmal in Worten erwähnt, sondern ausschließlich durch das umgebende Material musikalisch evoziert wird – nicht mehr in die Vergangenheit, sondern jetzt in die Zukunft gerichtet ist.

Tonlich kreist die Einleitung um *as* bzw. *gis*, der in den beiden ersten Zweitakttern als Vorhalt jeweils verlassen wird, aber sowohl im semantischen Solo-Sopran-Segment zu Beginn der zweiten Hälfte als Schlussston dient als auch die jede Hälfte abschließende Bemerkung der gemischten Stimmen verankert. Dieser Zentralton wird in der Strophe beibehalten und verbindet so die aufeinander folgenden Abschnitte.²⁴

Die Strophe besteht wie die Einleitung aus zwei Hälften; die Parallelität wird hier nicht durch beinahe identische Abschlussphrasen, sondern durch die strukturelle Entsprechung jeweils wiederholter Anfangssegmente hergestellt (T. 16-17 = 18-19 und T. 27-28 = 29-30). Das Herzstück der Strophe setzt sich aus den beiden nachfolgenden Segmenten zusammen: T. 20-26 und 31-39 sind als übergeordnete Einheit von Vorder- und Nachsatz komponiert. Der von der Fee Viviane und den Kreisen, in die sie den Zauberer Merlin einschließt, erzählende Vordersatz wird vom Solo-Sopran vorgetragen und nur für die zwei reimenden Schlusssilben von einer zweiten Stimme verdoppelt. Der an die rosa Menge und den ausgebreiteten Arm erinnernde Nachsatz beginnt mit derselben, diesmal als Unisono für gemischte Stimmen gesetzten Melodielinie, während die drei Alte in einer kontrapunktischen, an III: T. 37-38 angelehnten Kontur die Krake mit den goldenen Tentakeln sowie Perseus und Medusa ins Bild bringen. Das die Strophe beschließende Segment, das in Hoquetus-Stil auf die Biene und das Alphabet anspielt, ist mit seufzerartigen Tritonusparallelen unterlegt, die ähnlich auch schon zu Beginn der Strophe erklangen, und erzeugt so zusätzlich den Eindruck eines im Hintergrund wirkenden Rahmens.

²⁴ Vgl. in der Einleitung den wiederholten Vorhalt *gis* in T. 1 und 2, den akzenttragenden Vorhalt *as* in T. 4, den Abschlussston des Sopransegments in T. 7-9, und den Tritonus über *as* in T. 6 und 15. Im Couplet vgl. das *as* als einen Segmente eröffnenden Ton in T. 16 und 18 und als Abschlussston in T. 17, 19, 26, 27, 28, 29, und 30.

BEISPIEL 65: die Bilderwelt in der Strophe der Erinnerungen

20 *mf* *f* *p* *mf*
 S1
 (+ S3)
 fée Vi - viane à mon chant d'a - mour cer - - cle du jour

31 *ff* *f* *ff* *f*
 S1+2, T1+2 S3, T3 S1+2, T1+2 +3A, B3
 +8
 fou - le rose ha - yo bras ten - du l'a - beil - le l'al - pha - bet ma - jeur
 A1+2+3
 B1+2
 pieuvre ten - ta - cu - les d'or Per - sée Mé - du - se ha ha ha ha
 aux

Wenn die Strophe – im Anschluss an den Refrain und dessen unmittelbar folgende “Reprise” – wieder aufgegriffen wird, ist sie vertikal mit zusätzlichem Material angereichert und erinnert auch damit noch einmal an den ersten Gesang des Zyklus. Als Gegenstimme zum Beginn der wiederholten zweitaktigen Segmente, die jede Hälfte eröffnen, summen Sopran 2 und 3 eine sechstönige Kontur in Ganztonparallele.²⁵ In den beiden den Schluss der zwei Hälften bildenden, aufeinander bezogenen Phrasen bleibt der unbegleitet entworfene Solo-Sopran im Vordersatz unverändert,²⁶ während seine kontrapunktisch modifizierte Wiederholung im Nachsatz durch eine weitere, diesmal nicht-semantische Gegenstimme, das *t k t k t k t k* aus der Einleitung, verdickt wird.²⁷ Das Resultat erinnert erneut an den ersten Gesang, in dem die variierte Wiederaufnahme des kontrapunktisch gesetzten Couplets mit demselben konsonantischen Material angereichert wird.

Während Messiaen also die Strophe durch vertikale Verdichtung variiert, erweitert er den Refrain mittels horizontaler Einschübe. Bei seinem ersten

²⁵ Vgl. T. 63-64 und 65-66 mit T. 16-17 und 18-19, T. 74-77 mit T. 27-30.

²⁶ D.h., T. 67-73 = 20-26.

²⁷ In T. 78-80, wo die Tenöre wie zuvor von der “Krake mit den goldenen Tentakeln” und dem “ausgestreckten Arm” singen, wird die zusätzliche Zeile von den hier vorher nicht beteiligten Bässen gesprochen. Sowie der erste und zweite Bass ihr sequenzierend geseufztes “ah—“ beginnen, setzt nur der dritte Bass die Idee mit vereinzelt *t - t - t* fort. Doch als die Hoquetus-Zeile ihr langes “majeur” erreicht, übernehmen die Tenöre das Material mit einer neuen Folge eines dichten *t k t k t k t k*.

Auftreten wird die homophone, “*ff brutal*” gewünschte Phrase über die “Blume der Hummel”, die sich zum Tod wenden soll (Zeile 18-19), die vier Echsen und die Grotte (Zeile 21) rhythmisch ergänzt durch das explosive “doka” bzw. “do” zweier Bässe. Der so erzeugte Eindruck einer ununterbrochenen Folge von Sechzehntel-Attacken wird mit anderen Mitteln fortgesetzt, wenn das homophone Kontingent die Krake mit dem Tod in Verbindung bringt (Zeile 22), während die drei Tenöre in erneut ununterbrochenen Sechzehnteln “*fff furieux*” von der beißenden und verschlingenden (Distel-) Blumenkrone singen, bevor sie mit ihrem satanischen Lach-Schrei enden.

In der Reprise des zehntaktigen Refrains schiebt Messiaen vor dem siebten Takt drei Achtelnoten und nach dem Takt weitere sieben Achtel ein, was den Text zusätzlich surrealistisch verfremdet: Im französischsprachigen Strang dieses aufgeblasenen Segments hört man jetzt “*quatre lézards grotte pieuvre à mort / la mort*”, wobei der ausgedehnte Klang des als Höhepunkt dienenden *mort*, ein zehntöniger *fff*-Akkord unter dem hohen *h* des Soprans, von den Tenören mit einem wütend gebrüllten “*quatre lézards et la pieuvre et la mort / tourne à mort*” quittiert wird. Der Tod, der schon im originalen Refrain viermal genannt ist, wird in der Reprise gleich siebenmal angerufen.

Eine Deutung dieser ausdrücklichen Betonung der Verbindung von Echsen, Krake und Tod muss drei Besonderheiten dieses Satzes berücksichtigen. Der Text legt nahe, dass es Messiaen um einen Blick zurück geht, besonders auf den dritten Gesang mit seinen abgeschlossenen Räumen: das Schloss, das die Fee Viviane aus Luft um Merlin baut, Tristan und Isoldes Liebesgrotte und die Krake, die Messiaen offenbar mit Bosch’ überlebensgroßer Distel und deren zugreifenden Tentakeln verbindet. Die Musik deutet eine Rückkehr zum ersten Gesang des Zyklus an, zu jenem magischen Ort, wo junge Liebende abgehoben über der prosaischen Welt und ihren Konventionen schweben. Schließlich ist es auch nicht unerheblich, dass der letzte der *Cinq Rechants* zugleich als Schlusskomponente der gesamten Tristan-Trilogie dient.

In diesem dreifachen Licht kann man die poetische und musikalische Sprache in zweierlei Weise interpretieren. Eine relativ wörtliche Deutung könnte annehmen, Messiaen beziehe sich hier auf die abschließende Szene des mittelalterlichen Mythos, in der der zum dritten Mal tödlich verletzte Tristan erneut nur durch die Heilkräfte der irischen Isolde (die vier Echsen) gerettet werden kann, eine Situation, die die Umstände der ersten Begegnung der Liebenden wiederholt. Diese Beziehung wird von der Musik in vielen Anspielungen auf den ersten Gesang betont. Die ersehnte Heilung wird jedoch durch Tristans Frau unterlaufen, die (wie die inzwischen nicht

mehr schützende, sondern verschlingende Krake) ihren Mann ausschließlich für sich selbst will, selbst wenn dies seinen sicheren Tod bedeutet.

Eine eher spirituell orientierte Deutung könnte sowohl die Heilung als auch die "Einverleibung" als Aspekte des Todes in seiner Hoffnung vermittelnden Dimension verstehen. Wo der Tod ein Tor zur Vereinigung mit Gott ist und auch, wie Messiaen seinen Hören nahezubringen entschlossen ist, zur einzig vollkommenen Vereinigung der Liebenden selbst, ist Heilung nur in der Perspektive der Ewigkeit zu denken. Selbst die dringende Umklammerung ist nicht mehr ausschlaggebend, sobald die nicht mehr an anderen "Liebkosungen" orientierten Liebenden miteinander verschmelzen und, wie Messiaen es in *Harawi* ausdrückt, "einander zum Atem werden".

Messiaens musikalische Aussage in den *Cinq Rechants*

In den *Cinq Rechants* kommt Messiaen der Darstellung einer Geschichte näher als in jedem seiner anderen Vokalzyklen. Zwar werden die Episoden gemeinsamer Erfahrung, die den Liebenden vor ihrer endgültigen Trennung vergönnt ist, nicht in einfacher chronologischer Reihenfolge erzählt, doch zeichnen die in den fünf Gesängen enthaltenen Bilder und Anspielungen nach, wie die ungenannten Protagonisten zunehmend in eine Ausnahmewelt eintauchen, aus der sie sich am Schluss des Zyklus bedauernd aber auch gereift wieder befreien.

Wenn der Inhalt somit linearer erscheint als die verschleierte Inka-Allegorie in *Harawi* oder die vielschichtige Meditation über die Liebe als Stufe innerhalb des kosmischen Spiels in der *Turungalila-Sinfonie*, so ist der Anschein von Realismus doch auch trügerisch: In diesem Text mit seinem überwältigenden Anteil an erfundenen Silben und in dieser Musik mit ihren zahlreichen Passagen unartikulierten oder polyglotten Singens wird der Eindruck einer Entwicklung nicht in rational nachvollziehbarer Weise, sondern eher auf der Ebene des Unterbewussten vermittelt.

Die das Phonetische vom Klanglichen trennenden Komponenten liefern ein eindringliches Beispiel für solch nicht-diskursive Kommunikation. In vier der fünf Gesänge sind die Männerstimmen aufgefordert, "perkussiv zu sprechen". Da der Notentext eine bestimmte Tonhöhe andeutet, denkt man zunächst an den als "Sprechstimme" bekannt gewordenen Zwitter zwischen Singen und Sprechen. Doch im Gegensatz zu der Art, wie Schönberg und seine Schüler dieses Stilmittel anwenden, geht es bei Messiaen ausnahmslos um ein *recto tono*-Sprechen, das monoton ist sowohl hinsichtlich seiner Tonhöhe als auch im Rhythmus, also gerade nicht um die Nachahmung

natürlicher Intonation. Auch sind die derart vorgetragenen Klänge nicht ein einziges Mal einem semantischen Text zugeordnet. Im ersten und letzten Gesang beschränkt sich deren "Aussage" auf Konsonantenfolgen, die an die Doppelzungen-Übungen von Bläsern erinnern (*t k t k t k t k*); im zweiten und dritten Gesang, da die Liebenden zunehmend tiefer in ihre Phantasiewelt eintauchen, sind die beinahe klanglosen Äußerungen aufgegeben zugunsten von Worten in Pseudo-Sanskrit mit klangschönen Vokalen und vielen weichen Konsonanten, doch werden diese sogleich verschiedenen Prozessen rhythmischer Konturierung, horizontaler Spiegelung und vertikaler Gegenüberstellung unterworfen.

Am anderen Ende des Klangspektrums, wo Artikulation wenig und Klang alles ist, verwendet Messiaen sowohl gesummte als auch melismatisch gesungene Konturen. Der Anwendungsbereich dieser komplementären Arten textloser Stimmgestaltung ist groß: Summen kann als abschnittsweise Unterstützung einer melodischen Linie eingesetzt werden (wie im ersten und letzten Gesang); es kann als harmonischer Untergrund wiederholter oder gehaltener homophoner Akkorde eine gesungene Linie begleiten (wie im dritten Lied, wo seine Modus-2-Harmonik von "Unterstützung durch Liebe" spricht) oder aber eigene und durchaus eigenwillige Konturen in mehrstimmiger Linienführung beschreiben (wie im vierten Gesang). Die melismatische Vokalise auf "ah-" drückt, besonders wenn sie solistisch vorgetragen wird, schmerzliche Gefühle direkter aus, als es ein Text je könnte. Als zwölfstimmiger Kanon in *ff*, wie er im dritten Gesang erklingt, droht sie die Hörer mit ihrer durch keine Sprachlogik gezähmten emotionalen Intensität schier zu überwältigen.

Interpreten der "Tristan-Trilogie" stellen gern eine symmetrische Anlage in diesem musikalischen Triptychon fest, insofern die das Zentrum bildende gewaltige Sinfonie von zwei Vokalwerken umgeben ist, die beide magische Laute verwenden – Quechua im einen, Pseudo-Sanskrit im anderen Fall. Diese Sicht unterschlägt jedoch wesentliche Unterschiede zwischen den zwei Gesangszyklen. Auf der Ebene des Textes haben viele der Quechua-Worte durchaus eine Bedeutung oder zumindest etablierte onomatopoetische Konnotation, während das Pseudo-Sanskrit ausschließlich auf das Unterbewusste wirkt. Auch werden die erfundenen Silben in den *Cinq Rechants* ergänzt durch eine dritte Schicht vokal erzeugter Klänge, die ohne jede Vorspiegelung linguistischer Kommunikationsabsicht eingesetzt sind und vielmehr einem Gefühlsregenbogen gleichen. Auf der Ebene der Musik kontrastiert die eher konventionelle Vertonung für Sopran und Klavier mit einem *a cappella*-Satz für zwölf Sänger, deren Stimmäußerungen zwischen wenigstens zwei Dutzend verschiedenen Texturen oszillieren.

In diesem Licht betrachtet erscheinen Messiaens *Cinq Rechants* wie eine Art vokaler Sinfonie: ein vielfarbiger Klangteppich, der durchwebt ist mit wenigen, noch dazu auf- und wieder abtauchenden Fäden in einer Normal-sprache. Die "Aussage" in den hoch komplizierten vielsprachigen Kontrapunkten des Chores kann verglichen werden mit den eindrucksvollen Poly-rhythmen der *Turangalila-Sinfonie*: In beiden geht es um eine kosmische Dimension, um eine Gleichzeitigkeit verschiedener Wirklichkeiten in einem imaginären Universum, dessen Klänge noch nicht im Interesse leichter Verständlichkeit für menschliche Ohren gefiltert sind. In einem solchen Gewebe sind surrealistische Wortkombinationen, die Eigennamen aus alten Mythen in den Vordergrund stellen, und Satzfragmente, die auf allegorisch besetzte Tiere verweisen, tatsächlich höchst effektiv.

Die dritte Tafel in Messiaens Triptychon, die auf Tristans and Isoldes kurze Zeit leidenschaftlicher Erfüllung konzentriert ist, erweist sich nicht nur als reicher an sexuellen Anspielungen ist als die beiden anderen Tristan-Kompositionen; hier wird zudem das Medium, mit dem Sänger üblicherweise Inhalt vermitteln – die sinnhafte Sprache – zurückgestuft als nur eine (und vielleicht nicht die wichtigste) Art der Kommunikation über eine Erfahrung von Liebe, Schicksal und Tod, die die menschliche Vernunft und ihren Ausdruck in sprachlicher Form übersteigt.