

La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ

Messiaen schrieb sein Oratorium über “die Verklärung unseres Herrn Jesus Christus” in den Jahren 1965-69. Am 9. Juni 1965 erhielt er von der Gulbenkian-Stiftung in Lissabon den Auftrag für “ein symphonisches Werk, möglichst mit Chor”. Er beschloss, dafür die Idee einer Komposition für Chor und Orchester über die Verklärung aufzugreifen, die er am Ende seiner Tagebuchaufzeichnungen für das Jahr 1961 erstmals erwähnt.¹ Die Verwirklichung nahm allerdings bald Dimensionen an, die eine Fertigstellung bis zum Wunschtermin der Auftraggeber am 4. Juni 1966 aussichtslos erscheinen ließen. So wurde die in ihrer endgültigen Fassung zweistündige *Transfiguration* erst am 7. Juni 1969 uraufgeführt. Ausführende im mit etwa 9000 Konzertbesuchern gefüllten Kolosseum von Lissabon waren das Orchestre de Paris unter der Leitung von Serge Baudo, der Chor der Gulbenkian-Stiftung sowie unter den sieben Solisten der Cellist Mstislaw Rostropowitsch und die Pianistin Yvonne Loriod, Messiaens zweite Frau. Die Partitur erschien 1972 im Verlag Alphonse Leduc.

Ein französischer Kritiker verglich das Oratorium hinsichtlich Absicht und potentieller Wirkung mit Hans Urs von Balthasars theologischem Hauptwerk *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*;² die Kommission, die Messiaen 1985 den ersten Kyoto-Preis für Kunst und Philosophie verlieh,

¹ Siehe dazu Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven und London 2005, S. 264-265.

² Alain Michel, “La Transfiguration et la beauté: d’Olivier Messiaen à Urs von Balthasar”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* IV/1 (1974), S. 493-499 [493]. Der Vergleich seines Werkes mit dem des Schweizer Theologen, den er aufrichtig bewunderte, freute den Komponisten so sehr, dass er anregte, Michels Aufsatz solle im Programmheft der französischen Erstaufführung der *Transfiguration* abgedruckt werden, die im Rahmen des zu seinem 70. Geburtstag veranstalteten *Festival Messiaen* im November-Dezember 1978 in Paris stattfand. Messiaen erwähnt Hans Urs von Balthasar tatsächlich in fast allen Interviews der späteren Jahre, oft mit ausdrücklichem Bezug auf dessen opus magnum *Herrlichkeit* (französisch *La gloire et la croix*). Es scheint, dass er die ersten zwei Bände der Übersetzung schon bald nach ihrem Erscheinen 1965 bzw. 1968 gelesen hat. Die dreibändige deutschsprachige Originalausgabe war seit 1961 in Einsiedeln verlegt worden.

erwähnt die *Transfiguration* ausdrücklich in ihrer Begründung.³ Umso mehr überrascht es, dass sich die internationale Messiaenforschung dem Oratorium bisher nur zaghaft genähert hat.⁴

Der Gesamtaufbau des Oratoriums

Im Bauplan des Werkes überlagern sich drei Ansätze. Der früheste, der Messiaens Vorgehensweise und Planung besonders während des ersten Jahres bestimmte, orientierte sich noch lose am Ablauf des Offiziums zum Fest der Verkörperung. Wie eine in seinem Nachlass gefundene Skizze zeigt,⁵ sollte die in vier Abschnitte aufgeteilte Rezitation des Evangelientextes nach Matthäus, vorgesehen für den 1., 3., 6. und 8. von neun geplanten Sätzen, mit Psalmtexten (2. und 7. Satz), einer Hymne (4. Satz) und einem Gebet (5. Satz) abwechseln, bevor das Werk mit einem damals noch nicht genauer spezifizierten "Finale" schließen würde.

Kurz vor der Fertigstellung dieser Version befand Messiaen jedoch, dieser Plan wirke unausgewogen, und disponierte noch einmal völlig neu. Jedem der vier Rezitationsabschnitte ließ er nun zwei Meditationsätze folgen, die Ideen und Bilder des Evangelienverses vertiefen. Diese Anlage in vier analogen Dreiergruppen wurde zuletzt ihrerseits modifiziert zugunsten einer Zweiteilung, in der nun je zwei Drei-Sätze-Gruppen durch einen

³ Vgl. die Dedikationszeile auf der Internetseite der den Preis verleihenden Inamori-Stiftung (www.inamori-f.or.jp/laureates/k01_c_olivier/prf_e.html; März 2008): "The greatest music composer of the 20th century. His music is the freely embraced non-classical position, which attempted to bring contemporary expression to Catholicism. Among his masterpieces are *Catalogue d'Oiseaux* and *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus Christ*" [sic].

⁴ In den seit Publikation der Partitur 1972 erschienenen Gesamtdarstellungen und Sammelbänden zu Messiaens Musik findet das Oratorium nur selten besondere Aufmerksamkeit. Robert Sherlaw Johnsons *Messiaen* (London: Dent, 1975/89) widmet dem Werk lediglich einen Überblickskommentar; Wilfried Mellers' Kapitel "La Transfiguration" in Peter Hills *The Messiaen Companion* (London: Faber, 1995) bietet eine chronologische Beschreibung herausragender Merkmale; Harry Halbreich in *Olivier Messiaen* (Paris: Fayard/SACEM, 1980) gibt Kurzanalysen, referiert jedoch Messiaens Begleittexte, ohne sie auf ihre Beziehung zu den kompositorischen Details zu befragen; und Paul Griffiths in *Olivier Messiaen and the Music of Time* (London: Faber & Faber, 1985) kombiniert eine allgemeine Einführung mit einer tonal-modalen Analyse des IX. Satzes. Einzig Aloyse Michaely in *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen* analysiert Struktur, Harmonie, Modalsprache, Rhythmik und theologische Quellen eines jeden Satzes eingehend.

⁵ Eine Beschreibung der aus dem Jahr 1966 stammenden Skizze findet sich in Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven und London: Yale University Press, 2005, S. 264.

Choral abgerundet werden. Da die Choräle einander in vieler Hinsicht entsprechen, erhält das Werk eine Struktur in zwei “Siebenteilern” von zwar deutlich unterschiedener Länge aber genau korrespondierender Abfolge.⁶ Die Verbindung von Evangelien-Rezitationen mit meditierenden Sätzen und Chorälen erinnert an Bachs Passionen.

TABELLE 5: Die beiden “Siebenteiler” des Oratoriums

I	Récit Évangélique	VIII	Récit Évangélique
II	<i>Configuratum corpori claritatis suae</i>	IX	<i>Perfecte conscius illius perfectae generationis</i>
III	<i>Christus Jesus, splendor Patris</i>	X	<i>Adoptionem filiorum perfectam</i>
IV	Récit Évangélique	XI	Récit Évangélique
V	<i>Quam dilecta tabernacula tua</i>	XII	<i>Terribilis est locus iste</i>
VI	<i>Candor est lucis aeternae</i>	XIII	<i>Tota Trinitas apparuit</i>
VII	Choral de la Sainte Montagne	XIV	Choral de la Lumière de Gloire

Textgrundlage für die vier Rezitationssätze ist der Bericht von der Verklärung, wie er in der lateinischen Vulgata bei Matthäus 17,1-9 zu lesen ist. Messiaens Gliederung der Passage in vier Abschnitte unterstreicht die Stadien des Ereignisses: die Verse 1-2 geben eine kurze Beschreibung des Ereignisses, die Verse 3-4 erzählen von der Bestätigung Jesu durch Mose und Elija, Vers 5 fügt den Bericht von der Theophanie aus der leuchtenden Wolke hinzu, und die Verse 6-9 bilden den Abschluss mit den Worten Jesu an seine Jünger und seinem ausdrücklichen Schweigegebot.

Die folgende Untersuchung⁷ beginnt mit einer Darstellung der musikalisch am leichtesten zugänglichen Teile des Messiaenschen Werkes – den vier Rezitationssätzen und den beiden Chorälen – wendet sich dann einer detaillierten Analyse der acht komplexen Meditationssätze zu und schließt mit Vorschlägen zu einer theologischen Deutung.

⁶ Diese “septénaires”, wie Messiaen sie nennt, bestimmen die praktischen Aspekte sowohl der zweibändigen Partitur als auch der Aufführung mit einer Pause nach dem ersten Choral.

⁷ Eine frühere und kürzere Form meiner Gedanken zu diesem Werk findet sich in dem von Andreas Dorschel herausgegebenen Aufsatzband *Verwandlungsmusik: Über komponierte Transfigurationen*, Wien etc.: Universal Edition, 2007, S. 485-524.

Die Musik zur Matthäus-Perikope

Die vier Sätze, die in der Partitur als *Récit évangélique* betitelt sind, ähneln einander in Material und Aufbau. In jedem lassen sich drei Abschnitte unterscheiden: ein instrumentales Vorspiel, ein Vokalteil, der von den Tenorstimmen unbegleitet vorgetragen wird, und ein Schlussabschnitt, der die Sänger mit den Instrumenten des Vorspiels vereint.

Im Vorspiel erklingen ungestimmte Schlaginstrumente mit deutlich unterschiedenen Klangfarben: vier Becken, Claves, Tempelblöcke, sieben Gongs und zwei Tamtams. Erst in den letzten drei der sieben Takte des Präludiums treten die Röhrenglocken hinzu, um das Kernintervall der Rezitation, den Tritonus *h-f*, anzuschlagen. Während Rhythmus und Abfolge jeweils leicht verschieden sind, ähneln sich die Vorspiele der Sätze I, IV und VIII, insofern die Klangfolge der ungestimmten Schlaginstrumente jeweils crescendierend vom höheren ins tiefere Register abfällt – Messiaens musikalische Metapher für das göttliche Geheimnis.⁸ Dem Vorspiel zum XI. Satz dagegen geht eine Erweiterung mit einem durchwegs leise gehaltenen *Aufstieg* der Becken und Gongs voran, der wohl den vergleichsweise weltlichen Moment wiedergibt, in dem der Mensch Jesus seine Jünger zum Stillschweigen verpflichtet.

Die unbegleitete Unisono-Rezitation der Tenorstimmen ist schlicht und eindringlich. Wenige Achtel skandieren die ansonsten gleichmäßigen Sechzehntel, und die wechselnden Tempi sind an die jeweiligen Materialbausteine gebunden. Der Stil kann als „neo-gregorianisch“ beschrieben werden⁹; genauso singen auch die Brüder in *Saint François d'Assise*. Harmonisch dominiert das (in Beispiel 1 durch eckige Klammern markierte) Tritonusintervall, wobei der motivisch führende Tritonus *h-f* jede Teilphrase eröffnet (vgl. die Geste [a]) und auch die Überleitungsartikel [y] zum instrumental begleiteten Schlussteil liefert. Eine Psalmodie um den Ton *b* liefert einen melodischen Kontrast (vgl. [b]), der, ebenso wie [a], wiederholt durch die Floskel [x] erweitert wird. Schließlich enden die Segmente [a], [b] und [x] mit einer Ausnahme jeweils auf dem Ton *b*, der

⁸ Zu den diversen Erscheinungsformen dieser mehrere Register durchschreitenden Abwärtsbewegung vgl. Aloyse Michaely, „L'abîme. Das Bild des Abgrunds bei Olivier Messiaen“, *Musikkonzepte* 28, München 1982, S. 7-55.

⁹ In Kapitel XII seines Traktats *Technique de mon langage musical* (Paris: Leduc, 1944) erwähnt Messiaen den Einfluss der *cantus planus*-Melodik auf sein kompositorisches Denken und beschreibt auch andeutungsweise, wie er vorgeht, um die in der Gregorianik gebräuchlichen Intervallstrukturen seiner eigenen musikalischen Sprache anzupassen.

somit als tonaler Anker dieses Abschnitts angesehen werden kann. Die jeweils den Beginn eines Siebenteilers markierenden Sätze I und XIII weisen zudem eine plötzlich verlangsamte, stark crescendierende Überleitung zum durch die Soprane verstärkten Schlussteil auf [z].

BEISPIEL 1: Die tonalen Gesten im Mittelteil der *Récits évangéliques*

TABELLE 6: Die Zuordnung der tonalen Gesten zum Text

<i>Transfiguration</i> Satz I			
[a]	[b]		
Assumpsit Jesus Petrum, et Jacobum, et Joannum fratrem ejus, et duxit illos			
[a]	[x]	[y]	[z]
in montem excelsum seorsum: et, et transfigu - - - - [ratus]			
(Da nahm Jesus Petrus, Jakobus und dessen Bruder Johannes beiseite und führte sie auf einen hohen Berg. Und, und er wurde verwan-[delt] ...)			
<i>Transfiguration</i> Satz IV			
[a]	[b]		
Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum eo loquentes.			
[a]	[b + x]	[y]	
Respondens autem Petrus, dixit ad Jesum: Domine, Domine ...			
(Da erschienen plötzlich vor ihren Augen Mose und Elija und redeten mit Jesus. Und Petrus sagte zu ihm: Herr, Herr ...)			
<i>Transfiguration</i> Satz VIII			
[a]	[b]		
Adhuc eo loquente, ecce nubes lucida obumbravit eos. (+ Einschub 10 Takte Streicher-Glissandi)			
[a]	[x]	[y]	[z]
Et ecce vox de nube, dicens: Hic est Filius meus di - - - - (lectus)			
(Während er redete, warf eine leuchtende Wolke ihren Schatten auf sie und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein ge-(liebter) Sohn ...)			

<i>Transfiguration Satz XI</i>		
[a]		[b]
Et audientes discipuli, ceciderunt in faciem suam, et timuerunt valde.		
Et accessit Jesus, et tetigit eos, dixitque eis:		
[a]	[x]	[b]
Surgite et nolite timere. Levantes autem oculos suos, neminem viderunt,		
[a]	[x]	[b]
nisi solum Jesum. Et descendantibus illis de monte,		
[a]	[x]	[y]
praecepit eis Jesus, dicens: Nemini ...		
(Als die Jünger das hörten, bekamen sie große Angst und warfen sich mit dem Gesicht zu Boden. Da trat Jesus zu ihnen, fasste sie an und sagte: Steht auf, habt keine Angst! Und als sie aufblickten, sahen sie nur noch Jesus. Während sie den Berg hinabstiegen, gebot ihnen Jesus: Niemandem ...)		

Auch die Schlussteile der vier Rezitationssätze gleichen einander im Ablauf und in den Komponenten, wenn auch das Material vielfältiger ist und den Tritoni andere Intervalle – einschließlich verminderter und augmentierter Oktaven – zur Seite gestellt werden.

Die Textur verdient hier besondere Aufmerksamkeit, da sie in einigen der Meditationssätze aufgegriffen wird. In den das Segment eröffnenden *forte*-Phrasen (I [5]-[7]) singen stets wechselnde Vokalgruppierungen unter Einbeziehung einzelner Instrumentalstimmen – hier der Röhrenglocken – in immer wieder verschieden gefärbtem Unisono. In dreien der vier Sätze verringern die Stimmen für die Dauer einer Phrase ihr Volumen auf *p* oder sogar *pp*, büßen dabei die Verstärkung der Röhrenglocken ein und werden stattdessen nur von den sanften Schlägen zweier Gongs und eines Tamtams unterstrichen.¹⁰ Zudem verwendet Messiaen Cencerros (Kuhglocken) sowie das “Luminophon”, um die Rezitationssätze auch in ihrem Klangeffekt von den Meditationssätzen und Chorälen abzuheben.¹¹

¹⁰ Vgl. I [8], IV [6] und XI [9]. Im vierten Rezitationssatz ist die leise Phrase (VIII [7]) stattdessen mit Trillern der 32-stimmigen Streicher, der Triangel und des Beckens unterlegt.

¹¹ Vgl. dazu I [9], VIII [7]-[9] und XI [6]-[8]. Messiaens Lichteffektmaschine besteht aus winzigen Metallkörnern, die in einer von einer Kurbel gedrehten Trommel aus sehr dünnem Blech rollen und dabei ein Geräusch erzeugen, das laut Messiaen “den durch die Cencerros erzeugten Lichteffekten mehr Körper verleiht”. Die Register aller “Licht”-Instrumente sind: Triangel = Sopran, Cencerros = Mezzosopran, Luminophon = Alt.

Die Schlusspsalmen der beiden parallelen Siebenteiler

Ebenso wie die Rezitationssätze weisen auch die beiden Choräle viele Gemeinsamkeiten auf. In beiden sind Psalmverse vertont. Im VII. Satz verkündet der Chor die Erhabenheit Jesu: *Magnus Dominus, et laudabilis nimis: in civitate Dei nostri, in monte sancto ejus*¹² (Ps 48,2: “Groß ist der Herr und gar würdig des Ruhmes in der Stadt unsres Gottes, auf seinem heiligen Berg”); im XIV. Satz preist er besonders den Ort der Verklärung: *Domine, dilexit decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae* (Ps. 26,8: “Herr, [es erfreut] die Schönheit deines Hauses und die Stätte, wo deine Herrlichkeit wohnt”). In beiden Fällen steht der Satztitel in Spannung zum Textinhalt: Im *Choral de la Sainte Montagne* erscheint der “heilige Berg” eigentlich nur als attributive Bestimmung, und im *Choral de la Lumière de Gloire* kommt das “Licht” explizit überhaupt nicht vor.

Musikalisch sind die Choräle ebenfalls analog entworfen. Beide sind durchgehend homophon gehalten; Messiaen verstärkt den 10-stimmigen Chor durch die volle Besetzung der Holzbläser, Blechbläser und Streicher, verzichtet aber auf jegliches (auch gestimmtes) Schlagzeug. Das Tempo in beiden Chorälen ist *extrêmement lent*; bei Metronome ♩ = 30 klingt jede Achtel zwei Sekunden lang. Harmonisch beziehen sich beide Schlusspsalmen deutlich auf E-Dur, die implizite Grundtonart des Oratoriums. Zwar ist der das ganze Werk beendende Choral zweieinhalbmal so lang wie sein Gegenstück am Schluss des ersten Siebenteilers, doch ertönt in beiden der reine E-Dur-Dreiklang genau 13mal,¹³ und in beiden bezieht Messiaen einen Großteil der sekundären Harmonien aus seinen Modi. Er erwähnt dabei vorrangig die DRITTE Transposition seines DRITTEN Modus,¹⁴

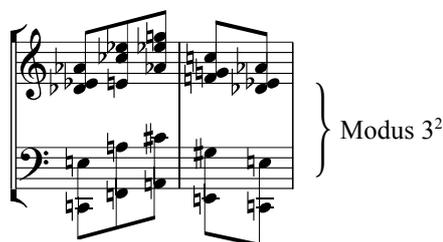
¹² Denselben Text hatte Messiaen kurz vor der Komposition der *Transfiguration* schon im 1963 veröffentlichten *Couleurs de la Cité Céleste* vertont; der heilige Berg als Gottes Wohnstatt steht für ihn also in direkter Verbindung mit dem himmlischen Jerusalem. In beiden Fällen liefert das Bild der hohen, “erhabenen” Stätte den Ort, an dem Menschen für würdig befunden werden, in Gottes Gegenwart aufgenommen zu werden.

¹³ Vgl. in VII – *Choral de la Sainte Montagne*: Takt 2, 3, 6, 8, 11, 16, 19, 20, 24, 25, 26, 29, 31, sowie in XIV – *Choral de la Lumière de Gloire*: Takt 2, 4, 6, 22, 24, 26, 27, 30, 44, 45, 51, 52, 75-76.

¹⁴ Der dritte der künstlichen Modi, die Messiaens Schaffen seit den *Préludes* (1929) bestimmen, basiert auf der dreifach verschränkten Grundeinheit aus einer großen und zwei kleinen Sekunden; für die Transposition auf dem dritten Halbton also *d-e-f-fis-gis-a-b-c-cis-[d]*, gebildet aus *d—e-f-fis + fis—gis-a-b + b—c-cis-d*. Dieser Modus kennt nur vier unterschiedliche Transpositionen; die Versetzung auf den 5. Halbton würde mit der zweiten der ursprünglichen Einheiten beginnen, hätte also einen mit der 1. Transposition identischen Tonvorrat.

sicher mit der Absicht, die symbolische Bedeutung seines tonalen Entwurfes in den Vordergrund zu stellen.¹⁵ Die Vermutung, dass er hier wie so oft zahlensymbolisch auf die Trinität verweisen will, bestätigt sich, wenn man feststellt, dass eine in beide Choräle integrierte Folge aus fünf Akkorden ebenfalls DREIMAL erklingt: in Takt 12-13 des *Chorale de la Sainte Montagne* und in Takt 11-13 sowie 35-36 des *Chorale de la Lumière de Gloire*.

BEISPIEL 2: Die beiden Chorälen gemeinsame Akkordfolge



VII, T. 12-13:	<i>in ci - vi - ta — [te]</i>	(in der Stadt)
XIV, T. 11-13:	<i>de-co — rem —</i>	(Schönheit)
XIV, T. 35-36:	<i>ha — bi - ta - ti - [onis]</i>	(Wohnung)

Wesentlich unterschieden sind die beiden Choräle vor allem in ihrer Intensität. Während der Schluss des ersten Siebenteilers in *pp* beginnt, sich vor allem in *p* bewegt, in *ppp* endet und nur bei dem wiederholten *in monte* kurz und mächtig anschwillt, verhält es sich beim Schlusschoral genau umgekehrt. Die Grundlautstärke *ff* wird selten verlassen; nur einmal, zu Beginn des in vielfacher Wiederholung crescendoierenden *gloriae*, ist *p* verlangt, dafür aber entlässt der Schlussakkord das überwältigte Konzertpublikum in strahlendem *fff*.

Es fällt auf, dass Messiaen in den Rezitationssätzen und Chorälen keinerlei Vogelgesang verwendet. Diese gemeinsame "Leerstelle" intensiviert die Erwartung auf die Er-"füllung" in den Meditationssätzen.

¹⁵ Von den 53 Akkorden im *Choral de la Sainte Montagne* repräsentieren elf den Modus 3³ (vgl. die vier identischen Phrasenanfangs-Paare in T. 1, 4, 9 und 21 sowie den Akkord in T. 14 und die zwei in T. 22); weitere elf stammen aus Modus 3² und 3¹ (für Modus 3² vgl. T. 12-13 und 23₂, für Modus 3¹ vgl. T. 17-18 und 30). Die dreizehn E-Dur-Dreiklänge verbinden Modus 3² und 3¹, insofern sie in beiden vorkommen. Ein einziger Akkord ist aus Modus 3⁴ gebildet (T. 23₁), und drei sind Modus 2² entnommen (T. 7, 25₂ und 26₂). Von den 131 Akkorden im *Choral de la Lumière de Gloire* sind ganze 56 einer der Transpositionen von Modus 3 zugeordnet. – In Band VII seines posthum veröffentlichten *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Paris 2002), der sich ausführlich mit den synästhetisch wahrgenommenen "Farben" seiner Modi und Akkorden beschäftigt, erläutert Messiaen u.a. auch den "farblichen" Ablauf des ersten Chorals der *Transfiguration*.

Die gemeinsame Grundlage der Meditationssätze

Die acht Meditationssätze sind von ganz unterschiedlicher Länge; die beiden umfangreichsten sind etwa zehnmal so lang wie der kürzeste, in dem Messiaen eine Darstellung von Jesu übernatürlichem Glanz versucht (“VI – Candor est lucis aeternae”). Die Komplexität der Sätze steht in direktem Verhältnis zum reflektierten Inhalt. Die einfachsten Sätze sind die den irdischen Reaktionen gewidmeten: das Gebet um Gotteskindschaft der Menschen (“X – Adoptionem filiorum perfectam”) und der Ausdruck des heiligen Erschreckens der Jünger (“XII – Terribilis est locus iste”). Eine Mittelstellung nehmen die ersten vier Meditationen ein, die den unterschiedlichen Aspekten des übernatürlichen Lichtes gewidmet sind. Der längste Satz ist “XIII – Tota Trinitas apparuit”; der bei weitem komplexeste ist “IX – Perfecte conscius illius perfectae generationis”, in dem Messiaen die *Summa theologica*-Passage über die Gottessohnschaft des verklärten Jesus vertont.

Wie eine detaillierte Analyse der Musik zeigen wird, geht es Messiaen darum, in immer neuer Weise die zwei zentralen Aspekte der Verklärung Jesu herauszustellen: das glänzende Licht, das als äußeres Zeichen des Verklärungsereignisses erscheint, und das Wesen dessen, der – Mensch und Gott zugleich – hier vor allem als eine Person der göttlichen Dreifaltigkeit offenbart wird. Der erste Aspekt bestimmt alle Abschnitte, die Worte wie *lux*, *lumen* [Licht], *splendor* [Glanz], *claritas* [Helle] oder *candor* [Widerschein, Schein, Helligkeit] enthalten. Mindestens einer dieser Begriffe findet sich in allen Chor meditationen mit Ausnahme des X. Satzes, dem Gebet um Aufnahme der Menschen in die Gotteskindschaft.

Die Vorstellung von Helligkeit und Glanz verweist auf den Bibelvers, der als eine Art literarisches Leitmotiv der Komposition fungiert: *Candor est lucis aeternae, speculum sine macula, et imago bonitatis illius*. Diese Worte erklingen in der Liturgie für das Fest der Verklärung als Teil des Graduale, des Gesangs zwischen Lesung und Evangelium. Sie stammen aus einem Buch der Bibel, das hebräisches Denken mit griechischem Geist in Spekulationen über die von Gott ausgehende und zu Gott hinführende, personifizierte Weisheit verbindet. Der Vers kombiniert drei Attribute: “des ewigen Lichtes Glanz”, “ein Spiegel ohne Makel (der göttlichen Majestät)” und “das Abbild seiner Güte”.¹⁶ Es handelt sich um einen der Lieblingsverse Messiaens; er zitiert ihn bereits als Motto zum 4. Satz

¹⁶ Die deutsche Bibelübersetzung hat hier “Vollkommenheit” statt des lateinischen *bonitas*.

seines 1935 komponierten Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* und vertont ihn hier in vier der acht Meditationssätze. Die Verarbeitung in den Sätzen II, V und VI zeigt eine Entwicklung zunehmender Komplexität; das kurze Zitat im XII. Satz dagegen sorgt dann vor allem für eine erneute Bestätigung dieses zentralen Blickpunktes im vielschichtigen zweiten Siebenteiler des Oratoriums, ohne dabei neue Aspekte zu beleuchten.

Sowohl das Graduale als auch Messiaen verwenden den Bibelvers in einer Weise, die eine stillschweigende Umwidmung impliziert. Vers 26 im 7. Kapitel des Buches der Weisheit ist Teil eines Abschnitts, der dem Wesen der Weisheit gewidmet ist. Der Hauptsatz, *Candor est enim lucis aeternae*, hat nur ein in der unspezifizierten dritten Person der Verbform (*est*) impliziertes Subjekt, das sich im Alten Testament jedoch eindeutig auf das subjektivistische *sapientia* des 24. Verses (*Omnibus enim mobilibus mobilior est sapientia ...*) zurückbezieht. Im Zusammenhang mit der Verklärung, in deren Brennpunkt die Person Jesu steht, verändert sich dieser Bezug: es ist nun nicht mehr *die Weisheit*, sondern der Gottessohn, der „des ewigen Lichtes Glanz, ein Spiegel ohne Makel und seiner Güte Bild“ ist. Die ursprünglich von der Weisheit ausgesagten Eigenschaften werden also hier auf Christus bezogen und charakterisieren Aspekte seiner göttlichen Natur als zweite Person der Trinität:

Configuratum corpori claritatis suae:

Das Licht als Hoffnungsschein menschlicher Auferstehung

Im ersten Meditationssatz des Oratoriums vertont Messiaen zwei Bibeltexte: Vor dem schon erwähnten Vers aus dem Buch der Weisheit singt der Chor einen Doppelvers aus dem Philipperbrief, *Salvatorem expectamus Dominum nostrum Jesum Christum, qui reformabit corpus humilitatis nostrae configuratum corpori claritatis suae* (Phil 3,20-21). Der Epistelvers spricht aus menschlicher Perspektive; die Begeisterung über die Verklärung des Gottessohnes wird umgesetzt in die Hoffnung auf die eigene Verwandlung in der Auferstehung: „Wir erwarten Jesus Christus, den Herrn, als Retter, der unseren armseligen Leib verwandeln wird in die Gestalt seines verherrlichten Leibes.“ Der im Anschluss daran erklingende Vers aus dem Buch der Weisheit erscheint hier wie eine nachträgliche Begründung für diese Hoffnung.

In seinem Vorwort kommentiert Messiaen diesen Satz auf interessant ambivalente Weise. Einleitend („Wir greifen die Idee des Lichtes auf“) scheint er anzukündigen, er habe Text und Musik ganz auf diese eine

Aussage fokussiert. Seine nächste Bemerkung zeigt jedoch deutlich, dass ihm das zweite Thema, das der menschlichen Hoffnung, ebenso wichtig war. “Wenn Christus lichthaft gewesen ist, so werden auch wir es nach der Auferstehung sein, wenn wir die Gabe der Helligkeit (*le don de la clarté*) besitzen.” Das Gesehene und als göttliche Gegenwart in Jesus begriffene Licht fließt mit der menschlichen Hoffnung auf Erlösung zusammen. *Claritas* und *candor* sind die beiden Schlüsselbegriffe: Helligkeit bzw. Klarheit und Glanz bzw. Widerschein. Es geht demnach in der ersten Meditation nicht in erster Linie um den Zustand des verklärten Christus selbst als vielmehr um den Effekt seiner Erscheinung, die blendende Helle, sowie um die gnadenvolle Weitergabe seines Lichtes: Ebenso wie Jesus der Widerschein des ewigen Lichtes ist, dürfen die Menschen nun hoffen, in seiner Nachfolge an seinem Glanz Anteil zu haben.

Im Verlauf seines Kommentars schwenkt der Komponist abrupt, wie es für seine Begleittexte typisch ist, auf ein technisches Detail um, den vorherrschenden Vogelruf des Stückes – *la voix du grand indicateur*, die Stimme des Schwarzkehl-Honiganzeigers. Dieser Vogelruf “verkündet es freudig” (wobei “es” die Versicherung einer Teilhabe an Christi Herrlichkeit ist), und die Tenöre mit ihrem “expectamus” bestätigen die Vorfreude der Menschen. Der Kommentar erwähnt nicht, warum diesem besonderen Vogel die Aufgabe zugewiesen wird, den auf lichtvolle Verwandlung hoffenden Menschen als Herold zu dienen. Wie man in ornithologischen Beschreibungen nachlesen kann, ist der Honiganzeiger ein in Afrika beheimateter Vogel, der, von eigentlich unauffälliger Farbe, durch plötzliches Aufblitzen weißer Flecken Aufmerksamkeit erregt, um honigsuchende Menschen zu sonst schwer zu findenden Bienennestern zu leiten.¹⁷ Messiaen scheint in ihm eine Allegorie für Christus zu sehen, der den Menschen im blendend weißen Glanz seiner Verklärung den Weg zur Süße des Gottesreiches weist.¹⁸

Hinsichtlich der formalen Anlage gleicht dieser erste Meditationssatz des Oratoriums der Chor-Ode eines griechischen Dramas, bestehend aus Strophe, Antistrophe und Epode; angehängt ist hier allerdings noch eine kurze Coda. Interessanterweise beginnen die beiden Strophen mit einer

¹⁷ Allerdings tut der Vogel dies nicht ganz uneigennützig, sondern, weil er selbst nur mit menschlicher Hilfe an den Nektar gelangt. Doch dies übersieht Messiaen großzügig.

¹⁸ Wilfried Mellers (*The Messiaen companion*, S. 451) vertritt die Auffassung, die Funktion dieses Vogels entspräche der des Engels der Apokalypse im *Quatuor pour la fin du Temps*, liefert für diese Vermutung jedoch keinerlei Grund jenseits der im Namen des Vogels gegebenen “Anzeige”-Aufgabe.

Miniaturspiegelung der Satzform: Der auffallende, unmittelbar identisch wiederholte Ruf des Honiganzeigers (T. 1-3, 4-6) wird durch den Ruf des ebenfalls afrikanischen Bülbül (*bulbul*; T. 7-9) ergänzt, als wollten die beiden Vögel mit dieser a-a-b-Struktur ihre eigene kleine Ode beitragen.

In der Vertonung der Textzeilen scheint Messiaen einer sehr genauen Unterscheidung Rechnung zu tragen. Die hymnisch auf Christus bezogenen Paulus-Worte – *Salvatorem* in der Strophe und *Dominus nostrum, Jesum Christum* in der Antistrophe – sind homophon gesetzt, wobei den unisono geführten Sopranen und Tenören elf Holzbläser beigegeben sind, so dass die Textur mit der Zahl ZWÖLF von der göttlichen Vollkommenheit zeugen kann. Diejenigen Abschnitte des Philipperbrief-Verses dagegen, die die menschliche Erwartung artikulieren – in der Strophe und der Coda der Ausdruck der Hoffnung (*expectamus*), in der Antistrophe deren Inhalt (*qui reformabit corpus humilitatis nostrae*) – erklingen jeweils als Psalmodie über einem leisen, tiefen, durch einen Tamtam-Schlag unterstrichenen Liegeakkord der Holzbläser und Streicher.

Mit einem neuen, dem Klavier anvertrauten Vogelruf, dem der australischen Graudrossel (*grive grise*), und zwei kurzen, fast ganz im Unisono gehaltenen Orchestereinwürfen beginnt die Musik jeweils neu und bereitet die Chorzeilen aus dem Graduale des Offiziums vor. Messiaen vertont hier den vollständigen Weisheits-Vers, in zwei Segmenten, die die beiden parallelen Abschnitte der Chor-Ode beschließen. Im *Candor est lucis aeternae, alleluia* der Strophe sowie im *et imago bonitatis illius, alleluia* der Antistrophe stellt Messiaen Beziehungen zu den Rezitationssätzen her: Die Textur mit abwechselnden Unisono-Gruppen greift das Charakteristikum der dortigen Schlussabschnitte auf, während das eröffnende Intervall *h-f* und die mit Tritoni durchsetzte Kontur an die Mittelteile erinnern:

BEISPIEL 3: “Widerschein” und “Spiegel” im Lichte der Matthäus-Perikope

I, IV, VIII, XI [a]

Modéré (♩ = 112)



grund seiner Stellung am Ende der beiden Strophen erweist sich der *Candor*-Vers zudem als musikalisches Gegenstück und geistige Ergänzung zum die Strophen eröffnenden Instrumentalmotiv. Während der ungewöhnliche Vogelruf zu Beginn eines jeden größeren Abschnitts in diesem Satz auf ebenso geniale wie esoterische Weise die in der Verklärung göttlich bestätigte *innere Absicht* der Mission Jesu beschwört, scheint die beide Strophen beschließende Textvertonung mit dem Akzent auf das Jesus umgebende Licht die *äußere Erscheinung* zu betonen, die sich den Augenzeugen des Ereignisses auf dem Berg Tabor bietet.

Die Epode des Satzes ([17]-[23]) besteht ausschließlich aus einem dreiteiligen, choralartigen Vortrag des Paulustextes, regelmäßig unterbrochen von Rufen des Honiganzeigers. Dieser Choral beginnt seinerseits mit der charakteristischen Form dieses Satzes, d.h. mit einer weiteren griechischen Ode in Miniatur ([18] T. 97-101 = 102-106, [19] T. 107-111: *qui reformabit corpus / corpus humilitatis nostrae / configuratum corpori*), um daraufhin zunächst verhalten, dann aber in einem mächtigen crescendo der *claritas* zu huldigen ([21] *pp*, [23] *mf-ff*). Der in den Hauptsegmenten dreistimmig geführte Chor wird in einzelnen Bläser- und Streicherstimmen verdoppelt und von den übrigen in langsamen Akkordbewegungen untermalt. Der Abschnitt ist fast vollständig in Messiaens zweitem Modus komponiert, der hier einer Art Kadenzfortschreitung unterliegt.

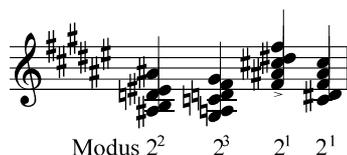
Dabei ist das erste, zarte *claritatis* als Eigenzitat komponiert: Es bezieht sich in komplexer Weise auf das “thème d’amour” des 1944 komponierten Klavierzyklus *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*. Die Diskantmelodie der drei Takte nach Ziffer [21] ist eine Transposition um einen Ganzton abwärts der Oberstimme des Taktes, der in “Regard du Père” das erst später explizit ausgewiesene Liebsthema präfiguriert. Auch dort ist der Satz, der dem liebevollen Blick des Vaters auf das Jesuskind gewidmet ist, ganz in Modus 2 gehalten, und die vier den Melodietönen unterlegten Akkorde entstammen mit Ausnahme des letzten jeweils derselben Transposition dieses Modus wie im Hymnus auf die *claritas*.¹⁹

¹⁹ Zum detaillierten Nachweis dieser Vorform des Liebsthemas siehe das Kapitel “Die Menschwerdung der göttlichen Liebe (Exposition)” in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch: Gorz, 2006, besonders S. 162-166. Messiaens zweiter Modus, identisch mit der von Rimski-Korsakow, Ravel, Strawinski und Skrjabin bekannten oktonischen Skala, besteht aus vier Einheiten einer kleinen und einer großen Sekunde. Jeder der Akkorde in Beispiel 4 entstammt dem Tonvorrat einer der drei möglichen Transpositionen. Deren Töne sind: Modus 2¹ = *c-cis-dis-e-fis-g-a-b*; 2² = *cis-d-e-f-g-a-b-h*; 2³ = *d-es-f-fis-gis-a-h-c*.

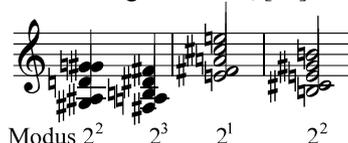
BEISPIEL 4: Das “thème d’amour” des Weihnachtszyklus
und der lichtverklärte Leib Christi

Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus
“I – Regard du Père”, T. 15-16
Präfiguration des Liebesthemas

Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus
“VI – Par Lui tout a été fait”,
T. 170, “thème d’amour”



La Transfiguration “II – Configuratum ...”, [21] T. 114-116: “claritatis”



Ein längerer Gesang der Graudrossel, ein letztes *expectamus* des psalmodierenden Chores und ein ausführlicher Ruf des Honiganzeigers bilden die Coda. Da der Ruf des für diesen Satz so maßgebenden Vogels in seiner kürzeren Grundform stets um E-Dur kreist – die Grundtonart des Werkes, die auch in der Transposition des Liebesthemas um einen Ganzton abwärts von Fis-Dur nach E-Dur bestätigt wird – überrascht der plötzlich in *fff* einbrechende zwölftönige Schlussakkord. Doch bei genauem Hinhören erkennt man, dass auch dieser aus einem E-Dur-Quartsextakkord erwächst.

Christus Jesus, splendor Patris: Die Herrlichkeit des Verklärten

Auch im III. Satz vertont Messiaen zwei Bibeltex-te: den als Introitus zum Fest der Verklärung verwendeten Psalmvers *Illuxerunt coruscationes tuae orbi terrae: commota est, et contremuit terra* (Ps 77,19; “Deine Blitze erhellen den Erdkreis, die Erde bebte und wankte”) und einen hymnischen Paulusvers, *Christus Jesus, splendor Patris, et figura substantiae ejus* (Hebr 1,3; “Jesus Christus, Abglanz des Vaters und Abbild seines Wesens”).²⁰ Durch die Verwendung des Introitustextes stellt Messiaen die Erschütterung der die Verklärung erlebenden Jünger in Beziehung zu alttestamentlichen Gotteserfahrungen in den Naturgewalten.

²⁰ Dies ist ein weiterer Lieblingsvers Messiaens, den er als Motto zweimal im VI. Satz seiner *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* zitiert (vgl. dort T. 23-32 und 56-65).

Ähnlich wie im II. Satz werden die beiden Verse in ganz verschiedener Textur vertont. Wie Messiaen in seinem Vorwort betont, geht es ihm in dieser zweiten Meditation noch immer um das Licht, jetzt jedoch um dessen aktiven Aspekt, seine dynamische Natur: Das Licht ist hier nicht mehr ein mit Verwunderung wahrgenommener stiller Glanz, sondern eine Bewegung von unfassbarer Kraft und Geschwindigkeit: ein Licht, wie es durch den Blitz symbolisiert wird. Parallel zu dieser Intensivierung ändert sich die Sprechhaltung: Der Chor singt hier nicht mehr wie im II. Satz in der dritten Person berichtend und erläuternd, sondern in der Anredeform, indem er im Psalmvers zu Gott spricht und im Epistelvers Jesus anruft.

Der Aufbau des Satzes erinnert an die klassische Sonatensatzform. Auf eine kurze Einleitung folgen eine Exposition ([2]-[8]), eine modifizierte Wiederholung der Exposition ([9]-[13]), eine Durchführung ([14]-[26]) und eine Reprise ([27]-[36]). In der Exposition stellt der Chor lediglich die unverbundenen Introitus-Einzelworte *illuxerunt* und *commota* in den Raum und kündigt so noch unspezifisch von blendender Helle und Erschütterung. Dass ein Blitz die Helligkeit verursacht, erfährt man in Worten erst später, musikalisch jedoch schon durch die Plötzlichkeit des Ausbruchs der homophon in vier- bis achttönigen Akkorden anschwellenden Chorstimmen, deren Höhepunkt von einem *ff*-Akkord des durch Becken und Gong verstärkten vollen Orchesters unterstrichen wird.

Wenn dagegen die Chorstimmen wenig später ausdrücklich vom Beben der Erde berichten, stellt die Musik nicht mehr nur das dramatische Ereignis selbst dar, sondern auch das dadurch hervorgerufene Erschauern: Der Gesang des Chores ist hier leise, zunächst sogar monoton (vgl. [4]); der Orchesterausbruch in drei gestuften *ff*-Attacken im tiefen Register wird durch einen einzigen langen, mit geschlossenem Mund gesummtem, nur von einem Tamtam-Schlag begleiteten *pp*-Akkord beantwortet. Messiaen bestätigt die derart erzeugte Stimmung durch den direkt anschließend ertönenden Ruf des Streifenkauzes (*chouette de la Louisiane*): Drei unbegleitete Posaunen – ein traditionelles Klangfarbensymbol für die unsichtbare Gegenwart des dreifaltigen Gottes²¹ – lassen einen kurzen staccato-Anruf

²¹ In der religiösen Musik der europäischen Klassik, Romantik und Moderne wird die Posaune oft als Emblem der apokalyptischen Engel verwendet; vgl. die Posauneneinwürfe in Mozarts Ausgabe von Händels *Messias* sowie in seinem eigenen Requiem, im Schlusssatz von Beethovens Neunter Sinfonie und in Berlioz' *Grande messe des morts* etc. Auch in der Oper erklingen Posaunen zuweilen als Indikatoren göttlichen Urteils; Beispiele sind u.a. die Orakelszene in Glucks *Alceste*, die Opferszene in Mozarts *Idomeneo*, die Verdammung von Mozarts *Don Giovanni* beim Besuch des "steinernen Gastes", aber auch das erste Erklingen des Engelschors in der Ouvertüre zu Hindemiths *Mathis der Maler*.

hören, der im dichten Satz von siebzehnfach besetzten Bläsern beantwortet wird. Messiaen betont in seinem Vorwort ausdrücklich, dass dieser Ruf für ihn die Ehrfurcht symbolisiert (“la Chouette de la Louisiane exprime la crainte révérentielle”).

Der Ruf des Kauzes markiert aber zugleich auch den Beginn eines die zweite Hälfte der Exposition füllenden Vogelkonzerts, an dem sich sechs weitere Vögel beteiligen. Der auffälligste Schrei darin, der wie der des Streifenkauzes noch mehrmals in diesem Satz zitiert wird, ertönt gegen Schluss und charakterisiert den Rotkopf-Bartvogel (*barbu à tête rouge*). Xylorimba und Marimba spielen Figuren in schnellen, parallelen Zweiunddreißigsteln, die von einigen sehr tiefen Tönen in Saxhorn und Kontrabass-tuba skandiert und durch Crescendi eines Becken-Wirbels (*pp < f*) und mehrerer ähnlich an Lautstärke zunehmender Röhrenglockenschläge zusätzlich dramatisiert werden.

In der Re-exposition ist das abschließende Vogelkonzert verkürzt. Das Orchester führt bald nach der Chorzeile vom “Beben” ein gewaltiges crescendo aus, das in zwei signifikanten, später aufgegriffenen Komponenten gipfelt: einem aus Messiaens sogenannten *accords à résonance contractée*²² gebildeten siebentönigen Akkordpaar des Bläserchors und einem *fff*-Triller der Streicher auf einem bitonalen Akkord aus E-Dur und c-Moll. In der daran anschließenden zusätzlichen Phrase singt der Chor noch einmal von den “Licht werfenden” Blitzen (*illuxerunt*), diesmal allerdings verhalten, wobei er das siebentönige Akkordpaar der Bläser aufgreift und mit dem ganz zum E-Dur bereinigten Streicher-Akkord verbindet. Auch hier markiert der Ruf des Rotkopf-Bartvogels das Ende des Abschnitts.

Erst die Durchführung gibt dem Chor Gelegenheit, den Introitus-Vers vollständig vorzutragen ([14], [17]). Dies geschieht rezitativisch in der Textur einander abwechselnder Unisono-Gruppierungen aus Chorstimmen und Holzbläsern, die schon im vorangehenden Satz den Vers bestimmt, der Jesus als “des ewigen Lichtes Glanz, ein Spiegel ohne Makel und seiner Güte Bild” beschreibt. Die jeder Texthälfte folgenden Vogelruf-Segmente lehnen sich unterschiedlich eng an die der Exposition an, wobei der Ehrfurcht andeutende Ruf des Streifenkauzes wieder das Ende des Bibelzitats bekräftigt. Der zweite Teil der Durchführung besteht aus einem jubelnden Vogelkonzert, das erneut in den Ruf des Rotkopf-Bartvogels mündet.

²² Siehe Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (bzw. *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris 1966), Kap. XIV.

Dieser führt seinerseits in die zwei aus der Re-exposition bekannten Komponenten: den *fff*-Triller der Streicher, diesmal in wechselnden zehntönigen Klängen, und (darüber, gleichzeitig) das Akkordpaar der Bläser. Nach einer Generalpause endet der Abschnitt mit einem großen Rallentando im Gamelanstil: Xylorimba, Marimbaphon, Vibraphon, Klavier, Becken, Tempelblöcke, Röhrenglocken und Gongs bereiten in immer breiter werdenden Sechzehntelschlägen den Eintritt der Reprise vor.

In der Reprise greift Messiaen die charakteristischen instrumentalen Segmente der Exposition wieder auf ([28] \approx [1], [33] \approx [3], [35] \approx [5]), ersetzt jedoch die Chorpässagen durch ganz anders gestaltete Musik. Statt der einzelnen Worten gewidmeten Ausbrüche *illuxerunt* und *commota* hören wir jetzt einen durch die Orchestereinwürfe und Vogelrufe nur unterbrochenen, von Bläsern und Streichern in sonorem *ff*homophon begleiteten vierzeiligen Choral in siebentönigen Akkorden. Die erste Zeile ([27]: *Christus Jesus*) beginnt mit dem oben genannten Resonanzakkord-Paar, die zweite ([29]: *splendor Patris*) ist eine um eine Quint tiefer transponierte Wiederholung der ersten, und die dritte und vierte ([31]: *et figura* und [34]: *substantiae ejus*) sind ganz in Modus 3 bzw. Modus 4 harmonisiert. Der Satz schließt mit einem letzten Ruf des die Ehrfurcht symbolisierenden Streifenkauzes, gefolgt von dem in der Exposition schon einmal gehörten, gesummt Chorakkord, der auch hier nur von einem Tamtamschlag unterstrichen wird.

Quam dilecta tabernacula tua: Der Glanz im Zelt Gottes

Der Abschnitt aus der Evangelienrezitation, auf den sich die dritte Meditation des Oratoriums bezieht, berichtet (in den Worten aus Matthäus 17, Vers 3 und 4), dass die Propheten Mose und Elija den Zeugen der Verklärung Jesu erschienen sind, um als Repräsentanten des Alten Bundes Gottes Sohn zu huldigen. Messiaen bricht die Rezitation unmittelbar nach dem ersten Wort von Petrus' Ausruf ab. In der Fortsetzung hätten die Hörer erfahren, wie der von den Erscheinungen überwältigte Jünger anbietet, dem verklärten Jesus und den beiden Propheten drei "Hütten" zu bauen. Mehr noch als die deutschen Wörter "Hütte" oder "Zelt" evoziert das lateinische *tabernaculum* den Vers aus der Offenbarung, der vom Zelt Gottes unter den Menschen spricht (*tabernaculum Dei cum hominibus*, Off 21,3). Zugleich erinnert das in der Vulgata für den Bericht des Matthäus gewählte Wort an das alttestamentliche *tabernaculum testimonii*, den Ort des Bundes zwischen Gott und seinem Volk (Ex 40,1-2).

Für die darauffolgende Meditation wählt Messiaen zwei Bibelpassagen aus, die sowohl auf die zuletzt gehörte Rezitation als auch auf die ihr vorangegangenen zwei Meditationssätze Bezug nehmen. Insofern der erste das Bild von der "Wohnung Gottes unter den Menschen" aufgreift, ergänzt er den Matthäus-Vers: *Quam dilecta tabernacula tua! Deficit anima mea in atria Domini. Cor meum, et caro mea, exsultaverunt in Deum vivum. Altaria tua! Rex meus et Deus meus!* ("Wie liebenswert ist deine Wohnung [...]. Meine Seele verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Tempel des Herrn. Mein Herz und mein Leib jauchzen [...] dem lebendigen Gott. [...] Deine Altäre [...], mein König und mein Gott!" Ps 84,2-4.) Gleichzeitig greifen die Verse auf das im dritten Satz des Oratoriums Gehörte zurück, insofern sie ebenfalls Teil des zum Fest der Verklärung gesungenen Introitus sind. Der zweite in diesem Satz vertonte Text ist erneut der Vers aus dem Buch der Weisheit, *Candor est lucis aeternae*, der eine Brücke zurück zum zweiten Oratoriumssatz schlägt.

Diese Verbindungen sind keineswegs unbedeutend. Messiaen unterstreicht seine Absicht sogar mit einer musikalischen Querbeziehung, indem er das *tabernacula tua* der allerersten Chorzeile (T. 3-7) als Zitat einer Passage aus dem II. Satz komponiert. In der Meditation über das Licht als Gabe für die Menschheit erklangen die Worte *claritatis suae* ([23], T. 119-123) zu derselben Chormelodie in derselben modalen Harmonisierung, mit dem einzigen Unterschied, dass sich der Chor im V. Satz auf ein Unisono zurückzieht und die homophone Ausfüllung dem Orchester allein überlässt.

BEISPIEL 5: Die Beziehung zwischen dem Lichtglanz und der Wohnstätte Gottes

Transfiguration II
#23, T. 119-123,
10-stimmiger Chor
mit Bläsern und
Streichern

Modéré (♩ = 80)

cla - ri - ta - - - tis su - - - ae

(Modus 3¹ — 2²)

Transfiguration V
[1], T. (1-) 3-7,
Männerchor, in
wechselnder Stim-
menzahl, unisono;
homophon begleitet
von Bläsern und
Streichern

Un peu lent (♩ = 66)

Quam di - lec - - ta ta - ber - na - cu - la tu - - - - a

(Modus 3¹ — 2²)

Das Zitat bildet den Anfang des choralartig gesetzten Stranges, in dem der Psalmtext die beiden großen Rahmenteile des Satzes in immer demselben Tempo durchzieht (vgl. [1], [3], [5] und [15]-[16], [18]), stets von mehreren Vogelrufen gefolgt. Wie im Beispiel oben wird der Chor meist unisono geführt und in modalen Harmonien homophon begleitet. Das hymnische *Altaria tua! Altaria tua! Rex meus et Deus meus!* jedoch erfährt eine dreifache Intensivierung: in jubelndem *ff-fff* entfalten sich die Chorstimmen mehrstimmig, und die Violinen erweitern die Harmonien durch hohe Komplementärtöne zur Zwölftönigkeit.

Der Vers vom “Widerschein des ewigen Lichtes” wird in ganz anderer Weise hervorgehoben. Im Mittelteil des Satzes, unmittelbar vor dem ersten Vokaleinsatz des *Candor est lucis aeternae*, stellt das Solo-Cello ein Thema vor, das in der Folge, unterbrochen oder auch begleitet von Vogelrufen, vom Chor und von verschiedenen Instrumenten aufgegriffen wird. Einschließlich eines letzten Einsatzes in der Coda erklingt das Thema siebenmal. Der Text des Bibelverses wird zwar nur verkürzt zitiert – Messiaen beschränkt sich in der Chorzeile auf den ersten der drei Satzteile –, doch ist die musikalische Darstellung äußerst einprägsam, nicht zuletzt, weil sie einen Großteil des Oratoriumsatzes beherrscht.²³

BEISPIEL 6: Das *Candor*-Thema



Bezeichnenderweise handelt es sich auch hier wieder um ein Eigenzitat. Wie Aloyse Michaely nachweist, findet sich dieselbe Tonfolge schon in drei Instrumentalkompositionen der 50er Jahre: im Orgelwerk *Messe de la Pentecôte* (1950), in *Le Merle noir* für Flöte und Klavier (1951) und im Klavierzyklus *Catalogue d'oiseaux* (1958).²⁴ An einer dieser Stellen verrät

²³ Die Einsätze des *Candor*-Themas (am Anfang oft verkürzt, am Schluss oft abgewandelt):

T. 48-50	Solo-Cello, unbegleitet	<i>fis-cis-c-g-gis-cis, h-e-b-a-gis</i>
T. 50-52	Chor (Mezz.+Alt) über Streicherakkorden	<i>fis-cis-c-g-gis-cis, h-e-b-a-gis</i>
T. 55-57	Solo-Cello, unbegleitet	<i>c-g-gis-cis, h-e-b-b-a</i>
T. 60-62	Solo-Cello, mit Vogelstimmen,	<i>c-g-gis-cis, h-e-b-a-gis</i>
T. 71-73	Solo-Flöte, unbegleitet, auf den 9. Halbton trsp.	<i>a-e-f-b, as-des-g-ges-f</i>
T. 73-74	Solo-Klarinette, unbegl., auf den 2. Halbton trsp.	<i>des-as-a-d, c-f-h</i>
T. 75-76	Solo-Cello, unbegl., auf den 8. Halbton trsp.	<i>gis-dis-e-a-g-c-fis-f</i>
T. 128-31	Solo-Cello, unbegleitet	<i>fis-cis-c-g-gis-cis, h-e-b-a-g</i>

²⁴ A. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 137-138; vgl. auch S. 266 und 377.

Messiaen durch einen Kommentar im Notentext, was er mit der Tonfolge verbindet. In T. 191-192 des VII. Stückes im *Catalogue d'oiseaux* bezieht er die erwähnte Kontur auf Schwertlilien, eine Blume, die in der christlichen Ikonographie als Sinnbild der Vergebung gilt. Mit dieser indirekt definierten musikalischen Anspielung scheint der Komponist die Bestätigung von Jesu Glanz als Widerschein des ewigen Lichtes als Teil des göttlichen Heilsplanes zur Erlösung der Menschen zu interpretieren.

Zuletzt verdient noch eine Komponente Aufmerksamkeit, die im Anschluss an die zweite Zeile des Introitus-Verses eingeschoben ist und zusammen mit dem letzten Einsatz des *Candor*-Themas in der kurzen Coda wiederkehrt. Diese mit geschlossenem Mund vielstimmig gesummte, von Streichern "sanft und poetisch" begleitete und in der Ausklingphase von einem Nachtigallenruf übertönte Chorphrase enthält in der Linie *b-a-cis-c* der Oberstimme eine deutliche Anspielung auf den berühmten Beginn des dritten Subjekts im letzten Kontrapunkt der *Kunst der Fuge*; die ersten Tenöre mit ihrem *g-fis-a-gis* bilden sogar eine intervallgenaue Transposition des originalen *b-a-c-h*:

BEISPIEL 7: Das gesummte BACH-Motiv

Un peu lent (♩ = 54)

(bouche fermée)

Transfiguration V [4], T. 23-30, Mezzosoprane, Alte und Tenöre + Vla/Vc

Messiaen setzt das Zitat ein als eine Art musikalischer Bestätigung der Zeile, in der der Chor von der Sehnsucht der Seele nach dem Tempel des Herrn singt. Auch in Bachs letzter, durch seinen Tod unvollendet gebliebener Komposition kann diese chromatische Kontur als Ausdruck menschlicher Demut und Sehnsucht nach Erfüllung in Gott gelesen werden.

Die Passage ist eine von nur zweien in der *Transfiguration*, in der Messiaen Summen mit geschlossenem Mund vorschreibt. Die andere, im III. Satz, erklingt im Anschluss an die entsetzten Ausrufe, die vom Aufruhr der Natur in Blitz und Erdbeben berichten. In beiden Fällen verstummen die Worte in der gefühlten Nähe Gottes. Sicher will Messiaen damit an die Gottesvision am Horeb erinnern (1 Kön 19,11-13), in der Gott Elija nicht in der Gewalt von Sturm, Erdbeben und Feuer begegnet, sondern in einem "leisen, zarten Säuseln", worauf Elija sein Gesicht verhüllt, und sich in den Eingang der Höhle stellt, bereit für Gottes Anrede.

Candor est lucis aeternae: Die Dimensionen des Gleißens

Die letzte Meditation der ersten Oratoriumshälfte unterscheidet sich grundlegend von ihren drei Vorgängern, und zwar in FÜNFfacher Hinsicht:

- Anders als in den anderen Meditationssätzen vertont Messiaen hier nur *eine* Bibelstelle statt zweier Verse aus verschiedenen Quellen.
- Zudem bedient er sich ausnahmslos eines schon aus zwei vorangegangenen Sätzen vertrauten Textes, des Graduale-Verses *Candor est lucis aeternae, speculum sine macula, et imago bonitatis illius*, als könne man dieses zentrale Thema der Verklärung, den Glanz als Widerschein des ewigen Lichtes, nicht oft genug ergründen.
- Zum ersten Mal entwirft er für den Chor nur *eine* Farbe und *eine* Textur: alle Vokalabschnitte werden von den mit der Viola-Gruppe unisono singenden Frauenstimmen vorgetragen.
- Als Ausnahme sowohl in dieser Komposition als auch in seinem Gesamtwerk verwendet Messiaen hier ausgiebig den sonst weitgehend gemiedenen *ersten* Modus seines Systems: Die Chorpartie bezieht alle ihre Töne aus der Ganztonleiter auf *c*.
- Abweichend von seiner charakteristischen Kompositionsweise schreibt er hier eine Musik, die nicht kaleidoskopartig aus vielen Segmenten immer anderer Besetzung, Rhythmik und Tempogebung zusammengesetzt ist, sondern in *einem* Tempo (*Un peu vif*, Achtel = 80) durchkomponiert ist.

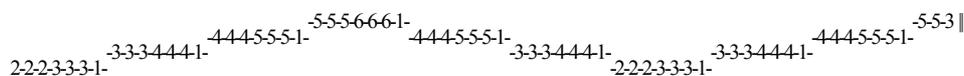
Während andere Sätze Messiaens aus zahlreichen, wiederkehrenden, horizontalen Abschnitten von sehr individuellem Charakter bestehen, baut dieser ganz auf der Idee der vertikalen Schichtung. Hinsichtlich Register, Artikulation und Gestus lassen sich FÜNF Stränge unterscheiden:

1. Die Holzbläser, die drei Gamelan-Instrumente, das Klavier und die 1. Violinen präsentieren ein ununterbrochenes Vogelkonzert mit zwanzig einzeln ausgewiesenen Vogelrufen,
2. das Solo-Cello spielt eine leidenschaftliche Kadenz, und
3. drei weitere Violoncelli tragen Einwürfe in zartem Pizzicato bei. Das Cello-Trio- und Solo-Cello-Material ist improvisatorisch konzipiert; dadurch verschmilzt es, insbesondere für Hörer, mit dem Vogelkonzert.
4. In den 2. Violinen ertönt eine leise, vielfach wiederholte Akkordfolge; rhythmisch bilden die Akkorde ein ebenfalls vielfach wiederholtes Muster, wobei die harmonische und die rhythmische Gruppierung ganz unabhängig voneinander verlaufen.
5. Über dieser Akkordfolge erstrahlt der vokale Strang der von den Violon gestützten Frauenstimmen.

Den Kern des Satzes bilden die beiden letztgenannten Stränge, die ihrerseits drei unabhängige Aspekte erkennen lassen: eine gesungene Kontur in sieben Abschnitten, eine aus zehn Akkorden gebildete Ostinatogruppe, die mitten in ihrer siebten Wiederholung abbricht, und eine rhythmische Phrase aus sieben Notenwerten, die im Verlauf des Satzes wellenartige Vergrößerungen und Verkleinerungen durchmacht.

Der dreiteilige *Candor*-Vers erfährt zunächst eine vollständig, konsequent modifizierte Wiederholung²⁵ und sodann einen Zusatz nur des ersten Versgliedes. Mit diesem 3 + 3 + 1 gibt der Chorstrang das Strukturmuster vor, das auch die rhythmische Phrase bestimmt. Die besteht in ihrer Grundform aus drei Achteln, drei punktierten Achteln und einer Sechzehntel, was in der für Messiaensche Rhythmen üblichen Ziffern-Umschrift (wo "1" den kleinsten Notenwert einer Folge, hier die Sechzehntel, repräsentiert) der Formel 2-2-2-3-3-3-1 entspricht. Im Verlauf des Satzes macht dieser Rhythmus eine Entwicklung durch, die schließlich mitten in einer Modifikationsform – ja sogar inmitten des zu erwartenden Notenwertes – abbricht. Dies lässt sich am besten graphisch darstellen:

ABBILDUNG 1: Die Rhythmenfolge und ihre Entwicklung



Die Akkordsequenz, die diesen Rhythmus verwirklicht, besteht aus zehn meist siebentönigen Klängen, die von solistisch besetzten Violinen in immer derselben Reihenfolge, Lautstärke und Artikulation wiederholt werden. Die Röhrenglocken bewegen sich homorhythmisch mit den Akkorden, schließen sich jedoch keiner Violinstimme an, sondern wählen wechselnde Akkordtöne, so dass sie eine sekundäre Melodie vor einer Art strophisch gleichbleibender Akkordbegleitung bilden.²⁶

²⁵ Die zu den Worten *speculum sine macula* gesungenen Mittelglieder klingen rhythmisch analog, die Endglieder auf *et imago bonitatis illius* schließen mit einer tonal und rhythmisch identischen Wendung.

²⁶ Die Kontur der Röhrenglocken ist zehntönig und nicht, wie A. Michaely (in *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 741) wohl versehentlich schreibt, der Ganztonskala entnommen. Diese Beobachtung ist allerdings mehr als nur eine Detailkorrektur. Hätte Messiaen die Röhrenglocken in seinem so selten benutzten ersten Modus komponiert, so könnte man wie Michaely mit Recht vermuten, dass er sie als Mittler zwischen dem ganztönigen Duktus des Chores und der akkordischen Hintergrundstruktur einsetzt. Stattdessen ist die Glockenmelodie jedoch unabhängig von der gesungenen Linie, was die für die Deutung des Satzes wichtige Zweischichtigkeit unterstreicht.

Aufgrund der nicht kongruenten Ausdehnung würde die zehnteilige Akkordfolge mit der siebengliedrigen rhythmischen Phrase erst ab dem 71. Anschlag wieder zusammenfallen; dieser Zeitpunkt liegt jedoch um Weniges außerhalb des nach 66 Anschlägen plötzlich und ohne Vorbereitung abbrechenden Oratoriumssatzes. Bezieht man die dritte Dimension, die sechs Stufen des wellenförmigen Wachstumsprozesses, mit ein und fragt nach dem Punkt, wo die Akkordsequenz ein zweites Mal mit der rhythmischen Phrase *in ihrer originalen Größe* zusammentreffen würde, so lässt sich errechnen, dass eine vollständige Wiederherstellung der ursprünglichen rhythmisch-harmonischen Ausgangslage erst nach einem Satz von siebenfacher Länge erreicht würde.

All dies ist weit mehr als nur eine mathematische Spielerei. Mit seinen sich vor dem Hintergrund eines Vogelkonzerts entfaltenden ZWEI Strängen und deren DREI nicht-kongruenten Dimensionen erinnert der Satz eindringlich an die „Liturgie de crystal“, den ersten Satz in Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps*. Dort erzeugen ZWEI Instrumente, Violoncello und Klavier, einen schillernden Klangteppich – der laut Messiaen ein musikalisches Abbild des „harmonischen Schweigens des Himmels“ darstellt – über dem sich die Vogelrufe der Klarinette als Amsel und der Violine als Nachtigall in vollkommener rhythmischer Freiheit aufschwingen. Der Part des Cellos besteht aus einer mehrfach wiederholten 15-tönigen Melodie in unveränderlichem Rhythmus; dagegen spielt das Klavier eine 29-teilige Akkordfolge in einem Rhythmus, der sich nach 17 Notenwerten wiederholt. Diese DREI Dimensionen – die 15-teilige Cellomelodie, der 17-teilige Klavierrhythmus und die 29-teilige Akkordfolge – würden, einmal in Gang gesetzt, erst nach beinahe vier Stunden wieder in derselben Konstellation zusammentreffen. Der dreiminütige Quartettsatz wirkt damit als eine Art „Ausschnitt aus der Ewigkeit“, ein stimmiges Bild im Blick auf Messiaens zahlreiche Meditationen über die Zeit und deren Aufhebung. Es scheint, als habe Messiaen im VI. Satz der *Transfiguration* den Widerschein des ewigen Lichtes aus der zeitlichen Gebundenheit, dem im Evangelium beschriebenen einmaligen Ereignis, lösen wollen.

Zuletzt noch zur Zahlensymbolik in diesem Satz. Auffällig sind vor allem die durchgängigen fünf Schichten der Textur. Wie oben erläutert, steht die Zahl FÜNF in der christlichen Ikonographie symbolisch für Jesus, indem sie sowohl auf seine fünf Wundmale verweist als auch auf die das Akronym „Fisch“ bildenden fünf griechischen Buchstaben, die seine Herrschaftstitel repräsentieren: ΙΧΘΥΣ, Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser. Die ZWEI Naturen Jesu, die für seine engsten Vertrauten in der Verklärung zum

ersten Mal sinnlich erfahrbar werden, spiegeln sich hier in den zwei melodischen Strängen: die menschliche Natur in der Chorzeile, die einstimmig gesungen, einfach harmonisiert und für Zuhörer leicht verständlich ist, die göttliche im Strang der Röhrenglocken mit einer Begleitung aus Violinakkorden, die sich nach äußerst komplexen, absoluten Gesetzen bewegen. Deren DREI Dimensionen – ihre Akkordfolge, ihre rhythmische Phrase und das geheimnisvolle Anschwellen und Verebben ihrer Notenwerte – nehmen voraus, was Messiaen im letzten Meditationssatz gesondert betont wird: dass das Verklärungsereignis eine Manifestation der Trinität ist.

Ebenso wie die Tatsache, dass der Satz nur einen kleinen Ausschnitt aus der erahnbaren Ganzheit der dreidimensionalen Ordnung darstellt, scheint auch der Wachstumsprozess die Musik, und mit ihr das Ereignis auf dem Berge, in die Dimension der Überzeitlichkeit zu entrücken.

***Perfecte conscius illius perfectae generationis:* Die Gotteskindschaft Jesu**

Die Musik des ersten Meditationssatzes im zweiten Siebenteiler knüpft in vieler Hinsicht an das im letzten Meditationssatz der ersten Hälfte Gehörte an. Wieder vertont Messiaen nur eine Textquelle; wieder erklingen alle Vokalpartien einstimmig oder unisono; und wieder finden sich komplexe Überlagerungen harmonischer und rhythmischer Phrasen.

Den ausführlichen Text entnimmt Messiaen der *Summa theologica*, die er, auch in Vorbereitung auf das unmittelbar nach der *Transfiguration* komponierte Orgelwerk *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), zu dieser Zeit wieder einmal gründlich studiert. Aus der Antwort des Thomas von Aquin auf die 45. Frage hören wir folgende Ausschnitte:

Adoptio filiorum Dei est per quandam conformitatem imaginis ad Dei Filium naturalem ... Primo quidem, per propriam gratiam viae, quae est conformitatis imperfecta; secundo, per gloriam, quae est conformitatis perfecta ... Gratiam per baptismum consequimur, in Transfiguratione autem praemonstrata est claritas futurae gloriae, ideo, tam in baptismo quam in Transfiguratione, conveniens fuit manifestare: naturalem Christi filiationem testimonio Patris: quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto.

Die Annahme der Gottessöhne an Kindes Statt besteht in einer abbildhaften Gleichförmigkeit mit dem natürlichen Sohn Gottes ...: einmal durch die Gnade, die der Pilgerschaft eignet, und diese ist

eine unvollkommene Angleichung; dann in der Herrlichkeit, die in einer vollendeten Gleichförmigkeit besteht. ... Weil wir nun bei der Taufe die Gnade empfangen, bei der Verklärung aber der Glanz der künftigen Herrlichkeit uns im voraus gezeigt wurde, war es sehr angebracht, dass sowohl bei der Taufe wie bei der Verklärung die natürliche Sohnschaft Christi durch ein Zeugnis des Vaters bekundet wurde, denn Er allein ist es, der zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vollkommen um jene vollkommene Zeugung weiß (*S.th.* III, q. 45 a. 4; DTA Bd. 27, S. 252).

In der Musik konkurrieren duale Gegenüberstellungen mit trinitarischen Gliederungen. Der Gesamtplan des Satzes mit zwei analog strukturierten Teilen erschließt sich schon beim ersten Hören:

TABELLE 7: Der Aufbau des Meditationsatzes *Transfiguration IX*

[1] Orchesterakkorde	[26] Orchesterakkorde
[2]-[4] Vogelrufe	[27]-[31] Vogelrufe
[5] Orchesterakkorde	[32] Orchesterakkorde
[6] Vogelrufe	[33] Vogelrufe
[7] Einleitungsphrase Gongs	[34] Einleitungsphrase, Gongs
[8] Vokalzeile C1a	[35] Vokalzeile C2a
[9] Vogelrufe	[36] Orchesterphrase
[10] Vokalzeile A1	[37]-[38] Vogelrufe
[11]-[13] Vogelrufe	[39] Vokalzeile B1
[14]-[17] Vokalzeile A2	[40]-[41] Vokalzeile B2
[18]-[22] Vogelrufe	[42]-[49] Vogelrufe
[23]-[24] Vokalzeile C1b	[50]-[51] Vokalzeile C2b
[25] Vokalzeile C1c	[52] Vokalzeile C2c

Für seine Vertonung unterteilt Messiaen den Text zunächst in drei Abschnitte (A = *Adoptio* bis *perfecta*, B = *Gratiam* bis *Patris*, C = *quia* bis *Spiritu Sancto*), unterwirft ihn dann jedoch einer Zweiteilung, indem er Abschnitt A in der ersten und Abschnitt B in der zweiten Satzhälfte jeweils unterschiedlichen Auszügen aus Abschnitt C gegenüberstellt. Die Textsegmente – A und C1 in der ersten Hälfte, B und C2 in der zweiten – werden zum Teil zwei-, zum Teil dreigliedrig gesetzt; zudem überschreiten Messiaens musikalische Strukturblöcke mehrfach die Grenze zwischen den Satzhälften.

Die Textvertonung beginnt mit C1a, einem Exzerpt des letzten der zitierten Thomassätze, wobei Messiaen, wie Aloyse Michaely überzeugend

nachweist,²⁷ eine faszinierende Bedeutungserweiterung gelingt. Aus dem Kontext des *quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto* setzt Messiaen zunächst bei [8] nur den Satzteil *quia solus est*. Gegen Ende der ersten Satzhälfte, bei [23]-[25], ergänzt er dies mit den Schlussworten, vertont also die Aussage *quia solus est, simul cum filio et spiritu sancto*. Dadurch aber verändert er den Sinn. Während der vollständige Thomas-Satz, *quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto*, als “Denn Er [der Vater] allein ist es, der zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vollkommen um jene vollkommene Zeugung weiß” übersetzt werden muss, ist die Bedeutung des Messiaenschen Auszugs mit “Denn Er allein ist, zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist” wiederzugeben.

In der ersten Hälfte des Oratoriumssatzes geht es also nicht um “das vollkommene Wissen von der vollkommenen Zeugung”, sondern vielmehr um das Sein des dreieinigen Gottes. Das Ausgesparte erklingt, nun ohne Erwähnung der drei Personen der Trinität, an entsprechender Stelle in der zweiten Satzhälfte: *perfecte conscius illius* [35]; es wird gegen Schluss wieder aufgenommen als *quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis* [50]-[52] – “denn Er allein weiß vollkommen um jene vollkommene Zeugung”.

Jeweils umrahmt von diesen zwei Teilaussagen aus derselben Quelle erklingen in der Mitte jeder Strukturhälfte die beiden um den Begriff der Gnade kreisenden Thomas-Sätze. Diese erscheinen zunächst zweigliedrig: Eine einzelne Baritonstimme rezitiert die Aussage zur Gottessohnschaft als Psalmodie auf dem Ton *fis*; die Argumente für eine unvollkommene und vollkommene *conformitas* präsentiert der gesamte Chor in zwei Strophen eines sehr leisen, vom Solocello und einzelnen Holzbläsergesten unterstützten und von Vibraphon und Streichern homophon begleiteten Unisono. In der zweiten Satzhälfte ist die Aufteilung umgekehrt: Die unbegleitete Baritonsolo-Psalmodie zu Taufe und Verklärung ist von doppelter Länge, während die abschließende Rückkehr zum Thema der Gottessohnschaft verkürzt und als dritte Strophe des in der ersten Satzhälfte begonnenen Chorgesangs vertont ist. (Dies ist die erste die Grenzen zwischen den ZWEI Hälften überspannende DREI-teilige Gliederung.)

Auch im letzten Satz der Thomas-Passage ertönen Texturen, in denen Vokalstimmen mit ihrer Begleitung unisono geführt sind (C1a und C2a: Bässe mit tiefen Blechbläsern in *p*, C1c und C2c: der volle Chor mit dem

²⁷Vgl. A. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 612.

vollen Orchester in *fff*). Damit kontrastieren musikalische Abschnitte, in denen das Orchester ein vom Chor ganz unabhängiges und symbolisch relevantes Eigenleben führt. So bildet in [23]-[24] und [50]-[51] die vom Chor vorgetragene Kontur zusammen mit den unisono geführten Rahmenabschnitten der Textphrase eine Einheit,²⁸ während das Orchester ein dreisträngiges Gewebe flicht, das das Spiel aus Rhythmenfolgen, Akkordgruppen und Wachstumsprozessen im VI. Satz der *Transfiguration* an Komplexität weit übersteigt.

Die drei Stränge sind durch ihre Register bestimmt: Im tiefsten Strang spielen Bassklarinette, Hörner, Bratschen und eine Hälfte der Celli, rhythmisch verstärkt durch Gongs; im mittleren sind Klarinetten und Fagotte mit den 2. Violinen, der anderen Hälfte der Celli sowie den Röhrenglocken vereint, und die höchste Schicht bilden, von verschiedenen Becken unterstrichen, die hohen Holzbläser zusammen mit den 1. Violinen. Jeder Strang wiederholt eine Folge aus FÜNF achttimmigen Akkorden, denen jeweils der höchste Ton gemeinsam ist. So bewegen sich die fünf Akkorde des tiefsten Stranges (C1-C5 in der folgenden Abbildung) unter einem wiederholten *b*, die des mittleren (B1-B5) unter einem wiederholten *f* und die des oberen (A1-A5) unter einem wiederholten *d* – mit dem Erfolg, dass die beiden die menschliche Auffassungskraft weit übersteigenden zwölfköpfigen Passagen in einem schlichten B-Dur-Dreiklang verankert sind. Die drei rhythmisierten Akkordgruppen des Orchesters, der durch sie hindurch klingende statische B-Dur-Akkord und die unisono geführte Chormelodie bilden also einen Gesamteindruck aus FÜNF Strängen.

Die rhythmische Quelle der drei Stränge ist die aus siebzehn Notenwerten bestehende Phrase, die ich, wie schon erwähnt, als Messiaens “rhythmische Signatur” bezeichne, da er sie über einen Zeitraum von 35 Jahren in jedem größeren Werk verwendet.²⁹

²⁸Genaugenommen komponiert Messiaen auch hier eine die Satzgrenzen überschneidende Form: Die den Textpassagen A und B zugeordneten melodischen Abschnitte [8] + [23]-[24] + [25] bzw. [35] + [50]-[51] + [52], die ausnahmslos alle um das Tritonusintervall *c-fis* bzw. *c-ges* kreisen, sind der Form nach als *a-a-b-c-b-a-b-c'* zu beschreiben, aufgeteilt als *a-a-b-c || b-a-b-c'*.

²⁹Messiaens “rhythmische Signatur” erklingt außer in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* noch in mindestens zehn seiner wichtigsten Werke: *Chants de terre et de ciel* (1938), *Les Corps glorieux* (1939), *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Harawi* (1944), *Cinq Rechants* (1948), *Turangalila-Sinfonie* (1948), *Catalogue d'oiseaux* (1958) und *Des Canyons aux étoiles* (1974).

BEISPIEL 8: Messiaens "rhythmische Signatur"



Wie die Analyse anderer Kompositionen Messiaens zeigt, greift er auf diese "rhythmische Signatur" wiederholt zurück, wenn es ihm darum geht, den als Menschen wahrgenommenen Sohn Gottes musikalisch darzustellen.³⁰ In Anbetracht dieser Vorgeschichte, aber auch in Hinblick auf seine Zusammensetzung aus Zeit aufhebenden Palindromen und einem linearen Endglied, kann man die rhythmische Phrase theologisch als Symbol für das in die irdische Zeitlichkeit eintretende Ewige deuten.

Wie schon im zweiten Kapitel angedeutet, leitet jeder der in den Abschnitten [23]-[24] und [50]-[51] erklingenden Stränge seinen Rhythmus von dieser "Signatur" ab:

- Im tiefsten Strang ertönt der Krebs des Rhythmus in anderthalbfacher Vergrößerung (vgl. die vergrößerten gespiegelten Zahlen in der untersten Zeile der folgenden Graphik),
- der mittlere Strang bildet sich aus der Originalform durch selektive Permutation "von außen nach innen" (erstes/letztes Glied, zweites/vorletztes Glied, etc.), und
- im obersten Strang unterzieht Messiaen die im mittleren Strang neu geschaffene Anordnung ihrerseits einer Interversion, diesmal "von hinten nach vorn im Zickzack" (vorletztes/letztes Glied, viertletztes/drittletztes Glied, etc.).

Die erste auf diesem polyphonen Spiel basierende Passage – mit drei Strängen wiederholter fünfteiliger Akkordgruppen, die in jeweils verschiedenen Ableitungsformen der rhythmischen Signatur verlaufen – findet sich bei Ziffer [23]-[24]. Faszinierend ist dabei unter anderem, dass Messiaen in jedem Strang den Akkord, dessen Notenwert am Ende des Abschnitts [24] unvollständig bleibt, zu Beginn des Abschnitts [50] mit einem identischen Akkord der noch fehlenden Länge ergänzt und von da an sowohl im zuvor unterbrochenen Rhythmus als auch in der Akkordgruppe fortfährt. Auf diese Weise erreicht er eine Viertelnote vor dem Ende des Abschnitts [51] den Punkt, an dem der Endpunkt aller drei rhythmischen Phrasen zusammenfällt; dies geschieht im untersten Strang nach ZWEI, in den beiden höheren Strängen nach je DREI Wiederholungen.

³⁰ Vgl. z.B. den Satz "Amen de l'Agonie de Jésus" in *Visions de l'Amen* sowie den Satz "Regard du Fils sur le Fils" in *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

ABBILDUNG 2: Polyphonie der drei Ableitungsformen von Messiaens
“rhythmischer Signatur”

A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4
1	17	2	16	3	15	4	14	5	13	6	12	7	11	8	10	9	1	17	2	16	3	15	4
B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4
10	9	11	8	12	7	13	6	14	5	15	4	16	3	17	2	1	10	9	11	8	12	7	13
C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4
∇	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I
23																							
A2	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2	A3	A4	A5	A1	A2
4	14	5	13	6	12	7	11	8	10	9	1	17	2	16	3	15	4	14	5	13	6	12	7
B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3	B4	B5	B1	B2	B3
16	3	17	2	1	10	9	11	8	12	7	13	6	14	5	15	4	16	3	17	2	1	10	9
C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1	C2	C3	C4	C5	C1
∇	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I	∂	I
50																							

Eine Wiederherstellung der Kongruenz dieser drei Ableitungsformen der rhythmischen Signatur mit den fünfgliedrigen Akkordgruppen wird auch hier, wie im VI. Satz, nicht erreicht. Doch während dort, anlässlich des überirdischen Glanzes, das musikalische Bild der Unbegreiflichkeit des Göttlichen von einem Vogelkonzert übertönt wird, klingt das polyphone Geflecht hier im Vordergrund und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich.

**Adoptionem filiorum perfectam:
Die Gotteskindschaft der Menschen**

Die beiden Meditationssätze in der dritten Gruppe des Oratoriums, die mit der den zweiten Siebenteiler einleitenden Rezitation aus der Matthäus-Perikope beginnt, sind thematisch sehr eng verbunden: Im Anschluss an seine vielschichtigen Reflexionen zur Gottessohnschaft Jesu im IX. Satz vertont Messiaen nun im X. Satz die Oratio zum Fest der Verklärung, in der die Gläubigen darum bitten, ebenfalls Kinder Gottes zu werden. In drei lose analog gebauten Strophen arrangiert der Komponist den Text ohne jegliche Verschränkung:

I: *Deus, qui fidei sacramenta in Unigeniti tui gloriosa Transfiguratione, patrum testimonio roborasti*

(Allmächtiger) Gott, bei der Verklärung deines eingeborenen Sohnes hast du die Geheimnisse des Glaubens durch das Zeugnis der Väter bekräftigt

II: *et adoptionem filiorum perfectam voce delapsa in nube lucida mirabiliter praesignasti:*

und die vollkommene Annahme an Kindes Statt durch die Stimme aus der lichten Wolke wunderbar angedeutet:

III: *concede propitius, ut ipsius Regis gloriae nos coheredes efficias, et ejusdem gloriae tribuas esse consortes.*

Gewähre gnädig, dass wir zu Miterben dieses Königs der Glorie und zu Genossen seiner Herrlichkeit werden.

Das das Gebet beschließende zweifache *Alleluia* ([29]-[35]), das, wie die meisten *Alleluias* dieses Werkes, in ausgedehnte Vokalisieren mündet, folgt in der Coda, die von den drei Strophen durch ein besonders langes, von elf Vögeln ausgeführtes Vogelkonzert getrennt ist ([25]-[28]).

Die Strophen sind vor allem durch ihre zwei eröffnenden Orchestersegmente gut zu erkennen.³¹ Die Vokalzeilen im Zentrum der Strophen unterscheiden sich zwar in allen Einzelheiten der Melodieführung und Rhythmik, gleichen einander jedoch in der zugrunde liegenden Idee: Der Gesang wird in allen Fällen mit einem oder zwei Blasinstrumenten (besonders Hörnern, Klarinetten und Fagotten) unisono geführt und immer schon nach wenigen Worten von Vogelrufen begrüßt. Die diese Meditation – und damit auch die Drei-Sätze-Gruppe – beschließende Coda klingt hell und ist trotz der vieltönig homophonen Textur sehr transparent komponiert. Zu den hohen Chorstimmen (Sopranen und Tenören) gesellen sich die hohen Streicher, das Vibraphon sowie diverse durchwegs zarte Becken-, Glocken- und Gongschläge.

In Text und Musik vermittelt der Satz eine nach der Komplexität des Vorgehenden entspannende Schlichtheit. Der Grund für diesen so scharf gezeichneten Kontrast könnte in einer Besonderheit liegen, die den diese beiden Meditationen inspirierenden Rezitationssatz von seinen Gegenstücken unterscheidet. Zusätzlich zu dem musikalischen Material, das allen vier auf der Matthäus-Perikope basierenden Sätzen gemeinsam ist, bereichert Messiaen diesen VIII. Satz mit einer nur hier verwendeten Textur und Klangfarbe. Wie er selbst es in seiner Analyse beschreibt,

³¹ Zu Beginn der ersten Strophe ([1]) umfasst die von Kuhglocken begleitete homophone Geste der Holzbläser, Marimba und Streicher in *ff vif* einen halben Takt; ihr folgt eine zweite Komponente aus drei Sechzehnteln mit vereinzelt Anschlägen in Bläsern, Glocken, Gongs und Toms. Zu Beginn der zweiten Strophe (bei [10]) haben beide Komponenten fast die doppelte und zu Beginn der dritten Strophe (bei [19]) die dreifache Länge.

Dies ist der wichtigste Moment des ganzen Werkes. Eine leuchtende Wolke wirft einen Schatten über die drei Apostel. Sie wird dargestellt durch ein Ensemble von Streicher-Glissandi (Glissandi unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Tempos). „Und aus der Wolke rief eine Stimme: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe; auf ihn sollt ihr hören.“ Bevor wir zu dem Wort *dilectus* (geliebt) kommen, wo die Fortsetzung des unter Verdoppelung der Röhrenglocken vom Chor gesungenen bzw. vokalisiertes Textes zusätzlich von Streicher-Glissandi sowie von Cencerros, dem Luminophon und dem verstörenden Rummeln der in der Ferne donnernden großen Trommel begleitet wird, haben wir zwei Töne: „*Hic est*“ (Das ist) – einen kurzen Augenblick schweigender Erwartung – und dann setzt die Stimme des Vaters das unglaubliche Zeugnis fort, in dem unser Glaube gründet: „*Filius meus dilectus*“ (Mein geliebter Sohn).³²

Die leuchtende Wolke als Zeichen der göttlichen Gegenwart und die direkte Rede des himmlischen Vaters werden also nicht nur in den Worten der Sänger wiedergegeben, sondern auch in der Musik symbolisiert. Es scheint, als habe Messiaen den die Meditationen des IX. und X. Satzes inspirierenden Evangelienvers von der Stimme Gottes aus der leuchtenden Wolke in seinen zwei Dimensionen getrennt reflektiert: Im komplexen Satz *Perfecte conscius illius perfectae generationis* widmet sich die Musik der Theophanie und der Bestätigung, dass Jesus Gottes geliebter Sohn ist; das schlicht-innige Gebet von *Adoptionem filiorum perfectam* dagegen scheint auf Gottes Aufforderung an die Jünger, „auf ihn sollt ihr hören“, zu antworten.

Terribilis est locus iste: Der Ehrfurchtsschauer der Zeugen

In der Rezitation des XI. Satzes, der den Schluss der Matthäus-Perikope vertont, erzählt der Evangelist, wie die drei Jünger von Furcht gepackt ihr Gesicht verbergen und sich zu Boden werfen. In der unmittelbar folgenden Meditation thematisiert Messiaen diesen heiligen Schrecken. Dafür wählt er gleich fünf verschiedene Texte, von denen drei aus dem Alten Testament stammen: *Amictus lumine sicut vestimento* (Ps 104, 2: „In Licht gehüllt wie in ein Kleid“), *Candor est lucis aeternae* (Weish 7, 26: „Er ist des ewigen Lichtes Glanz“) und *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est*,

³² Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et de d'ornithologie* VII, S. 277.

et porta caeli (Gen 28, 17: “Wie ehrfurchtgebietend ist doch dieser Ort! Hier ist [...] das Haus Gottes und das Tor des Himmels”). Der vierte Vers ist das aus der Weihnachtsgeschichte nach Lukas bekannte hymnische *Gloria in excelsis Deo*; der fünfte, in vieler Hinsicht die zentrale Deutungsgrundlage der Musik, ist ein weiterer Satz aus dem Umkreis der Frage 45 der *Summa theologica*, die Messiaen schon im IX. Satz herangezogenen hatte: *Claritas vestimentorum ejus designat futuram claritatem sanctorum, quae superabitur a claritate Christi, sicut candor nives superatur a candore solis* (“Der Glanz Seiner Kleider versinnbildete den künftigen Glanz der Heiligen, der von dem Glanz Christi übertroffen wird, wie das blendende Weiß des Schnees von der blendenden Helle der Sonne”).

Der Genesisvers stammt aus dem Kontext der Gottesoffenbarung in Jakobs Traum von der in den Himmel hinaufführenden Leiter, auf der Engel auf- und niedersteigen. Im Erwachen wird Jakob sich der Heiligkeit des Ortes bewusst und ruft erschüttert aus: “Wirklich, der Herr ist an diesem Ort, und ich wusste es nicht.” Indem Messiaen diesen alttestamentlichen Text in der ersten Meditation auf den Matthäusvers von Gottes Bestätigung Jesu aus der leuchtenden Wolke verwendet, stellt er eine Beziehung her zwischen zwei Theophanien. Mittel ist in beiden Fällen wiederum das Licht, auf das die den Genesisvers ergänzenden Textpassagen mit einer auffallend großen Anzahl verschiedener Bildbegriffe verweisen: vgl. *lumen* und *lux* in den Psalm- und Weisheitsversen sowie das zweifache *candor* und das dreifache *claritas* im Thomaszitat. In der Dichte der Licht-Evokationen übertrifft die Textgrundlage dieses Satzes bei weitem die der ersten vier Meditationssätze des Oratoriums, die doch dieser Thematik vor allem gewidmet sind.

Dieser XII. Satz der *Transfiguration* ist relativ kurz und auch für Hörer leicht zugänglich. Der musikalische Aufbau ist schlicht, mit zwei parallelen Strophen und einer Coda. Jede Strophe beschreibt eine durch die Register absteigende Bewegung, als wolle Messiaen direkt bildlich umsetzen, wie sich die Jünger zu Boden werfen. Nach entsprechenden kurzen Orchestereinleitungen beginnt die erste Strophe mit dem Psalmvers, die zweite mit dem Weisheitsvers. Beide Textvertonungen sind einstimmig für Sopranstimmen gesetzt, die nur von einzelnen hohen Holzbläsern verdoppelt werden. Das dritte alttestamentliche Zitat, der Genesisvers, ist auf die parallelen Strophen verteilt, wo er jeweils gegen Ende einstimmig in den Bässen mit den tiefen Holzbläsern erklingt.

Die Mitte der Strophen bildet je eine Hälfte der Thomas-Passage, gefolgt von hymnischem Gotteslob. Der Vortrag aus der *Summa* beginnt beide Male als unbegleitete Psalmodie einer solistischen Baritonstimme, verstärkt sich dann aber durch das Hinzutreten einzelner Tenorstimmen und die Verdoppelung durch einzelne Holzbläser und erreicht schließlich eine Textur, die die Worte des Doctor Angelicus im Klangbild denen der alttestamentlichen Autoren gleichstellt.

Nach einem Vogelstimmen-Einwurf, der (hier wie auch sonst überall in diesem Satz) die Chorpässagen von einander absetzt, strahlt das zum ersten Mal für den ganzen Chor homophon gesetzte und orchestral begleitete *Gloria in excelsis Deo* auf und erzeugt ein eindrucksvolles musikalisches Bild ausbrechenden Lichtes – bezeichnenderweise genau in dem einzigen Textabschnitt dieses Satzes, der auf den hellen Glanz des Verklärungs-erlebnisses im Wortlaut nicht eingeht.

Harmonisch beginnt das *Gloria* der ersten Strophe in der bei Ziffer [9] etablierten, später mit A-Dur und H-Dur-Dreiklängen bekräftigten Oratoriums-Grundtonart E-Dur, wendet sich dann jedoch mit seinem letzten, stark abgedämpften Akkord zu dem Wort *Deo* plötzlich nach As-Dur. In der zweiten Strophe wiederholt sich der Prozess nicht etwa, sondern setzt sich fort: Der hymnische Ausruf steht überwiegend in As-Dur, schließt jedoch *subito ppp* mit einem C-Dur-Akkord. Die diesen Schritten zugrunde liegende Dreiteilung der Oktave erinnert an Messiaens dritten Modus, den der Komponist oft (vgl. die beiden Choräle) zur Darstellung Gottes einsetzt – insbesondere in seiner dritten Transposition und nicht zuletzt seiner trinitarischen Zahl wegen.³³

Anlässlich der Verschiebung um eine Dritteloktave bei der Nennung dessen, dem der Lobpreis gilt, werden die vielen Bläser des *Gloria in excelsis* von hohen Streicherflageoletts abgelöst, deren lang anhaltender Klang mit zarten pizzicato-Einwürfen der geteilten Celli und dem Läuten und Trillern verschiedener hoch klingender Schlaginstrumente gefüllt ist.

³³ Andeutungsweise komponiert Messiaen diesen äquidistanten Verlauf übrigens auch in die *terribilis*-Passagen des Satzes hinein. Die erste Hälfte des Genesisverses beginnt, gegen Ende der ersten Strophe, mit einem wiederholten *e* und endet mit *as* (vgl. [13]); gegen Ende der zweiten Strophe unterstreicht die zweite Hälfte des Verses bei der abschließenden Erwähnung des Himmels ebenfalls *as* (vgl. [26]), und der Chor vereint seine Stimmen für die Endsilben des finalen *terribilis* auf ein von allen Bassinstrumenten im *fff* getragenes *c*. Dieser Verlauf veranlasst Paul Griffiths (*Olivier Messiaen and the Music of Time*, S. 214) zu der Bemerkung, ein zu erwartendes drittes Gloria, das man sich wohl im Himmel vorzustellen habe, würde sicher von *c* nach *e* zurückführen und damit den Kreis schließen.

Messiaen schreibt dazu: “Das Licht der ‘Höhen’ erscheint in den Holz- und Blechbläserakkorden, die unversehens ins Pianissimo der Violinflagioletts übergehen: In diesem übernatürlichen Weiß zittern die Pizzicati der Violoncelli und die Farben der Klavierakkorde, der Röhrenglocken und Crotales.” Das Gegenteil zu diesen orchestral gemalten ‘Höhen’ ist der ‘Absturz’, den die tiefen Bläser und Streicher im Takt unmittelbar vor dem *terribilis* des Genesisverses abbilden. Initiiert von einem Schlag des tiefsten Tamtams brechen die tiefen Streicher über Wirbeln des Gongs und der großen Trommel in Clustertriller aus, deren strukturgebendes Tritonusintervall (*e–b* in der ersten, *f–h* in der zweiten Strophe) von den tiefen Holz- und Blechbläsern unterstrichen wird. Bläserakkord, Streichertriller und Schlagzeugwirbel manifestieren mit einem dramatischen *fff* > *pp*, was Messiaen als *terreur sacré* beschreibt.

In der Coda greift Messiaen das chromatische Flimmern wieder auf. Diesmal in den höchsten Violinlagen beginnend und allmählich die mittleren und tieferen Streicher einbindend, führt er es zu einem dreieinhalb Oktaven umspannenden, vom *pp* aus crescendierenden Tutti-Clustertriller, der in zwei *fff*-Akkorden mündet und dann plötzlich abbricht. Nach einer Generalpause folgt eine zwanzigstimmige, von polyrhythmischen Streicherflagioletts, Glissandi und Schlagzeugwirbeln untermalte Choralvokalise, die mit ihrem lang gezogenen *A*— dem heiligen Schrecken direkten Ausdruck verleiht.

Der Darstellung des heiligen Schauderns verpflichtet ist auch das mit drei zwölfhörigen Tutti-Iamben begleitete letzte *terribilis*. Dabei scheint es rückblickend bedeutungsvoll, dass Messiaen für die beiden ersten dieser wie synkopiert klingenden Akkordpaare schon früher verwendetes Material aufgreift: Der die Silbe *ter-* vertonende erste akkordische Iambus war bereits anlässlich der Endsilbe des Weisheitsverses zum Bild des “Lichtkleides” erklingen (vgl. T. 160 mit T. 82 bzw. das erste Akkordpaar bei [30] mit dem identischen im Takt vor [17]); der der Silbe *ri-* unterlegte zweite Iambus nimmt den auf, der zur Endsilbe des Psalmverses und seiner Nennung des “ewigen Lichtes” erklingen war (vgl. T. 161 mit T. 13 bzw. das zweite Akkordpaar bei [30] mit dem identischen im Takt vor [14]). So bestätigt Messiaen auch hier noch einmal, dass der Schrecken der Jünger nicht durch Gottes Stimme, sondern durch den vom Verklärten ausstrahlenden, durchdringenden Lichtglanz ausgelöst wird, der sie in ihrem innersten Sein erschüttert.

Tota Trinitas apparuit: Jesus als Person der Dreifaltigkeit

Der letzte Meditationssatz (XIII) enthält Messiaens dritte Verbeugung gegenüber Thomas von Aquin in diesem Werk. Der Chor zitiert hier aus der *Summa theologica*:

In Transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis, tota Trinitas apparuit: Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara (S.th. III, q. 45 a. 4, ad 2).

Bei der Verklärung, dem Geheimnis der zweiten Wiedergeburt, erschien die ganze Dreieinigkeit, der Vater in der Stimme, der Sohn als Mensch, der heilige Geist in der leuchtenden Wolke.

Die Beobachtung aus dem Thomas-Traktat wird verknüpft mit einem Psalmvers und zwei liturgischen Texten:

Alleluia! Emitte lucem tuam et veritatem tuam: ipsa me deduxerunt, et adduxerunt in montem sanctum tuum, et in tabernacula tua (Ps 43:3).

Halleluja! Sende dein Licht und deine Wahrheit, damit sie mich leiten; sie sollen mich führen zu deinem heiligen Berg und zu deiner Wohnung.

Quicumque Christum quaeritis, Oculos in altum tollite: Illic licebit visere – Signum perennis gloriae (aus der Hymne zum Fest der Verklärung).

Ihr alle, die ihr Christus sucht, hebt eure Augen in die Höhe. Hier werdet ihr erblicken können das Zeichen seines ewigen Ruhms.³⁴

Quia per incarnati Verbi mysterium, nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit: ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamur (aus der Präfation zum Fest der Verklärung und zum Weihnachtsfest).

Denn durch das Geheimnis des menschengewordenen Logos erstrahlte unseren geistigen Augen neu das Licht deiner Herrlichkeit, damit wir, indem wir Gott sichtbar schauen, durch ihn zur Liebe der unsichtbaren Dinge hingerissen werden.

³⁴ Dieser Vers aus der Hymne zum Fest der Verklärung entspricht Zeile 1-4 des 208-zeiligen *Hymnus Epiphaniae* von Aurelius Clemens Prudentius (348-ca. 413 n. Chr.).

Wie sich aus den diversen Analogien in der Musik ebenso ergibt wie aus der Textverteilung, ist die Struktur des Satzes die der griechischen Chor-Ode, die Messiaen schon dem ersten Meditationssatz des Oratoriums zugrunde legt: Der parallele Beginn aus einer Strophe und einer leicht abweichenden Antistrophe wird ergänzt durch eine Epode: einen Schlussabschnitt, der grundsätzlich in Einzelheiten mit den Strophen verwandt sein kann, doch meist auch entscheidend Anderes – oft Zusammenfassendes oder Verallgemeinerndes – bringt. In beiden Strophen beginnt der Choreinsatz hier mit dem Psalmvers, der auf entsprechende musikalische Abschnitte verteilt ist ([5]-[8] und [18]-[20]). Messiaen behandelt den Text chiasmisch: Während er den Chor in der Strophe mit einem wiederholten *Alleluia! A—* beginnen und das Psalmzitat mit *in montem sanctum tuum* abbrechen lässt, stellt er in der Antistrophe ein zweifaches *in montem sanctum tuum* voran, um mit *Alleluia! A—* zu schließen.³⁵

Im zweiten Teil von Strophe und Antistrophe verschränkt Messiaen jeweils eine Hälfte der vom ganzen Chor homophon in *ff* gesungenen Hymne mit Einwüfen aus der Präfation, vorgetragen von den über Liegeakkorden und Trommelwirbeln unisono psalmodierenden Bässen, und einem weiteren *Alleluia* der mit Oboen und Klarinetten unisono geführten, ansonsten unbegleiteten Soprane. Danach erst weichen Strophe und Antistrophe von einander ab. Während die Strophe mit einem nicht allzu langen Vogelruf und einem letzten langgezogenen *Alleluia! A—* der von hohen Holzbläsern verdoppelten Frauenstimmen schließt, ist der instrumentale Einwurf in der Antistrophe auf zweifache Länge erweitert, während das knapper gehaltene, auch melodisch abweichende, jetzt von Streichern verstärkte *Alleluia* der Soprane und Tenöre in den an Stimmenzahl und Lautstärke wachsenden Schluss der Präfation mündet, der den Text trägt: “damit wir, indem wir Gott sichtbar schauen, durch ihn zur Liebe der unsichtbaren Dinge hingerissen werden”.

In der Epode beginnt der Chor noch einmal mit dem Psalmvers und dessen Bitte um die Aussendung von Licht und Wahrheit (vgl. [35]-[36] mit [5]-[7]). Eine lange und ganz neue Orchesterpassage, nur kurz von einem *A—* des Chors bestätigt, trennt diesen Beginn von der Musik, zu der in den Strophen die Verschränkung von Hymne, Psalm-*Alleluia* und Präfation erklingen war und die hier den Thomas-Text trägt. Dessen *In Transfiguratione* setzt Messiaen sowohl zu dem homophon vollchörigen

³⁵ Sherlaw Johnson (*Messiaen*, S. 181) glaubt in Messiaens Kontur eine Transformation des zum Fest der Verklärung gesungenen gregorianischen Alleluja zu erkennen.

Abschnitt, der vorher der Hymne gedient hatte, als auch noch einmal zu der psalmodierenden Passage aus der früheren Präfation (vgl. [40]-[41] mit [9]-[10] und [21]-[22]). Das erste eines zweimaligen *tota Trinitas* fällt den Sopranen zu, deren Melodieführung damit das frühere *Alleluia* aufgreift. Die zuvor der Fortsetzung der Hymne dienende Musik unterliegt nun, jeweils mit Vogelruf-Unterbrechungen, der dreimalig jubelnden Anrufung der bei der Verklärung anwesenden Personen der Trinität: *Pater in voce // Filius in homine // Spiritus Sanctus*. Die kurze Coda kombiniert ein erneutes *A*— nach einem letzten Vogelruf mit einer weiteren Wiederholung des hymnischen Chorsegments und beendet den letzten Meditationssatz mit *Spiritus Sanctus in nube clara* – in strahlendem *ff* und reinem E-Dur.

Die musikalische Phrase, in der sich die Gemeinde in Strophe und Antistrophe Mut macht, die Augen zu erheben, um “das Zeichen seines ewigen Ruhms” zu erblicken, und zu der in der Epode der dreifaltig in Stimme, Körper und Wolke anwesende Gott besungen wird, greift ein für Messiaen charakteristisches Symbol auf: die Harmonisierung mit dem Modus 3. Während der Modus in den die beiden Siebenteiler abschließenden, ganz dem Gotteslob verschriebenen Chorälen mit anderen Klängen durchsetzt ertönt, bestimmt er hier jeden einzelnen Melodie- und Akkordton innerhalb der Phrase.

BEISPIEL 9: Der dreifaltige Gott, harmonisiert in Modus 3

Très lent (♩ = 66)

O-cu-los in al-tum tol-li-te
Si-gnum pe-ren-nis glo-ri-ae
Pa-ter in vo-ce
Fi-li-us in ho-mi-ne
Spi-ri-tus San-ctus
Spi-ri-tus San-ctus in nu-be, in...

(Modus 3² — 3¹ 3³ 3² 3⁴ — 3²)

Transfiguration XIII

vgl. Strophe bei [11], Antistrophe bei [23],
Epode bei [43], [45], [47] sowie Coda bei [51]:

Chor und Orchester

(Akkorde in Klammer: nur Orchester mit 2 Altstimmen + 1 Tenorstimme)

Metastrukturen in den vierzehn Oratoriumssätzen

Messiaen entwirft in den acht zwischen den Evangelien-Rezitationen und den Choral-Psalmen eingebetteten Meditationssätzen ein in Musik und Text gleichermaßen faszinierendes Spiel aus Anklängen und Querverbindungen. Unterschiedliche Blickwinkel lassen drei in ihrer Anlage jeweils zweiteilige Gruppierungen erkennen. Alle haben ihr Zentrum in den Meditationssätzen; eine bezieht die Rahmenkomponenten mit ein.

Hinsichtlich der Textauswahl entwirft Messiaen in der Fortschreitung von der ersten über die zweite zur vierten Meditation der ersten Oratoriumshälfte eine Entwicklung des *Candor*-Verses, während die entsprechenden Sätze in der zweiten Hälfte einer schrittweisen Reflexion mit Hilfe zusammenhängender *Summa theologica*-Exzerpte gewidmet sind.

TABELLE 8: Metaverbindungen auf der Basis von Textparallelen

II	<i>Candor est lucis aeternae</i>	IX	<i>Summa theologica</i> III, q. 45
III		X	
V	<i>Candor est lucis aeternae</i>	XII	<i>Summa theologica</i> III, q. 45
VI	<i>Candor est lucis aeternae</i>	XIII	<i>Summa theologica</i> III, q. 45

Eine andere Gruppe, bestehend aus den drei ersten sowie der abschließenden Meditation, hat eine symmetrische Entsprechung in den drei letzten sowie der eröffnenden Meditation. Die erste Gruppe ist durch gemeinsame Texturmerkmale verbunden: Drei der vier Sätze zeigen musikalisches Material, das die anschließenden Choralsätze vorwegnimmt, drei andere erinnern an die für die Evangelienvertonungen charakteristische Rezitation in wechselnden Unisonogruppen. Die palindromisch analoge Gruppe ist durch gemeinsame Strukturmerkmale gekennzeichnet: Jeder Satz verkörpert eine andere Ableitung von der dreiteiligen Strophenform.

TABELLE 9: Metaverbindungen auf der Basis musikalischer Beziehungen

Choralsätze erklingen in	II] strophisch (griechische Triade)
II Z. 17-23, III Z. 27-34	III	
V Z. 1, 3, 5, 15-16, 18	V	
XIII Z. 11, 23, 43, 45, 47, 51	VI	
Unisono-Rezitation in	IX] strophisch (3 variierte Strophen)
II Z. 7-8, 15-16	X	
III Z. 14, 17	XII] strophisch (2 Strophen + Coda)
XIII Z. 5-7, 18-19	XIII] strophisch (griechische Triade)

Die komplexesten Querverbindungen sind die zwischen den beiden inneren und den beiden äußeren Meditationssätzen. Die erstere wurde schon erwähnt: im VI. wie im IX. Satz zitiert Messiaen jeweils nur aus einer einzigen Textquelle; in beiden werden die Vokalsegmente entweder von Einzelstimmen oder im Unisono vorgetragen; und in beiden bildet Messiaen raffiniert gewobene Polyphonien aus harmonischen und rhythmischen Phrasen.

Die beiden äußeren Meditationssätze weisen die wohl facettenreichste Beziehung innerhalb dieses Werkes auf. Über die bereits erläuterte satztechnische Reminiszenz hinaus gibt es auf der Ebene des Materials fünf auffallende Analogien zwischen dem XIII. und dem II. Satz:

- Die den XIII. Satz eröffnende Orchesterfigur, bestehend aus einem Blechbläserakkord auf dem ersten Schlag und einer vom zweiten zum akzenttragenden dritten Sechzehntel eilenden, vielstimmig homorhythmischen Holzbläserfigur, greift die erste Komponente des Honiganzeiger-Rufes auf, der zu Beginn des II. Satzes mit einem gemischten Bläserakkord auf dem ersten Schlag und einer metrisch identischen Figur in den hohen Holzbläsern einsetzt. Das Tempo ist in beiden Fällen *Un peu vif*, wenn auch die Metronomangabe für die nicht mit Vogelstimmen identifizierten Instrumente im XIII. Satz ein wenig schneller ist als die für den Vogel im II. Satz (Sechzehntel = 200 bzw. 176).
- Die neogregorianische Unisono-Kontur instrumental verdoppelter Chorstimmen, die bei der Vertonung des wiederholten *Alleluia*, *A*— im XIII. Satz in wechselnder Gruppierung erklingen, entspricht der Vertonung des Weisheitsverses *Candor est lucis aeternae* im II. Satz.³⁶ Die Tempi sind ganz ähnlich: beide Male *Modéré*, die Sechzehntel = hier 152, dort 144. Die Tatsache, dass das satztitelgebende *Tota Trinitas apparuit* bei [42] ebenfalls in diesem Stil erklingt, verstärkt die Beziehung zwischen den Sätzen.
- Die in abwechselnden Quarten und Tritoni absteigende *ff*-Figur der unisono geführten Holz- und Blechbläser bei [9] im letzten Meditationssatz ist eine Erweiterung der im ersten Meditationssatz bei [6] gehörten Figur. Das Tempo ist jeweils *Bien modéré* (Sechzehntel = 100), der Zielton ist in beiden Fällen das von einem *ff*-Schlag des tiefsten Tamtam unterstrichene Contra- bzw. Subkontra-*e*. Während der nur viergliedrige Abstieg im früheren Meditationssatz

³⁶ Vgl. XIII [5]-[6], [13], [18], [26]-[27], [35] und [49] mit II [7]-[8] und [15]-[16].

in wechselnden Notenwerten geschieht und das *e* durch einen Sextsprung erreichen muss (*e-h-f-c*, *e*), beginnt die längere Sequenz im späteren Satz höher, fällt in gleichmäßigen Sechzehnteln abwärts und erreicht das *e* als folgerichtigen Abschlusston: *cis-gis-d-a-es-b-e*.

- Die im XIII. Satz den Präfationsvers bei [10] und [22] sowie das thomistische *In transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis* bei [41] vortragenden Bässe psalmodieren über einem im Subkontra-*f* verankerten diminuierenden Liegeakkord der von Tamtamschlag und Trommelwirbel unterstrichenen tiefen Bläser und Streicher. Ein ähnlicher Akkord in demselben Register über demselben Grundton, ebenfalls von Bläsern und Streichern mit unterstreichendem Tamtamschlag ausgeführt, unterliegt im II. Satz dem psalmodierenden *expectamus // qui reformabit corpus humilitatis nostrae // expectamus* der Tenöre (vgl. II: kurz nach [3] bzw. [11] und bei [25]). Die Dynamik, die im ersten Meditationssatz mit *p-pp* bezeichnet ist, wird hier auf *f-ff* verstärkt; die früher schlichte Tonwiederholung auf *h* ist hier zu einer liturgischen Psalmodie um *gis* erweitert.
- Der vieltönig homophone Choralatz, in den Messiaen die Hymne kleidet (vgl. in XIII besonders die im obigen Beispiel dargestellten Parallelstellen bei [11], [23], [43], [45], [47] und [51]), lehnt sich an den ähnlich texturierten Choralatz an, der anlässlich des emphatisch gejubelten *qui reformabit corpus humilitatis nostrae configuratum corpori claritatis suae* (vgl. in II bei [18]-[19], [21] und [23]) erklingt. Zwar scheinen die Tempobezeichnungen sehr unterschiedlich (*Très lent* statt des früheren *Modéré*), doch ist die tatsächliche Bewegung vergleichbar (II: Achtel = 120, XIII: Sechzehntel = 66). Die Analogie wird besonders durch die Tatsache unterstrichen, dass beide Stellen in den einander abwechselnden Transpositionen eines einzigen Messiaenschen Modus erklingen. Im Falle der Choralpassagen im ersten Meditationssatz, der dem für Zeugen sichtbaren Übergang Jesu von seiner menschlichen in seine göttliche Natur nachsinnt, trägt Messiaen der Doppelnatur Rechnung, indem er ganz in Modus 2 harmonisiert; für die Passagen, die im letzten Meditationssatz die Gegenwart von Vater, Sohn und Heiligem Geist betonen, wählt er dagegen den “trinitarischen” Modus 3.

TABELLE 10: Metaverbindungen auf der Basis mehrfacher Analogien

analoge Textbeschränkung, melodische Behandlung und harmon./rhythm. Schichtung	[II] analoge Anfangsfigur, analoge Unisono-Rezitation, analoger Abstieg zum tiefen <i>e</i> und analoge Psalmodie + Begleitung
		VI	
		IX	
		XIII	

Messiaens musikalische Aussage in *La Transfiguration*

Messiaens *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* ist harmonisch auf E-Dur bezogen. E-Dur ist neben Fis-Dur eine der zwei wiederkehrenden Messiaenschen “Grundtonarten” – soweit man diesen Begriff bei teils modal gefärbten, teils nach anderen harmonischen Gesichtspunkten organisierten, immer wieder den ganzen Zwölftonvorrat ausschöpfenden Kompositionen überhaupt verwenden kann. Die theologische Konnotation der E-Dur-Tonart ist der hymnische Lobgesang; so sind im *Quatuor pour la fin du Temps* die “Louange à l’Éternité de Jésus” und die “Louange à l’Immortalité de Jésus” in E-Dur verankert. In der *Transfiguration* bestimmt E-Dur die beiden abschließenden Choralsätze und ist darüber hinaus im ersten und letzten Meditationssatz wiederholt, im zweiten und vorletzten nur vorübergehend hörbar: im ersten durch den Ruf des Honiganzeigers, die geheimnisvolle *claritas*-Phrase und den zweifachen Quart-Tritonus-Abstieg der Bläser, im zweiten durch das choralartige *Illuxerunt*, im vorletzten durch das erste choralartige *Gloria in excelsis* und im letzten durch das Bläserabstiegsmotiv sowie vor allem das in geradezu triumphierendem E-Dur endende *Spiritus Sanctus in nube clara*.

Messiaens musikalische Sprache ist reich an Symbolen. Neben einigen, deren Bedeutung sich erst im Zusammenhang seiner persönlichen Glaubensäußerungen ganz erschließt, gibt es viele, die auf alte hermeneutische und semiotische Traditionen zurückgehen. Da sind zunächst die gestisch und lautmalerisch “sprechenden” Zeichen. Die Vorspiele der Rezitationssätze beginnen jeweils mit einem crescendierenden Abstieg der ungestimmten Schlaginstrumente – Messiaens musikalischer Metapher für den Eintritt in die Sphäre des göttlichen Geheimnisses.³⁷ Weitere lautmalerische Musik komponiert Messiaen u.a. im dritten Rezitationssatz (VIII), wo er die

³⁷ Die absteigenden Bläsergänge im ersten und letzten Meditationssatz sind weitere Beispiele.

“leuchtende Wolke”, aus der Gottes Stimme erklingt, in unabhängig voneinander flirrende Streicher-Glissandi übersetzt, und im vorletzten Meditationssatz (XII), wo er den heiligen Schrecken der Jünger durch ein dramatisches *subito p* der chromatischen Clustertriller und Schlagzeugwirbel darstellt.

Überhaupt lässt Messiaen seine Hörer in Text und Musik den gewaltigen Eindruck der Nähe Gottes häufig durch Naturereignisse vermittelt erfahren, so z.B., wenn Messiaen den Chor im III. Satz, da die Blitze des *illuxerunt* und das Erdbeben des *commota* an die Gottesoffenbarung des Elija auf dem Horeb erinnern, im *pp* summen lässt, weil, wie der Prophet versichert, Gott weder im Sturm oder im Beben noch im Feuer, sondern überraschenderweise im sanften Säuseln des Windes war.

Die in der christlichen Ikonographie seit dem Mittelalter bekannte Zahlensymbolik spielt auch in diesem Werk Messiaens eine entscheidende Rolle. Die Fälle einer kompositorischen Auslegung der dualen ZWEI und der trinitarischen DREI sind zu zahlreich, um hier genannt zu werden. Zu erwähnen sind jedoch die Versuche Messiaens, musikalisch darzustellen, wie die Wahrheit des DREIFALTIGEN Gottes sich mit der Lehre von den ZWEI Naturen Christi verbindet. Die eindrücklichsten Beispiele hierfür finden sich im IX. Satz: Sie zeigen sich sowohl im zentralen Thomastext, der als DREIstrophiger Chorgesang die Grenze zwischen den ZWEI analogen Satzhälften kreuzt, und in der wie widerwillig unterbrochenen, in ZWEI fast gleich langen Abschnitten präsentierten DREIsträngigen Polyrhythmik, die in strenger Ergänzung fortgeführt wird und erst endet, nachdem die ZWEITE Wiederholung des einen rhythmischen Stranges mit der DRITTEN Wiederholung der beiden anderen zusammengefallen ist.

Auch Messiaens modale Symbolik ist äußerst eloquent, insbesondere immer dann, wenn er analoge Choralpassagen im Modus 2 harmonisiert, wo sie der im Verklärungsereignis aufscheinenden Gleichzeitigkeit der zwei Naturen Jesu Ausdruck verleihen, während er konsequent Modus 3 wählt, sobald die Trinität im Vordergrund steht. Wo sich die an der komplexen Passage des IX. Satzes beteiligten Orchesterstränge zudem rhythmisch als DREI Varianten EINES Modells erweisen, während sie harmonisch gemeinsam EINEN DREI-klang durchklingen lassen, bemüht sich Messiaen ganz offensichtlich, den Glaubenssatz vom drei-faltigen auch musikalisch Gestalt annehmen zu lassen.

Die Zahl FÜNF als Symbol für den Gekreuzigten bestimmt mehrere Parameter in diesem Werk. Zu erwähnen sind zunächst die beiden fünfsträngigen Texturen in den Sätzen, die dem überirdischen Glanz Jesu (VI)

und der Frage nach der Natur seiner Gottessohnschaft gewidmet sind (IX). Im Bereich des Materials bestimmt die symbolische Zahl die fünfgliedrigen Akkordgruppen, die die Polyphonie der drei Ableitungsformen der "rhythmischen Signatur" bilden, sowie die den beiden die Siebenteiler beschließenden Choralsätzen gemeinsame fünfteilige Akkordgruppe. Im Bereich der Gesamtstruktur schließlich können vielleicht sogar die fünf Analogien des musikalischen Materials zwischen dem ersten und dem letzten Meditationssatz als weitere Manifestationen derselben Symbolzahl angesehen werden.

Wichtig ist hier auch die Zahl SIEBEN. Sie wird in diesem und den beiden anderen in dieser Studie untersuchten Werken nicht wie in manchen anderen Kompositionen Messiaens mit apokalyptischer Konnotation von menschlicher Sünde und göttlicher Bestrafung verwendet. Vielmehr kann man sich am *Quatuor pour la fin du Temps* orientieren, in dessen Vorwort Messiaen die SIEBEN zur Zahl der Vollendung erklärt, insofern sie Gottes Ruhetag kennzeichnet, der die in sechs Tagen erfolgte Schöpfung heiligt. Die letztendliche Anlage der *Transfiguration* in zwei SIEBENTEILERN, die Festlegung auf SIEBEN Instrumental-Solisten und die Tatsache, dass das *Candor*-Thema im dritten Meditationssatz genau SIEBEN Einsätze erfährt, ist hierfür genauso Beleg wie die SIEBEN-gliedrige rhythmische Phrase in der kurzen, durchkomponierten Meditation über das Gleißeln.³⁸

Der Weisheitsvers *Candor est lucis aeternae* erweist sich durch die vierfache Vertonung als zentrale Textgrundlage des Oratoriums. Ihm ist auch das einzige explizite Thema des Werkes vorbehalten. Die Tatsache, dass Messiaen dafür einen melodischen Entwurf zitiert, den er in einem früheren Werk durch eine Bemerkung im Notentext der Schwertlilie zugeordnet hatte, verbindet den Lichtglanz des verklärten Jesus zunächst direkt mit der Blume, die in der christlichen Ikonographie ein Sinnbild für die Vergebung der Sünden ist. Eine verborgene Anspielung erscheint in diesem Kontext jedoch ebenfalls bedeutungsvoll: *Iris*, ein anderer Name für dieselbe Blume, ist das griechische Wort für den *Regenbogen*, das in Messiaens Aussagen immer betont SIEBEN-farbige Naturereignis,³⁹ das er

³⁸ Messiaens Verständnis der SIEBEN als Symbol der Vollkommenheit liegt möglicherweise auch der Anzahl der Sätze in seinen Werken *Les Corps glorieux*, *Visions de l'Amen*, *Livre d'orgue*, *Chronochromie* und *Sept haikai* zugrunde.

³⁹ Zur religiösen Bedeutung des Regenbogens vgl. z.B. Gen 9, 13: "Meinen Bogen setze ich in die Wolken; er soll das Bundeszeichen sein zwischen mir und der Erde" und Ez 1, 28: "Wie der Anblick des Regenbogens [...] so war der helle Schein ringsum. So etwa sah die Herrlichkeit des Herrn aus".

(ebenso wie dessen menschliche Imitation, die gotischen Kirchenfenster) als die herrlichste Manifestation des Lichtes preist.

In dem mit dem Weisheitsvers überschriebenen vierten Meditationsatz, der ganz dem vielschichtigen Spiel des *einen* Lichtes nachspürt, basiert der rhythmisch mehrfach wachsende und schrumpfende Strang der Violin-Akkorde auf der Notenwertfolge 2-2-2-3-3-3-1 (vgl. Abbildung 1 auf S. 88). Diese SIEBEN-teilige Folge entspricht dem indischen *deçî-tâla candrakalâ*. Der Rhythmus füllt nicht nur den ganzen Satz, sondern symbolisiert darüber hinaus durch die Siebenzahl seiner Elemente die Qualität des Allumfassenden. Zudem bedeutet der indische Name, wie Messiaen etwa zur Zeit der Komposition der *Transfiguration* lernte, „Schönheit“, eine Nuance, die Messiaens vierfache Kontemplation des den verklärten Jesus auszeichnenden Lichtes im ersten Siebenteiler des Oratoriums krönend beschließt.

Messiaens Musik steht somit im Dienst einer Theologie des Lichtes. Wie im Matthäusbericht angedeutet, bedeutet das gleißende Licht der Verklärung zugleich Offenbarung und Verhüllung Gottes: Der im Glanz von Jesu Gewand und Antlitz vermittelte Widerschein des ewigen Lichtes erleuchtet die Menschen, lässt sie aber auch ihrer Nichtigkeit im Angesicht Gottes inne werden, wie es in ihrem erschreckten Niederwerfen und im Verhüllen ihres Gesichts zum Ausdruck kommt. Die Parallele zu Hans Urs von Balthasar, die Alain Michel vor allem aufgrund der Textauswahl zog,⁴⁰ lässt sich somit auf die musikalische Umsetzung ausdehnen. Es gelingt Messiaen in seiner *Transfiguration*, nicht nur den religiösen Gehalt der Verwandlung Jesu zu reflektieren, sondern in der lichterfüllten Herrlichkeit von Jesu Verklärung zugleich den Einbruch des Göttlichen in die Sphäre des Irdischen musikalischen Ausdruck zu verleihen.

⁴⁰ Alain Michel, „La Transfiguration et la beauté“, S. 494-95: „En choisissant ainsi des textes qui insistent sur la médiation que la beauté établit entre le charnel et le divin, Messiaen retrouve l’un des aspects fondamentaux de la théologie [...] telle qu’Urs von Balthasar venait de l’éclairer.“