

Martin Thurner

Olivier Messiaen – der mystische Vogel

Tiefenphänomenologie einer musikalischen Naturgestalt

Einleitung: Die Faszination Messiaens als Ausdruck der
menschheitsgeschichtlichen Bedeutung seiner Gestalt

Wenn anlässlich des hundertsten Geburtstages eines Menschen noch öffentlich gedacht wird, muss ihm wohl eine bestimmte Größe eigen sein. Worin diese Größe im Fall Olivier Messiaens besteht, ließe sich vielfältig begründen: Den einen gilt er als genial inspirierter Komponist und Orgel improvisator, den anderen als wissenschaftlich innovativer Rhythmus-, Klangfarben- und Vogelforscher, wieder anderen als authentisch unbeeindruckter Zeuge christlich-katholischer Frömmigkeit in einer säkularen Welt oder vielleicht gar als einzigartig begnadeter Mystiker.

Wie sehr all diese Qualitäten im Einzelnen auch zutreffen mögen, so bleiben sie allein für sich genommen doch unzulänglich. Es scheint, dass die Größe Messiaens entschieden weiter reicht als bestimmte seiner Werke oder Lebensleistungen. Man kann sie nur mit einer Kategorie erfassen, die die Summe aller Eigenschaften eines Menschen als Einheit betrachtet und sie aus der Perspektive der Menschheits- und Seinsgeschichte insgesamt bewertet. Zu diesem Ziel eignet sich die Kategorie der „Gestalt“, wie sie der spanisch-deutsche Gegenwartsphilosoph José Sánchez de Murillo (geb. 1943) im Rahmen seiner „Tiefenphänomenologie“ entwickelt hat.

Die Tiefenphänomenologie versteht sich als eine philosophische Methode, die konkret-leibhaftigen Dinge unserer Lebenswelt als „geronnene Lebensprozesse“¹ wahrzunehmen, in denen sich eine bestimmte Phase des ungründigen

¹ Vgl. José SÁNCHEZ DE MURILLO, *Jakob Böhme, Das Fünklein Mensch*, München 1997, 50. Zur Grundlegung der Tiefenphänomenologie: José SÁNCHEZ DE MURILLO, *Der Geist der deutschen Romantik. Der Übergang vom logischen zum dichterischen Denken und der Hervorgang der Tiefenphänomenologie*, München 1986. José SÁNCHEZ DE MURILLO, *Durchbruch der Tiefenphänomenologie. Die Neue Vorsokratik* (= Ursprünge des Philosophierens 2), Stuttgart-Berlin-Köln 2002. José SÁNCHEZ, *La crisis del pensamiento lógico y el surgir de la fenomenología del profundo*, Málaga 1987. Rüdiger HAAS, *José Sánchez de Murillo. Der Begründer der Tiefenphänomenologie*, in: *Information Philosophie* 2/2003,

Lebensgeburtprozesses des Seins selbst gleichsam inkarnatorisch niedergeschrieben hat. Im tiefenphänomenologischen Verständnis wird ein Mensch dann zu einer Gestalt, wenn sich in der Wesenssumme seiner Eigenschaften eine vergangene, gegenwärtige oder gar zukünftige Entwicklungsstufe der Seinsgeschichte konkret zeigt.²

In den folgenden Überlegungen soll der tiefere Grund für die Größe Messiaens darin gesucht werden, dass er im beschriebenen tiefenphänomenologischen Sinn eine solche Gestalt darstellt. Messiaens eigentliche Bedeutsamkeit besteht darin, dass er in seiner Gestalt eine zukünftige Stufe der Menschheitsgeschichte anzeigt. Als Ausgangspunkt für eine genauere Bestimmung der seinsgeschichtlichen Bedeutung der Gestalt Olivier Messiaens soll jene Eigenschaft dienen, die gemeinhin auch als seine Eigenart gilt: das bis in seine Kompositionen und musikwissenschaftlichen Forschungen verinnerlichte Interesse für die Vögel. Betrachtet man dieses charakteristische Merkmal tiefenphänomenologisch, so lässt es sich in dem Sinne deuten, dass Messiaen als Mensch eine Seinsstufe erreicht, die naturgeschichtlich in der Gestalt des Vogels zum Ausdruck kommt. Dazu gilt es zunächst, die Naturgestalt des Vogels tiefenphänomenologisch zu erhellen.

I. Tiefenphänomenologie des Vogels

Wenn in der Tiefenphänomenologie von den „Naturgestalten“ die Rede ist, so wird dieser Begriff in dem Sinne verwendet, wie ihn der frühneuzeitliche Mystiker Jacob Böhme (1575-1625) geprägt hat. In seinen theosophischen Schriften entfaltet Böhme seine Lehre von den „Sieben Gestalten der Ewigen Natur“³ als eine Art mystische Betrachtung des Schöpfungsgeschehens.

S. 74-79. DERS., *Von der Phänomenologie zur Tiefenphänomenologie*, in: Edith Stein Jahrbuch 4 (1998) S. 313-336. Martin THURNER, *Aufgang. Die Ursprünglichkeit der Physis. Tiefenphänomenologie und Geschichte (Heraklit, Jacob Böhme, José Sánchez de Murillo)*, in: *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik* 1 (2004) [Ursprung und Gegenwart] S. 13-51.

² Sánchez entwickelte die Interpretationskategorie der „Gestalt“ in der Konzeption der verschiedenen Bände des *Edith Stein Jahrbuches* (Würzburg 1995-2003) mit dem Ziel, die jüdisch-karmelitische Philosophin als Präfiguration einer zukünftigen Stufe der Menschheitsentwicklung zu deuten.

³ Im Folgenden fasse ich die Grundgedanken des Kapitels „Die Entdeckung Jacob Böhmes“ aus: José SÁNCHEZ DE MURILLO, *Der Geist der deutschen Romantik. Der Übergang vom logischen zum dichterischen Denken und der Hervorgang der Tiefenphänomenologie*, München 1986, S. 187-257, zusammen (dort auch die genauen Quellenangaben zu den Schriften Böhmes). Ausführlich zitiert und interpretiert sind die Böhme-Texte zu den sieben Naturgestalten auch in: José SÁNCHEZ DE MURILLO, *Jacob Böhme, Das Fünklein Mensch*, München 1997. Vgl. auch Martin THURNER, *Sehn-Sucht. Das Grundwort Jacob Böhmes*, in: *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik* 2 (2005) [Sehnsucht] S. 142-152.

Wenngleich bei Böhme der Vogel nicht als eigenständige Gestalt begegnet, da Böhme unter seinen Naturgestalten mehr (Empfindungs-)Qualitäten als substantielle Wesenheiten versteht, so erweisen sich seine Kategorien dennoch als ideales Mittel zur tiefenphänomenologischen Erhellung der Bedeutung des Vogels.

Böhme deutet die Naturgestalten als Einfassungen einer ewigen, unbegrenzten Freiheit, die ihr Wesen darin leibhaftig sucht. Aufgrund ihrer Unendlichkeit kann sich die absolute Freiheit aber in keiner begrenzten Gestalt finden. Daher bricht sie jede ihrer gestalthaften Einfassungen wieder auf, um sich in einer höheren, freieren Naturgestalt wieder zu inkarnieren. Dieses kreative Inkarnations-Geschehen findet erst dann sein Ende, wenn eine Gestalt erreicht ist, in der die ewige Freiheit in der ihr eigenen Grundlosigkeit leibhaftig anwesend ist. Diese vollendet freie Naturgestalt erkennt Böhme in der „freien Lust des Liebe-Spiels“ des göttlichen Kindes.⁴

Die Möglichkeit, das Phänomen des Vogels im Rahmen von Böhmes Naturgestaltenlehre zu verstehen, ergibt sich von den eigentümlichen Wesenseigenschaften des Vogels her. Allen anderen Naturphänomenen gegenüber ist der Vogel dadurch ausgezeichnet, dass er in die Höhe fliegt und zart singt. Flug und Gesang sind extrem verfeinerte Formen der zwei Urphänomene Bewegung und Laut. In seiner Naturgestaltenlehre werden diese beiden Phänomene von Böhme bis zu ihren ungründigen Ursprüngen hin zurückverfolgt. Die dunkle Wurzel der so hellen Wirklichkeiten von Fliegen und Singen sieht Böhme in seiner dritten Naturgestalt, der „Angst“. Auf dem Hintergrund seiner Natursprachelehre hört Böhme bereits im Wort „Angst“ die etymologische Ableitung von lateinisch *angustia*, Enge.

Das Angstphänomen entsteht als Ausdruck jener Enge, die das Sein der ewigen Freiheit empfindet, wenn es auf der Stufe der ersten beiden Naturgestalten in unbewegliche Formen eingefasst ist. Tiefenphänomenologisch interpretiert ereignet sich in der Angst der Übergang von der Pflanze zum Tier. In der Tiergestalt wird die Ortsgebundenheit des pflanzlichen Seins aufgebrochen, das Leben kann sich nun frei bewegen. Dieser Durchbruchprozess wird von Böhme zugleich als Ursprungsmoment von Schall, Hall und Klang entdeckt. Die primitivste Manifestation aller Ton-Phänomene ist der Angst-Schrei, den das Sein in der Form des tierischen Brüllens von sich gibt. Der Angst-Schrei entsteht in dem seinsgeschichtlichen Augenblick, wenn das Leben seine Eingebundenheit in das pflanzliche Zirkulieren als beengendes Ge-

⁴ *Erklärung der vornehmsten Puncten und Wörter (Clavis)*, Das II. Principium, Die sechste Gestalt. Werke (Hg. W.-E. Peuckert) XX, 114 und *Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen (De signatura rerum)* XVI, 11. W XIV, 233. Vgl. auch *Vom dreifachen Leben des Menschen (De triplici vita)* II, 92-93. W III, 37. Und ebd. V, 54. W III, 91. Sowie: *Morgenröthe im Aufgang (Aurora)* XI, 49. W I, 138. Zum Gedanken des ungründigen Liebe-Spiels: Martin THURNER, „Die Welt ein Spiel.“ *Nietzsches Provokation und die christliche Antwort (Cusanus, Böhme)*, in: Edith Stein Jahrbuch 7 (2001) S. 192-210 [1. Teil] und 9 (2003) S. 177-197 [2. Teil].

fangensein empfindet und in der Gestalt des Tieres daraus ausbricht. Tiefenphänomenologisch betrachtet sind Tiere sich frei bewegender Angstschrei.

Der Angstschrei des Tieres ist ebenso der Ursprung der Musik wie der Schrei Christi am Kreuz nach Eugen Biser der Ursprung der christlichen Musik ist.⁵ Zwischen dem (im wahrsten Sinn des Wortes) *brutalen* Schrei der Tiere zum harmonischen Ein-Klang der musikalischen Töne bedurfte es aber noch einer ebenso gewaltigen wie verfeinernden Steigerung der im Tier erreichten Seinsmöglichkeiten von Bewegung und Laut. Im kosmischen Lebensgeburtsprozess ist der *Vogel* jene Naturgestalt, in der das Sein die freieste Form der Bewegung und die zarteste Weise von Klang erreicht hat. Der unbegrenzt fliegende und lieblich singende Vogel ist die vollendete Verwirklichung jener grundlosen Lust des Liebe-Spiels, in der die ungründige Freiheit des Seins ihr Wesen endlich finden kann.

II. Der mystische Vogel

Nach der Deutung des Vogels als hoch fliegender musikalischer Freiheitsgestalt an der Spitze der Naturgeschichte wird es nicht mehr wundern, dass der Vogel auch in der Geistes- und Spiritualitätsgeschichte als mystisches Symbol begegnet. Dies hat seinen Grund wohl darin, dass die ausgezeichneten Eigenschaften des Vogels als lebendiger Ausdruck der Gotteserfahrung erscheinen. Diese mystischen Qualitäten der Vogelgestalt sind derart intensiv, dass sie nicht nur auf eine bestimmte religiöse Tradition beschränkt blieben und – wie etwa im prominenten Fall Platons – auch in die Philosophie Eingang fanden.⁶ In zwei herausragenden Momenten der Motivgeschichte wurde der Vogel als universales Symbol für den mystischen Prozess insgesamt begriffen und erscheint im Titel von eigens ihm gewidmeten Schriften. Gemeint sind die ‚Vogelgespräche‘ (*Mantiq ut-tair*) des der Sufi-Tradition nahestehenden persischen Dichters Farīd-ad-Dīn ‘Attār († um 1221) und der verschollene ‚Traktat über die Eigenschaften des einsamen Vogels‘ (*Tratado de las propiedades del pájaro solitario*) des spanischen Karmelitermystikers Johannes vom Kreuz (*Juan de la Cruz*, 1542-1591).

⁵ Vgl. Eugen BISER, *Der Ursprung der christlichen Musik*, in: *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik* 1 (2004) [Ursprung und Gegenwart] S. 215-218.

⁶ Nach Platon muss der Philosoph sogar zu einem Vogel werden: In seinem Gleichnis vom Seelenwagen (*Phaidros* 246 a-d und 248 c 1-8) deutet Platon die Lebensbewegung der Seele als Aufstieg zum „Feld der Wahrheit“, wo die Seele eine „Nahrung“ findet, die ihr „Flügel“ wachsen lässt, durch die sie „leicht“ wird. Wer diese Höhen der Wahrheit „nicht zu erreichen vermag“, wird „von Vergessenheit und Trägheit niedergedrückt“, so dass ihm „die Flügel abfallen und er auf die Erde zurückfällt“.

a) *Farīd-ad-Dīn ‘Attār: Die mystische Reise der Vögel*

Zum Titel seiner ‚Vogelgespräche‘ lässt sich ‘Attār von jener Überlieferung im Koran (Sure 27,16) inspirieren, wonach der König und Prophet Salomo (Suleiman) die „Sprache der Vögel“ verstand und speziell der Wiedehopf als Liebesbote zwischen Salomon und der Königin von Saba hin- und herflog.⁷ Bereits von Salomos Vater König David wird im Koran berichtet, dass bei seinen Psalmengesängen am Morgen und am Abend die Vögel und Berge mit einstimmten: „Und die Vögel versammelten sich und gemeinsam mit ihm wandten sie sich an Gott“ (Sure 38,19).

In den ‚Vogelgesprächen‘ wird erzählt, wie dreißig Vögel sich in ihrer Sehnsucht nach der Einheit mit dem Göttlichen auf einen beschwerlichen Weg durch sieben Täler machen, um schließlich den am Ende der Welt in lichten Höhen wohnenden Gottesvogel Simurgh zu erreichen. Das mystische Durchbruchmoment besteht bei ‘Attār im offenbaren Geheimnis dieses Gottesnamens: *Sī murgh* bedeutet im Persischen wörtlich nichts anderes als „dreißig Vögel“. Am Ende des mystischen Aufstiegsprozesses steht die Erkenntnis und Erfahrung der differenzfreien Einheit mit dem Göttlichen: „Vernichtet euch in Mir, voll Glorie strahlend, damit in Mir ihr euch dann wiederfindet!“ (231).

Am Beginn seiner Dichtung stellt ‘Attār seine dreißig Vögel fast katalogartig vor. Die mystische Bedeutung dieser einleitenden Vogelbegrüßung besteht darin, dass jedem der Vögel ein koranischer Prophet und bestimmte Eigenschaften zugeordnet werden. Dabei ist es auffällig, dass in der Reihung sofort nach dem Führer-Vogel Wiedehopf, der als Liebesbote zwischen Salomo und der Königin von Saba fungiert, der Fink genannt wird. Seinem persischen Namen *mūsitscha* entsprechend wird er dem Propheten Musa (also Moses) zugeordnet, dessen Name wiederum vom Gleichklang mit *mūsīqā* her, also mit Musik, gedeutet wird. Vom mosaïschen Finken wird gesagt, dass er über die innere Weisheit musiziert und jeder Musiker die Melodien eigentlich von ihm übernimmt (152f). Später wird auch die Nachtigall eingeführt und deshalb David zugeordnet, weil sie wie dieser im Garten schön über Schmerz und Freude der Liebe singt (154). An prominenter Stelle wird also auch von ‘Attār der Vogel als musikalische Naturgestalt gedeutet, und die Musik als ursprünglicher Wiederklang der Weisheit und Liebe Gottes gehört.

⁷ Vgl. Farīd-ad-Dīn ‘ATTĀR, *Vogelgespräche und andere klassische Texte*, vorgestellt von Annemarie Schimmel, München 1999, S. 17 und 152. In der Einleitung zu diesem Buch wird auch auf die reiche Tradition des Vogelmotivs in der islamischen Literatur und Philosophie verwiesen (u.a. auch auf so bedeutende Namen wie Ibn-Sina/Avicenna und al-Ghazzali); vgl. dazu auch die vielen Hinweise bei: Luce LÓPEZ-BARALT, *Para la génesis del „pájaro solitario“ de San Juan de la Cruz*, in: *Romance Philology* 37/4 (May 1984) S. 409-424. Grundlegend zu Farīd-ad-Dīn ‘Attār das ‚monumentale‘ Werk von Hellmut RITTER, *Das Meer der Seele. Mensch, Gott und Welt in den Geschichten des Farīduddīn ‘Attār*, Leiden ²1978. Ferner: *Tiere des Himmels. Geschichten aus dem Orient*, ausgewählt und neu erzählt von Kathleen Göpel, München 2002, S. 99-150 (Kapitel „Die Vögel“).

Diese musikalische Urbedeutung der Vögel tritt beim persischen Dichter Suhrawardī (1153-1191) an noch prominentere Stelle, wenn er seine Vogelschrift bereits im Titel ‚Das Flöten des Simurgh‘ (*Safir-i-Simurgh*) benennt. Vom Gesang des Simurgh wird gesagt, dass er die Schlafenden aufweckt, sein Flöten alle erreicht, er aber nur von wenigen gehört wird und dass die Noten seines Gesanges die Eigenschaft haben, alle Wissenschaften aus sich hervorgehen zu lassen.⁸

Die von ‚Attār und Suhrawardī in der Naturgestalt des Vogels ursprünglich erblickte Einheit von Musik, Weisheit und Liebe wird nun in der weiteren Geschichte der islamischen Mystik zur Grundlage der berühmten Sufi-Tradition. Der Urvater des Sufi-Ordens der tanzenden Derwische im anatolischen Konya, Mawlana Dschalāluddīn Rūmī (1207-1273), soll einer Legende nach auf seiner Flucht aus Persien dem greisen Dichter ‚Attār in Nischapur begegnet sein.⁹ Im berühmten Drehtanz der Sufi-Derwische, der *sama*‘, wird der Mensch gleichsam selbst zum Vogel. Er soll folgendermaßen entstanden sein: Als Rumi vom Hauch seines Geliebten Schamsaddin erfüllt wurde, verwandelte er sich selbst in eine singende Flöte und begann, sich stundenlang willenlos um seine eigene Achse zu drehen. Durch Musik und Tanzbewegung bis zur Ekstase gesteigert beginnt der Derwisch, in die Höhe zu fliegen. Der Wirbeltanz erreicht schließlich die Ewigkeit des kosmischen Kreisens der Gestirne, die ihrerseits von nichts anderem bewegt werden, als von der göttlichen Liebe selbst.¹⁰

Die islamisch-sufistische Tradition des mystischen Vogels zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Gestalt für die Einheit von drei Urphänomenen steht: irdisch-himmliche Liebe, transzendierender Höhenflug und zart-ekstatische Musik. Es wird die große Leistung des Johannes vom Kreuz sein, dass er diese drei Haupteigenschaften des mystischen Vogels in einer einzigartigen dichterischen Systematik wird ineinander begründen und auseinander hervorgehen lassen.¹¹

⁸ *Three Treatises on Mysticism by Shihabuddin Suhrawardi Maqtul*, ed. and transl. Otto Spies, Stuttgart 1935, S. 29.

⁹ SCHIMMEL, *Vogelgespräche*, S. 10. Zum Vogelmotiv in der Dichtung Rumis: Annemarie SCHIMMEL, *Rumi. Meister der Spiritualität* (Herder spektrum 5093), Freiburg u.a. 2001, S. 16, 34f und 63f.

¹⁰ SCHIMMEL, *Rumi*, S. 24 und 37f. Juan GOYTISOLO, *Die tanzenden Derwische*, in: Ders., *Gaudí in Kappadokien. Türkische Begegnungen*, München 1990, S. 33-66.

¹¹ Bei dieser Affinität der Simurgh-Thematik zur Musik verwundert es nicht, dass der Stoff auch musikalisch vertont wurde, und zwar in einer 2007 in Madrid uraufgeführten Oper *El viaje a Simorgh* („Die Reise zu Simurgh“) des spanischen Komponisten José María SÁNCHEZ-VERDÚ (geb. 1968). Er greift dabei auf eine literarische Vorlage des in Marra-kesch lebenden spanischen Schriftstellers Juan GOYTISOLO zurück, der in seinem Roman *Las virtudes del pájaro solitario* („Die Tugenden des einsamen Vogels“; Barcelona 1988) – ebenso wie der mexikanische Schriftsteller Alberto RUY-SÁNCHEZ in seinem Buch *Los nombres del aire* („Die Namen der Luft“; Ciudad de México 1987) – die sufistische und die sanjuanistische Tradition des Motivs des mystischen Vogels originell verbindet.

b) *Der pájaro solitario des Johannes vom Kreuz*

Der Überlieferung nach hat der Dichter und Karmelitermystiker Juan de la Cruz ein Werk mit dem Titel *Tratado de las propiedades del pájaro solitario* (‚Traktat über die Eigenschaften des einsamen Vogels‘) verfasst, das bis heute verschollen ist.¹² Die Legende erzählt, dass der Heilige, als er von der Inquisition seiner eigenen Mitbrüder verfolgt und gefangengesetzt wurde, das Werk selbst aufgegessen und verschluckt habe. Daraus hat man gefolgert, dass die Schrift das unerhörteste Werk des Juan war, auf jeden Fall so außergewöhnlich, dass es hätte leicht in den Verdacht von Häresie und Ketzerei kommen können.¹³ Paradoxiertweise schloss man gerade aus der Unbekanntheit des Inhaltes auf dessen besondere Brisanz als Ausdruck eines einzigartigen literarischen und spirituellen Dissidententums. In der Tat entspricht dieser Eindruck von der äußeren Geschichte – oder besser Geschichtslosigkeit – des verschollenen Traktats dem, was sein Autor an drei anderen Stellen in seinem überlieferten und publizierten Werk inhaltlich über den *pájaro solitario* preisgibt.

Am ausführlichsten spricht Juan im Kommentar zu seinem längsten Gedicht ‚Gesang der Braut‘ (*Cántico*; auch ‚Der geistliche Gesang‘ genannt) über die Eigenschaften des einsamen Vogels (*Cántico espiritual* B 13, nr. 22-29). Einen besonderen Aspekt aus diesem Zusammenhang greift er kurz im Kommentar zur Dichtung ‚Dunkle Nacht‘ (*Noche oscura*) heraus, den er unter dem Titel *Subida del Monte Carmelo* (‚Aufstieg auf den Berg Karmel‘; hier II 14, nr. 11) schrieb. Eine neu akzentuierte Zusammenfassung findet sich schließlich in dem kurzen Text aus den *Dichos de luz y amor* (‚Worte von Licht und Liebe‘; nr. 120).¹⁴

¹² Erstmals schriftlich bezeugt im Archiv der Unbeschuhten Karmelitinnen von Jaén bei Isabel de la Encarnación (1596-1633); vgl. den Nachweis in: JOHANNES VOM KREUZ, *Worte von Licht und Liebe. Briefe und kleinere Schriften*. Vollständige Neuübertragung; Sämtliche Werke Band 2; Herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Hense, Elisabeth Peeters OCD, Freiburg/Basel/Wien 1996, S. 129.

¹³ Diese legendarische Überlieferung macht Juan Goytisolo zum Ausgangspunkt seiner literarischen Rekonstruktion der verschollenen Schrift in seinem Roman *Las virtudes del pájaro solitario*, in dem er die Geschichte des Traktats zu einer Chiffre für alle Arten geistiger und physischer Repression überhaupt macht. Der sanjuanistische *pájaro solitario* wird dabei (auch) zur Metapher für das Dissidententum allgemein.

¹⁴ Unter der Sekundärliteratur war für mich am aufschlussreichsten: Armando LÓPEZ CASTRO, *El motivo poético del pájaro solitario sanjuanista*, in: Ders., *Sueño de vuelo*. Estudios sobre San Juan de la Cruz, Madrid 1998, S. 177-192 (zuerst veröffentlicht in: *San Juan de la Cruz*. Revista Carmelito-Teresiana XIV/21 [1998] S. 95-105). Darüber hinaus: DERS., *Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz*, in: *Sueño de vuelo*, S. 53-73. Domingo YNDURÁIN, *El pájaro solitario*, in: *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, 23-28 de Septiembre de 1991, Valladolid 1993, Vol. I, S. 143-161. Jacobo SANZ HERMIDA, *El passer solitarius sanjuanista, algunos aspectos*, in: ebd. S. 309-323. Pablo Lius ZAMBRANO CARBALLO, *Recepción y recreación de la obra de San Juan de la Cruz en Las virtudes del pájaro solitario de Juan Goytisolo*, in: ebd. S. 483-495. Zum Vogel-Motiv bei Juan ferner: Aurora EGIDO, *El águila de San Juan de la Cruz: mística y*

Die Aussagen aus dem Kommentar zum *Cántico* lauten im Kontext:

[Esposa:]
Mi Amado las montañas
los valles solitarios nemorosos
las ínsulas extrañas
los ríos sonorosos
el silbo de los aires amorosos

La noche sosegada
en par de los levantes del aurora
la música callada
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora

La noche sosegada

22. En este sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego y descanso y quietud de la pacífica noche, y recibe juntamente en Dios una abisal y oscura inteligencia divina, y por eso dice que su Amado es para ella la noche sosegada en par de los levantes del aurora.

En par de los levantes del aurora

23. Pero esta noche sosegada dice que es no de manera que sea como oscura noche, sino como la noche junto ya a los levantes de la mañana, porque este sosiego y quietud en Dios no le es al alma del todo oscuro, como oscura noche, sino sosiego y quietud en luz divina, en conocimiento de Dios nuevo, en que el espíritu está suavísimamente quieto, levantado a luz divina. Y llama bien propiamente aquí a esta luz divina levantes de la aurora, que quiere decir la mañana. Porque así como los levantes de la mañana despiden la oscuridad de la noche y descubren la luz del día, así este espíritu sosegado y quieto en Dios es levantado de la tiniebla del conocimiento natural a la luz matutinal del conocimiento sobrenatural de Dios, no claro sino, como dicho es, oscuro, como noche en par de los levantes de la aurora. Porque así como la noche en par de los levantes ni del todo es noche ni del todo es día, sino, como dicen, entre dos luces, así esta soledad y sosiego divino, ni con toda claridad es informado de la luz divina ni deja de participar algo de ella.

24. En este sosiego se ve el entendimiento levantado con extraña novedad sobre todo natural entender a la divina luz, bien así como el que, después de un largo sueño, abre los ojos a la luz que no esperaba. Este conocimiento entiendo quiso dar a entender David (Sal. 101, 8), cuando dijo: *Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto*, que quiere decir: Recordé y fui hecho semejante al pájaro solitario en el tejado. Como si dijera: abrí los ojos de mi entendimiento y halléme sobre todas las inteligencias naturales, solitario sin

poesía en las coplas „Entréme donde no supe“ y „Tras de un amoroso lance“, in: San Juan de la Cruz and Fray Luis de León. A Commemorative International Symposium, November 14-16, 1991, Hilles Library at Harvard University, Newark 1996, S. 69-96.

ellas en el tejado, que es sobre todas las cosas de abajo. Y dice aquí que fue hecho semejante al pájaro solitario, porque en esta manera de contemplación tiene el espíritu las propiedades de este pájaro, las cuales son cinco: la primera, que ordinariamente se pone en lo más alto; y así el espíritu, en este paso, se pone en altísima contemplación. La segunda, que siempre tiene vuelto el pico donde viene el aire; y así el espíritu vuelve aquí el pico de afecto hacia donde viene el espíritu de amor, que es Dios. La tercera es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va; y así el espíritu en esta contemplación está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en Dios. La cuarta propiedad es que canta muy suavemente; y lo mismo hace a Dios el espíritu a este tiempo, porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios. La quinta es que no es de algún determinado color; y así es el espíritu perfecto, que no sólo en este exceso no tiene algún color de afecto sensual y amor propio, mas ni aun particular consideración en lo superior ni inferior, ni podrá decir de ello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios la que posee, según se ha dicho.

La música callada

25. En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada una de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, en que cada una en su manera da su voz de lo que en ella es Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así, se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta música callada, porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. Y no sólo eso, sino que también es la soledad sonora.

26. Lo cual es casi lo mismo que la música callada, porque, aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sentido espiritual sonorísimamente en el espíritu de la excelencia de Dios en sí y en sus criaturas, según aquello que dijimos arriba haber visto san Juan en espíritu en el Apocalipsis (14, 2), conviene a saber: Voz de muchos citaredos que citarizaban en sus cítaras; lo cual fue en espíritu y no de cítaras materiales, sino cierto conocimiento de las alabanzas de los bienaventurados que cada uno, en su manera de gloria, hace a Dios continuamente; lo cual es como música, porque, así como cada uno posee diferentemente sus dones, así cada uno canta su alabanza diferentemente y todos en una Concordancia de amor, bien así como música.

27. A este mismo modo echa de ver el alma en aquella sabiduría sosegada en todas las criaturas, no sólo superiores sino también inferiores, según lo que ellas tienen en sí cada una recibido de Dios, dar cada una su voz de testimonio de lo que es Dios; y ve que cada una en su manera engrandece a Dios, teniendo en sí a Dios según su capacidad; y así, todas estas voces hacen una voz de música de grandeza de Dios y sabiduría y ciencia admirable. Y esto es lo que quiso decir el Espíritu Santo en el libro de la Sabiduría (1, 7), cuando dijo: Spiritus Domini replevit orbem terrarum, et hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis; quiere decir: El espíritu del Señor llenó la redondez de las tierras, y este mundo, que contiene todas las cosas que él hizo, tiene ciencia de voz, que es la soledad sonora, que decimos conocer el alma aquí, que es el testimonio que de Dios todas ellas dan en sí. Y por cuanto el alma recibe esta sonora música, no sin soledad y ajenación de todas las cosas

exteriores, la llama la música callada y la soledad sonora, la cual dice que es su Amado. Y más: La cena que recrea y enamora.

28. La cena a los amados hace recreación, hartura y amor. Porque estas tres cosas causa el Amado en el alma en esta suave comunicación, le llama ella aquí la cena que recrea y enamora. Es de saber que en la Escritura divina este nombre cena se entiende por la visión divina (Ap. 3, 20); porque así como la cena es remate del trabajo del día y principio del descanso de la noche, así esta noticia que habemos dicho sosegada le hace sentir al alma cierto fin de males y posesión de bienes, en que se enamora de Dios más de lo que de antes estaba. Y por eso le es él a ella la cena que recrea, en serle fin de los males; y la enamora, en serle a ella posesión de todos los bienes.

29. Pero, para que se entienda mejor cómo sea esta cena para el alma (la cual cena, como habemos dicho es su Amado), conviene aquí notar lo que el mismo amado Esposo dice en el Apocalipsis (3, 20), es a saber: Yo estoy a la puerta, y llamo; si alguno me abriere, entraré yo, cenaré con él, y él conmigo. En lo cual da a entender que él trae la cena consigo, la cual no es otra cosa sino su mismo sabor y deleites de que él mismo goza; los cuales, uniéndose él con el alma, se los comunica y goza ella también; que eso quiere decir yo cenaré con él, y él conmigo. Y así, en estas palabras se da a entender el efecto de la divina unión del alma con Dios, en la cual los mismos bienes propios de Dios se hacen comunes también al alma Esposa, comunicándose los él, como habemos dicho, graciosa y largamente. Y así él mismo es para ella la cena que recrea y enamora, porque, en serle largo, la recrea, y en serle graciosa, la enamora.

Übersetzung:

*Mein Geliebter – die Gebirge,
die Täler, einsam, waldbedeckt,
die fremden Inseln,
die Flüsse, tönend,
das Säuseln der verliebten Lüfte.*

*Die ruhevollte Nacht
schon nahe bei den Winden der Aurora,
verschwiegene Musik,
die Einsamkeit voll Klang,
das Nachtmahl, das erquickt und Liebe weckt.¹⁵*

Die ruhige Nacht

22. In diesem geistigen Schlaf, den die Seele an der Brust ihres Geliebten hält, besitzt und schmeckt sie die ganze Gelassenheit, Rast und Ruhe der friedvollen Nacht und empfängt zugleich in Gott eine abgrundtiefe und dunkle Gewährwerdung (*inteligencia*) Gottes. Dar-

¹⁵ Übersetzung nach: B. IOANNIS A CRUCE *Carmina mystica potiora*, hispanice et germanice in usum lectorum commodiorem edidit brevique adnotatione critica instruxit Bernardus Teuber, München 2003, S. 27.

um sagt sie, dass ihr Geliebter für sie *die ruhige Nacht* ist, *kurz vor dem Anbruch der Morgenröte*.

Kurz vor dem Anbruch der Morgenröte

23. Doch diese ruhige Nacht, sagt sie, ist nicht von der Art, dass sie wie dunkle Nacht wäre, sondern wie die Nacht schon kurz vor dem Aufgang des Morgens; denn diese Gelassenheit und Ruhe in Gott ist für die Seele nicht ganz dunkel wie dunkle Nacht, sondern Gelassenheit und Ruhe im göttlichen Licht der neuen Erkenntnis Gottes, in der der Geist in aller Zärtlichkeit (*suavísimamente*) ruhig ist, aufgebrochen ins göttliche Licht. Und sie nennt dieses göttliche Licht hier sehr zutreffend *Anbruch der Morgenröte*, was den neuen Morgen bezeichnen möchte. Denn so wie der Aufgang des Morgens die Dunkelheit der Nacht vertreibt und das Licht des Tages aufdeckt, so ist dieser in Gott gelassen und ruhig gewordene Geist aus der Finsternis der natürlichen Erkenntnis in das Morgenlicht der übernatürlichen Erkenntnis Gottes aufgebrochen, das zwar nicht klar ist, sondern, wie gesagt, dunkel, wie die Nacht *kurz vor dem Anbruch der Morgenröte*. Denn so wie die Nacht *kurz vor dem Anbruch der Morgenröte* weder ganz Nacht noch ganz Tag ist, sondern Zwielflicht, wie man sagt, so ist diese Einsamkeit und gottgewirkte Gelassenheit weder mit aller Klarheit durch das göttliche Licht umgestaltet, noch versäumt sie es, ein wenig Anteil an ihm zu haben.

24. In dieser Gelassenheit sieht sich das Erkenntnisvermögen mit wundersamer Neuigkeit über allem natürlichen Verstehen in das göttliche Licht erhoben, so wie einer, der nach einem langen Schlaf die Augen in das Licht hinein öffnet, das er nicht erwartet hat. Diese Erkenntnis wollte meiner Einsicht nach David zu verstehen geben, als er sagte: *Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto* (Ps 101,8). Das heißt: *Ich erwachte (Recordé) und wurde dem einsamen Vogel auf dem Dach ähnlich* (Ps 102,8). So wie wenn er sagte: Ich öffnete die Augen meines Erkenntnisvermögens und fand mich über allen natürlichen Einsichten stehend, einsam ohne sie auf dem Dach, das ist oberhalb aller Dinge von hier unten. Er sagt hier, dass er *dem einsamen Vogel ähnlich wurde*, weil in dieser Art der Kontemplation der Geist die Eigenschaften dieses Vogels hat, die fünf sind: Die erste, dass er sich für gewöhnlich auf dem höchsten Punkt niederlässt. Und genauso lässt sich der Geist in diesem Übergang in höchster Kontemplation nieder. Die zweite, dass er den Schnabel immer dorthin wendet, woher der Wind kommt. Und genauso wendet der Geist den Schnabel seines Gemüts (*afecto*) dorthin, woher der Geist der Liebe kommt, der Gott ist. Die dritte ist, dass er für gewöhnlich allein ist und keinen anderen Vogel (*ave*) bei sich duldet, sondern gleich wegfliegt, wenn sich einer neben ihn setzt. Genauso weilt der Geist in dieser Kontemplation in Einsamkeit von allen Dingen, ihrer aller entblößt (*desnudo*), und er duldet nichts anderes in sich als nur die Einsamkeit in Gott. Die vierte Eigenschaft ist, dass er sehr lieblich (*muysuavemente*) singt; und dasselbe tut auch der Geist in dieser Zeit zu Gott, denn die Lobgesänge, die er Gott darbringt, sind von allerzärtlichster (*suavísimo*) Liebe, köstlichst (*sabrosísimas*) für ihn selbst und kostbarst (*preciosísimas*) für Gott. Die fünfte ist, dass er keine bestimmte Farbe hat. Und genauso ist der vollkommene Geist, denn in dieser Gipfelerfahrung (*exceso*) hat er nicht nur keine Färbung von sinnlicher Gemütsregung (*afecto*) oder Eigenliebe, ja noch nicht einmal eine besondere Erwägung, weder über Höheres noch über Niedrigeres, noch kann er über deren Art und Weise reden, denn eine abgrundtiefe Einsicht über Gott (*abismo de noticia de Dios*) hat von ihm Besitz ergriffen, wie gesagt wurde.

Musik der Stille

25. In jener Gelassenheit und Ruhe der bereits erwähnten Nacht und in jener Einsicht in das göttliche Licht bemerkt die Seele eine wunderbare Entsprechung und Anordnung der

Weisheit in den Verschiedenheiten all ihrer Geschöpfe und Werke, die insgesamt und als einzelne mit bestimmter Rückbindung an Gott begabt sind, dank deren jedes auf seine Weise dem seine Stimme leiht, was in ihm Gott ist; das ist derartig, dass es ihr als Harmonie von erhabenster Musik vorkommt, die alle Konzerte und Melodien der Welt übertrifft. Und sie nennt dies *Musik der Stille*, weil sie, wie wir gesagt haben, gelassene und ruhige Gewahrwerdung (*inteligencia*) ist, ohne Geräusche von Stimmen; und so genießt man in ihr die Lieblichkeit (*suavidad*) der Musik und die Ruhe der Stille. Und so sagt sie, dass ihr Geliebter diese *Musik der Stille* ist, weil man in ihm diese Harmonie geistiger Musik vernimmt (*conoce*) und verkostet. Aber nicht nur das, sondern dass er auch ist *Einsamkeit voll Klänge*.

Einsamkeit voll Klänge

26. Das ist fast dasselbe wie die Musik der Stille; denn, wenn diese Musik auch Stille ist für die Sinne und die natürlichen Vermögen, so ist sie doch eine sehr klingende Einsamkeit für die geistigen Vermögen. Wenn diese nämlich allein und aller natürlichen Formen und Wahrnehmungen ledig (*vacías*) sind, können sie im Geist gut den geistigen Klang der Vortrefflichkeit Gottes in sich selbst und in seinen Geschöpfen aufs wohlklingendste aufnehmen, entsprechend dem, was, wie wir oben sagten, der heilige Johannes in der Offenbarung im Geist gesehen hat, nämlich die Stimme vieler Harfenspieler, die auf ihren Harfen spielten (Offb 14,2). Das war im Geist und nicht auf Harfen aus Holz, sondern eine bestimmte Erkenntnis der Lobgesänge der Seligen, die jeder in seiner Art der Herrlichkeit Gott unaufhörlich darbringt. Das ist wie Musik, denn so wie jeder auf je eigene Weise seine Begabungen besitzt, so singt jeder auf je eigene Weise sein Lob, aber alle zusammen in einem Zusammenklang der Liebe, so wie Musik.

27. Auf dieselbe Weise bemerkt die Seele in jener weisheitlichen Gelassenheit in allen Geschöpfen, nicht nur den höheren, sondern auch den niedrigeren, dass jedes einzelne entsprechend dem, was sie als einzelne in sich von Gott empfangen haben, seine Stimme zum Zeugnis von dem macht, was Gott ist; und sie sieht, dass jedes einzelne auf seine Weise Gott groß macht, da sie entsprechend ihrer Fassungskraft Gott in sich enthalten. Und so werden all diese Stimmen zu einer Melodie von Gottes Größe und Weisheit und wunderbarem Wissen. Und das ist es, was der Heilige Geist im Buch der Weisheit sagen wollte, wenn er sagt: *Spiritus Domini replevit orbem terrarum, et hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis*. Das heißt: „Der Geist des Herrn erfüllte den Erdkreis, und diese Welt, die alle Dinge umfasst, weiß um eine Stimme“ (Weish 1,7); das ist die *Einsamkeit voll Klänge*, von der wir sagten, dass die Seele sie hier kennen lernt, und das ist das Zeugnis, das alle Dinge in sich von Gott ablegen. Und insofern die Seele diese klangvolle Musik nicht vernimmt, außer in Einsamkeit und Entfremdung von allen äußeren Dingen, nennt sie sie *Musik der Stille* und *Einsamkeit voll Klänge*; und diese, sagt sie, ist ihr Geliebter. Und noch mehr:

Das Abendmahl, das erquickt und verliebt macht

28. Das Abendmahl bereitet den Verliebten Erquickung, Sättigung und Liebe. Und weil der Geliebte in dieser zärtlichen Mitteilung diese drei Dinge in der Seele hervorruft, nennt sie ihn hier *das Abendmahl, das erquickt und verliebt macht*. Man muss nämlich wissen, dass man in der Heiligen Schrift diese Bezeichnung Abendmahl als Schau Gottes versteht. Denn so wie das Abendmahl Abschluss der Tagesarbeit und Anbruch der Nachtruhe ist, so lässt diese Einsicht, die wir ruhig genannt haben, das sichere Ende von Übeln und den Besitz guter Dinge verspüren, wodurch sie sich noch mehr in Gott verliebt, als sie es vorher war.

Und deshalb ist er für sie *das Abendmahl, das erquickt*, da er für sie das Ende der Übel ist, und sie *verliebt macht*, da er für sie Besitz aller guten Dinge ist.

29. Doch um besser zu verstehen, was dieses Abendmahl für die Seele sei (welches, wie wir gesagt haben, ihr Geliebter ist), ist es von Nutzen, darauf zu verweisen, was derselbe geliebte Bräutigam in der Apokalypse sagt: „Ich stehe an der Tür und rufe; wenn jemand mir öffnet, werde ich eintreten, mit ihm Abendmahl halten, und er mit mir“ (Offb 3,20). Mit diesen Worten gibt er zu verstehen, dass er das Abendmahl mit sich bringt, das in nichts anderem besteht als in seinem eigenen Wohlgeschmack und jener Wonne, die er selbst genießt. Indem er sich mit der Seele vereinigt, teilt er sie ihr mit und sie genießt sie ebenso. Das wollen die Worte sagen: „Ich werde mit ihm Abendmahl halten, und er mit mir.“ Und ebenso wird in diesen Worten die Wirkung der gottgewirkten Vereinigung der Seele mit Gott zu verstehen gegeben, in der die selben Gott eigenen Güter sich auch der Brautseele zu eigen machen, indem er sie ihr, wie wir gesagt haben, anmutig (*graciosa*) und freigiebigst mitteilt. Und so ist er selbst für sie das Abendmahl, das erquickt und verliebt macht, da er, indem er für sie freigiebig ist, sie erfrischt, und, indem er für sie anmutig ist, sie verliebt macht.¹⁶

Juans Benennung und Deutung der Eigenschaften seines ‚einsamen Vogels‘ weisen derart viele Gemeinsamkeiten zum Simurgh der sufistischen Tradition auf, dass man versucht war, dies durch die Annahme einer indirekten Abhängigkeit zu erklären, freilich ohne die Vermittlungswege historisch konkret nachweisen zu können.¹⁷ Für eine Deutung von Juans Vogel mystik reicht es aber auch aus, sich auf abendländische Quellen zu beschränken, die ihm mit größerer Wahrscheinlichkeit zugänglich waren. Er selbst führt die Gestalt des *pájaro solitario* durch ein Bibelzitat ein, nämlich den Psalmvers: *Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto* (Ps 101 Vulg. [102], 8) – „Ich wachte [in der Nacht] und wurde wie ein einsamer Vogel auf dem Dach“. Dieses Psalmwort dient ihm zur Kommentierung jener Strophen, in denen er im *Cántico* die Liebesnacht verhüllt andeutet. Der Bezug zur Nacht ist im *Vigilavi* des Psalms vorgegeben, keineswegs aber die Erfahrung der Nacht als Liebesnacht. Juans Bezug des biblischen *passer solitarius* auf die Nacht der Liebe verweist vielmehr auf eine andere, heidnische Tradition.

Bereits bei Sappho (1, 10) sind es die *strouthoi*, die den Wagen der Aphrodite ziehen. Festus (p. 410 Lindsay) kommentiert dies folgendermaßen: *strutheum in mimis praecipue vocant obscenam partem virilem, a salacitate videlicet passeris, qui Graece strouthos dicitur*. Bei Catull (*Liber Catullianus*

¹⁶ Übersetzung frei nach: JOHANNES VOM KREUZ, *Der geistliche Gesang* (Cántico A). Vollständige Neuübertragung; Gesammelte Werke Band 3; Herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Hense, Elisabeth Peeters OCD, Freiburg/Basel/Wien 2003, S. 113-118.

¹⁷ Luce LÓPEZ-BARALT, *Para la génesis del „pájaro solitario“ de San Juan de la Cruz*, in: *Romance Philology* 37/4 (May 1984) S. 409-424. DIES., *San Juan de la Cruz y el Islam*, El Colegio de México, Universidad de Puerto Rico, México 1985 (Madrid 1990). Juan GOYTISOLO, *San Juan de la Cruz y el pájaro sufi*, in: Ders., *Cogitus interruptus*, Barcelona 1999, S. 170-176.

2 und 3) und Martial (Epigramm XI 6, 3-4) ist in einer Weise vom *passer* die Rede, die nicht zuletzt vom Renaissance-Kommentator Angelo Poliziano (1454-1494), also im Jahrhundert unmittelbar vor Juan de la Cruz, eindeutig im obszönen Sinn verstanden wurde.¹⁸ Darstellungen eines geflügelten, also vogelartigen *membrum virile* waren in der antiken Kunst zu allen Zeiten geläufig.¹⁹ Noch in den Vulgärsprachen der Gegenwart finden sich Spuren dieser ursprünglichen obszönen Bedeutung des Vogels.

Nun ist es in der Tat unerhört, dass Johannes vom Kreuz diese obszöne Figur in einen mystisch-spirituellen Kontext einführt. Freilich ist dies für den Leser seiner großen Dichtungen nicht so überraschend, da diese von erotischen Bildern und Anspielungen geradezu übersättigt sind.²⁰ Es hat daher den Anschein, dass Juan mit seiner Gestalt des *pájaro solitario* der Erotik überhaupt einen mystischen Sinn geben wollte. Der Schlüssel zu dieser unerwarteten Deutung liegt im spanischen Wort, mit dem Juan das lateinische *Vigilavi* des Psalmverses übersetzt: Er schreibt *Recordé*. Das bedeutet wörtlich ‚ich erwachte‘, bezeichnet also den Übergang vom Schlaf- zum Wachzustand. Dem in der scholastischen Terminologie vollkommen bewanderten Theologen Juan ist es aber sicher nicht entgangen, dass mit *recordare* im Lateinischen die Erkenntnispotenz der *imaginatio* bezeichnet wurde, mit einem augustinischen Akzent auf dem affektiven Moment des *cor*, des Herzens. Spätestens seit der Poetik der Renaissance galt die Imagination aber nicht mehr (nur) als die Fähigkeit, sich an einmal in der Außenwelt gesehene Dinge zu erinnern, sondern *imaginatio* wurde zum Inbegriff der schöpferischen Kreativität des Dichters, der selbstständig dazu in der Lage ist, kreativ noch nie da gewesene Bilder in sich zu erzeugen.²¹ Das „Erwachen in der Nacht“, von dem Johannes im Kom-

¹⁸ *Opera*, Lyon 1536, vol. I, p. 520. Dazu: Detlev FEHLING, *Noch einmal der passer solitarius und der passer Catullus*, in: *Philologus* 113 (1969) S. 217-224. Richard W. HOOPER, *In Defence of Catullus' Dirty Sparrow*, in: *Greece & Rome* 32/2 (October 1985) S. 162-178. Julian Ward JONES jr., *Catullus' passer as passer*, in: *Greece & Rome* 45/2 (October 1998) S. 188-194.

¹⁹ Vgl. E. Nicholas GENOVESE, *Symbolism in the Passer Poems*, in: *Maia* 26 (1974) S. 121-125, hier: S. 122.

²⁰ Dies wird umfassend herausgearbeitet in: Bernhard TEUBER, *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München 2003.

²¹ Zu dieser Entwicklung: Martin THURNER, *Imagination als Kreativität nach Nikolaus von Kues*, in: Maria Cândida Pacheco / José Francisco Meirinhos (edd.), *Intellect et imagination dans la Philosophie Médiévale / Intellect and Imagination in Medieval Philosophy / Intellecto et imaginação na Filosofia Medieval. Actes du XI^e Congrès International de Philosophie Médiévale de la Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale (S.I.E.P.M), Porto, du 26 au 31 août 2002 (= Rencontres de philosophie médiévale 11)*, Turnhout (Brepols) 2006, Vol. III, S. 1695-1707; derselbe Text erweitert in: Gerhard Krieger, Klaus Reinhardt, Harald Schwaetzer (edd.), *Intellectus und Imagination. Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nikolaus von Kues (= Bochumer philosophische Studien)*, Amsterdam-Philadelphia 2005, S. 95-107. Walter HAUG, *Nicolaus Cusanus zwischen*

mentar zum Psalmvers und seinem Brautgedicht spricht, scheint er als den Urakt der poetischen Kreativität zu begreifen. Noch Richard Wagner wird in seinem Dialog zwischen dem angehenden Dichter Walther von Stolzing und dem alten Meistersinger Hans Sachs in den ‚Meistersingern‘ (III. Akt, 2. Szene) den Schlaf als den Urschoß aller poetischen Imagination besingen:

Mein Freund! das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk',
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan –
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.

Das im traumreichen Schlafzustand der Nacht (im Spanischen bedeutet *sueño* sowohl Traum als auch Schlaf) begründete poetische Vermögen wird nun bei Juan zum Bindeglied zwischen Erotik und Gotteserfahrung.²² Ursprünglich

Meister Eckhart und Cristoforo Landino: Der Mensch als Schöpfer und der Weg zu Gott, in: Martin Thurner (Hg.), *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien* (= Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes 48), Berlin 2002, S. 577-600.

²² Das Erwachen aus dem Liebesschlaf ist auch der Kontext, in dem Johannes im Kommentar zur *Noche oscura* auf den mystischen Vogel zu sprechen kommt:

„Y la causa de este olvido es la pureza y sencillez de esta noticia, la cual, ocupando al alma, así la pone sencilla y pura y limpia de todas las aprehensiones y formas de los sentidos y de la memoria, por donde el alma obraba en tiempo, y así la deja en olvido y sin tiempo. [...] Y así, esta noticia deja al alma, cuando recuerda, con los efectos que hizo en ella sin que ella los sintiese hacer, que son levantamiento de mente a inteligencia celestial y enajenación y abstracción de todas las cosas, y formas, y figuras, y memorias de ellas. Lo cual dice David (Sal. 101,8) haberle a él acaecido, volviendo en sí del mismo olvido, diciendo. Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto; que quiere decir: Recordé y halléme hecho como el pájaro solitario en el tejado. Solitario dice, es a saber, de todas las cosas enajenado y abstraído; y en el tejado, es a saber, elevada la mente en lo alto. Y así, se queda el alma como ignorante de todas las cosas, porque solamente sabe a Dios sin saber cómo. De donde la Esposa declara en los Cantares (6,11), entre los efectos que en ella hizo este sueño olvido, este no saber, cuando dice que descendió a él, diciendo: Nescivi, esto es: no supe. De donde, aunque (como habemos dicho) al alma en esta noticia le parezca que no hace nada, ni está empleada en nada, porque no obra nada con los sentidos ni con las potencias, crea que no: se está perdiendo tiempo, porque, aunque cese la armonía de las potencias del alma, la inteligencia de ella está de la manera que habemos dicho. Que por eso la Esposa, que era sabia, también en los Cantares (5,2) se respondió ella a sí misma en esta duda, diciendo: Ego dormio et cor meum vigilat. Como si dijera: aunque duermo yo, según lo que yo soy naturalmente, cesando de obrar, mi corazón vela, sobrenaturalmente elevado en noticia sobrenatural.“

Übersetzung:

„Der Grund für dieses Vergessen ist die Ungetrübtheit und Einfachheit dieser Einsicht, welche die Seele, wenn sie sie in Besitz nimmt, so einfach und ungetrückt und von allen

gedacht ist die Erotik der zeugende Urschoß des Lebens, und wenn der Dichter kreativ sein will, muss er sich in diesen Ursprung alles Schöpferischen zurückbegeben. Deshalb besingt Johannes in seinen Dichtungen auch das erotische Urgeschehen. Der *pájaro solitario* aus dem Psalmvers wird so zum Urbild des Selbstverständnisses von Juan de la Cruz als Dichter. Die mystische, auf die Gotteserfahrung bezogene Dimension dieses Prozesses ergibt sich dabei aus der christologischen Deutung, die Juan der Vogelgestalt an anderer Stelle gibt. Im Kommentar zum *Cántico* I 16-17 führt er den mythischen Phönix-Vogel, ganz seiner antiken Bedeutung entsprechend, als Bild für das Wiedergeboren-Werden des Lebens aus dem Nichts ein. Der Phönix-Vogel steht für Christus als Schöpfungswort und Auferstandenen.²³ Wenn der Dichter durch den Rückgang in das theologisch als Trinität bezeichnete erotische Urzeugungsgeschehen noch nie da gewesene Bilder erschafft, so rückt er sich damit ein in die Gleichheit mit dem göttlichen Schöpfungslogos Christus und transzendiert in seinem Gesang sich selbst in die mystische Einheit mit Gott.

Wahrnehmungen und Formen der Sinne und des Erinnerungsvermögens, mit denen der Mensch in der Zeitgebundenheit wirkte, rein macht; und so lässt sie ihn in Vergessenheit und ohne Zeitgefühl. [...] So lässt diese Einsicht die Seele, wenn sie zu sich kommt (*recuerda*), mit den Auswirkungen zurück, die sie in ihr bewirkte, ohne dass sie merkte, dass sie sie in ihr bewirkte, nämlich Erhebung des Geistes zu himmlischer Gewahrwerdung (*inteligencia*) und Entfremdung und Loslösung von allen Dingen, Formen und Bildern und den Erinnerungen an sie. Das sagt David, dass ihm zugestoßen sei, als er aus diesem Vergessen wieder zu sich kam, mit den Worten: *Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto* (Ps 101,8). Das heißt: „Ich erwachte (*Recordé*) und fand mich dem einsamen Vogel auf dem Dach gleich“ (Ps 102,8). Einsam sagt er, was meint, von allen Dingen entfremdet und absehend. Und auf dem Dach, was meint: das Gemüt (*mente*) in die Höhe erhoben. Und so verbleibt die Seele in Bezug auf alle Dinge wie unwissend, denn sie weiß nur noch um Gott ohne zu wissen wie. Von daher erklärt die Braut im Hohenlied (6,11) unter den Auswirkungen, die dieser Schlaf und dieses Vergessen in ihr bewirkten, auch dieses Nicht-Wissen, wenn sie sagt, dass sie zu ihm hinabstieg und sagte: *Nescivi*. Das heißt: „Ich wusste nichts.“ Von daher möge die Seele nicht glauben, dass sie Zeit verliert, auch wenn es ihr bei dieser Einsicht so vorkommt, wie wir gesagt haben, dass sie nichts tut und mit nichts beschäftigt ist, weil sie weder mit den Sinnen noch mit den Seelenvermögen etwas wirkt, denn auch wenn das Zusammenspiel der Vermögen der Seele aufhörte, so hat ihr Gewahrwerden (*inteligencia*) auf die von uns genannte Weise dennoch Bestand. Darum antwortete die Braut, die weise war, im Hohenlied (5,2) sich selbst auch mit folgenden Worten auf diesen Zweifel: *Ego dormio et cor meum vigilat*. Als sagte sie: Obwohl ich schlafe, dem zufolge was ich bin, und auf natürliche Weise zu wirken aufhöre, so wacht mein Herz, da es auf übernatürliche Weise in übernatürliche Einsicht erhoben ist“ [Subida del Monte Carmelo II 14, 11; Übersetzung frei nach: JOHANNES VOM KREUZ, *Aufstieg auf den Berg Karmel*. Vollständige Neuübertragung; Gesammelte Werke Band 4; Herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Hense, Elisabeth Peeters OCD, Freiburg/Basel/Wien 2003, S. 200f.].

²³ Die Verbindungen zwischen dem *pájaro solitario* und dem Phönix-Vogel bei Juan de la Cruz werden im zitierten Beitrag von YNDURÁIN (vgl. Fußnote 14) herausgearbeitet.

Es deutet also alles darauf hin, dass Johannes im *pájaro solitario* seine eigene mystische Grunderfahrung als Dichter ängstlich ins Bild gebracht hat. In diesem Sinne lassen sich auch die fünf von Juan angeführten ‚Eigenschaften des einsamen Vogels‘ interpretieren. Im Text aus den *Dichos de luz y amor* (‚Worte von Licht und Liebe‘; nr. 120) fasst er die Eigenschaften seines mystischen Vogels nochmals zusammen,²⁴ wobei er den anderen Texten gegenüber eine aufschlussreiche Änderung in der Reihenfolge vornimmt:

Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo más caso de ellas que si no fuesen; y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo.

Übersetzung:

Der einsame Vogel hat fünf Eigenschaften: Die erste, dass er in die höchsten Höhen fliegt; die zweite, dass er keine Gesellschaft erträgt, auch wenn sie von seiner Artnatur ist; die dritte, dass er den Schnabel in den Wind hält; die vierte, dass er keine bestimmte Farbe hat; die fünfte, dass er lieblich (*suavemente*) singt. Diese Eigenschaften muss auch die kontemplative Seele haben: Sie muss über die vergänglichen Dinge hinausgehen, indem sie ihnen nicht mehr Beachtung schenkt, als gäbe es sie nicht; sie muss eine so große Freundin des Alleinseins und des Schweigens sein, dass sie die Gesellschaft eines anderen Geschöpfes nicht erträgt; sie muss den Schnabel in das Wehen des Heiligen Geistes halten, indem sie

²⁴ Möglicherweise haben die naturhistorischen Versuche, den biblischen *passer solitarius* mit einer konkreten Vogelart zu identifizieren (meist mit der Blaumerle [*merula* oder *monticola solitarius*]) einen Einfluss auf die Bestimmung der Eigenschaften des mystischen Vogels bei Juan gehabt. Vgl. z.B. ALBERTUS MAGNUS, *Historia animalium* 23, 137: „Passer solitarius avis est nigra merula minor et est avis musica et dicitur solitarius quia cum nullo generis sui umquam congregatur nisi tempore generationis. Habitat autem in parietinis et cum aliis passeribus se iungit et cum eis volat ad pastum, eos qui de sua sunt generatione omnino despiciens.“ Gleichwohl scheint Juan bei seinem *pájaro solitario* nicht an eine naturhistorisch bestimmbare Art zu denken; er zeichnet vielmehr einen imaginär-metaphysischen Super-Vogel mit geradezu absoluten Eigenschaften („no tiene determinado color“). Zu den naturhistorischen Aussagen zum *passer solitarius* vgl. den in Fußnote 14 zitierten Beitrag von SANZ HERMIDA. Die bereits bei Albert mit dem *passer solitarius* identifizierte Blaumerle begegnet auch in Olivier MESSIAEN’s *Catalogue d’oiseaux* (3. Stück), allerdings ohne – soweit ich sehe – sie seinerseits mit dem Psalmvogel in Verbindung zu bringen; vgl. Olivier MESSIAEN, *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*, Tome V/1, Paris 1999, S. 76-107. Die Identifikation des biblischen *passer solitarius* mit einer (einzigen) konkreten Vogelart führt also weder bei Juan noch bei Messiaen weiter. Bei beiden geht es um das (mystische) Wesen des Vogels als solchen.

dessen Eingebungen (*inspiraciones*) entspricht, damit sie sich durch solches Tun seiner Gesellschaft würdiger erweist; auch darf sie keine bestimmte Farbe haben, indem sie sich auf keine bestimmte Sache festlegt, außer auf das, was Gottes Wille ist; und sie muss lieblich (*suavemente*) singen in der Kontemplation und Liebe ihres Bräutigams.²⁵

Das „Halten des Schnabels in den Wind“ kommt in der Mitte zu stehen, das „liebliche Singen“ findet sich am Schluss. In dieser neuen Reihung wird das Bild des *pájaro solitario* in Mittelpunkt und Ende streng auf den Gesang des Dichters hin konzentriert. Der luftige Wind, in den der Vogel seinen Schnabel hält, ist der Ort seiner Freiheit und die Quelle seiner göttlichen Inspiration zugleich, ein poetologisch gedeuteter theologischer Heiliger Geist.²⁶ Der erotisch motivierte „süße Gesang“ wird schließlich zum vollendenden Merkmal des *passer solitarius*, denn seine liebende Kreativität ist es, worin das Geschöpf sich zur Ebenbildlichkeit mit seinem Schöpfer erhebt und so zu einer Transzendenz der „höchsten Höhen“ hinauf fliegt,²⁷ wo der singende Dichter in der Einzigartigkeit seiner Gottesnähe eben zu einem „einsamen Vogel“ wird, der „keine Gesellschaft erträgt, auch wenn sie von seiner Artnatur ist“.²⁸

III. Olivier Messiaen – der mystische Vogel

Ziel dieses Beitrages ist es, im Jahr seines hundertsten Geburtstages die menscheitsgeschichtliche Bedeutung der Gestalt Olivier Messiaens tiefenphänomenologisch zu erhellen. Dabei bildete die für Messiaen charakteristische Affinität zum Vogelgesang den Ausgangspunkt. Nach der tiefenphäno-

²⁵ Übersetzung frei nach: JOHANNES VOM KREUZ, *Worte von Licht und Liebe. Briefe und kleinere Schriften*. Vollständige Neuübertragung; Sämtliche Werke Band 2; Herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Hense, Elisabeth Peeters OCD, Freiburg/Basel/Wien 1996, S. 129.

²⁶ Dazu: María Jesús MANCHO DUQUE, *El elemento aéreo en la obra de san Juan de la Cruz: léxico e imágenes*, in: *Criticón* 52 (1991) S. 7-24.

²⁷ Zum Motiv des Fluges bei Juan: María Jesús MANCHO, *Aproximación a una imagen sanjuanista: el vuelo*, in: *Teresianum* 41 (1990) S. 381-400. Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Volando en las alturas: Persecución de una imagen poética en San Juan de la Cruz*, in: Juan Paredes Núñez (ed.), *Presencia de San Juan de la Cruz* (Baeza 1991), Granada 1993, S. 265-289. Gaetano CHIAPPINI, *Il „senso dell’amor di Dio“ in Santa Teresa de Ávila e il „volo d’amore“ in San Giovanni della Croce*, in: Giuseppe Beschini (Hg.), *Antonio Rosmini, filosofo del cuore? Philosophia e theologia cordis nella cultura occidentale. Atti del convegno tenuto a Rovereto il 6-7-8 ottobre 1993*, Brescia 1995, S. 147-181.

²⁸ Nicht von ungefähr hat Petrarca (1304-1374) – wie nach ihm auch Giordano Bruno und Giacomo Leopardi – die seiner Selbsterfahrung als Dichter entsprechende Einsamkeit in seinem berühmten Sonett 226 seines *Canzoniere* („Passer mai solitario in alcun tetto non fu quant’io...“) im Bild des biblischen Vogels zum Ausdruck gebracht. Zu den literarischen Aufnahmen des Psalmvogels vgl. die in Fußnote 14 zitierten Beiträge von YNDURÁIN und SANZ HERMIDA.

menologischen Analyse des Vogels als Naturgestalt und der Deutung des Vogels als Urbild für den Prozess mystischer Gotteserfahrung in der Sufi-Tradition und bei Johannes vom Kreuz erscheint nun auch Messiaens Liebe zu den Vögeln in einem neuen Licht.

Zeit seines Lebens und verstärkt seit den Fünfzigerjahren, in denen sein großer Klavierzyklus *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) entstand, beschäftigte sich Messiaen musikalisch mit den Gesängen der Vögel.²⁹ Zur Bedeutung des Vogelgesangs für sein künstlerisches Selbstverständnis schreibt er Folgendes:

Die Natur und die Vogelgesänge – das sind meine Leidenschaften. Sie sind auch meine Refugien. In den düsteren Stunden, wenn ich mir meiner Nutzlosigkeit brutal bewußt werde und mir alle musikalischen Sprachen – die klassischen, exotischen, antiken, modernen und ultramodernen – auf das bewunderungswürdige Ergebnis geduldigen Suchens reduziert erscheinen, ohne daß hinter den Noten etwas stünde, das soviel Arbeit rechtfertigte: Was bleibt dann anderes zu tun, als sein wahres Antlitz irgendwo im Wald, auf den Feldern, im Gebirge, am Meeresstrand, im Kreise der Vögel wiederzufinden? Dort ist für mich die Musik. Eine freie, anonyme Musik, improvisiert zum eigenen Vergnügen, um die aufgehende Sonne zu begrüßen, die Geliebte zu verführen, um allen zuzurufen, daß dieser Ast oder dieses Feld nur mir gehört, um jeglichen Streit, jegliche Meinungsverschiedenheit oder Rivalität zu beenden, das Übermaß an Energie loszuwerden, das im Gefühl der Liebe und in der Lebensfreude brodelt, um Zeit und Raum zu durchschneiden, mit seinen Habitatsnachbarn ausgiebige und glücklich sich fügende Kontrapunkte entstehen zu lassen, um sich müde in den Schlaf zu singen oder, wenn der Abend kommt, von einem Stück Leben Abschied zu nehmen. Göttlich spricht Rilke [„An die Musik“, 11./12. Januar 1918]: „Musik: Atem der Statuen. Vielleicht: Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen enden.“ Der Vogelgesang steht noch über diesem Traum des Dichters. Vor allem steht er weit über dem Musiker, der ihn aufzuzeichnen versucht.³⁰

²⁹ Dazu: Olivier MESSIAEN, *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* en sept tomes, Paris 1994-2002. Robert Sherlaw JOHNSON, *Birdsong*, in: Peter Hill (ed.), *The Messiaen Companion*, London/Boston 1994, S. 249-265. Paul GRIFFITHS, *Birdsong*, in: Ders., *Olivier Messiaen and the Music of Time*, New York 1985, S. 166-189. Pascal ARNAULT, *L'ornithologie et le „style oiseau“*, in: Ders., *Olivier Messiaen ... les sons impalpables du rêve*, Lillebonne 1999, S. 38-44. Theo HIRSBRUNNER, *Magic and Enchantment in Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux*, in: Siglind Bruhn (ed.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York/London 1998, S. 195-212. Paul Sung Il KIM, *Olivier Messiaen's „Catalogue d'oiseaux“ for solo piano: A phenomenological analysis and performance guide*, Ann Arbor 1989. Oskar Gottlieb BLARR, *„Oiseaux exotiques“*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Olivier Messiaen (= Musik-Konzepte, Heft 28)*, München 1982, S. 108-122. Nicht einsehen konnte ich: Nicole MALINCONI et Mélanie BERGER, *Les oiseaux de Messiaen*, Noville-sur-Mehaigne 2005.

³⁰ Text für die erste Platteneinspielung des *Catalogue d'oiseaux* durch seine Frau Yvonne Loriod, zitiert in: Thomas Daniel SCHLEE und Dietrich KÄMPER (Hg.), *Olivier Messiaen: La Cité céleste – Das himmlische Jerusalem. Leben und Werk des französischen Komponisten*, Köln 1998, S. 157-158.

Messiaen beschreibt hier seine persönliche Erfahrung mit dem Gesang der Vögel als einen existenziell empfundenen Weg von der künstlichen, vom Menschen konstruierten Welt zurück zur natürlichen, um in ihr eine ursprüngliche Inspirationsquelle für seine eigene künstlerische Welt zu finden, die ihn schließlich über alles Irdische emporhebt. Nach Messiaens eigener Aussage war der biographische Ausgangspunkt für seine Begegnung mit den Vögeln die Natur-, näherhin die Landschaftserfahrung: „Die Landschaften der Aube sind sehr schön und sehr einfach: die Ebene, große von Bäumen umgrenzte Wiesen, wundervolle Sonnenauf- und -untergänge und viele Vögel. Hier habe ich zum erstenmal Vogelgesänge notiert.“ Die Nähe zur Natur und vor allem zu den Vögeln wird ihm zur Erfahrung einer schier absoluten Vollkommenheit: „In der Natur gibt es keine Geschmacklosigkeiten, man findet dort keinen Fehler in der Beleuchtung oder einen Fehler in der Farbgebung, und in den Vogelgesängen auch nicht einen rhythmischen, melodischen oder kontrapunktischen Fehler.“³¹ In der Natur und vor allem in ihrem Klang in den Vogelgesängen offenbart sich für Messiaen das Unendliche, der Schöpfergott selbst: „Ich bewundere tief die Natur. Ich denke, dass uns die Natur unendlich übertrifft, und ich bin bei ihr immer in die Schule gegangen; meine Vorliebe galt den Vögeln, ich habe deshalb ganz besonders den Gesang der Vögel befragt: Ich habe Ornithologie studiert.“³²

Vergleicht man diese beeindruckenden Aussagen Messiaens über seine Liebe zur Naturlandschaft und speziell zu den Vögeln mit dem oben ausführlich zitierten Text aus dem Kommentar zum *Cántico* von Juan de la Cruz, so findet sich darin gleichsam der tiefere Grund für die von Messiaen beschriebene Erfahrung ausdrücklich benannt: In den Gedichtstrophen, die im Kommentar erläutert werden, beschreibt Juan, wie die Seele überall sehnsüchtig nach ihrem Geliebten sucht, um ihn schließlich überall, in allen Naturphänomenen zu finden:

*Mi Amado las montañas
los valles solitarios nemorosos
las ínsulas extrañas
los ríos sonoros
el silbo de los aires amorosos*

*Mein Geliebter – die Gebirge,
die Täler, einsam, waldbedeckt,
die fremden Inseln,
die Flüsse, tönend,
das Säuseln der verliebten Lüfte.*

³¹ Zit. nach: Theo HIRSBRUNNER, *Olivier Messiaen. Leben und Werk*, Laaber²1999, S. 37.

³² Zit. nach HIRSBRUNNER, S. 139.

Auch bei Juan gipfelt diese Erfahrung einer ebenso absoluten wie universalen Liebeserfüllung im musikalischen Element:

*La noche sosegada
en par de los levantes del aurora
la música callada
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora*

*Die ruhevollle Nacht
schon nahe bei den Winden der Aurora,
verschwiegene Musik,
die Einsamkeit voll Klang,
das Nachtmahl, das erquickt und Liebe weckt.*

Die Musik wird bei Juan dadurch über alle anderen Naturelemente emporgehoben, dass er sie als Einheit mit ihrem eigenen Gegensatz beschreibt, von ihr also jene *coincidentia oppositorum* aussagt, die nach Nikolaus Cusanus Eigenschaft der absoluten, göttlichen Unendlichkeit ist: Juan spricht von einer „verschwiegenen Musik“ und einer „Einsamkeit voll Klang“. Worauf er mit diesen paradoxen Formulierungen anspielt, gibt er im Kommentar zu diesen Gedichtzeilen zu verstehen: Die „verschwiegene Musik“ ist die unsichtbare Harmonie aller Dinge, wie sie im Geist Gottes schon ewig vorhanden ist, bevor er die Welt zeitlich erschaffen hat. Anders als seine Vorläufer der platonisch-philosophischen Tradition sieht Juan nicht in intelligiblen, intellektuellen Ideen die ewigen Urbilder der Schöpfung, sondern in einer absoluten Musik, die eben „verschwiegen“ ist, weil sie vor aller Zeit erklingt. Wenn Juan anders als seine Vorgänger den ewigen Schöpfungsentschluss Gottes nicht von den rationalen Begriffen her denkt, sondern ihn in einer verschwiegenen Urmusik gegeben sieht, so hat das seinen tieferen Grund darin, dass die Musik im Unterschied zu den intelligiblen Ideen ein affektiv-emotionales Phänomen ist. Damit gibt Juan zu verstehen, dass die Schöpfung mehr noch als ein Werk der göttlichen Weisheit ein Geschenk der göttlichen Liebe ist. Die zeitliche Musik, wie sie im „süßen Gesang“ des *pájaro solitario* erklingt, ist ein Widerklang jener göttlichen Urmusik, die im (trinitarischen) Affektleben der Liebe Gottes ihren Ursprung hat.³³ Deshalb kann das Hören von Musik speziell in

³³ Der Sache nach hat Juan damit bereits den Gedanken Schopenhauers vorweggenommen, dass es die Musik auch gäbe, wenn es die Welt nicht geben würde: „So ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen lässt“ (Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Drittes Buch: Das Objekt der Kunst, § 52; zitiert nach der Ausgabe des Haffmans-Verlages, Zürich 1988, Bd. I, S. 341). Auch nach Messiaen kommt die Mu-

ihrer natürlich unverdorbenen Urgestalt des Vogelgesangs Juan, Messiaen und die Menschen aller Zeiten zur reinen Erfahrung der göttlichen Liebe führen.

Die von Juan hervorgehobene Bedeutung der Vogelgestalt als unatürlicher Ausdruck der irdisch-himmlischen Liebe findet bei Messiaen eine beeindruckende Entsprechung: Der Vogelgesang steht bei Messiaen in einem verborgenen Zusammenhang mit der Liebe zu seiner Frau Yvonne Loriod. Es blieb Messiaen nicht verborgen, dass der Nachname der großen Liebe seines Lebens gleich klingt wie das französische Wort für den Pirol-Vogel: *Le Lorient*. Die Stücke *Le Lorient* im *Catalogue d'oiseaux* und *L'Oriol* (der amerikanische Pirol) im Orchesterwerk *Des Canyons aux étoiles...* sind besonders zart gestaltet und so eine verhüllte Liebeserklärung an seine Frau. Darüber hinaus steht in zahlreichen Werken Messiaens mit Vogelstimmen das Klavier im Mittelpunkt. Auch darin wird der Vogelgesang mit der Liebe zu seiner Frau verbunden, denn sie ist Pianistin und hat die Uraufführungen seiner Werke gespielt. Wenn der Vogel in Messiaens Musik singt, spielt seine Frau.

Wie er im ausführlich zitierten Text ausdrücklich sagt, hört Messiaen die Vögel als Sänger der irdischen Liebe. Genauso wie bei Juan de la Cruz stehen die Vögel auch bei Messiaen für den Rückgang in den erotischen Urschoß des Lebens. Im Verlauf seines kompositorischen Schaffens hat Messiaen diesen Rückgang auch ausdrücklich vollzogen, und zwar in jenen Werken, in denen er sich inhaltlich und musikalisch mit Richard Wagners Tristan-Thematik auseinandersetzt: *Harawi*, *Turangalila-Symphonie* und *Cinq Rechants*.³⁴ Bezeichnenderweise fallen diese Werke in die Frühphase seines Schaffens, in die Vierzigerjahre, bevor er die großen Zyklen zur Vogelthematik und mit theologischen Inhalten schrieb. Es scheint, dass sich Messiaen zuerst in den orgiastisch-erotischen Urschoß aller künstlerischen Kreativität begeben musste, den er in den exotischen Kulturen fand, bevor er die großen hoch spirituellen christlichen Werke seiner Reifezeit schaffen konnte. So beschreibt er zumindest seine *Turangalila-Symphonie*:

Turangalila ist ein Wort aus dem Sanskrit. Wie alle Begriffe aus den antiken orientalischen Sprachen hat es sehr viele Bedeutungen. Lila bedeutet wörtlich Spiel, aber das Spiel als Wirken Gottes im Kosmos, das Spiel der Schöpfung, das Spiel der Zerstörung und Wiedererschaffung, das Spiel von Leben und Tod. Lila bedeutet auch Liebe. Turanga, das ist die Zeit, die wie ein galoppierendes Pferd läuft, die Zeit, die verrinnt, wie der Sand in der Sanduhr. Turanga, das bedeutet Bewegung und Rhythmus. Turangalila bezeichnet also alles zugleich: einen Gesang der Liebe, einen Hymnus an die Freude, die Zeit, die Bewegung, den Rhythmus, Leben und Tod. Die Turangalila-Symphonie ist ein Gesang der Liebe und ein Hymnus auf die

sik dadurch, dass sie immaterieller ist als alle anderen Künste, dem Absoluten am nächsten (vgl. HIRSBRUNNER, S. 17).

³⁴ Dazu: Audrey Ekdahl DAVIDSON, *Olivier Messiaen and the Tristan Myth*, Westport 2001. Paul GRIFFITHS, *The Tristan Trilogy*, in: Ders., *Olivier Messiaen and the Music of Time*, New York 1985, S. 124-142. Jane MANNING, *The Songs and Song Cycles*, in: Peter Hill (ed.), *The Messiaen Companion*, London/Boston 1994, S. 104-156.

Freude, wie sie derjenige begreifen kann, der ihrer inmitten des Unglücks nur kurz ansichtig geworden ist, also eine übermenschliche, ausufernde, blindmachende und grenzenlose Freude. Die Liebe ist in diesem Werk ebenso dargestellt: als schicksalhafte, unwiderstehliche Liebe, die alles transzendiert, alles um sie herum verschwinden läßt, so wie sie durch den Liebestrank von Tristan und Isolde symbolisiert ist.³⁵

Johannes vom Kreuz hat in der Gestalt seines *pájaro solitario* den Vogel als Einheit von irdischer Liebe und himmlischer Transzendenz gezeichnet und als ängstliche Darstellung seiner Selbsterfahrung als kreativer Dichter gebildet. Es mag ein tieferer Grund für die Liebe Messiaens zu den Vögeln gewesen sein, dass auch er sie als die natürlichen, von Gott geschaffenen Urbilder seiner Wirksamkeit als Komponist und Musiker gesehen hat. In diesem Sinne bezeichnet er die Vogelgesänge als *inspiration retrouvée*, als „wiedergefundene Inspiration“.³⁶ In den Stimmen der Vögel hörte er eine absolute freie Urmusik, die er als Komponist eigentlich nicht mehr selbst hervorbringen, sondern nur noch aufzeichnen musste: „Schematisch betrachtet ist eine Musik rhythmisch, wenn sie die Wiederholung, die Viertaktigkeit und die gleichmäßigen Unterteilungen verachtet; sie, die rhythmische Musik dagegen, inspiriert sich im allgemeinen an den Bewegungen der Natur, an Bewegungen, die frei und unregelmäßig sind.“³⁷ In der natürlich-ursprünglichen ‚Weltabgeschiedenheit‘ des Vogels ist die Position Messiaens in der säkularen Welt und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gleichsam vorgegeben: In der reinen Frömmigkeit, Naturunmittelbarkeit und freien Offenheit für alles Exotische, das seine Person und seine Musik ausmacht, war auch Messiaen ein *passer solitarius*, der über all seine Artgenossen in der frisch inspirierenden Luft des Heiligen Geistes hinausflog. Er selbst charakterisiert sich derart: „Aber ich befinde mich im Gegensatz zu allen meinen Schülern, gerade dadurch bleibt meine Klasse lebendig!“³⁸

Alles spricht dafür, dass ebenso wie Juan auch Messiaen sich nicht nur mit den Vögeln beschäftigte, sondern sich darüber hinaus als Künstler in einem tieferen Sinn mit ihnen identifizierte: „Was bleibt dann anderes zu tun, als sein wahres Antlitz irgendwo im Wald, auf den Feldern, im Gebirge, am Meeresstrand, im Kreise der Vögel wiederzufinden?“ – sagt Messiaen über sein eigentliches Selbst. Die Vögel galten ihm als das Urbild jeder musikalischen

³⁵ Zit. nach SCHLEE/KÄMPER, S. 195f.

³⁶ Zit. nach ebd. S. 150.

³⁷ Zit. nach HIRSBRUNNER, S. 109. Ebenso wie Johannes vom Kreuz im *Cántico* hört auch Messiaen die *ríos sonoros* („die tönenden Flüsse“) und den *silbo de los aires amorosos* („das Säuseln der verliebten Lüfte“) als vollkommene Urmusik: „Ich habe mit Leidenschaft den Wellen des Meeres, den Kaskaden und Sturzbächen der Berge und allen Geräuschen des Wassers und des Windes zugehört; und ich möchte hinzufügen, daß ich zwischen dem Geräusch und dem Klang keine Grenzen ziehe: Alles das ist für mich Musik“ (zit. nach ebd., S. 152).

³⁸ Zit. nach ebd., S. 50.

Kreativität und im schöpferischen Nachvollzug ihres Gesanges erreichte er eine mystische Nähe zu Gott, indem er sich im Lobgesang seiner Musik der göttlichen Schöpferkraft anglich. In der tiefenphänomenologischen Erhellung der Naturgestalt des Vogels am Anfang dieses Beitrages wurde der Vogel als leibhafter Ausdruck einer zukünftigen Daseinsstufe gedeutet, in der der alte Angstschrei der tierischen Kreatur in den süßen Gesang des göttlichen Liebespiels erhoben wird. „Bald aber sind wir Gesang“, dichtete Hölderlin. Da alles Sein leibhaft ist, bleibt dem nur hinzuzufügen: Bald aber sind wir, was Olivier Messiaen immer schon war: der mystische Vogel.

