

Die Menschwerdung der göttlichen Liebe (Exposition)

Der geheime Bauplan des Zyklus

Angesichts der großen Anzahl von Sätzen in Messiaens Klavierzyklus aus dem Jahr 1944 fragen Interpreten und Hörer bald nach einem Gesamtplan. Mehrere Ansatzpunkte, die sich für eine schnelle Einordnung anzubieten scheinen, erweisen sich bei genauerem Hinsehen als letztlich nicht hilfreich bei der Suche nach einem überzeugenden Grundriss.

So kann man zunächst mit gutem Grund hoffen, in den sprechenden Satztiteln einen Hinweis auf eine Gruppierung zu finden, zum Beispiel anhand der Natur der in die jeweilige Betrachtung Versunkenen. Unter denen, die auf das Jesuskind in der Krippe blicken, sind sechs Personen bzw. Personengruppen: der Vater, die Jungfrau, die Engel, die Propheten, die Hirten und die Weisen. Sechs weitere Betrachter bezeichnet Messiaen als "immaterielle oder symbolische Geschöpfe": die Zeit, die Höhen, die Stille, die furchtbare Salbung, den Stern und das Kreuz. Die "Kirche der Liebe" und der "Geist der Freude" nehmen zwischen ihnen eine Mittelstellung ein. Ferner gibt es sechs Sätze, die von ihrer Titelgebung her gar keine auf ein Objekt gerichteten Blicke oder diesem zugewandte Betrachtungen nahe legen; vielmehr verdanken sich die hier evozierten Bilder einer von Messiaen nicht ausdrücklich thematisierten weiteren Bedeutung des Titelwortes, insofern sie Glaubensgrundsätze ansprechen, die Jesus *betreffen* ("qui regardent Jésus"), da sie entweder seine göttliche Kraft (*Par Lui tout a été fait* und *La parole toute-puissante*), Merkmale seiner wundersamen Geburt (*Première communion de la Vierge* und *Noël*) oder schließlich die Liebe beschreiben, die schon das neugeborene Kind für die Menschheit empfindet, die zu erretten es in diese Welt gekommen ist (*Le baiser de l'Enfant-Jésus* und *Je dors, mais mon cœur veille*). Die beiden verbleibenden Sätze, *L'échange* und *Regard du Fils sur le Fils*, sind der doppelten Natur Jesu gewidmet.

So interessant auch diese Aufstellung der "Blickenden" erscheinen mag, so scheint sich hinter diesen Gruppen doch nicht unmittelbar ein Hinweis auf die Gesamtstruktur auch der Musik ausmachen zu lassen.

Als zweite Möglichkeit, sich der Frage zu nähern, könnte man sich vor allem musikalisch, z.B. mit Hilfe der Themen, zu orientieren suchen. In seinem Vorwort spricht Messiaen vor allem von seinem "thème de Dieu", wobei er erklärt:

Man findet es offensichtlich im "Blick des Vaters", "des Sohnes" und "des Geistes der Freude", in "Durch ihn ist alles erschaffen worden" und im "Kuss des Jesuskindes"; es ist auch gegenwärtig in der "Ersten Kommunion der Jungfrau" (da sie Jesus in sich trug), und es erklingt vergrößert in der "Kirche der Liebe", die der Körper Christi ist.

Diese Aufzählung, die die Sätze 1, 5, 6, 10, 15 und 20 zusammenfasst, ist zwar in thematischer und spiritueller Hinsicht wesentlich, bietet jedoch für einen unmittelbaren Überblick über diesen umfangreichen Zyklus ebenfalls noch nicht die erforderliche Hilfe.

Klarer wird der beabsichtigte Bauplan, wenn man Messiaens Aufzählung präzisiert und feststellt, dass er nicht nur das Gottesthema, sondern den gesamten Eröffnungssatz *Regard du Père* zweimal zitiert. Die erste Variation erklingt im fünften Stück, *Regard du Fils sur le Fils*: Das gesamte, im Original neunzehntaktige Stück liegt hier quasi in stützender Funktion einer Textur zugrunde, die mit drei je homophon gehaltenen Chören verglichen werden kann. Die beiden oberen Stränge basieren jeweils auf Akkordfolgen, die weder unter sich noch mit dem Gottesthema verwandt sind und aus unabhängigen Modi bezogen sind. Während deren Beleuchtung der göttlichen und menschlichen Aspekte Jesu noch des Näheren beschrieben werden soll, erscheint die Interpretation des dritten Stranges schon hier gesichert: Die Liebe Gottes in ihrer umfassenden und ursprünglichen Form 'stützt' die schwierige Dualität von inkarniertem Logos und Kind von Bethlehem. Die zweite vollständige Variation des ersten Satzes erklingt fast zwei Stunden später, ganz gegen Ende des Zyklus, und zwar im Schlussabschnitt des als *Regard de l'Église d'amour* bezeichneten zwanzigsten Stückes.

In ähnlicher Weise kann man die Zitate und Entwicklungen der anderen thematischen Komponenten verfolgen. Und hier entdeckt man schließlich Messiaens ebenso komplexen wie letztlich genial einfachen Entwurf: Der Zyklus ist als kunstvolle Variante des sinfonischen Allegros (der sogenannten Sonatenhauptsatzform) gebaut, mit Exposition, Durchführung, Kontrastpassagen und Synthese. Die Unregelmäßigkeit besteht darin, dass Durchführung, Kontrast und Synthese hier nicht, wie sonst üblich, aufeinander folgen, sondern mit einander verwoben sind.

Dabei markieren die beiden oben erwähnten vollständigen Variationen des *Regard du Père* die Schlusspunkte der beiden ungleichen Großabschnitte

des Zyklus: Die im *Regard du Fils sur le Fils* verwirklichte erste Variation beschließt die Exposition, während die gegen Ende des *Regard de l'Église d'amour* erklingende zweite Variation die drei verschlungenen sekundären Teile abrundet.

Wie schon im Fall der *Visions de l'Amen* werden daher in den folgenden Kapiteln auch die zwanzig Sätze der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* nicht der Reihe nach analysiert und interpretiert. Vielmehr verfolgt diese Studie jeden Formteil des 'sinfonischen Allegros' für sich, mit besonderer Aufmerksamkeit auf die den dazugehörigen Stücken gemeinsamen Quellen.

Die Analyse beginnt also mit der Exposition. In den ersten fünf Stücken des zwanzigteiligen Zyklus stellt Messiaen die Grundformen aller wesentlichen musikalischen Komponenten vor und bindet sie in den geistigen Kontext ein, der für den ganzen Zyklus bestimmend bleiben soll. Dies sind:

- die wichtigsten Modi (2, 4, 6 und 7)
- die Tonart Fis-Dur
- die beiden symbolisch verwendeten Töne *e* und *ais*
- die vier Grundformen der symbolisch verwendeten Akkorde
 - der Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*
 - die Glockenakkorde des "Gnadenschocks"
 - die drei sich in gegenläufigen Ganztonschritten aufeinander zu bewegenden Akkorde
 - der Basscluster über dem tiefsten Klavierton
- die asymmetrische vertikale Spreizung
- die rhythmische Palindrombildung im Allgemeinen und Messiaens 'rhythmische Signatur' im Besonderen
- die Übereinanderschichtung verschiedener Dimensionen im Engführungskanon
- die Grundformen der drei wichtigsten Themen
 - das Gottesthema
 - das Liebesthema
 - das Stern- und Kreuzthema
- Vogelrufimitationen

Diese Grundkomponenten, die, wie die Aufstellung belegt, alle Parameter musikalischer Organisation umfassen, werden in den verbleibenden fünfzehn Stücken des Zyklus teils weiterentwickelt, teils kontrastiert und in zwei symmetrisch platzierten, besonders umfangreich angelegten Stücken zu einer Art Synthese erhoben.

Die Liebe Gottes

Für das Eröffnungsstück des Zyklus wählt Messiaen den Titel *Regard du Père*. Diese Formulierung wirkt zunächst unverfänglich. Doch vergleicht man sie mit anderen Titeln, die auf andere Betrachter des Neugeborenen in der Krippe verweisen – so z.B. mit dem *Regard de la Vierge*, dem *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*, dem *Regards des Anges* –, so fällt auf, dass das semantische Äquivalent eher *Regard du Seigneur* oder *Regard de Dieu* gewesen wäre. (Oder umgekehrt: Im Anschluss an den *Regard du Père* hätte man weniger einen *Regard de la Vierge* erwartet als vielmehr einen *Regard de la mère*.) Messiaens Wortwahl betont die Person Gottes, seine familiäre Beziehung zu Jesus, und weist damit in eine Richtung, die auch im Untertitel weiter bestätigt wird. Dort zitiert Messiaen aus Matthäus 3, 17 (oder Markus 1, 11 bzw. Lukas 3, 22), indem er schreibt: “Und Gott sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe.” Die durchgängige Aussage dieses Stückes ist also die väterliche Liebe Gottes. Dies wird von den Aufführungsanweisungen, die die Stimmung als “mysteriös, mit Liebe” beschreiben, noch unterstrichen.

Bezüglich seines thematischen Materials ist *Regard du Père* außergewöhnlich einheitlich. Zwei einander formal entsprechende ‘Strophen’ sowie die abrundende Coda leiten ihr Material ausschließlich aus dem ersten Takt, dem “thème de Dieu”, ab. Die Textur ist schlicht und homophon: Jeder Akkord enthält nur drei bis vier verschiedene Töne, die allerdings auf bis zu sechs Oktaven vervielfacht erklingen. Das Gottesthema, aus dem sich alles entwickelt, besteht aus einem Dreiachtel-Auftakt – einem wiederholten, jedoch je unterschiedlich harmonisierten *ais* –, gefolgt von einem durch die Viertellänge, den schweren Taktteil und einen zusätzlichen Akzent betonten *cis* und abgerundet durch die Rückkehr zum *ais*. Die beiden letzten Töne sind wie der Ausgangston mit Fis-Dur-Dreiklängen harmonisiert und erzeugen so den Eindruck eines geschlossenen Ganzen.

BEISPIEL 34: das Gottesthema



Nirgends in diesem Stück wird kontrastierendes Material eingeführt. Nach einer ersten Wiederholung des kurzen Themas entwickelt sich der *Regard du Père* durch zwei Transformationen der eintaktigen Gestalt auf eine längere und wesentlich intensivere Phrase zu (vgl. Takt 5 Mitte bis 7

Mitte). Die erste Strophe des Satzes wird abgerundet von einem sehr kurzen, aus zwei quasi kadenzierenden Akkorden bestehenden Element. Die dreifach wiederholte, aber sonst unbegleitete Diskantoktave *cis* bringt einen Texturwechsel und unterstreicht so die strukturelle Zäsur.

Die zweite Strophe ist analog gebaut, wobei allerdings der Höhepunkt (der hier in die Mitte von T. 14 fällt), die ihm folgende Hälfte der erweiterten Phrase und die beiden kadenzierenden Akkorde neue melodische und harmonische Details einführen, während die überleitende dreifache Diskantoktave *cis* unverändert wiederkehrt. Eine dreitaktige Coda beendet das Stück. Wie schon erwähnt ist auch sie aus dem Kernmaterial des Gottesthemas abgeleitet.

Das ganze Stück steht in einem impliziten Viervierteltakt; kein einziger Taktwechsel stört die große Ruhe. Dies ist besonders bedeutsam bei einem Komponisten wie Messiaen, der einen regelmäßigen Taktbau und insbesondere eine wiederholt gleichgliedrige metrische Anlage sonst weitgehend aufgegeben hat.

Rhythmisch ist der *Regard du Père* durch einen ununterbrochenen Puls von Sechzehnteltriolen gekennzeichnet. Diese sind so gesetzt, dass sie die unendlich langsam aber ganz gleichmäßig tickende Zeit unterstreichen: innerhalb jeder Triole folgt einem von beiden Händen im tiefen Register gespielten Klang (mit zwischen sieben und neun Tönen) seine oktavierte Wiederholung in der rechten Hand allein (mit vier oder fünf Tönen) und schließlich, in metrisch schwächster Position, der noch eine Oktave höher liegende oktavverdoppelte Melodieton allein. Dieser Puls wird im ganzen Stück nicht ein einziges Mal unterbrochen. Vielleicht am überraschendsten dabei ist, dass sich das Pulsieren sogar durch den Schlusstakt, d. h. über den Abschlusston der Melodie hinaus, fortsetzt. Das *diminuendo*, das sich in zweiundzwanzig Anschlägen des in der Höhe verschwebenden 'Liebestones' *ais* vom *ppp* aus dem Nichts annähern soll, scheint anzudeuten, dass der Blick des Vaters stets gegenwärtig bleibt, auch im Hintergrund der anderen Blicke, denen die Hörer bald ihre Aufmerksamkeit zuwenden werden.

In Bezug auf seine tonale Anlage führt der Eröffnungssatz des Zyklus gleichzeitig zwei Aspekte ein: eine 'Tonart' und einen Modus. Das Wort Tonart steht hier in Anführungszeichen, da es sich selbstverständlich nicht um das handelt, was in der westlichen Musik der vorausgehenden Jahrhunderte unter diesem Begriff verstanden wurde. Doch auch jenseits der Tatsache, dass der Fis-Dur-Akkord (mit oder ohne *sixte ajoutée*) den Hörereindruck beherrscht, dienen Messiaen die sechs Kreuzvorzeichen, auf deren Sonderstellung schon im Kapitel über Messiaens musikalische Sprache

eingegangen wurde, als Symbol für den Aussagewert von Fis-Dur und der ersten Umkehrung seiner beiden Akkorde (mit im Diskant oktaviertem *ais*): die vertikale Symmetrie, die immer auf das im Abbild Gottes entstandene Geschöpf hinweist. Es erscheint nur logisch, dass der Akkord mit der vollständigsten Symmetrie – die erste Umkehrung des Fis-Dur-Akkordes mit *sixte ajoutée* – den Höhepunkt der zweiten Strophe krönen und auch den allerletzten Akkord bilden soll.

Während die Tonartsignatur also als geistiger Richtungsweiser fungiert, basiert der tatsächliche Tonvorrat des Stückes ausschließlich auf dem bevorzugten zweiten Modus des Komponisten.³⁷ Da dessen Intervallsequenz sich auf den äquidistanten Tönen des verminderten Septakkordes wiederholen, kann jede Transposition von vier verschiedenen Ausgangsnoten aus gelesen werden kann:

- Transposition 1 von *c, es, fis* und *a*
- Transposition 2 von *cis, e, g* und *ais* (oder *b*)
- Transposition 3 von *d, f, gis* und *h*.

Im Verlauf des Satzes verwendet Messiaen die drei Transpositionen des Modus 2 in solcher Weise, dass sie eindeutig die Illusion eines funktional-harmonischen Aufbaus mit Tonika, Dominante und Subdominante in Fis vermitteln:

- Modus 2¹ als Tonika: *fis g a b c cis dis e*
- Modus 2² als Dominante: *cis d e f g gis ais h*
- Modus 2³ als Subdominante: *h c d es f fis gis a*

Das folgende Notenbeispiel gibt den melodischen und modalen Verlauf des *Regard du Père* als Exzerpt wieder, d. h. ohne die Oktavierungen und die mini-rhythmischen Untergliederungen jedes Klanges.

³⁷ Genau genommen gibt es zwei Akkorde, die nicht den Gesetzen dieses Modus gehorchen. Der erste ist eindeutig auf einen Druckfehler zurückzuführen. In T. 14 steht auf dem mittleren Takteil ein Akkord, der als Konsequenz des früher in demselben Takt vorkommenden Auflösungszeichens ein *f* anstelle des im Modus zu erwartenden *fis* zu enthalten scheint. In diesem Fall kann man allerdings sicher sein, was gemeint ist: Vergleicht man den Takt mit seinen Entsprechungen in den beiden Varianten des *Regard du Père* (vgl. I: T. 14 mit V: T. 56 und XX: T. 187), so entdeckt man, dass Messiaen in beiden Fällen das hier fehlende Kreuzvorzeichen hinzugefügt hat.

Der andere Akkord jedoch, der den modalen Aufbau des Stückes unterbricht, muss anscheinend ungeklärt bleiben. Der vorletzte Akkord (T. 18, 4. Schlag) entstammt keiner der drei Transpositionen des Modus 2. Da er in unveränderter Form mit denselben Tönen in V und XX wiederkehrt, gibt es keine einfache Methode, ein eventuelles Versehen zu diagnostizieren.

BEISPIEL 35: die Essenz des Regard du Père

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first system starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc.* marking. Below the staff, the annotation reads: "Modus 2¹ = T Modus 2² = D". The second system includes *mf* and *dim.* markings. Below the staff, the annotation reads: "2¹ = T 2² = D 2¹ 2² = D". The third system includes *pp*, *mf*, *dim.*, and *p* markings. Below the staff, the annotation reads: "2¹ = T 2² = D 2³ = S 2¹ = T". At the bottom of the page, a summary of modal annotations is provided: "Modus 2¹ = T 2² = D 2¹ = T 2³ = S 2² = D (?). 2¹ = T T".

Das Eröffnungsstück der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* zeichnet sich also durch fünf Charakterzüge aus:

- vielfache verbale Bezüge auf die Liebe Gottes;
- das außerordentliche Gleichmaß in Metrum und Puls, Phrasenstruktur und Textur;
- das extrem langsame Tempo (die Metronomangabe "♩ des triolets = 60" setzt den kleinsten Notenwert des Stückes mit dem Herzschlag des Menschen gleich) und den daraus resultierenden Eindruck übermenschlicher Gelassenheit;
- die göttliche Vollkommenheit, verkörpert in der symbolischen Tonartsignatur, dem wichtigsten Akkord und in der Kombination von modaler Anlage und kadenzuellem Aufbau;
- die 'Allgegenwart' eines Materials, das sich vertikal über die zentralen fünf Oktaven der Tastatur und horizontal über das ganze Stück erstreckt.

Alle musikalischen Elemente dieses außergewöhnlich einheitlichen Stückes teilen damit die hermeneutischen Implikationen des Gottesthemas und sind als Ausdruckskomponenten der Liebe Gottes aufzufassen. Dies bedeutet eine Bestätigung im Falle der Tonart Fis-Dur, die Messiaen auch in vielen anderen Werken als Symbol der mystischen Liebe einsetzt (so z.B. in *Le banquet céleste*, in *O sacrum convivium*, im Alleluja aus dem ersten der *Poèmes pour Mi*, im sechsten und zehnten Satz der *Turangalîla-Sinfonie* sowie im Schlussteil des vierten Stückes aus *Les corps glorieux*). Über die Tonart hinaus, deren spirituelle Aussagenuance also schon vor der Komposition der *Vingt Regards* etabliert war, manifestiert sich der Messiaen so zentral wichtige Aussagegehalt der Liebe Gottes in vier weiteren Symbolen, die unterschiedliche Parameter vertreten: Das Gottesthema liefert die horizontale und der ‘Liebesakkord’ (der Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée in erster Umkehrung) die vertikale Verkörperung, während der Ton *ais* als lokale und der Modus 2 als globale Versinnbildlichung der Liebe Gottes dient.

Bevor die Überlegungen zum Eröffnungssatz des Zyklus abgeschlossen werden können, gilt es noch, ein in diesem Stück gleichsam verborgen eingebettetes, erst aufgrund seiner Entwicklung im Verlauf des Zyklus in seiner vollen Wichtigkeit erkenntliches Symbol zu erläutern. Wie gezeigt wurde, unterscheiden sich die beiden Strophen des *Regard du Père* nur in ihren letzten sechs Akkorden, die mittels ihrer Phrasierungsbögen in 4 + 2 gegliedert sind. In der ersten Strophe wendet sich die Harmonisierung der sechs Akkorde (vgl. ab T. 6 Mitte) zur ‘Dominante’; in der zweiten Strophe schließt sie auf der ‘Tonika’ (vgl. ab T. 14 Mitte). Die vier letzten Akkorde dieses Abschlusses, die modale Verkörperung einer authentischen Kadenz, liefern das Material, das der Komponist vom sechsten Satz des Zyklus an als ‘Liebesthema’ ausweist.

BEISPIEL 36: das Liebesthema und seine Quelle im *Regard du Père*



das verborgene Liebesthema
im *Regard du Père* (T. 15-17)



das ‘thème d’amour’
in *Par Lui tout a été fait* (T. 170)

So enthält also der Blick, den der himmlische Vater auf seinen neugeborenen Sohn wirft, schon den Kern dessen, was zu einer reziproken Geste werden soll: Die Liebe Gottes zu den Menschen gebiert aus sich, so zeigt Messiaens Musik, die Liebe der Menschen zu Gott.

Der Stern von Bethlehem

Der zweite Satz, *Regard de l'étoile*, enthält trotz seiner relativen Kürze von nur zwei Seiten im Notentext eine wahre Fülle von Aussagekomponenten. Mit ihrer formalen Anlage, ihren unterschiedlichen homophonen Texturen, ihren vielgestaltigen Kontrasten in Rhythmus, Metrum und Tempo, ihren verschiedenen tonalen Bezugsrahmen und schließlich sogar der Verwendung visueller Symbolik weisen diese Komponenten über die Musik hinaus.

Der Titelzeile folgt ein zweigliedriger Text, in dem Messiaen erläutert, was er sich unter dem Blick, den der Stern auf das Jesuskind wirft, vorstellt: "Schock der Gnade ... der Stern scheint naiv, überragt von einem Kreuz". Die Zeile impliziert einen Gegensatz von räumlicher und metaphorischer Ferne. Sterne fungieren oft als Emblem für das, was den Menschen besonders fern ist, besonders hoch über ihnen steht. Es handelt sich dabei um eine räumliche Distanz, um "Höhe" aus der Perspektive der Geschöpfe. Doch sind Sterne trotz des begrenzten menschlichen Wissens über sie Objekte, die einen Platz im materiellen Universum einnehmen. Demgegenüber bezeichnet das Kreuz, das den Stern von Bethlehem "überragt", nicht die konkrete hölzerne Konstruktion, die als Hinrichtungsgerät auf Golgota dienen wird, sondern eine geistige Wirklichkeit innerhalb der Heilsgeschichte: Der fleischgewordene Logos erleidet das menschliche Schicksal, erniedrigt sich und ist "gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz" (Phil 2, 8). Im Sinne der kirchlichen Lehren, nach denen die Kreuzigung die gesamte Teleologie des irdischen Lebens Jesu definiert, überragt das Kreuz in der Tat alle Sterne – selbst jenen zweifellos außergewöhnlichen Stern, der als göttlicher Bote zu dienen scheint, um die Geburt des inkarnierten Wortes unter den Menschen zu verkünden.

Der "Schock der Gnade" beschreibt diese Wahrheit aus einem anderen Blickwinkel. Dass Gott Menschengestalt annimmt, um die Menschheit zu sich zu erheben, ist ein Akt der Gnade; dass er diesen menschlichen Körper am Kreuz opfern muss – dass also der Stern von Bethlehem in Vorahnung auf einen grausamen Tod scheint –, ist ein Schock.

Wie Aloyse Michaely gezeigt hat,³⁸ findet sich die Darstellung des Kreuzes über der Krippe in verschiedenen Gemälden der Weihnachtsszene. So sieht man z.B. in Albrecht Dürers *Christi Geburt* von 1502/3 zwischen den Deckenbalken ein großes Kreuz und gleich daneben den Stern. Und

³⁸ Vgl. Aloyse Michaely, "Verbum Caro", S. 252.

Roger van der Weydens *Dreikönigsaltar* von 1460 zeigt nicht nur das Kreuz, sondern den Gekreuzigten selbst über Maria mit dem Kind am Mittelbalken des Stalles hängend. Um ein Beispiel aus der moderneren Literatur hinzuzufügen: T. S. Eliots Gedicht *The Journey of the Magi* enthält in Vers 24 in den Worten “And three trees on the low sky” eine Anspielung auf die drei Kreuze von Golgota ebenfalls schon zur Zeit der Geburt in Bethlehem.

Die beiden sprachlich und bildlich kontrahierenden Elemente – der Stern und das Kreuz, der Schock und der naive Schein – erzeugen eine Spannung, die sich in den gegensätzlichen Blöcken der kompositorischen Anlage widerspiegelt. Das eröffnende *Modéré* vermittelt mit seinen abrupten dynamischen Gegensätzen im Verlauf von nur fünf Takten einen Schock. Dagegen erinnert das spätere *Modéré, un peu lent* – eine Phrasengruppe, die Messiaen mit dem Gesamtbegriff “Stern- und Kreuzthema” bezeichnet – mit seinem leisen und gleichmäßigen Unisono an liturgischen Gesang.

Im *Modéré* der Takte 1-5 und seinen zwei identischen Wiederaufnahmen (vgl. T. 18-22 und 35-39) hat Messiaen dreierlei Kontrast geschaffen: in der Dynamik, der Bewegungsart und der tonalen Amplitude. Einem im virtuosen *f* über fünf Oktaven aufwärts schnellenden, aber dann plötzlich gebremsten ‘Blitz’ folgt zunächst das regelmäßige und sehr leise Wiegen einer Sechzehntelfigur, die als fortschreitende Kontraktion sowohl der beiden Hände als auch der Intervalle jedes Stranges angelegt ist, und sodann der plötzliche Ausbruch dreier synkopierter Akkordpaare, die im *ff* unter dem “wie Glocken” tönenden wiederholten *c* der Oberstimme erklingen.³⁹

Über die offensichtlichen Gegensätze hinaus beschreiben die drei Segmente aber auch eine lineare Entwicklung: Der Rhythmus beruhigt sich zunehmend (vom ‘Blitz’ in Zweiunddreißigsteln über die wiegenden Sechzehntel bis zu den synkopierten Achteln) und die Ausdehnung der Komponenten wächst (in Sechzehnteln gezählt: 5 + 12 + 24), während die vertikale Dichte zunimmt (von einfachen Intervallen über Vierklänge bis hin zu fünf-, sechs- und zwölftönigen Akkorden).

Im Versuch der symbolischen Interpretation lässt sich die tonale Anlage der drei Komponenten als die Verkörperung dreier verschiedener Aspekte der Vollkommenheit deuten:

- Die sechs Intervalle zu Beginn der aufwärts schnellenden Figur in Takt 1 weisen bei genauer Betrachtung eine Beziehung zum vorangegangenen *Regard du Père* und der dort symbolisch eingebrachten

³⁹ In der folgenden Analyse wird die auf Messiaens Partituranmerkung zurückgehende Bezeichnung “Glockenakkorde” übernommen.

Liebe Gottes auf, indem sie – wenn auch in unerhörter Beschleunigung – die drei Transpositionen des Modus 2 in einer kadenzartigen Reihenfolge durchlaufen, die diejenige des als geheime Quelle des Liebesthemas identifizierten Taktes ergänzt.

BEISPIEL 37: der Blitz des Sternes und das Liebesthema



- Die wiegende Bewegung in Takt 2 durchläuft alle zwölf Halbtöne – in keiner erkennbaren Ordnung oder Musterbildung, jedoch in recht gleichmäßiger Verteilung – und erkundet damit die Vollkommenheit des Tonmaterials von einer zweiten Seite.
- Die drei Glockenakkorde der Takte 3-5 mit ihrer stetig wachsenden Anzahl von Tönen werden gekrönt durch einen Zwölfklang, die vertikale Verwirklichung des vollständigen chromatischen Arsenal.

BEISPIEL 38: die Glockenakkorde



Gemeinsam beziehen sich diese Symbole – die Verbindung von Kontrast und Linearität sowie die vielgestaltige Vollkommenheit – zweifellos auf das, was der Komponist mit dem Wort “Gnadenschok” bezeichnet.

Die Musik für die zweite Dimension des im Titel evozierten Bildes ist ganz anders. Messiaen stellt sich das Kreuz, das den Stern überragt, nicht so vor, wie Christen es meist vor Augen habe, aufrecht und bereit, den Leib Jesu zu tragen, sondern geneigt in der Art, wie es *von Jesus* getragen wurde. Indem er die alte Tradition des melodischen Nachzeichnens visueller Objekte aufgreift, übersetzt er die Silhouette des mühselig getragenen Kreuzes (und die entfernt verwandte des Kometen) auf die Tastatur.

BILD 1: "der Stern ... überragt von einem Kreuz"

Man erkennt, dass die beiden Balken des Kreuzes vier chromatische Noten zu zwei Paaren verbinden: *g-b* und *as-a*. Daraus lassen sich etliche Konturen bilden, aus denen Messiaen für die Phrasenanfänge seines Thema zwei auswählt: *a-as-b-g* und *b-g-a-as*.

BEISPIEL 39: das Stern- und Kreuzthema

Dieses Thema besteht aus drei jeweils zweigeteilten Liedzeilen. Die beiden Stimmen des Unisono-Gesangs verlaufen im Abstand von vier Oktaven, in etwa symmetrischer Entfernung ober- und unterhalb des mittleren *c*. Einzige die letzte Halbzeile erklingt in harmonischer Verdichtung: Das hier vierstimmige Unisono erhält eine (ebenfalls verdoppelte) Gegenstimme.

Auch unter tonalen Gesichtspunkten unterscheidet sich das Stern- und Kreuzthema vom Material der ersten Komponente des Stückes: Messiaen bezieht alle Phrasen einheitlich aus der dritten Transposition des Modus 7. Wie im Verlauf der weiteren Analyse ersichtlich werden wird, hat der Komponist seinen Modus 7 in den *Vingt Regards* ausschließlich diesem Thema vorbehalten.

Nun nimmt dieser Modus, wie im Kapitel zu Messiaens musikalischer Sprache erläutert wurde, innerhalb des Gebäudes der künstlichen Skalen eine

Sonderstellung ein, insofern er die tonreichste Form verschiedener modaler "Familienstammbäume" darstellt. Entfernt man in jedem seiner beiden Tetrachorde jeweils einen (entsprechenden) Ton, so erhält man Transpositionen des 2., 4. bzw. 6. Modus. Die von Messiaen gewählte Transposition des Modus 7 mag als Beispiel dienen:

Modus 7 ³	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
minus Ton 1		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>		<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i> = Modus 6 ⁶
Modus 7 ³	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
minus Ton 2	<i>as</i>		<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>		<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i> = Modus 2 ²
Modus 7 ³	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
minus Ton 3	<i>as</i>	<i>a</i>		<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>		<i>f</i>	<i>g</i> = Modus 6 ⁴
Modus 7 ³	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
minus Ton 4	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>		<i>g</i> = Modus 4 ³
Modus 7 ³	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>	<i>des</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
minus Ton 5	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ces</i>			<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i> = Modus 4 ⁴

Aus religiöser Sicht ist diese Verwandtschaftsbeziehung von größter Bedeutung. Wie der Eröffnungssatz des Zyklus etabliert hat, symbolisiert Messiaens zweiter Modus die Liebe Gottes. Was die beiden anderen Modi betrifft, so wird die Analyse bald zeigen, dass der vierte Modus in diesem Zyklus das Menschenkind von Bethlehem versinnbildlicht, während der sechste Modus für den inkarnierten göttlichen Logos steht. Der halbtönreichste siebte Modus fungiert also als übergeordnetes Bindeglied zwischen dem irdischen Jesus, dem ewigen Christus und der Liebe Gottes. Für sein Stern und Kreuz verbindendes Thema hätte Messiaen wohl schwerlich passenderes tonales Material finden können.

Jenseits dieses modalen Symbolismus setzt Messiaen außerdem ein Strukturmittel ein, um die innere Beziehung zwischen Stern und Kreuz zusätzlich unverbrüchlich zu machen. Dies wird allerdings nur für Augen sichtbar, die quasi aus der himmlischen Perspektive herabschauen: Er erschließt sich erst, wenn man die beiden auf demselben Thema beruhenden Sätze als eine größere Einheit betrachtet. Stellt man den *Regard de l'étoile* und den *Regard de la Croix* direkt hintereinander, so entdeckt man, dass Messiaen nicht nur dasselbe Thema benutzt – wobei er dessen Notenwerte verdoppelt –, sondern dass er den siebten Satz als Ergänzung der letzten Strophe des zweiten Satzes entworfen hat.

TABELLE 8: Stern und Kreuz in drei Strophen

II: T. 1-5 “Gnadenschock” mit 3 Komponenten	II: T. 6-17 Stern- und Kreuzthema in 3 Phrasen (T. 6-9, 10-13, 14-17)
II: T. 18-22 “Gnadenschock” identische Wiederholung	II: T. 23-34 Stern- und Kreuzthema erste Variation in 3 Phrasen (T. 23-26, 27-30, 31-34)
II: T. 35-39 “Gnadenschock” identische Wiederholung	VII: T. 1-29 Stern- und Kreuzthema zweite Variation in 3 Phrasen (T. 1-8, 9-19, 20-29)

In dieser höchst symbolischen und doch erschreckend eindringlichen Weise vermittelt Messiaen seinen Hörern die Überzeugung, dass das Kreuz in der Tat eine notwendige Vollendung dessen war, was mit dem Stern begann.

Die Dualität der Naturen in Christus

Im dritten Satz des Zyklus, dem eindrucksvollen *L'échange*, dient der Titelbegriff sowohl als theologischer Auslöser mit mannigfachen Implikationen als auch als Strukturfaktor, der die musikalische Entwicklung auf mehreren Ebenen maßgeblich bestimmt. Messiaen führt seine Hörer mittels verschiedener verbaler Hinweise an die geistigen Komplexitäten heran, die sich in dem theologischen Konzept vom Austausch verbergen.

Die Eröffnungsworte seines Begleittextes, “Descente en gerbe, montée en spirale” [garbenartiger Abstieg, spiralförmiger Aufstieg] beziehen sich in erster Lesart auf Christi Niederkommen zur Erde und Wiederauffahren zum Himmel. Das französische Substantiv *gerbe*, dem deutschen “Garbe” etymologisch verwandt, bezeichnet nicht nur Gebinde aus Heu oder Blumen, sondern ebenso auch strauß- und garbenförmige Feuerwerksbilder. Es evokiert Schönheit und überfließende Reichhaltigkeit, ein liebevolles Geschenk, aber auch eine begrenzte Lebensdauer: Blumensträuße erfreuen nur für wenige Tage, bevor sie zu welken beginnen, und die bunten Lichtersträuße

am Himmel überleben kaum wenige Sekunden. In seiner erweiterten Bedeutung kann sich das Wort *gerbe* zuletzt auch auf den Schweif eines Kometen beziehen und nimmt so im Zusammenhang der christlichen Bildsprache die Bedeutung des bethlehemitischen Sternes selbst an. Die zweite Metapher im Untertitel, die Spirale, ist ein häufig verwendetes Symbol spiritueller Läuterung und steht für Wachstum, Leben, Entwicklung – sowohl innerhalb als auch jenseits des christlichen Bezugsrahmens.⁴⁰ (Für Neoplatoniker ist die Spirale ein Symbol für Gebet und Kontemplation, da sie wie diese um ein Thema kreist und dabei gleichzeitig aufsteigt. Für Buddhisten bedeutet der „Eintritt in die Spirale“ den Beginn einer Entwicklung, die aus dem Rad der Wiedergeburten hinaus und zur Erleuchtung führt.)

Messiaens Wortwahl für den zweiten Satz seines Begleittextes zu diesem Stück, „terrible commerce humano-divin“, erinnert sicher viele Musikliebhaber an die besondere Eindringlichkeit und Schönheit der auf dem Antiphon der glorreichen Jungfrau Maria basierenden Motette *O admirabile commercium* des Renaissancekomponisten Josquin Desprez. In deutscher Übersetzung lautet deren Text: „Oh bewundernswerter Austausch. Der Schöpfer der Menschheit, lebendige Gestalt annehmend, war wert, von einer Jungfrau geboren zu werden, und, ohne Samen als Mensch entstehend, gab uns freigebig seine Göttlichkeit“.⁴¹ Eine andere Quelle der messiaenschen Wortwahl, die auf der verbalen Ebene eher indirekt erscheint, erweist sich als umso entscheidender für das Verständnis der Musik: das Weihnachtsantiphon *Mirabile mysterium*. Der Text – *Mirabile mysterium declaratur hodie: innovantur naturae, Deus homo factus est; id quod fuit permansit, et quod erat assumpsit, non commixtionem passus neque divisionem* – enthält eine Phrase, auf die sich die Musik sehr direkt bezieht: *id quod fuit permansit* – „was er war, blieb er“.

⁴⁰ Leser, die an der tieferen Bedeutung dieser Symbole interessiert sind, seien daran erinnert, dass sich eine Spirale genau genommen von einer Helix unterscheidet – mit der sie in der Umgangssprache vielfach verwechselt wird – insofern eine Helix sich in gleichbleibendem Abstand um einen angenommenen Mittelpfeiler windet, während eine Spirale von einem imaginären Mittelpunkt ausgehend immer weiter gespannte Kreise zieht. Beide Bilder enthalten den Aspekt der Progression (meist als Aufstieg abgebildet, obgleich dies keine notwendige Bedingung darstellt). Doch während die Helix repetitiv ist und sich potentiell auch bei einer Fortsetzung *ad infinitum* nicht verändert, verbindet sich mit dem Bild der Spirale die Idee der Expansion. Dieses Symbol verkörpert daher die Vorstellung vom Wachstum – ebenfalls potentiell *ad infinitum*.

⁴¹ „O admirabile commercium. Creator generis humani, animatum corpus sumens, de virgine nasci dignatus est, et procedens homo, sine semine, largitus est nobis suam deitatem.“ Vgl. den Band *Motetten 1: 2* in A. Smijers u.a., Hrsg., *Josquin Desprez Werken* (Amsterdam 1921-).

Bei der Wahl dieses Textes mag Messiaen sich an Marmion orientiert haben, der dem Thema des wunderbaren Austausches, wie früher schon erwähnt, das ganze siebte Kapitel seines *Le Christ dans ses mystères* widmet. Allerdings ist das Adjektiv in Messiaens Satz nicht *admirabile*, sondern *terribile* – ein Wort, das der Komponist im 18. Stück des Zyklus, *Regard de l’Onction terrible*, erneut verwendet. Im religiösen Kontext legt *terrible* weniger die modernen Konnotationen eines lähmenden Schrecken auslösenden Erlebnisses oder einer kollektiv empfundenen Angst z. B. vor Gewaltakten nahe; es betont vielmehr die Bedeutungsnuance von ‘Ehrfurcht’, des heiligen Erschreckens angesichts einer das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Wahrheit, die Stille und ungeteilte Aufmerksamkeit fordert. (In diesem Sinne liest man in Psalm 76 und 89 davon, dass Gott “furchtbar” ist.) Die letzte Zeile des Begleittextes, “Dieu se fait homme pour nous rendre dieux” kehrt zum Text der Josquin-Motette zurück: “Er gab uns freigebig seine Göttlichkeit” heißt es da.

In seiner Musik stellt Messiaen den Austausch dar, indem er ein zweitaktiges Motiv einer faszinierenden zwölfstufigen Transformation unterzieht. Das Motiv besteht aus vier Komponenten, die jeweils aus kleineren Segmenten zusammengesetzt sind und verschiedene Aspekte des Ehrfurcht gebietenden Austausches repräsentieren. Die Transformation, die sich von Takt 1-2 bis Takt 23-24 erstreckt, erscheint zunächst recht einfach; Hörer nehmen vor allem das lang gezogene, stetige *crescendo* sowie ‘irgendwie leicht veränderte Töne’ in gleich bleibendem Rhythmus wahr. Bei genauem Hinsehen jedoch erweist sich dieser Wandlungsprozess als äußerst komplex.

Die erste Komponente (Takt 1, oberes und mittleres System) besteht aus zwei Segmenten: einer in fünf Terzen abwärts stürzenden Figur und, nach beträchtlicher Verzögerung, einem langsamen Pulsieren, dessen *crescendo* plötzlich abbricht, bevor es den betonten Taktteil erreicht, auf den es hinzu zielen scheint. Die Töne des pulsierend wiederholten Akkordes, *es-e-f-ges*, bilden einen durch eine Oktavversetzung entzerrten chromatischen Cluster.

Das erste Segment bedeutet Bewegung – sowohl rhythmisch als auch hinsichtlich des Tonumfangs, der fast drei Oktaven umspannt. (In Messiaens Musik weisen steil abwärts gerichtete Motive häufig auf Gottes Selbsterniedrigung anlässlich der irdischen Inkarnation hin.) Das zweite Segment verkörpert Bewegungslosigkeit oder Stabilität, einhergehend mit zunehmender Intensität – nicht nur aufgrund der Insistenz seiner Wiederholungen, sondern insbesondere durch sein *crescendo*, das den Eindruck erweckt, als wolle es Energie über seine eigene abrupte Grenze hinaus in den Rest des Motivs

projizieren. (Hiermit ergibt sich eine fast ideale Beschreibung des Lebens Jesu, das ebenfalls an Intensität zunimmt, plötzlich abgebrochen wird, jedoch seine Energie jenseits des Todes verstärkt entfaltet.) Mit seinem rhythmisch wie aus dem Nichts eintretenden Beginn und seinem den metrischen Abschluss vermissenden Abbruch versinnbildlicht die Komponente – die einzige, die im Verlauf der zwölf Transformationen ganz unverändert bleibt – einen Zustand ‘ohne Anfang und Ende’.

BEISPIEL 40: der Eintritt dessen, der ohne Anfang und Ende ist



In seinem Vorwort bemerkt Messiaen dazu: “Gott, das ist die Linienführung in Terzen: das, was sich nicht bewegt, was sehr klein ist. Der Mensch, das sind die anderen Fragmente, die wachsen, wachsen und enorm werden, mittels eines Entwicklungsprozesses, den ich ‘asymmetrische Spreizung’ nenne.” An anderer Stelle erläutert der Komponist seine Auffassung eines aristotelisch bewegungslosen Gottes, indem er erklärt, dass die Ewigkeit, als eine von Gottes Wesen untrennbare Eigenschaft, durch den Punkt oder den Wimpernschlag symbolisiert werde, damit jedwede Vorstellung von Zeit und Raum aufgehoben sei.⁴²

So weist diese relativ kurze Komponente also in jeder Hinsicht – durch ihren absturztartigen Eintritt, ihre Unwandelbarkeit inmitten ansonsten drastischer Transformationen und durch ihre dynamische Gestalt – auf die Art hin, wie Gott in die Welt kommt und den Austausch initiiert: die Inkarnation des Logos als Kind von Bethlehem.

Die spirituellen Aussagenuancen der drei dem asymmetrischen Wachstumsprozess unterworfenen Komponenten werden sinnvollerweise gemeinsam behandelt; hier ist zunächst eine Beschreibung.

Die zweite Komponente beginnt als kleine Kurve dreier benachbarter Oktaven. Sie geht von *e* aus, einem Ton, dem, wie man sehen wird, in diesem Satz besondere Bedeutung zukommt. Im Verlauf der Transformationen erfährt diese Kurve eine fortlaufende Expansion, halbtönenweise gleichzeitig in

⁴² Vgl. hierzu Michèle Reverdy, *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris, Alphonse Leduc, 1978, S. 37.

beide Richtungen. So kehrt sie zum *e* erst ganz am Schluss zurück, als der Gabelungsabstand auf einen Zwei-Oktaven-Sprung angewachsen ist.

BEISPIEL 41: die sich spreizende Gabelung in *L'échange*

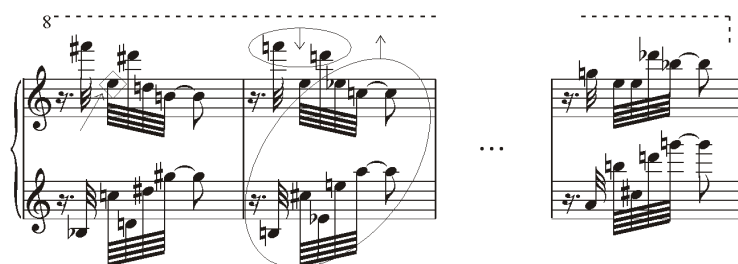


Die dritte Komponente besteht aus einem äußerst raschen, leicht verfrüht in einer Synkope zum Stillstand kommenden Notenwirbel. In ihrer Urform umfasst sie neun Halbtöne, die man aus einem einzigen chromatischen Cluster ableiten kann (*fis-g-as-a-b-h-c-cis-d*). Den unterschiedlichen Transformationsprozessen nach unterscheidet man zwei Segmente: Die ersten sechs Töne, die einen unregelmäßigen Aufstieg darstellen, sind dadurch verbunden, dass sie sich im Laufe des Stückes gemeinsam chromatisch aufwärts verschieben. Die Entwicklung der abschließenden Dreitongruppe dagegen, die ihrerseits als chromatischer Cluster beginnt, folgt dem Vorbild der zweiten Komponente, deren Spiegelbild sie ist, und spreizt sich in beide Richtungen bis zu einem Zwei-Oktaven-Sprung. Aufgrund der Verbindung einer stetig aufsteigenden ersten Gruppe mit einem Ergänzungsglied, in dem zwei Töne ständig absteigen, führen die Transformationen zu einer vollkommen veränderten Kontur – ein wahrer “Austausch”.

BEISPIEL 42: der Wirbel und sein asymmetrischer Entwicklungsprozess



Die vierte Komponente ist als Gegenspiel homorhythmischer Figuren entworfen, die bei ihrem ersten Auftreten wie ein verzerrtes vertikales Spiegelbild wirken. In den Transformationen behandelt Messiaen diese Komponente in höchst exzentrischer Weise: Er lässt zwei Töne der rechten Hand (den ersten und dritten) halbtönig abwärts fallen, die beiden letzten sowie die ganze von der linken Hand gespielte Figur aber halbtönig ansteigen. Der zweite Ton des oberen Systems dagegen – ein *e* – bleibt unverändert.

BEISPIEL 43: der homorhythmische Kontrapunkt und seine Wandlung

Der seltsame Transformationsprozess, der die ersten vierundzwanzig Takte dieses Stückes bestimmt, ist reich an metaphorischen Aussagen. Wenn, wie Messiaen im Vorwort schreibt, “Gott das ist, was sich nicht bewegt” (also vermutlich das, was als Einziges der Wandlungskraft widersteht und unveränderlich bleibt), dann sieht es so aus, als habe er Gott in zweifacher Form dargestellt: in der ganzen ersten Komponente sowie im unbeirrbaren *e* der letzten. Die erste Komponente zeichnet nach, wie Gott sich auf die Ebene der Menschheit herablässt: Auf einen metrischen Einstieg, dessen unvollständige Quintole für das menschliche Verständnis nicht zu erfassen ist, folgt eine dynamische Projektion, die auf ein Ziel jenseits des sicht- und hörbar Manifesten gerichtet scheint. In der letzten Komponente dagegen signalisiert die Beständigkeit des unauffälligen kleinen *e* inmitten eines sich stetig verändernden Tonnetzes vielleicht die beinahe unmerkliche aber doch vollkommen stetige Präsenz des Schöpfers inmitten seiner Geschöpfe, eine Präsenz, die die Gläubigen selbst unter Bedingungen, in denen sie schwer wahrzunehmen ist, beruhigen kann.

Das für die menschliche Wandlung ausschlaggebende Wachstum ist in den beiden spiegelbildlichen Spreizprozessen sehr anschaulich vor Augen und Ohren geführt. Die Spreizung der zweiten Komponente, die noch dazu durch den Ton *e* eingerahmt ist, liefert das Modell; die Spreizung am Schluss der dritten Komponente fungiert als deren Spiegelung. Bei aller Vorsicht und im Bewusstsein der Gefahr einer Überinterpretation möchte man doch die erste Spreizung als das der Menschheit in Jesus gegebene Beispiel lesen, seine menschliche Entwicklung, deren Beginn und Ende im unwandelbaren, ewigen Zentrum Gottes (musikalisch: *e*) liegt. Dabei dient das *e* als sowohl horizontale als auch vertikale Achse. Messiaen scheint durch die drei Verwirklichungen dieses oktavierten *e* – eines in *p*, ganz am Anfang, die beiden anderen in *fff*, am Schluss der Transformationen – zu bestätigen, dass der “Handel” ein zwar schwieriger aber letztlich erfolgreicher Prozess ist: Am

Ende recht bizarrer Verzerrungen ersteht Ton *e* neu, klarer und kräftiger als je zuvor. Das Spiegelungselement, der Schluss der dritten Komponente, wäre dann ein Symbol für das menschliche Bemühen, Christus nachzueifern und damit eigenes spirituelles Wachstum zu erfahren.

Das erste Segment der dritten Komponente versinnbildlicht einen vielschichtig strukturierten Aufstieg; dies ist möglicherweise ein Versuch, den im visuellen Symbol der Spirale angedeuteten geistigen Aufstieg musikalisch nachzuzeichnen. Die Transformationen der vierten Komponente, in deren Mitte sich das Gottessymbol *e* auf eine demütige, leicht zu überhörende, jedoch ganz und gar zuverlässige Gegenwart beschränkt, scheinen diese Interpretation zu bestätigen: Während die das *e* im oberen System umgebenden Töne sich nach innen falten, steigen die ursprünglich darunter liegenden auf, bis die ganze Textur durch einen Kollaps hindurch zu einer neuen Form wächst. Der Mensch gewordene Gott leidet in seinem gequälten Körper – “auf dass wir Götter werden”.

Der titelgebende “Austausch” vollzieht sich nicht zuletzt auch auf der Ebene der Beziehung zwischen dieser vierten Komponente und den drei vorangehenden. Die drei ersten Noten der Linken (*b-c-d*) zitieren den Anfang des Notenwirbels der dritten Komponente, wenn auch in höherer Lage und durch eine Oktavversetzung verändert. Gleichzeitig greifen die drei ersten Noten der Rechten (*fis-e-dis*) die Töne des abrupt unterbrochenen *crescendo* wieder auf; auch sie sind mittels Registerwechsel und Oktavversetzung für die Ohren und zusätzlich durch enharmonische Umdeutung für die Augen verfremdet (*ges-es* wird zu *fis-dis*). Messiaen, in dessen Muttersprache die Bezeichnung für das erhöhende Vorzeichen (*dièse*) keinen metaphorischen Nebensinn hat, wusste zweifellos, dass schon Bach dieses ‘Kreuz’ zuweilen als musikalischen Hinweis auf die Kreuzigung eingesetzt hatte.

Zusammenfassend lässt sich schließlich sagen, dass der erste Takt des zweitaktigen Grundmotivs für Gottes Anteil am “terrible commerce” steht (eine stets gleiche, von oben herab reichende Geste sowie eine kleine Kurve, das Vorbild des sich innerhalb seines Erdenlebens entfaltenden Jesus), während der zweite Takt der menschlichen Erwiderung, ihrem spirituellen Entfaltungsprozess, gewidmet ist.

Die versteckten Zähleinheiten, mit denen Messiaen hier ebenso spielt, wie er es nachweislich in anderen Kompositionen tut, lassen sich folgendermaßen beschreiben: Die DREI Segmente in Takt 1 haben eine Dauer von SIEBEN Achtelschlägen; dem setzt Takt 2 VIER Segmente mit insgesamt VIER Schlägen entgegen. Die Zahl 3 als Symbol der Trinität ist somit verbunden mit der Zahl 7, die in der Offenbarung eine entscheidende Rolle spielt und

auf die im Jüngsten Gericht zu züchtigende Menschheit deutet; vgl. auf göttlicher Seite die sieben Siegel sowie die sieben den göttlichen Thron umgebenden Kerzenleuchter, auf Seiten der verkommenen Menschheit das Buch mit den sieben Siegeln, den roten Drachen mit seinen sieben Köpfen, und auf Seiten ihrer Verdammnis die sieben Posaunenstöße sowie die sieben Schalen des göttlichen Zornes. Die doppelte Anspielung auf die Ziffer 4 im Takt 2 steht für den materiellen Aspekt der Welt, die laut Empedokles auf vier Grundelementen beruht: Erde, Wasser, Feuer und Luft. Das sich in Metrik und Struktur manifestierende Zahlenspiel verstärkt somit die Interpretation, gemäß der der erste Takt den göttlichen und der zweiten den menschlichen Anteil des "Handels" repräsentiert.

Der Satz endet mit einer siebentaktigen Coda, die diese Deutung in mancher Weise stützt. Die Trinität erklingt verstärkt in verschiedenen dreifach erklingenden Ereignissen: Eine DREIFACHE Wiederholung der beiden ersten Komponenten – Gottes Herabreichen "in einer Funkengarbe" (*fff*) und der Kern des von Jesus initiierten expansiven Transformationsprozesses (*ffff* in vierfachem Unisono gespielt) – wird gefolgt von einer DREIFACHEN Wiederholung der jetzt allein stehenden zweiten Komponente, einer Generalpause von derselben Länge, sowie schließlich einer zusätzlichen Wiederholung in DREIMAL vergrößerten Notenwerten.

Der Satz endet mit einem zwölftönigen Klang, in dem Messiaen die beiden Ganztonskalen übereinander stellt. Es mag nach all den vorangegangenen Beobachtungen kaum noch überraschen, dass das Stück mit einem akzentuierten, synkopierten *e* im oberen Register schließt und so die Hörer noch einmal der verlässlichen Gegenwart Gottes zu versichern scheint.

Die jungfräuliche Mutter

Der vierte Blick, der auf das Kind in der Krippe fällt, ist der der Mutter, eines frommen jungen Mädchens; ihre Musik ist ein Wiegenlied. In seinem Vorwort schreibt Messiaen, es sei sein Ziel gewesen, einen musikalischen Ausdruck für die Reinheit zu finden. Dazu bedürfe es einer gewissen Kraft, aber vor allem eines hohen Grades an Naivität und kindlicher Zärtlichkeit. In seinem Begleittext zum Satz selbst greift er diese Absicht wieder auf: "Innocence et tendresse... la femme de la Pureté, la femme du Magnificat, la Vierge regarde son Enfant".

Die musikalische Verwirklichung von Unschuld und Zärtlichkeit kann in den unterschiedlichsten Parametern dieser Komposition beobachtet

werden. Insbesondere der strukturelle Aufbau und das motivische Material sind von anrührender Einfachheit, und die tonale Anlage enthält viele Komponenten, die im größeren zyklischen Zusammenhang der *Vingt Regards* als Symbole für unbedingte Liebe stehen.

Hinsichtlich seiner Form ist das Stück auf jeder Ebene – vom Gesamtaufbau bis hinab zur Erfindung der zweitaktigen Grundzelle – durch den Prozess variiert Wiederholung bestimmt. Man unterscheidet zunächst zwei analoge Hälften, die sich nur in ihren Schlussgliedern wesentlich unterscheiden. Innerhalb jeder der daher unterschiedlich langen Hälften (vgl. T. 1-62 und T. 63-102) wird der erste Abschnitt nach einem Kontrast fast unverändert, nur leicht gekürzt wieder aufgenommen,⁴³ so dass man von einem vierstrophigen Lied mit zwei verschiedenen Kontrasten sprechen kann, das den folgenden Bauplan hat:

$$A \ B, \quad A' \ C + C_{\text{entw}}; \quad A_{\text{var}} \ B, \quad A'_{\text{var}} \ C + \text{Coda}.$$

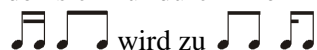
In jedem A-Teil sind alle Phrasen identisch; die einzige Abweichung ist die Verlängerung des vorletzten Klanges:

$$T. \ 1-5 = 6-10 = 11-15 [\curvearrowright] = 25-29 = 30-34 [\curvearrowright]^{44}$$

Schaut man auf noch kleinere Unterteilungen, so entdeckt man, dass jede Phrase in sich auf einer Wiederholung beruht:

$$T. \ 1-2 = 3-4 \text{ etc.}; \quad T. \ 63-64 = 65-66 \text{ etc.}$$

Schließlich, als sei das noch nicht genug der Wiederholungen, sind auch die beiden die Grundzelle bildenden Takte in Bezug auf ihre Noten vollkommen identisch; sie unterscheiden sich nur durch ihren Rhythmus:



Dabei kann man sich vorstellen, dass der unregelmäßige Rhythmus dieser beiden Takte die stolpernde Bewegung einer Futterkrippe beschreibt, die dem Neugeborenen als Ersatz für eine Kinderwiege dienen muss. Nur das verlängerte Endglied jeder Phrase, das in einen einzigen Takt eingeschrieben ist, gibt die Noten in gleichmäßiger Bewegung wieder. Dafür fügt Messiaen dann eine Erweiterung hinzu, die melodisch, harmonisch und hinsichtlich der Lautstärkenentwicklung für Überraschung sorgt; vgl. das *crescendo* // **ppp**

⁴³ T. 6-15 = T. 25-34 und T. 68-75 = T. 87-94. Dem jeweils ersten Abschnitt geht eine Binnenwiederholung voran: T. 1-5 = 6-10, T. 63-67 = 68-72.

⁴⁴ Die Entsprechungen in der zweiten Satzhälfte werden durch zwei Fälle eines verkürzten Anfangsgliedes verwischt; vgl. T. 63-67 = 68-72 = 73-75[!] = 87-91 = 92-94 [!].

subito in Takt 5 und seinen Varianten – Ausdruck eines Aufwallens von Zärtlichkeit, die den Eindruck von Reinheit und Naivität der 56fach wiederholten Grundzelle ergänzt.

Die Textur ist homophon, enthält jedoch drei deutlich unterscheidbare Schichten. Im höchsten, innersten und tiefsten Ton der Grundeinheit erklingt *ais* als dreioktaviger wiederholter Orgelpunkt. In einer zweiten Schicht hört man einen viertönigen Abstieg, eine bescheidene kleine Melodie, für die der Komponist in einer Fußnote besondere Aufmerksamkeit erbittet. Schließlich kann man die Töne der linken Hand als eine Vorbereitung auf den Umkehrungsakkord von Fis-Dur mit *sixte ajoutée* – den im *Regard du Père* eingeführten ‘Liebesakkord’ – hören.

BEISPIEL 44: Marias Wiegenlied

The image displays musical notation for 'Marias Wiegenlied'. On the left, a piano accompaniment is shown with two staves. On the right, there are three separate musical elements: a three-octave organ point (labeled 'ais'), the vocal line (labeled 'Marias Gesang'), and a specific chord (labeled 'Fis-Dur + Sexte').

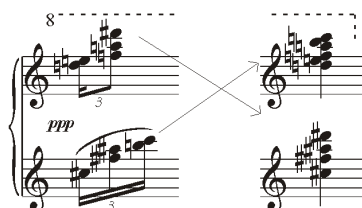
dreioktaviger
Orgelpunkt *ais*:
der ‘Liebeston’

Marias Gesang

Fis-Dur + Sexte:
der ‘Liebesakkord’

Die Beziehung zwischen den Modellen und ihren Varianten ist zwar in den A-Teilen besonders auffällig, doch lässt sich Ähnliches auch in den um einiges schnelleren B-Teilen beobachten. Hier enthalten die beiden Anfangstakte der Phrase eine kleine Triolengruppe, die siebenmal wiederholt wird; dann wird diese Gruppe tiefer oktaviert, beschleunigt, leicht umgeordnet und um einen dramatischen Absturz in den tiefsten Bereich der Klaviertastatur erweitert. Da Messiaen sich die Lautstärke noch sanfter als schon zuvor wünscht, vermitteln diese huschenden Figuren einen Eindruck unterdrückter Beunruhigung. Derweil spricht die Harmonie weiterhin von mütterlicher Liebe: Die Triolen bewegen sich über einem Fis-Dur-Akkord; wollte man die obersten Akkordtöne der Hände austauschen, so erhielte man sogar den Akkord mit *sixte ajoutée* – den ‘Liebesakkord’, diesmal allerdings in der zweiten Umkehrung. (In der Variation der Takte 76-79 hört man dieselben Akkorde in rücklaufender Reihenfolge.)

BEISPIEL 45: die Beunruhigung Marias, gestützt vom 'Liebesakkord'



Die zweite Phrase des B-Teiles (vgl. T. 20-22) besteht aus einer eintaktigen Einheit, deren zwei Sequenzen einer asymmetrischen Kontraktion unterworfen sind: Die auf den Taktschwerpunkt fallende reine Quinte sowie der vorhaltverzierte Bassanschlag bewegen sich in chromatischen Schritten aufwärts, während die Intervalle im oberen Register entsprechend absteigen.⁴⁵ In diesen Takten schwillt zum ersten Mal in diesem Stück die Lautstärke beträchtlich an, von *pp* auf *mf*.

Die kurze Überleitung besteht aus einem einzigen Akkord, der in immer größer werdenden Intervallen transponiert wird. Es handelt sich dabei um Messiaens sogenannten Quartenakkord⁴⁶ (tatsächlich eine Überlagerung einer Quarte mit einem Tritonus). Im Verlauf der beiden Takte ändert Messiaen die Notation der Akkordtöne von (aufsteigend) *h-f-b* zu *h-eis-ais* und zieht damit die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der oberste Ton erneut *ais* ist, der in diesem Satz schon so oft angespielte Liebeston.

Abschnitt C ist der abwechslungsreichste. Seine erste Phrase (T. 35-39) gründet auf einer melodischen Einheit mit Zentrum in *cis*. Da deren Kontur für einen großen Teil dessen, was der Satz noch bringen wird, bedeutsam ist, soll diese Einheit hier der Einfachheit halber als *x* bezeichnet werden. Während dieses *x* in der Unterstimme der Takte 35-37 erklingt, wird es von einer wiederholten, gleichsam funkensprühenden Figur begleitet; das dynamische Niveau ist hier bereits *f* für die melodisch führende linke Hand und *mf* für die Begleitfigur in der rechten. Doch damit hat die Dramatik noch kaum begonnen. Der Schlussston wird mit einem *pp subito* abgedämpft; das folgende Oktavtremolo, das Messiaen sich *staccato* und "schlagzeugartig, wie ein Xylophon" vorstellt, vollführt ein gewaltiges *crescendo*, das in einer rhythmisch gleichförmigen, verkürzten und homophon verstärkten Wiederholung von *x* mündet, bevor die Phrase mit zwei schnellen *ff*-Anschlägen abbricht. Mit ihren vielen Akzenten, dem explosiven *crescendo* in der Mitte

⁴⁵ Die Variante in T. 80-82 zitiert diese Ereignisse wiederum in umgekehrter Reihenfolge.

⁴⁶ Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache*, Band I Kap. XIV/3, Band II Bsp. 213.

und dem nach zwei Dritteln einer Triole plötzlich abgeschnittenen *ff*-Schluss ist diese Phrase von einer Intensität, die nach der bisherigen ruhigen Darstellung mütterlicher Liebe schockierend wirkt.

Aloyse Michaely hat darauf hingewiesen, dass die religiöse Bedeutung dieses Motivs sich erschließen lässt, wenn man sich an ein ähnliches Motiv in den *Visions de l'Amen* erinnert: die vierte Komponente des *Amen de l'agonie de Jésus*. Das (sehr indirekte) Zitat der "herzzerreißenden Klage" Jesu würde demnach das Wiegenlied der jungen Mutter für einen Augenblick mit einer Vorahnung des Schicksals, das den Sohn erwartet, verdunkeln.

BEISPIEL 46: Marias Vorahnung



Regard de la Vierge, T. 35-37



Amen de l'agonie de Jésus, T. 29-30

Die Entwicklung im Abschnitt C enthält drei Komponenten (T. 40-46), ihre leicht erweiterte Wiederholung⁴⁷ (T. 47-55) und eine Codetta (T. 56-62). Alle Elemente sind durch den Ton *cis* verknüpft. Er klingt wie eine Glocke in den Takten, die die Glockenspielakkorde des *Regard de l'étoile* in Erinnerung bringen; er dient als Rahmen einer kleinen homophonen Phrase;⁴⁸ er ankert die *più f* vieroktavig in Unisono erklingende erste Verarbeitung des Motivs *x* ebenso wie zwei weitere Entwicklungen in der Codetta; und er strahlt schließlich im Diskant des letzten Glockenakkordes. Dieser Akkord übrigens, eingeleitet durch drei arpeggierte Figuren, ist das Einzige, was in der Coda des Stückes wiederkehrt (vgl. T. 59-60 mit 100-101). In beiden Fällen klingt er in *sff*, vertikal eingerahmt von zwei *cis*.

Das emotionalste Ereignis im Satz ist der Schluss der Codetta. Auf eine *ff*-Attacke im höchsten Register, die wie ein Schmerzensschrei wirkt und deren zehn Töne im Pedal nachklingen, folgt ein viertöniger chromatischer Cluster auf den tiefsten Tasten, der umso überraschender ist, da Messiaen ihn sich *mf*, ohne Pedal und "trocken" vorstellt. Es scheint, als wolle die Musik hier der vorangehenden Vorahnung Rechnung tragen und daran erinnern, dass die bekannteste Version der Weihnachtsgeschichte, die nach Lukas, mit dem Besuch im Tempel und der Prophezeiung des Simeon fortgesetzt wird,

⁴⁷ Die Wiederholung könnte für die fehlende Reprise der drei Komponenten am Ende des Stückes, nach T. 99, eintreten.

⁴⁸ In diesem Fall (vgl. T. 42-44) ist das *cis* durch sein enharmonisches Pendant *des* ersetzt.

Maria werde "ein Schwert durch die Seele dringen" (Lk 2, 34-35). Den chromatischen Cluster auf den drei oder vier tiefsten Klaviertasten verwendet Messiaen, wie die weitere Analyse zeigen wird, in diesem Zyklus durchgängig als Symbol der Ehrfurcht. Diese Geisteshaltung ist zugleich Kennzeichen der angemessenen Einstellung des Menschen zu Gott und Ausdruck des Abgrunds, den der Mensch aus eigener Tugendkraft nicht überwinden kann. Im gegebenen Kontext mag der Basscluster den Schrecken angesichts des göttlichen Selbstopfers unterstreichen.

Nach dieser Erschütterung kehrt die Musik zu den sanften und zärtlichen Gesten des Wiegenliedes zurück. Und doch ist Marias schlichter Gesang inmitten einer durch den Orgelpunktklang des 'Liebesakkords' bestimmten Textur nicht mehr derselbe wie zuvor: Der Komponist fügt jetzt eine zusätzliche Oberstimme hinzu, deren Kontur sanft die Führung übernimmt.

BEISPIEL 47: das Wiegenlied, überstrahlt von einer neuen Oberstimme

Diese klagende Stimme aber ist eine Variante des im C-Teil eingeführten Motivs x:

BEISPIEL 48: die das Wiegenlied überstrahlende Ableitung des Motivs x

Wenn die kleine Kontur um den Ton *cis*, die hier x genannt wurde, tatsächlich Marias Vorahnung bezüglich des Schicksals ihres Sohnes symbolisiert, so wird verständlich, dass die einmal erwachte Besorgnis der jungen Mutter nicht mehr zu unterdrücken ist und sich sogar dem unschuldigen Wiegenlied aufprägt. Sogar das Tempo der Variation ist verlangsamt.

Die Kombination der aus den verschiedenen Abschnitten stammenden Motive führt unter anderem zu einer Überlagerung mehrerer Zentraltöne. Diese Beobachtung wiederum lädt dazu ein, über die Bedeutung der Orgelpunktöne im *Regard de la Vierge* nachzudenken. Der bedeutendste ist zweifellos das *ais*. Um die Wichtigkeit dieser Melodienote richtig einschätzen zu können, lohnt es sich direkt einmal zu zählen:

- Als Oberstimmenorgelpunkt erklingt *ais* 65mal. Fügt man den letzten Takt der ersten Überleitung hinzu, in dem der Ton an der Spitze der sechs Oktavversetzungen des Quartakkordes klingt, sowie den vertikal von zwei *ais* eingerahmten "Schmerzensschrei" ganz am Ende der ersten Satzhälfte, so ergibt sich, dass der Ton unangefochten mit 72 deutlichen Anschlägen zu hören ist (vgl. T. 1-15, 24, 25-34 und 62).
- Die Verbindung des 'Liebestones' *ais* mit dem *cis* der Vorahnung beherrscht die Variationen der Abschnitte A und A' mit insgesamt 57 Wiederholungen (vgl. T. 63-75 und 87-94).
- Der Ton *cis* für sich allein dominiert in den Komponenten des Abschnitts C: in den Glockenakkorden, der kleinen homophonen Phrase und den in Unisono gespielten Varianten des Motivs x (vgl. T. 40-55, 58, 60 und 101).
- Die Überlagerung von *cis / des* und *dis / es* (oder die Kombination der Töne durch besondere Akzentsetzung) bestimmt das Hauptmaterial der Abschnitte B und C (vgl. T. 16-18, 35-38, 56, 61, 76-78, 95-98 und 102).
- Schließlich ist der Zusammenklang aller drei genannten Töne im 'Liebesakkord' *ais-cis-dis-fis* in allen A-Teilen sowie in den Eröffnungstakten der B-Teile zu hören.

Mit seinem thematischen Material, seinem Rhythmus, seiner Form und seiner Harmonie zeichnet der *Regard de la Vierge* das Bild einer liebevollen Beziehung zwischen Mutter und Kind. Unschuld und Reinheit der Jungfrau sind vor allem in den vier A-Teilen verkörpert, wo sie sich mit der im unendlich wiederholten 'Liebeston' und im 'Liebesakkord' ausgedrückten Liebe Gottes verbinden. Dieselbe Liebe rahmt auch die Marias Beunruhigung gewidmeten B-Teile ein. Ebenso ist der C-Teil mit seinen tonalen Anspielungen auf den Fis-Dur-Akkord mit *sixte ajoutée* in den Zusammenhang der Darstellungen der Liebe eingebunden, bringt jedoch mit seiner melodischen Komponente eine Ankündigung der Passionsqual und des Kreuzestodes in das Stück. In der Erahnung des Schicksals, das ihren Sohn erwartet, stößt Maria ihren Schmerzensschrei aus, dem sofort ein Zeichen der Ehrfurcht folgt – Gottes Wille geschehe.

Der gekreuzigte Mensch und das fleischgewordene Wort

Der fünfte Satz ist eine Variation des ersten. Wie schon kurz erwähnt, zitiert Messiaen im *Regard du Fils sur le Fils* notengetreu den gesamten thematischen Ablauf des aus dem Gottesthema entwickelten *Regard du Père*, dessen Melodie und modale Akkordfolge hier als tiefster von drei homophon geführten Strängen gehört wird.

Wer, fragt man sich, blickt hier auf wen? Messiaen schreibt dazu im Vorwort: "Es handelt sich offensichtlich um den Sohn-als-Logos, der den Sohn-als-Jesuskind betrachtet." Der Gottessohn, die Inkarnation des ewigen göttlichen Wortes, blickt auf den Sohn Marias, den Menschensohn. Wie die musikalische Analyse zeigen wird, sind der, der herabblickt, und der in der Krippe Liegende, auf den dieser Blick gerichtet ist, zugleich eins und doch nicht einfach identisch.

Man erinnert sich, dass das erste Stück des Zyklus, *Regard du Père*, mit zwei Strophen und nachfolgender Coda angelegt ist, dass sich die beiden Strophen nur gegen Ende unterscheiden, dass die Coda ebenfalls dasselbe, im Gottesthema angelegte Material verarbeitet, dass der Tonvorrat ausschließlich aus den drei Transpositionen des Modus 2 bezogen ist und dass das Metrum faktisch in einem ganz regelmäßigen Achtachteltakt gründet.

Die thematisch tragenden Achtelnoten des Gottesthemas, die im *Regard du Père* im beinahe unfassbar langsamen Puls von 20 Achteln pro Minute jeweils nur alle drei Sekunden ticken, erklingen hier als Viertel. Der Unterschied täuscht jedoch: Die Tempobezeichnung resultiert tatsächlich in einem noch ruhigeren Puls, als er am Beginn des Zyklus herrschte: Sechzehntel = 76, d. h. eine Melodienote = 19.⁴⁹ Das Register, in dem das Zitat des *Regard du Père* erklingt, ist höher als zuvor; die Klangfarbe, die der Komponist sich vorstellt, ist ein "leuchtendes piano"; die Stimmung soll nach Messiaens Angabe "feierlich" sein.

Die beiden oberhalb dieses Emblems der Liebe Gottes ertönenden Stränge sind reich an Symbolen, die die koexistierende Verschiedenheit und Identität der zwei Naturen Christi verkörpern. Der oberste Strang besteht

⁴⁹ Es fragt sich, ob dieser Tempounterschied entscheidend ist – ganz abgesehen davon, dass kaum jemand über die drei dazwischen liegenden Stücke hinweg eine solche Nuancierung wahrnimmt. Die wesentliche Aussage ist hier höchstwahrscheinlich, dass beide Stücke äußerst langsam, fast bewegungslos und unbedingt richtungslos klingen sollen. Insbesondere beim Eröffnungsstück wird dieser Wunsch des Komponisten in nur wenigen CD-Einspielungen respektiert, sei es aus kommerziellen Gründen oder weil die Produzenten dem Publikum die außerordentliche innere Ruhe, die erst den Zugang ermöglicht, nicht zutrauen.

ausschließlich aus Dreiklängen, der mittlere ausschließlich aus Vierklängen. Dabei entstammen die Töne des obersten Systems der dritten Transposition des sechsten Modus, während die des mittleren Stranges der vierten Transposition des vierten Modus entnommen sind. Darüber hinaus sind auch die rhythmischen Phrasen, der Akkordaufbau und die Melodieführung auf den ersten Blick nicht unverwandt, und während die beiden Stränge visuell in jeweils getrennten Notensystemen erscheinen, teilen sie in Wirklichkeit dasselbe Register. Da Messiaen dem oberen Strang einen angedeuteten Vorrang einräumt (*pp* gegenüber *ppp*), wird die folgende Analyse entsprechend verfahren.

Die gesamte Akkordfolge in Strang 1 wird zweimal wiederholt; vgl. die Neuanfänge in Takt 7 Mitte und Takt 14. Dem dritten vollständigen Zitat der Phrase folgt ein Scheineinsatz, der nur die ersten drei Klänge aufgreift, dann jedoch die Akkordfolge bis zum Ende der ersten Strophe des *Regard du Père* fallen lässt. Jede Phrase der Akkordfolge in Strang 1 umfasst also 13 Viertel (oder, in Hinblick auf bessere Vergleichbarkeit mit dem so viel komplexeren zweiten Strang, 26 Achtel). Interessanterweise gleicht der Aufbau dieser Phrase dem Aufbau des gesamten *Regard du Père*, insofern sie ebenfalls aus zwei leicht verschiedenen Teilphrasen (vgl. Tabelle 10) mit nachfolgendem Phrasenschlussglied besteht.

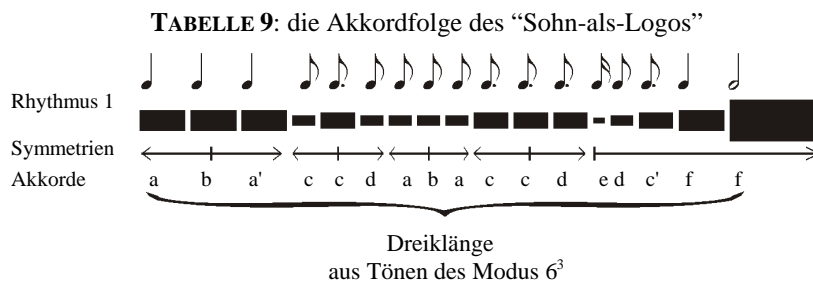
Der Rhythmus ist Lesern dieser Studie inzwischen bereits vertraut: Es handelt sich um Messiaens 'rhythmische Signatur', die im zweiten Kapitel als regelmäßiges Element seiner musikalischen Sprache eingeführt und in den *Visions de l'Amen* dreimal identifiziert wurde. Dort erklingt der palindromisch beginnende, jedoch mit deutlicher zeitlicher Ausrichtung endende Rhythmus im Zusammenhang mit dem Gehorsam der Gestirne (vielleicht um anzudeuten, dass sogar die Sterne in ihrem 'Leben' eine teleologische Komponente entdecken werden); er bildet den tiefsten Strang bei der Wiederholung des Bittgebets und der Verzweiflung Jesu am Ölberg (vielleicht um zu suggerieren, dass die menschliche Lebenszeit, die der eigentlich der Ewigkeit angehörige Logos durchlaufen hat, sich jetzt ihrem Ende nähert) sowie anlässlich der Ankunft der Auserwählten in der himmlischen Stadt (vielleicht um zu feiern, dass diese Wesen eines ewigen Lebens für würdig befunden worden sind).⁵⁰ Er scheint wichtig zu bemerken, dass

⁵⁰ Vgl. im *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* T. 107-140, wo die 'rhythmische Signatur' den Strang bestimmt, den Messiaen der Reprise der ersten Durchführung hinzufügt; im *Amen de l'agonie de Jésus* das Bass-Ostinato, das der Reprise der beiden Abschnitte unterlegt ist (T. 65-90), und im *Amen de la Consommation* das kanonartig angelegte zweisträngige Ostinato, das die andersartigen Palindrome des "Glockenspiels der Schöpfung" ersetzt.

in keinem der drei Fälle die Ausdehnung der rhythmischen Phrase (deren Gruppen 3 + 3 + 3 + 3 + 5 Notenwerte zählen) der des tonalen Materials entspricht (dies trifft weder auf die Fünftön-Gruppen im *Amen des étoiles* zu noch auf die Dreiton-Gruppen im *Amen de l'agonie de Jésus* und im *Amen de la Consommation*).

Im *Regard du Fils sur le Fils* dagegen sind die tonalen und rhythmischen Strukturen kongruent. Die Akkordfolge besteht aus vier Gruppen von je drei Akkorden, wobei die erste mit der dritten und die zweite mit der vierten harmonisch identisch ist. Die erste (und dritte) Gruppe unterscheidet sich von der zweiten (und vierten) durch die Verwendung der Intervallfarben und, damit einhergehend, der verschiedenen dynamischen Spannungsgrade. In der ersten Gruppe wird die Umkehrung eines Durdreiklangs (*des-ges-b*, in enharmonischer Schreibweise) flankiert von zwei Akkorden, in denen eine reine Quint über eine reine Quart gelegt ist; das Resultat dieser Kombination konsonanter Intervalle ist relativ entspannt. Die zweite Gruppe beginnt mit einer Schichtung von reiner Quinte und Tritonus, gefolgt von einer Sequenz desselben Klages auf dem nächsthöheren Halbton, und gipfelt in einem Akkord, dessen Rahmenintervall eine verminderte Oktave darstellt; aufgrund der dissonanten Intervalle ergibt sich ein beträchtlicher Zuwachs an harmonischer Spannung. Für die fünfte Gruppe der 'rhythmischen Signatur' greift Messiaen zwei Akkorde der zweiten Gruppe wieder auf, stellt ihnen eine Art Dominantseptakkord ohne Quinte voran – die entspannteste Harmonie überhaupt – und fügt eine Überlagerung von Tritonus und verminderter Oktave sowie deren Transposition hinzu, was den höchsten Spannungsgrad zum Ausdruck bringt.

Die folgende Illustration stellt die Akkordfolge im obersten Strang des *Regard du Fils sur le Fils* schematisch dar. Die verschiedenen Akkordtypen sind mit Buchstaben markiert, wobei 'a' die Umkehrung von 'a' bezeichnet in dem Sinn, dass die beiden Intervalle nicht *über* sondern *unter* einem gemeinsamen Ton erklingen.



Der zweite Strang ist in vielfacher Weise auf den ersten bezogen. Auch er besteht aus 17 Akkorden (deren Gesamtdauer jedoch viel länger ist); auch er wird wiederholt (allerdings nur einmal); auch ihm folgt ein Scheineinsatz (mit zwei statt drei Akkorden); und auch seine Struktur folgt der Vorgabe des *Regard du Père*: zwei 'Strophen' gefolgt von einem Phrasenschlussglied. Hinsichtlich der harmonischen Struktur jedoch ist das Muster ein wenig verändert: Die Gruppierung aus 3 + 3 wird hier zu 2 + 2 + 2 und das Schlussglied hat ebenfalls eine andere Gestalt.⁵¹

TABELLE 10: die Akkordfolge der beiden Stränge im Vergleich

Strang 1: a b a', c c d; a b a', c c d; e d c' f f
 Strang 2: a a' b, b c c'; a a' b, b c c'; d a a e f

Die ersten beiden Akkorde des mittleren Stranges sind aus verschränkten reinen Quinten aufgebaut; Halbton, Tritonus und übermäßige Oktave garantieren als zusätzliche Intervalle einen hohen tonalen Spannungsgrad. Der dritte Klang kann (wie seine Transposition, der vierte) als Verschränkung von großer und kleiner Sext gelesen werden, wodurch eine Gesamtstruktur entsteht, die zwar einen Tritonus und eine verminderte Oktave, jedoch keinen Halbton enthält und damit um ein Weniges entspannter ist. Der fünfte Akkord hat (wie der sechste) noch geringere Spannung, und das Phrasenschlussglied beginnt mit dem niedrigsten tonalen Spannungsniveau überhaupt: der Vierklang klingt fürs Ohr wie ein Mollakkord mit *sixte ajoutée*.

Noch faszinierender als diese Mischung aus Verwandtschaft und Verschiedenheit der harmonischen Anlage ist die Fusion der beiden Stränge bzgl. ihrer rhythmischen Struktur. Aufgrund der recht komplizierten mehrfachen Überbindungen ist die Beziehung beim Lesen der Partitur oft erst auf den zweiten Blick zu entdecken: Die Rhythmenfolge in Strang 2 imitiert die in Strang 1 verwirklichte in anderthalbfach vergrößerten Notenwerten.⁵²

⁵¹ Da Messiaen jedem Ton meist nur eine der zwei enharmonisch möglichen Schreibweisen zuordnet und damit die Natur der Intervalle oft verschleiert, ist es manchmal schwierig, im Schriftbild zu erkennen, dass ein Akkord lediglich eine Transposition oder Umkehrung eines früheren ist. Doch ist diese Hürde erst einmal genommen, erscheint die Struktur tatsächlich ganz einfach.

⁵² Messiaens Ausdruck, "rhythmischer Kanon unter Hinzufügung des Punktes", ist aus drei Gründen trügerisch. Zunächst setzen die beiden Stränge hier gleichzeitig ein, was bei einem traditionellen Kanon ja gerade nicht der Fall ist. Auch ist es aufgrund der Eingliederung ins gegebene Metrum kaum jemals mit der einfachen Hinzufügung des Punktes getan; und schließlich resultiert die Hinzufügung eines Punktes nur im Falle einfacher, nicht ihrerseits bereits punktierter oder übergebundener Dauern in einem anderthalbmals so langen Notenwert.

TABELLE 11: die rhythmische Vergrößerung im mittleren Strang



Die symbolische Bedeutung der in der bisherigen Analyse isolierten Fakten ist besonders aus religiöser Perspektive sehr überzeugend:

- Die für die beiden Stränge gewählten Modi, der sechste und der vierte, fungieren als Repräsentanten der zwei in diesem Stück beschworenen Aspekte Jesu: Modus 6³ blickt auf Modus 4⁴ genau so herab, wie der Sohn-als-Logos auf den Sohn-als-Jesuskind blickt. Wie die weitere Studie zeigen wird, findet sich dieselbe Gegenüberstellung im siebten Stück, dem *Regard de la Croix*, dessen Titel genau diese Anordnung zu schildern scheint.
- Die Anzahl der Töne in den Klängen jedes Stranges legt, insbesondere im Zusammenhang mit den Zahlen der Modi und ihrer Transpositionen, ein zahlensymbolisches Spiel nahe. Wie schon mehrfach belegt, ist die Ziffer 3 ein überkommenes Symbol für die Trinität im besonderen und das Göttliche im allgemeinen, wohingegen die Zahl 4 für das Materielle und Irdische steht – für alles, was aus den vier Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft zusammengesetzt ist. Die aus der DRITTEN Transposition des Modus 6 gebaute DREIKlangsfolge im oberen Strang repräsentiert somit die göttliche Natur Jesu, während die Phrase des mittleren Stranges mit seinen aus der VIERTEN Transposition des VIERTEN Modus gebildeten VIERklängen seine irdische Natur symbolisiert.
- Die ähnliche aber nicht identische Struktur der beiden Akkordfolgen ebenso wie die Beziehung zwischen den Notenwertfolgen, die vollkommen analog aber von unterschiedlicher Dimension sind, verstärkt die Auffassung von zwei Naturen, die nur verschiedene Perspektiven einer einzigen Wahrheit darstellen. Die 'rhythmische Signatur', mit der Messiaen in seinem Werk stets zu signalisieren scheint, dass ein im Grunde der Ewigkeit zugehöriges Wesen an der Erfahrung sterblicher Kreaturen teilhat, unterstreicht die spirituelle Einheit der beiden Naturen, während die Proportion der beiden Dimensionen dazu führt, dass ihre Schlüsse nach einer gewissen Anzahl von Wiederholungen zusammenfallen.

Dreimal in diesem Satz werden die beiden soeben untersuchten Stränge dem *Regard du Père* gegenübergestellt (vgl. T. 1-21, 34-53 und 66-73). Allerdings gestaltet sich die Dreimaligkeit nicht als einfache Wiederholung, denn Messiaen sorgt für eine kleine Abweichung, die leicht übersehen wird. Die erste Strophe des *Regard du Père* beginnt, indem das thematische Symbol von Gottes Liebe erst in der Mitte des zweiten Taktes zur bereits initiierten Gegenüberstellung der zwei Naturen Christi hinzutritt. Dies bedeutet, dass der Sohn für die Dauer von drei extrem langsamen Viertelnoten alleingelassen ist, exponiert in der Problematik seiner zwei Naturen. Zu Beginn der zweiten Strophe hört man nur den Anfangsakkord beider Stränge des Sohnes, der noch nichts von ihrer Dichotomie verrät, bevor der Vater hinzutritt. In Fortsetzung dieser geistigen Logik setzt die Coda dann mit allen drei Strängen gleichzeitig ein.

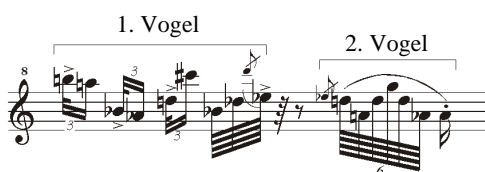
Diese Entwicklung hinsichtlich des vertikalen Bezugs des oberen Doppelstranges zum unteren Strang fügt den zuvor unternommenen Deutungen eine weitere Nuance hinzu:

- Indem er in seinem dem Blick des Sohnes auf den Sohn gewidmeten Stück den gesamten Ablauf des *Regard du Père* zitiert, versinnbildlicht Messiaen die christliche Überzeugung, dass die schwierige Dualität von Gottessohn und Menschensohn ganz und gar von Gottes Liebe getragen wird. Es mag zu Beginn scheinen, als werde diese Stütze vorenthalten, doch hört man ein zweites Mal hin, so entdeckt man, dass der Segen Gottes bereits spürbar ist, bevor sich die zwei Naturen voneinander zu unterscheiden beginnen. Schließlich zeigt der Rückblick (aus der Perspektive der Coda), dass Gottes Liebe mit dem Schicksal des Sohnes tatsächlich in vollkommener Übereinstimmung einhergeht.

Kaum haben die beiden Akkordfolgen des Sohnes einen gemeinsamen Abschluss erreicht, da brechen sie plötzlich ab. An ihrer Stelle begleitet die rechte Hand den Rest der Strophen des *Regard du Père* mit Messiaens typischen Vogelruf-Imitationen. Während Gottes Liebe in der Mittellage des Klaviers zum *forte* anschwillt – einer dynamischen Stufe, die bisher weder in diesem Stück noch im Eröffnungssatz je zu hören war – werden ihre gemessenen Halbenoten-Schritte im höchsten Register mit freundvollem Gezwitzcher kontrastiert und ergänzt. Inmitten des in beiden Strophen weitgehend ähnlichen, vielfältigen Zwitscherns und Tschilpens fallen zwei Vogelrufe besonders auf. Der erste, bemerkenswert aufgrund seiner relativ kurzen Artikulationen, erklingt in Takt 23, 27, 55 und 59. Der zweite, der sowohl einzelne Abschnitte als auch die Strophen selbst beschließt, ist in

Takt 27, 30, 33, 59 und 64-65 zu hören. Darüber hinaus infiltrieren die Töne des zweiten Rufes – eine Quartenschichtung mit chromatischen Nebennoten (*a–d–g + es, as*) – auch etliche andere Figuren; so z.B. in Takt 29 Mitte, Takt 60 und zweimal in Takt 31. Dieser zweite Vogelruf ist auch der einzige, der sich, eine Oktave höher versetzt, bis in die Coda hinein fortsetzt.

BEISPIEL 49: die beiden führenden Vogelrufe



Die musikalischen Symbole des inkarnierten göttlichen Logos und des Kindes von Bethlehem sind somit während des letzten Drittels jeder Strophe abwesend – in einem Satz, der genau dieser Problematik verschrieben ist. Stattdessen erklingt eine Manifestation der reinsten Freude, dargebracht von den Musikern aus dem Reich der Natur.

Der genaue Übergang von einer Textur zur anderen geschieht in den drei Fällen nicht an gleicher Stelle. In der ersten Strophe erklingt im Anschluss an den Zusammenfall der beiden Naturen Jesu, d. h. unmittelbar nach dem koinzidierenden Schluss der zweiten Wiederholung der Strang-1-Phrase mit dem der ersten Wiederholung der Strang-2-Phrase, genau der Abschnitt beider Phrasen noch einmal, der zu Beginn der Strophe ‘ohne die Unterstützung von Gottes Liebe’, d. h. vor Hinzutreten des dritten Stranges, zu hören war (vgl. Takt 20 Mitte bis 21 mit Takt 1-2 Mitte). In der zweiten Strophe dagegen, deren Beginn keine exponierte Spaltung der zwei Naturen aufwies, folgt die Vogelruf-Imitation unmittelbar auf die symbolische Wiederverschmelzung der beiden Naturen Christi (vgl. T. 53 Mitte). In der Coda brechen die beiden den Sohn darstellenden Stränge vor dem Schlussakkord des *Regard du Père* plötzlich ab. (Man ist versucht, dies als symbolischen Hinweis zu lesen für Messiaens Überzeugung, dass Jesu Mission in gewissem Sinne noch weit über die Aufspaltung und Wiederverschmelzung von Gottessohn und Menschensohn hinausgeht.) Im selben Augenblick weicht der den *Regard du Père* beschließende Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* – der ‘Liebesakkord’ – vom bisher strikt eingehaltenen Muster der lang gehaltenen Klänge im mittleren Register ab und steigt stattdessen in vier akzentbetonten Sechzehnteln und mit deutlichem *crescendo* durch vier Oktaven in die Höhe.

Die Vogelruf-Kadenzen fügen also der theologischen Aussagepalette dieses Stückes eine entscheidende Dimension hinzu. Die ‘Verschmelzung’ der beiden proportionalen Rhythmenfolgen – der Augenblick, in dem die zwei Naturen Jesu wieder zusammenfallen – löst seitens der Natur einen Freudenjubel aus. In seinem der Titelzeile folgenden Begleittext zu diesem Satz spricht Messiaen von einer “Widerspiegelung der Freude” und erwähnt “die Vögel der Stille”. Im ersten Ausdruck behandelt Messiaen den Vogelgesang als musikalisches Symbol und übersetzt ihn inhaltlich: Diese Musik vermittelt die überschäumende Freude, die die Natur empfindet, da die Liebe Gottes sich in der Menschwerdung des Sohnes manifestiert. Der zweite Ausdruck erinnert daran, dass Vögel nur in der Stille wahrgenommen werden können und insofern auch als klingende Stellvertreter des ehrfurchtsvollen Schweigens oder auch nur einer durch Abwesenheit menschengemachten Lärms gekennzeichneten Stimmung gehört werden können.⁵³

Die religiöse Aussage der fünfteiligen ‘Exposition’

Die hier vorgelegte Interpretation beruht auf der Hypothese, dass die ersten fünf Stücke des zwanzigteiligen Zyklus *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* eine Art Exposition sowohl des symbolisch wichtigen musikalischen Materials als auch der Sinn tragenden religiösen Konzepte darstellt. Unter dieser Voraussetzung lässt sich Folgendes zusammenfassend feststellen:

Gottes Liebe in ihrer umfassenden, vollständigen Form beherrscht Beginn und Ende der Exposition; sie ist sowohl Ursprung als auch Ziel des Inkarnationsereignisses. Im Eröffnungssatz ist Gottes Liebe zunächst das allein Vorhandene, die einzige Wahrheit; sie bereitet den Boden für viele andere Aspekte christlicher Doktrin, die Messiaen im Durchführungsteil des Zyklus deutet. Im die Exposition beschließenden Stück wird diese Grundwahrheit noch einmal unterstrichen, wenn Gottes Liebe als stützende Basis für die irdische Mission seines Sohnes dient. Obwohl es für einen kurzen ersten Moment den Anschein hat, als sei der Mensch gewordene Logos mit seiner schwierigen Aufgabe allein gelassen, so korrigiert doch der Verlauf des Satzes diesen Eindruck und bestätigt insbesondere im Rückblick, dass die Gegenwart Gottes verlässlich ist.

⁵³ Die Stille sowie auch die Bilder der ersten Halbphrase des Begleittextes – “Geheimnis, Lichtstrahl in der Nacht” – kehren im *Regard du silence* betitelten siebzehnten Stück wieder. Die geistige Verwandtschaft der beiden Sätze wird zudem durch ihre analoge Textur, den “Kanon unter Hinzufügung des Punktes”, bekräftigt.

Verborgenen und quasi als Gottes Geheimnis hinter der Hauptaussage hervorscheinend wird im Eröffnungstück auch offenbar, dass Gottes Liebe der Ausgangspunkt für die menschliche Liebe zu Gott ist sowie, was im Grunde nichts als eine Ableitungsform desselben ist, der Ursprung aller menschlichen Liebe überhaupt.

Das Mittelstück der Exposition ist der schwer verständlichen Dualität von Gottessohn und Menschsohn, dem "furchtbaren Handel", gewidmet. Dieses dritte Stück spiegelt in kondensierter Form eine der Aussagen der gesamten Exposition: dass Gott vor allem anderen Entwicklung ist, dass er nicht in ein bereits initiiertes Geschehen eingreift, sondern dass er aller Entwicklung Ursprung ist. Die Inkarnation Christi, der Austausch der Naturen, wird musikalisch evident als Geste Gottes, der sich zur Menschheit hinab neigt, gleichzeitig jedoch stets unwandelbar derselbe bleibt.

Darüber hinaus rückt dieses Mittelstück die Relation Jesu zur Menschheit in den Vordergrund der Betrachtung, und zwar in der Betonung der Vorbildfunktion für das geistige Streben des Menschen. *L'échange* bereitet somit den *Regard du Fils sur le Fils* auch in der Weise vor, dass er Gottes wiederholte helfende Gesten angesichts irdischer Begrenztheit zeigt, sowohl gegenüber dem um würdige Nachfolge Christi ringenden Menschen als auch gegenüber dem als Menschensohn irdischen Leiden und Missverständnissen ausgesetzten Sohn.

Die beiden das Mittelstück flankierenden Stücke, *Regard de l'étoile* und *Regard de la Vierge*, behandeln verschiedene, einander komplementierende Aspekte der Zuwendung und der Vorahnung. Das blitzartige Aufschnellen des Sternes im Eröffnungstakt des einen Satzes findet sein Gegenstück in der abwärts stürzenden Figur, die Marias Betrachtung ihres Sohnes in Takt 18-19 des anderen Satzes unterbricht; die sanfte, äußerst schlichte Melodie des homophonen Wiegenliedes mit seinen vielfach wiederholten *ais* steht dem dreifach wiederholten, vertikal anwachsenden Glockenschlag *c* gegenüber, mit dem die vom Kometen angekündigte Geburt des Heilands symbolisch eingeläutet wird. Zuletzt steht der Stern von Bethlehem nicht nur als Wegweiser für die innerlich auf Gott vertrauenden Menschen, sondern zugleich als Hinweis, dass diesem in der Armut eines Stalles beginnende Leben ein schreckliches Ende bevorsteht – und das beides sein muss, denn der Stern trägt bereits das Kreuz in sich. Ähnlich ist Marias reine Freude über den neugeborenen Sohn durchbrochen von der Vorahnung, ihr Herz werde ob des Schicksals dieses Sohnes wie von einem Schwert durchbohrt werden.

Die Liebe der Jungfrau ist nicht nur Ausdruck mütterlicher Zuneigung (versinnbildlicht im sanften Wiegenliedrhythmus und der innig-einfachen

Melodielinie), sondern auch des Auserwähltseins von Gott (vermittelt durch die Gottes Liebe symbolisierenden Aspekte des Ton- und Akkordmaterials). Mit anderen Worten: Die Liebe der Mutter zu ihrem Kind ist erfüllt von ihrer Liebe zu Gott und von Gottes Liebe zur Menschheit.

Diese beiden innerhalb der Exposition symmetrisch platzierten Sätze sind symbolträchtig nicht zuletzt auch durch ihre alternierenden Strophen. Wie schon erwähnt, ist das ausdrücklich Jesu Schicksal gewidmete Stück, *Regard de l'étoile* in seiner Form 'unvollständig': die dritte Paarstrophe lässt ausgerechnet das Stern- und Kreuzthema vermissen, als wolle Messiaen betonen, dass er sich dazu noch einmal gesondert äußern werde. Die wechselstrophige Form dagegen, die dem *Regard de la Vierge* zugrunde gelegt ist, erfüllt sich vollkommen in der um die Schicksalskomponente x angereicherten Variation.

Die Anlage mit variiertem Wiederholung stellt auch einen weiteren Bezug zu den die Exposition einrahmenden Stücken her. Die im *Regard du Père* zunächst von keiner menschlichen Perspektive beeinflusste Liebe Gottes wird in der vollständigen Variation, die Messiaen im *Regard du Fils sur le Fils* präsentiert, überragt von der geheimnisvollen Doppelnatur des inkarnierten göttlichen Logos und des neugeborenen Kindes. In analoger Weise wird der in der ersten Hälfte des *Regard de la Vierge* dargestellte Gefühlsraum von zärtlicher Mutterliebe und sorgenschwerer Vorahnung in der vollständigen Variation der zweiten Hälfte desselben Satzes überlagert von einer beständigen Erinnerung an das Schicksal des Kindes. Nicht zuletzt ist auch die variierte Wiederholung des Stern- und Kreuzthemas von As-Dur-Akkorden überlagert (vgl. T. 24, 28, 32) – eben der Tonart, deren Dreiklang mit *sixte ajoutée* später im *Regard de la Croix* als vom Kreuzestod überschattete Variante des die Liebe Gottes symbolisierenden Fis-Dur-Dreiklangs mit *sixte ajoutée* erklingen wird.

Die beiden zwischen Rahmen und Mittelstück in vielfacher Weise vermittelnden Stücke II und IV haben schließlich noch etwas gemeinsam. Aus der relativen Regelmäßigkeit der Strophenform herausfallend erklingt in beiden Stücken je ein Akkord, der im Verlauf des Zyklus eine hier nur erahnbare Bedeutung erlangen wird. *Regard de l'étoile* schließt mit drei Akkorden, deren Gegenbewegung in Ganztonschritten hinsichtlich des vorangegangenen Tempos 'außerhalb der Zeit' und hinsichtlich der vorangegangenen harmonische Aussage 'außerhalb jeglicher Beziehung' klingt. In *Regard de la Vierge* ist die Schnittstelle der beiden Hälften durch einen Akkord markiert, dessen auf dem tiefsten Ton der Tastatur errichteter chromatischer Cluster tonal gewissermaßen 'außerhalb des Raumes' und in seiner Artikulation (trocken, ohne Pedal) zudem ebenfalls 'außerhalb jeglicher Beziehung'

zum Bild inniger Mutterliebe steht. Ungeahnt an dieser Stelle bildet die erstgenannte Akkordfolge die Zelle eines sich später als Symbol der Zeitlosigkeit kristallisierenden Themas (vgl. den neunten Satz, *Regard du Temps*), während der Basscluster im zwölften Satz, *La parole toute-puissante*, als Grundstein eines die Ehrfurcht vor Gott verkörpernden rhythmischen Palindroms aufgegriffen wird, mit derselben Bedeutung aber auch als separates Element in anderen Sätzen des Zyklus aufscheint.

Das die postulierte Exposition beschließende Element, die Vogelstimmen-Imitation, verbindet zwei der symbolisch wichtigsten Komponenten. Während sich Gottes Liebe vor allem in der Inkarnation und Opferung des Sohnes manifestiert, sieht Messiaen sie doch ebenfalls ausgedrückt im Vogelgesang, in der überschwänglichen Freude der Natur, deren Sänger stellvertretend das Loblied des Schöpfers anstimmen. Als "Vögel der Stille" gemahnen auch sie jedoch zugleich an die Gott zu zollende Ehrfurcht.