

Der menschliche Widerhall des göttlichen Planes (Durchführung)

Nachdem Messiaen in den fünf ersten, als Exposition identifizierten Stücken des Zyklus die zentralen Komponenten seines musikalischen Materials eingeführt und die mit ihnen verbundenen religiösen Bedeutungen festgeschrieben hat, widmet er sieben der verbleibenden fünfzehn Stücke je einem Einzelaspekt oder einer Symbolgruppe, um diese neu zu beleuchten. Es ist faszinierend zu beobachten, wie er die durchführenden Stücke im Zyklus verteilt und welchen Bauplan er damit für den der Exposition folgenden Rest des Werkes entwirft. Da der Komponist diesen sieben Stücken ausschließlich die ungeraden Zahlen vorbehält, ergibt sich eine vollkommen symmetrische Anordnung:

6 **7** 8 **9** 10 **11** 12 **13** 14 **15** 16 **17** 18 **19** 20

In Bezug auf ihre Titelgebung und Themenstellung umfassen die sieben ‘Durchführungs’-Stücke das Spektrum vom Konkreten zum Abstrakten. Vier äquidistant angeordnete Nummern

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

nehmen auf das Jesuskind Bezug – auf seine erste Regung im Mutterleib, die erste Kontaktaufnahme des lächelnden Neugeborenen mit der Menschheit, die zu erlösen es bestimmt ist, seine schon zum Zeitpunkt der Geburt definierte Rolle als Retter und sein Schicksal, sich für die Erlösung der Menschheit opfern zu müssen. Dabei kreuzt der zuletzt genannte, siebte Satz die Grenze zwischen den in volkstümlichen Andachtsvignetten oft thematisierten konkreten Aspekten und dem Abstrakten, indem es erneut den metaphorischen Schatten beschwört, der vom Kreuz auf die Krippe fällt.

Während diese Stücke Aspekten gewidmet sind, die zwar biblisch nicht betont, jedoch in zahllosen Legenden reich ausgeschmückt sind, behandelt das dreizehnte Stück die heilige Nacht mehr aus dem Aspekt ihrer zeitlosen Bedeutung: Nicht die Hirten und Weisen der Geburtsstunde werden hier beschworen, sondern vielmehr das alljährliche Fest, mit dem die Christen den Ursprung der frohen Botschaft feiern. Dieses unter den konkreten

Bildern einzige zeitübergreifende Stück steht bezeichnenderweise genau im Zentrum der auf die "Exposition" folgenden fünfzehn Stücke des Zyklus:

6 7 8 **9** 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Die beiden verbleibenden, die Durchführung der zentralen Symbole ergänzenden Sätze, der neunte und siebzehnte, beleuchten das Mysterium der Inkarnation aus zwei Gesichtspunkten, die das normale Verständnis aufzuheben scheinen, indem sie dazu anregen, sich die Enthaltung sprachlicher Äußerung und die Aufhebung der Zeit vorzustellen – und damit eines der zentralen Charakteristika des Menschseins sowie eine der beiden zentralen Bedingungen unserer irdischen Welt zu hinterfragen. Diese beiden Stücke sind wiederum symmetrisch platziert.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Während die dem Kind in der Krippe sowie dem Weihnachtsfest gewidmeten Stücke bezeichnenderweise nicht als "Blicke" betitelt sind, wählt Messiaen für die drei das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Inhalte die täuschend einfache Wortgebung: "Blick des Kreuzes", "Blick der Stille" und "Blick der Zeit".

Das Erlebnis der Menschwerdung

Die das Stück *Première communion de la Vierge* begleitenden Worte identifizieren den Zeitpunkt, der hier besungen wird: "Nach der Verkündigung betet Maria [den] in ihr [wahrgenommenen] Jesus an ... Mein Gott, mein Sohn, mein Magnifikat! – meine Liebe ohne Wortgeräusch...". Der Komponist beschwört hier Marias Gefühle im Anschluss an den Besuch des Engels, als sie die volle Wahrheit dessen begreift, was ihr verkündet worden ist, und vor allem ihre Empfindungen, als sie das Kind in ihrem Schoß als Gottes Sohn erkennt, es anbetet und ihr Magnifikat singt. In seinem Vorwort erwähnt Messiaen, ein Gemälde habe ihn inspiriert, diese "größte aller Kommunionen zu besingen". Dargestellt sei die Jungfrau auf den Knien, in sich versunken inmitten der Nacht, mit einem strahlenden Heiligenschein um ihren Leib.⁵⁴

⁵⁴ Kunstanthologien führen unter Stichwörtern wie *Maria del parto* oder *Marie enceinte* Hunderte von Gemälden, die die Jungfrau schwanger und in sich versunken zeigen. Ein Heiligenschein "um den Leib" ist allerdings so ungewöhnlich, dass er die Identifikation des spezifischen Kunstwerkes hätte erleichtern müssen, doch fand sich ein solches Detail nirgends.

In seiner musikalischen Sprache schafft Messiaen eigene Bezüge, sei es durch Wiederaufnahme der in den fünf Expositionsstücken eingeführten Themen, sei es durch auffallende modale oder rhythmische Organisation. Die Musik bestätigt, dass Gottes Liebe die Jungfrau in jedem Augenblick stützt. Der Satz basiert auf dem Gottesthema, und zwar in einer Phrasenstruktur, die die im “Blick des Vaters” angelegte, im “Blick des Sohnes auf den Sohn” zum ersten Mal variierte Form frei nachbildet. Der im Eingangsstück des Zyklus vorgegebene Gesamtaufbau lässt sich hier sogar gleich zweimal nachweisen; die Form besteht nicht nur wie im ersten und fünften Stück aus den beiden Strophen eines Liedes und der auf diese folgenden Coda, sondern vielmehr aus zwei Liedern, deren jedes die originale Anlage vollständig reproduziert. Hier ist eine erste Übersicht:

TABELLE 12: die Verzückung der Mutter in Beziehung zur Liebe des Vaters

	<u>Regard du Père</u>	<u>Communion Teil I</u>	<u>Communion Teil II</u>
(1. Strophe)			
Phrase I	Takt 1-2	Takt 1-2	Takt 21-22
Wiederholung	Takt 2-3	Takt 3-4	Takt 23-24
Verarbeitg. 1	Takt 3-9	Takt 5-8	Takt 25-28
(2. Strophe)			
Phrase I	Takt 9-10	Takt 9-10	Takt 29-30
Wiederholung	Takt 10-11	Takt 11-12	Takt 31-32
Verarbeitg. 2	Takt 11-17	Takt 13-16	Takt 33-36
Coda / Codetta	Takt 17-19	Takt 16, 20	Takt 37-42 / 73-80
Kontrast	—	Takt 17-19	Takt 43-72

Das Gottesthema erklingt hier in B-Dur und der damit einhergehenden zweiten Transposition des Modus 2. Die Eröffnungssphrase ist verkürzt auf die drei charakteristischen Auftaktakkorde gefolgt vom Höhepunkt; die dynamische Auflösung, die diese Phrase im *Regard du Père* beschließt, fehlt. Auch die rhythmische Gestalt ist verwandelt, insofern der Höhepunktakkord nicht die schlichte Ausdehnung von zwei Schlägen hat, sondern in einer Vielzahl von Dauern auftritt (dreizehn bzw. fünfzehn Achtel in Takt 2 und 4, fünf bzw. acht Achtel in Takt 6 und 8, und je elf Achtel in Takt 10 und 12.) Die melodische Linie des ursprünglichen Gottesthemas dagegen ändert sich nirgends – nicht einmal in den Verarbeitungsphrasen, wie es im *Regard du Père* der Fall war; auch werden hier keine anderen Transpositionen des Modus 2 verwendet. Was die Phrasen in der oben aufgelisteten Weise

strukturiert, sind die Ereignisse in der der rechten Hand anvertrauten Begleitstimme.

Die vier Komponenten der Begleitung entstammen unterschiedlichen tonalen Quellen und tragen die mit diesen Quellen seit der Exposition des Zyklus verknüpften Bedeutungsinhalte in die jeweilige Phrase hinein. Die Ausgangsphrase mit Wiederholung (vgl. T. 1-4 und 9-12) wird von zwei Figuren begleitet. Die erste (x) windet sich in sehr leisen, schnellen Bewegungen im höchsten Register. Ihr tonaler Hintergrund ist die zweite Transposition von Modus 4. Dieser Modus steht in den *Vingt Regards* für einen der Aspekte Jesu, das als Mensch in die Welt tretende Jesuskind. Das musikalische Symbol markiert somit den Augenblick, da Maria sich des in ihrem Leib wachsenden Gnadengeschenk Gottes bewusst wird. Die zweite Figur (y), fünfmal langsamer, ist dem zentralen Register um eine Oktave näher gerückt und klingt, mit *p tendre*, auch farblich dem Gottesthema verwandt. Ihre starke Verwurzelung in der Terz *b-d* verbindet diese Komponente ebenso mit dem Thema wie ihr Modus 2². Diese Komponente unterstreicht also den Symbolgehalt von Gottes Liebe.

BEISPIEL 50 : die Inkarnation, Geschenk der göttlichen Liebe

The musical score for Example 50 consists of two phrases, x and y, written for piano. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The score is presented in a grand staff with a treble and bass clef. Phrase x is marked *pp* and phrase y is marked *p*. Both phrases feature a descending melodic line in the right hand, with a dotted line indicating a continuation or connection between them. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Im Entwicklungsabschnitt dieser Strophe fügt Messiaen zwei neue Komponenten hinzu. Die in Takt 6-7 gehörte Komponente z erinnert an x, insofern auch ihre Töne im höchsten Register ihren Ausgang nehmen, von wo sie sich in schnellen Bewegungen abwärts winden. Der Tonbestand allerdings stammt nicht aus Modus 4, sondern stellt einen Auszug aus der zweiten Transposition des Modus 7 dar. Wie in der Übersicht der modalen ‘Familienstammbäume’ aufgezeigt wurde, ist dieser Modus sowohl tonal als auch spirituell mit dem vierten Modus eng verwandt. Tonal entsteht Modus 7², wenn man jeden Tetrachord von Modus 4² um einen Ton erweitert:

Modus 4 ² :	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>		
Modus 7 ² :	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>

Auf geistiger Ebene wurde Modus 7 in zweiten Stück des Zyklus als charakterlich bestimmendes Moment des Stern- und Kreuzthemas eingeführt. Dieses Thema bezeichnet – sowohl durch die in seinem Namen angelegte Doppelfunktion als auch durch seine zweifache Verwendung in *Regard de l'étoile* und *Regard de la Croix* – die beiden Endpunkte von Jesu Leben auf Erden. Der die Geburt des himmlischen Kindes ankündigende Komet und das die Erfüllung der Mission für die Menschheit bezeichnende Kreuz sind also tonal entworfen als Emanation der Inkarnation des Logos. Sowohl das Versprechen und die Hoffnung zu Beginn seines Lebens als auch die Trauer an dessen Ende werden hier tonal vorausgeahnt in dem Augenblick, da sich Maria zuerst des Geheimnisses bewusst wird und in Kommunion mit Jesus tritt.

Die vierte Komponente ist nicht in erster Linie modal bestimmt, obwohl man sie als einen Auszug aus der dritten Transposition des Modus 7 lesen könnte. Wichtiger ist ihre Identifikation als Vogelgesang (vgl. Messiaens Hinweis *oiseau* in Takt 7). Die Übereinanderstellung des Gottesthemas mit Vogelstimmen geht auf das fünfte Stück zurück und bestärkt damit die Beziehung der *Première communion de la Vierge* nicht nur zum *Regard du Père*, sondern auch zu der im *Regard du Fils sur le Fils* gehörten ersten Variation der zwei Strophen. Wie dort evoziert die Vogelruf-Imitation auch hier die Anteilnahme der Natur an dem glückseligen Ereignis.

Während die Komponente *x* sich stets gleich bleibt, kehrt *y* nie in derselben Form wieder. In der Tat dehnt sich die in diesem Element enthaltene symbolische Bestätigung von Gottes Liebe derart aus, dass sie bald alles andere aus dem Wege drängt: die in Takt 11 zu erwartende Komponente *x* ebenso wie später die Komponente *z* und die Vogelstimmen, die in der Durchführung der zweiten Strophe (Takt 13-16) eine Rolle hätten spielen mögen, und schließlich sogar das Gottesthema selbst, das in diesen Takten nicht mehr eigentlich vorhanden zu sein scheint.

Schließlich bestätigt Messiaen durch seine Musik, dass Gottes Liebe stärker ist als alles andere. Auf der Ebene dynamischer Intensität lässt er die Phrase bis zum *f* anschwellen, bevor sie gegen Ende zu den ursprünglichen sanften Nuancen zurückkehrt. Auf der Ebene der Tonalität wird von Beginn der zweiten Strophe an der Terz *b-d*, die das Gottesthema in B-Dur verankert, mehr und mehr Raum gegeben (vgl. Takt 9-10, 11-12). In den beiden die Durchführungsphrase eröffnenden Takten gewinnt sodann ein anderer Dreiklang, G-Dur, an Bedeutung (vgl. Takt 13-14), und in Takt 15-16 hört man nichts als Durdreiklänge in der zweiten Umkehrung. Tatsächlich stellen B-Dur, Des-Dur, E-Dur und G-Dur alle innerhalb des Modus 2² bildbaren

Durdreiklänge dar. Sie bestätigen damit selbst noch in ihrer scheinbaren Vielfalt die Priorität des Gottes Liebe verkörpernden Modus.

Als wolle er diese ungetrübte Seligkeit schließlich doch hinterfragen, beschließt Messiaen diesen Abschnitt in der zweiten Hälfte des Taktes 16 mit einem Abwärtssturz in *ppp* zum tiefsten Ton der Klaviertastatur. Dieser Absturz durchläuft Töne, die dem Modus 2² entnommen und damit den beiden vorhergehenden Strophen verwandt sind. Man wird sich an den plötzlichen Absturz zum tiefsten *a* aus dem ebenfalls der Jungfrau gewidmeten Satz *Regard de la Vierge* erinnern; dort wurde diese Geste als Symbol der Ehrfurcht interpretiert. Die Bedeutung scheint hier dieselbe zu sein. Der Bezug wird bestätigt, wenn das *au mouvement* des Taktes 20, das nach kurzem Kontrast den B-Dur-Dreiklang wieder aufgreift, mit dem vollständigen Basscluster *a/b/h* aus dem 62sten Takt des vierten Stückes schließt.

Diese musikalische Klammer umschließt einen ersten Kontrastabschnitt mit drei thematisch eigenständigen aber äußerst bedeutsamen Takten. Unter einer weichen S-Kurve aus Vierklängen zitiert Messiaen sein "Boris-Motiv" in einer Version ähnlich der, die dem ersten Satzes eines anderen Werkes zum Thema der Christusbirth zugrunde liegt: *La Vierge et l'Enfant* aus der Orgelkomposition *La Nativité du Seigneur* von 1935. Die Melodie, hier um eine Quint tiefer transponiert, ist wenig verändert; die Begleitakkorde und die Orgelpunktnote sind analog übernommen. Insofern die gemeinsame tonale Quelle aller drei Schichten der Modus 2³ ist, bleibt der Kontrastabschnitt in *Première communion de la Vierge* eng mit der geistigen Hauptaussage des Stückes verbunden: Gottes Liebe ist im Augenblick des ersten Kontaktes zwischen der Jungfrau und Jesus ganz gegenwärtig.

BEISPIEL 51 : die Jungfrau und das Kind



Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, Première communion de la Vierge, T. 17-20



La Nativité du Seigneur, La Vierge et l'Enfant, T. 1-4

In der zweiten Hälfte von *Première communion de la Vierge* greift der Komponist viele der soeben genannten Charakteristika erneut auf, führt jedoch zugleich eine ganze Reihe neuer Symbole und Querverbindungen ein. Wie zuvor ist das Gottesthema in *b* verankert, die Durchführungsphrasen unterscheiden sich vor allem aufgrund ihrer Begleitkomponenten und die zweite Strophe ist deutlich anders gestaltet als die erste. Doch es gibt eine einschneidende Änderung: Der Rhythmus des Themas, der bisher dem im *Regard du Père* gehörten Vorbild gefolgt war, orientiert sich nun plötzlich an einem anderen Vorbild, dem eines Liedes, das die Zuhörer in dem der *Communion* vorangehenden Satz, *Regard de l'Esprit de joie*, kennengelernt haben. Dort bestimmt dieser Rhythmus das Jagdlied des sehr prägnanten Mittelabschnittes. Das folgende Beispiel zeigt, wie sich aus der Eröffnungsphrase der ersten Hälfte der *Communion* und dem Rhythmus des Jagdliedes die neue Form des Gottesthemas in der zweiten Hälfte der *Communion* entwickelt.

BEISPIEL 52 : der Freudentaumel der Jungfrau

XI - *Première communion de la Vierge*,
T. 1-2, Gottesthema

X - *Regard de l'Esprit de joie*, T. 60-61:
das Jagdlied des glückseligen Gottes

Aus dieser musikalischen Anspielung ergeben sich etliche Implikationen. Die in den Worten der Titelunterbemerkung des zehnten Stückes ausgedrückten Gedankenketten scheinen darauf hinzuweisen, dass das Jagdlied für die ausgelassene Begeisterung sowohl des "glückseligen Gottes" als auch des "Geistes der Freude" steht. Zu Beginn der zweiten Satzhälfte der *Communion* schreibt Messiaen von *Magnificat – enthousiasme haletant* (T. 21) und beschwört damit Marias "atemlose Begeisterung". Wenn man also die erste in der *Communion* enthaltene vollständige Ableitungsform des *Regard du Père*, die durchwegs in sehr langsamem Tempo gehalten ist, als den kontemplativen Aspekt der Szene beleuchtend deuten kann – Marias glückselige Selbstversunkenheit mit geschlossenen Augen –, so zeichnet die

zweite Version, im Tempo *un peu vif*, Marias Begeisterung und atemlose Freude nach, die der des Geistes der Freude verwandt ist.

Die Durchführungsphrasen dieser erregten Hälfte (T. 25-28 und 33-36) verstärken den Eindruck freudiger Erregung mit einer großen Bandbreite unvorhersehbarer Rhythmen und ekstatischer *rubato*-Figuren, bleiben dabei jedoch fest in Modus 2² verankert. Die zweite Codetta beginnt in Takt 37-38 mit einer gesteigerten Version der Jagdlied-Transformation des Gottesthemas, gefolgt von einem gewaltigen *crescendo*, das sich drei Takte lang innerhalb der Töne des Modus 2 aufwärts schwingt und mit einer ebenfalls aufwärts gerichteten zwölfköpfigen Figur schließt.

Die nun folgende, zweite Kontrastpassage des Stückes ist wesentlich länger als die erste. In dreißig Takten umfasst sie drei Segmente (T. 43-46, 47-52, 53-72), die alle in Elementen des B-Dur-Akkords gründen, der in diesem Stück tonartlich für Gottes Liebe steht. Jedes Segment spielt, in zunehmender Intensität, mit dem Paradox einer Gleichzeitigkeit von (Ton-) Wiederholung und Veränderung.

Thema dieser Passage ist anscheinend die spirituelle Transformation, symbolisiert durch Messiaens Spiel mit Dauernreihen. Im ersten Segment bleiben Rhythmus und Lautstärke gänzlich unverändert. Das zweite Segment präsentiert eine Kette von fünf Akkordpaaren, die durch einen wiederkehrenden Ton und einen Prozess rhythmischen Wachstums miteinander verbunden sind – in Sechzehnteln: 2 + 4, 3 + 4, 5 + 4, 7 + 4, 11 + 4. Im dritten Segment hört man eine rhythmische Progression, an der diesmal beide Glieder des Paares teilhaben: 1 + 3, 2 + 4, 3 + 5, 4 + 6 ; 5 + 7, 6 + 8, 7 + 9, 8 + 10 ; 9 + 11, 10 + 12, 11 + 13, 12 + 14, 13 + 15. Im Verlauf der fünf letzten Paare fällt die Lautstärke von *ff* auf *pp* und die Noten innerhalb der Vorschlagsgruppen werden immer langsamer. Dabei steht die wiederholte Sechzehntel *f* im tiefsten Register laut Messiaen für die "Herzschläge des Kindes".

Die Coda greift verschiedene Komponenten der *Communion* wieder auf. In T. 73-74 erklingt noch einmal die Komponente x mit ihrem Symbolgehalt der Inkarnation des Logos, während Messiaen in T. 75-80 die Eröffnungssphrase des Gottesthemas zitiert, begleitet von y, der Bestätigung von Gottes Liebe, die er hier im Notentext als Ausdruck eines *embrassement intérieur*, einer innerlichen Umarmung, kennzeichnet. In der Coda unterwirft Messiaen alle wesentlichen Elemente des Materials einem Auflösungsprozess: Die Figuren x und y werden fragmentiert, bevor sie ganz verschwinden, und sogar die Gottesthema-Phrase löst sich in T. 79-80 in auseinander gerissene Klänge auf.

Der übergeordnete Symbolismus dieses Stückes ist vielschichtig. Die Musik zeigt Marias erste Reaktion auf die Erkenntnis, dass ein Kind in ihr zu wachsen begonnen hat, in Form einer Kontemplation: Das Tempo in der ersten Satzhälfte ist langsam, die Gottesthema-Paraphrase sehr leise, und die Begleitfiguren in der Höhe unterstreichen die frohe Botschaft von der Inkarnation des Logos (die Komponente x mit ihrem Modus 4²), während sie gleichzeitig die entscheidenden Ereignisse im Leben des erwarteten Kindes, seine Geburt und seinen Tod, ankündigen (z mit seinem Modus 7²). Eingebettet in diese nachdenkliche Stimmung findet sich in der Form von Vogelrufen eine kurze Erinnerung an den Jubel der Natur über die bevorstehende Geburt des Erlösers.

Marias zweite Reaktion auf die Botschaft der Verkündigung ist ihr machtvolles Magnifikat. Indem er das zarte Glücksgefühl der Mutter durch die Überschwänglichkeit des im zehnten Stück als Ausdruck des glückseligen Gottes eingeführten Jagdliedes ersetzt, scheint Messiaen die Aufmerksamkeit vom Menschensohn auf den Gottessohn zu verschieben. Die wichtige zweite Kontrapassage mit ihren asymmetrischen Wachstumsprozessen bereichert die erste Kontaktaufnahme von Mutter und Kind um die Vorstellung von der geistigen Transformation.

Die auffällige Fragmentierung aller Elemente in der Coda kann als musikalisches Argument gelesen werden, dass letztlich bei der Darstellung der Empfindungen Marias jede Sprache versagen muss. Diese Deutung wird gestützt durch den letzten Satz der Titelunterbemerkung, „meine Liebe ohne Wortgeräusch“, die eine Umformulierung des *sine strepitu verborum* aus der *Imitatio* des Thomas von Kempen ist (vgl. dort III 43, 3). Messiaen hat diesen Ausdruck möglicherweise von Thérèse de Lisieux, der „kleinen Heiligen“, die er so verehrte, übernommen. Sie beschwört diese Vorstellung in ihrer Autobiographie, wo sie schreibt: „Er ... lehrt ohne Wortgeräusch. Nie höre ich ihn sprechen, und dennoch spüre ich, dass er in mir ist.“⁵⁵ Nachdem Maria ihre mütterliche Liebe und Hingabe ausgedrückt hat und Gott seine Begeisterung und Glückseligkeit, lehrt Jesus die Menschen, dass keine Worte vonnöten sind.

⁵⁵ Thérèse de Lisieux, *Histoire d'une âme*, manuscrit A, folio 83 verso. Eine moderne deutsche Ausgabe ist erschienen als Thérèse Martin, *Geschichte einer Seele. Die Heilige von Lisieux erzählt aus ihrem Leben*, Leutesdorf: Johannes-Verlag, 1980.

Das Kind in der Krippe

Oberflächlich betrachtet ist *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, das fünfzehnte Stück, das bei weitem programmatischste des Zyklus: Messiaen wiederholt in der Partitur alle bereits im Begleittext erwähnten Begriffe und ordnet sie je einem musikalischen Abschnitt zu. So bestimmt der erste Satz, "Bei jeder Kommunion schläft das Jesuskind bei uns nahe der Tür", in der Form der Überschrift *Le sommeil* (Der Schlaf) den 62-taktigen Eröffnungsabschnitt. Die Fortsetzung, "dann öffnet er sie auf den Garten hin", spiegelt sich in *Le jardin* (Der Garten), der Überschrift für die Takte 63-72. Das darauf folgende Bild vom Jesuskind, das "sich in vollem Licht stürzt", wird realisiert in dem schnellen, leidenschaftlichen Abschnitt (T. 79-94), der mit *Les bras tendus vers l'amour* (Die Arme zur Liebe ausgebreitet) bezeichnet ist; ihm geht ein kurzer Abschnitt mit Glockenakkorden voraus. Die abschließende Wendung des Begleittextes, "um uns zu umarmen" (oder auch, um uns zu küssen – das französische Verb *embrasser* hat ja beide Bedeutungen), bestimmt den letzten Abschnitt des musikalischen Satzes, dem der Komponist über dem Notensystem den Titel *Le baiser* (Der Kuss) und unter dem System die Ausdrucksbezeichnung *avec amour* (mit Liebe) gibt; beide Begriffe sind als Modifizierungen der dynamischen Vorschrift *ff* äußerst wichtig.

Noch bevor die Frage erörtert werden kann, was sich hinter dieser scheinbar so einfachen, fast einfältigen Paarung verbaler Sätze mit musikalischen Abschnitten verbirgt, müssen die im Begleittext erwähnten Vorstellungsbilder sowie ein zusätzliches, im Vorwort angesprochenes konkretes Gemälde angesprochen werden. Das Wort *communion*, das etymologisch mit *union* verwandt ist, phonetisch aber gleichzeitig an *communication* erinnert, wird oft metaphorisch mit dem Bild der sich öffnenden Tür wiedergegeben, durch die dann eine Vereinigung und Verständigung ermöglicht wird. In diesem Sinne öffnet Jesus also durch den Akt der Kommunion den Weg zu Verständigung und Vereinigung des Menschen mit Gott. Das Bild des "bei uns" und nahe dieser Tür schlafenden Jesus gemahnt an die Mutter-Kind-Beziehung: Das Jesuskind beschützt den Schlummer, und wenn der Mensch aufwacht, fühlt er sich nicht allein. Wenn Jesus sich hinausstürzt in den Garten, d. h. in die Welt, und Messiaen ihn "in vollem Lichte" sieht, so erinnert das an den Stern von Bethlehem, der den Eintritt Christi in diese Welt mit hellem Licht ankündigt. Das Auftreten der auf das zweite Stück des Zyklus zurückweisenden Glockenakkorde an eben dieser Stelle im musikalischen Verlauf verstärkt diese Deutung noch. Gleichzeitig birgt der Ausdruck aber auch eine Überraschung. Wer mit der französischen Sprache

vertraut ist, wird den Satzbeginn *il se précipite à toute...* automatisch mit dem normalerweise dazugehörigen *vitesse* ergänzen und also zunächst zu verstehen meinen, dass Jesus sich mit voller Geschwindigkeit in den Garten stürzt. Wenn man beinahe erst nachträglich bemerkt, dass Messiaen den geläufigeren Wortlauf hier verändert hat, verleiht dies der Vorstellung vom “vollen Lichte” besonderen Nachdruck.

Wie im Falle von *Première communion de la Vierge* nennt Messiaen auch hier ein Gemälde als Inspirationsquelle. Im Vorwort schreibt er, er habe sich bei der Komposition des “Kusses” durch eine Radierung anregen lassen, die das Jesuskind in dem Augenblick zeigt, da es die Arme seiner Mutter verlässt, um die “kleine Schwester Therese” zu küssen. Als wolle er eventuellen Einwänden gegen die außergewöhnliche programmatische Festlegung und die vielleicht ein wenig süßlichen Bilder (und Klänge) vorgreifen, erklärt er, dass nur wer liebt verstehen könne, was “zart wie das Herz des Himmels sein will – denn um nichts anderes geht es hier”.

Die “kleine Schwester Therese” ist natürlich wieder die von Messiaen so sehr verehrte französische Heilige Thérèse de Lisieux. Das Leben dieser Karmelitin, die mit 15 Jahren in den Orden eintrat und noch vor ihrem 25. Geburtstag an Tuberkulose starb, übt auf französische Katholiken, die sich nach einer Erneuerung echter, einfacher Spiritualität sehnen, einen außerordentlichen Einfluss aus. Ihre Autobiographie von 1889, *Histoire d'une âme*, spricht eindringlich von ihrer tiefen Hingabe, von ihren Kämpfen mit ihrer Eigenwilligkeit, ihrem Stolz und ihren Zweifeln, und schließlich von ihrem “kleinen Weg” der Selbstvervollkommnung. Der wohl auffallendste Zug ihrer Spiritualität ist die Tatsache, dass sie sich in keiner Weise schämt, nicht außergewöhnlich zu sein, was ihr die Intimität im Umgang mit Jesus erleichtert zu haben scheint.

Ein anderer Heiliger, den sowohl Thérèse de Lisieux als auch Messiaen schätzten, ist Johannes vom Kreuz. Messiaens Worte, dass man lieben müsse, um dieses Thema und diese Musik zu lieben, gehen vielleicht auf eine Bemerkung im Vorwort des *Canto espiritual* zurück. Der spanische Mystiker erklärt hier, dass seine geistlichen Gesänge, geschrieben unter dem Eindruck der Erfahrung einer mystischen Vereinigung seiner Seele mit Gott, nicht das intellektuelle Begreifen ansprechen, sondern dass ihre mystische Weisheit vielmehr nur dem Verständnis durch Liebe zugänglich ist.

In Anbetracht dieser vielfältigen Warnungen beschränkt sich auch diese Analyse auf das Wesentlichste – die Merkmale des Hauptthemas und die Form des Satzes –, so dass sich die Aufmerksamkeit bald den Symbolen selbst zuwenden kann.

Das Hauptthema ist erneut vom Gottesthema abgeleitet; tatsächlich bezeichnet Messiaen es in den Noten ausdrücklich als *Thème de Dieu en berceuse*, wobei er wahrscheinlich mehr vom Bild des schlafenden Jesuskinds als vom musikalisch üblichen Wiegenlied-Rhythmus ausgeht.

BEISPIEL 53: das Gottesthema im Stil eines Wiegenliedes

Très lent, calme
(Le sommeil)

Der wesentliche Unterschied zu der im *Regard du Père* eingeführten Form des Gottesthemas ist die Verstärkung der Grundtonart. Nach den bekannten drei Auftaktakkorden mit originale Tonbestand und in der aus dem *Regard du Fils sur le Fils* vertrauten Lage (vgl. XV: T. 1 mit V: T. 2-3) verlässt der Akkord auf dem Phrasenhöhepunkt zu Beginn des zweiten Taktes den zweiten Modus zugunsten eines Dominantseptakkordes über einem Tonika-Orgelpunkt. Dieser Klang löst sich einen Takt später, nach der Sequenz der drei Auftaktakkorde, in den ‘Liebesakkord’ auf. Die zweite Phrase ist eine leicht erweiterte Wiederholung derselben harmonischen Progression. Im weiteren Verlauf behalten selbst die transponierten unter den Wiederholungen und Variationen das *fis* als Orgelpunkt bei und vermitteln so den Eindruck einer ‘Verankerung’ in Gottes Liebe.

Die Übersicht auf der folgenden Seite verwendet zur Bezeichnung der Formteile Messiaens eigene Wortwahl, ergänzt einzig durch das implizierte, aber im Notentext nicht aufgegriffene “in vollem Lichte”. Der Ausdruck “Gottesthema” (Gth) wird hier verwendet, wann immer es sich um die im *Regard du Père* eingeführte originale Version handelt, während die für das hier diskutierte Stück charakteristische Ableitungsform als Gth-Wiegenlied (für “Gottesthema im Stil eines Wiegenliedes”) abgekürzt wird.

Der Orgelpunkt *fis* erstreckt sich über 62 der insgesamt 136 Takte.⁵⁶ Fis-Dur mit seiner Sechs-Kreuze-Signatur ist im langen “Schlaf”-Abschnitt, im “Garten”-Abschnitt sowie in den mit “Kuss” und “Schatten eines Kusses”

⁵⁶ Vgl. T. 2-25, 41-52 und 119-136. In weiteren 26 Takten ist dieses *fis* indirekt durch den dominantischen Orgelpunkt *cis* verstärkt; vgl. Takt 54-60, 73-76, 79-89 und 108-111.

bezeichneten Abschnitten präsent. Jede Teilphrase des Hauptthemas führt zu einem Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, dem ‘Liebesakkord’, und sogar die virtuose Kadenz kurz vor dem Schluss des Satzes ist nichts anderes als ein Spiel mit diesem Akkord.

TABELLE 13 : Form und Material in *Baiser de l’Enfant-Jésus*

“*Le sommeil*”

T. 1-5	Gth-Wiegenlied	T. 6-10	Gth-Wiegenlied, Wiederholung
T. 11-15	erste Transformation	T. 16-20	erste Transformation, Wiederholung
T. 21-25	Gth-Wiegenlied, original		
T. 26-32	zweite Transformation	T. 33-39	zweite Transformation, Wiederholung
T. 40-46	Gth-Wiegenlied, Variation 1	T. 47-62	Gth-Wiegenlied, Variation 2 (mit interner Erweiterung in Takt 53-60)

“*Le jardin*”

T. 63-65, 65-67, 67-69, 69-71	Gth, erste Phrase, in verschiedenen Variationen
T. 71-72	Gth-Phrase in <i>stretto</i> -Verarbeitung

“(À toute lumière)”

T. 73-78 Akkordthema abwechselnd mit Glockenakkorden (vgl. *Regard de l’étoile*)

“*Les bras tendus vers l’amour*”

T. 79-84 Akkordpaare, leidenschaftliche *crescendi*, Orgelpunkt *cis*, viel Chromatik;
Material verarbeitet in Takt 85-89, neuerlich verarbeitet in Takt 90-94.

“*Le baiser*”

T. 95-102 Melodie in Dreiklängen über aufsteigenden Arpeggios;
Material verarbeitet in Takt 103-118

“*L’ombre du baiser*”

T. 119-123	Gth-Wiegenlied, neuer Rhythmus	T. 123-136	Gth-Wiegenlied, Wiederh./Variation (mit interner Erweiterung in Takt 127-134)
------------	-----------------------------------	------------	--

Die modale Verkörperung von Gottes Liebe, Messiaens zweiter Modus, ist ebenfalls prominent vertreten. Das Gottesthema in seiner Wiegenliedversion durchläuft alle drei Transpositionen des Modus; dem folgt im “Garten”-Abschnitt die originale Gottesthema-Phrase, die ausschließlich die modale Tonika, also Modus 2¹, verwendet. Der als “Schatten eines Kusses” bezeichnete Abschnitt – der musikalisch eigentlich eher ein ‘Schatten des Schlafes’ ist, da er auf der Wiegenliedversion des Gottesthemas basiert und keine erkennbare Verwandtschaft mit dem “Kuss”-Abschnitt aufweist – bezieht seine Klänge taktweise abwechselnd aus Modus 2¹ und 2².

Le baiser de l’Enfant-Jésus enthält somit eine sehr große Anzahl an musikalischen Symbolen für Gottes Liebe. Neben ihnen übersieht man allzu leicht ein Zeichen, das auf einen anderen Schicksalsaspekt dieses Kindes

hindeutet. Es betrifft den Abschnitt, der den stärksten Schwankungen in Dynamik und Tempo unterworfen ist und damit also von besonders hohem Gefühlsgehalt spricht.⁵⁷ In dem mit “Die Arme zur Liebe hin ausgebreitet” überschriebenen Abschnitt – dem einzigen, der nicht wörtlich auf einen im Begleittext eingeführten Begriff zurückgreift – legt Messiaen die Betonung auf eine rhetorische Figur, die die klassische Musik als ‘Seufzermotiv’ kennt: ein mit Bogen artikuliertes Notenpaar, das sich durch einen starken Anfangsakzent auszeichnet (man bemerke hierzu in Takt 87 die Ermahnung des Komponisten: “*marquez beaucoup les accents*”) und das häufig eine Halbtonbewegung zur zweiten Note hin aufweist.

Die Tatsache, dass Messiaen in Takt 79 mit vierstimmigen Seufzern beginnt, wobei alle Stimmen bis auf eine chromatisch fortschreiten, erinnert Hörer des gesamten Zyklus an ähnliche vierstimmige Seufzer in *Regard de la Croix*, dem siebten Satz, wo diese, wie später gezeigt werden soll, das abgründtiefe Trauern anlässlich der Kreuzigung ausdrücken. Die “ausgebreiteten Arme” im Titel dieses Abschnitts gewinnen damit eine doppelte Bedeutung. Infolge der liebenden Bereitschaft dieses Kindes, sich in die Welt zu stürzen und die Menschheit zu umarmen, so scheint Messiaen musikalisch erklären zu wollen, werden seine ausgebreiteten Arme später an den Kreuzesbalken von Golgota genagelt.

Kehren wir noch einmal zur “kleinen Schwester” zurück: Beim Lesen der Schriften der Thérèse de Lisieux versteht man Messiaens Worte immer besser. Wenn sie auf den ersten Seiten ihrer Autobiografie von “der Seelenwelt, die der Garten Jesu ist” spricht, so vertieft dieser Ausdruck das Bild des Komponisten von einem nahe der Tür zum Garten schlafenden Jesuskind. Wenig später beschreibt sie mit kindlicher Freude ein Geschenk, das sie von einer ihrer Schwestern erhalten hat, ein zierliches kleines Boot, das den schlafenden Jesus trägt. Auf dem weißen Segel sind Worte aus dem wohl schönsten Gedicht mystischer Liebe, dem Hohenlied, zu lesen: “Ich schlafe, aber mein Herz wacht” (Hld 5,2). Dieses Bild hat zweifellos nicht nur die Vorstellung vom schlafenden Jesus im fünfzehnten Stück inspiriert, sondern auch den Titel des anderen dem Kind in der Krippe gewidmeten Stückes, das ja die ganze Aussage zitiert (vgl. *Vingt Regards XIX: Je dors, mais mon cœur veille*).

⁵⁷ Vgl. in Takt 81-85 *p* / *cresc.* / *cresc. molto* // *pp subito*; in Takt 85-90, “ein wenig langsamer und mit sehr intensivem Ausdruck” beginnend, *pp, crescendo* (allmählich schneller werdend), dann (noch drängender) *sempre crescendo*, schließlich *rallentando, rallentando molto*; in Takt 90-95 *ff*, ein wenig langsamer, *rallentando*, viel langsamer, noch langsamer.

Der Begleittext dieses Stückes beginnt mit einem Satz, in dem Messiaen Franziskus von Assisi paraphrasiert: “Es ist nicht eines Engels Bogen, der lächelt.” Laut den *Fioretti di San Francesco*, einer anonymen Legendensammlung aus dem 14. Jahrhundert,⁵⁸ sah der Heilige, nachdem er Gott um einen Vorgeschmack der Seligkeit des ewigen Lebens gebeten hatte, einen glanzvollen Engel mit einer Violine. Franziskus war noch ganz von der strahlenden Erscheinung geblendet, als der Engel seinen Bogen ein einziges Mal über die Saiten zog. Dabei hörte Franziskus eine Melodie von solcher Schönheit, dass seine Seele mit Süße erfüllt wurde und er jedes körperliche Gefühl verlor. Er fürchtete sogar, dass seine Seele vor lauter unerträglichem Glück den Körper verlassen würde, falls der Engel sein Spiel fortsetzte.⁵⁹ Dies zum Hintergrund der Anmerkung. Im Kontext seines Zyklus versichert Messiaen seinen Hörern jedoch: Die hier vernommene unermessliche Süße ist nicht auf eines Engels Bogen zurückzuführen, sondern “es ist der schlafende Jesus, der uns in seinem Sonntag liebt und uns Vergessen schenkt”.

Der Komponist bezeichnet dieses Stück als Liebesgedicht, als Dialog mystischer Liebe. Gottes Liebe ist das zentrale und einzige Anliegen und manifestiert sich in vielfältigen symbolischen Schichten. Den größten Anteil hat die Tonart Fis-Dur, die nicht nur in Form der Sechs-Kreuze-Signatur anwesend ist, sondern den ersten Abschnitt (A: T. 1-8) sowie dessen variierte Reprise (A', T. 69-78) in völlig unalterierten Dreiklängen beherrscht. Die Zuhörer werden für die Dauer dieser beiden Abschnitte – eine unerhört lange Zeitspanne: im extrem langsamen Tempo dieses Satzes mehr als drei Minuten! – gewissermaßen in reines Fis-Dur getaucht.

BEISPIEL 54: das in der Liebe Gottes schlafende Jesuskind



⁵⁸ Vgl. *Die Blümelein des heiligen Franziskus von Assisi*, übersetzt von Rudolf G. Binding, Frankfurt 1973, S. 173; original *Vita e fioretti di San Francesco d'Assisi*, Venedig, Nicolaus Girardengus, 1480.

⁵⁹ Vgl. das Ende der zweiten der *Considerazioni sulle stimmate*, einem Anhang der *Fioretti*.

Die an die oben beschriebenen Passagen anschließenden beiden B-Teile gründen gänzlich auf dem Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*. Der ‘Liebesakkord’ steht am Beginn der beiden Abschnitte, schließt ihre Phrasen und dient zudem als lokale Abschlusspartikel.⁶⁰

Auch die verbleibenden Symbole dieses Satzes verstärken verschiedene Aspekte der Liebe zwischen Jesus und der Menschheit. Messiaens zweiter Modus beherrscht die B-Teile; die wenigen Noten, die den Tonvorrat von Modus 2¹ überschreiten – die in hohem Register gesetzten Akkordpaare (T. 12, 16, 57 und 71) – klingen wie Einbrüche aus einer anderen Realität. Mit neunmaligem Einsatz triumphiert das Liebethema im mittleren Abschnitt (vgl. T. 24-27, 32-35, 40-49).

Messiaen erklärt also in musikalischer Sprache, dass Jesu Liebe zu den Menschen nicht nur identisch ist mit Gottes Liebe, sondern – wie die langen Passagen in reinem Fis-Dur nahe legen – sogar die reinste Manifestation dieser Liebe darstellt und insofern die wichtigste Quelle für die menschliche Liebesfähigkeit darstellt.

Der Menschensohn: von Bethlehem nach Golgota

Das dritte innerhalb der Exposition eingeführte zyklische Thema, das Stern- und Kreuzthema, wird im siebten Satz des Zyklus wieder aufgegriffen. Anlässlich des dem Stern von Bethlehem gewidmeten zweiten Satzes bildet dieses Thema den größeren Abschnitt einer Strophe, die sowohl einen musikalischen als auch einen theologischen Kontrast enthält: Messiaen stellt dort den “Gnadenschock”, den die Inkarnation Gottes auslöst, einem liturgischen Gesang gegenüber, der die Ankündigung der Geburt Christi mit der Vorahnung auf dessen Tod am Kreuz in Zusammenhang bringt. Wie oben bereits im Einzelnen dargelegt wurde, bleibt der dreistrophige Aufbau des früheren Stückes unvollständig. Nachdem der “Gnadenschock” zum dritten Mal heraufbeschworen wird, fehlt die erwartete dritte Strophe des Themas.

Durch seine ungewöhnliche Strategie, die fehlende Ergänzung bis zum *Regard de la Croix*, dem siebten Satz, aufzuschieben, erzeugt Messiaen eine eindrucksvolle musikalische Suggestion theologischen Gehalts: Um vollkommen zu werden, muss der durch den Stern von Bethlehem repräsentierte Aspekt durch den des Kreuzes von Golgota ergänzt werden.

⁶⁰ Liebesakkord am Abschnittbeginn s. T. 9 und 53, am Phrasenende s. T. 14, 22, 59 und 67, als Abschlusspartikel s. letzter Taktschlag T. 17, 18, 62, und 63 sowie Anfang T. 20 und 65.

Wie zuvor wird auch hier der liturgische Charakter des Themas durch Unisono verwirklicht, und die Struktur mit zwei ähnlichen Phrasen gefolgt von einer Kontrastphrase ist beibehalten.⁶¹ Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Beziehung zwischen der Ergänzung (dem Aspekt des Kreuzes) und dem zu Ergänzenden (der durch den Stern angekündigten Inkarnation in Bethlehem) die Struktur des liturgischen Gesanges selbst auf höherer Ebene widerspiegelt. Wie im Expositions Kapitel gezeigt, erfährt die dritte Zeile des Stern- und Kreuzthemas in ihrer Mitte einen dreifachen Wandel:

- 1 das Unisono wird von zwei auf vier Stimmen verdichtet;
- 2 der einfachen Textur wird eine zweite Stimme hinzugefügt, die, verdoppelt in vieroktavigem Abstand, den Intensitätsgrad entscheidend erhöht;
- 3 jede Note ist *non legato* artikuliert, wodurch der zweiten Hälfte der dritten Zeile zusätzlich besondere Betonung verliehen wird.

In der zyklischen Gesamtschau, die den *Regard de l'étoile* mit dem *Regard de la Croix* verbindet, ist der oben beschriebene dreifache Aspektwechsel in Vergrößerung reproduziert. Das Äquivalent zur zweiten Hälfte der dritten Themenzeile, die erwartete zweite Hälfte des dritten Abschnitts im *Regard de l'étoile*, ist vom Vorangehenden nicht nur insofern abgesetzt, als sie als eigenständiges Stück entworfen ist (*Regard de la Croix*), sondern auch in Bezug auf Einzelheiten des musikalischen Satzes. Die drei Unterscheidungsmerkmale entsprechen den drei oben aufgeführten:

- 1 Was im *Regard de l'étoile* als zweistimmiges Unisono erklingt, ist im *Regard de la Croix* zur vierfachen Parallele verstärkt;
- 2 die ursprünglich einfache Textur ist verdichtet, sowohl durch in jeder Hand mittelstimmig eingebettete, achtstimmige Akkorde als auch durch eine beträchtliche dynamische Verstärkung (*mf* mit *crescendo* bis *f* und zuweilen sogar *ff*);
- 3 die einzelnen Noten sind wesentlich stärker betont, sowohl durch ein viel langsames Tempo des liturgischen Gesanges⁶² als auch

⁶¹ Die erste Zeile des liturgischen Gesanges erklingt in den Takten 1-3 und 5-7, die zweite in den Takten 9-12 und 14-18 und die dritte in den Takten 20-22 und 24-29.

⁶² Die melodietragenden Noten sind hier praktisch viermal so langsam wie zuvor; im zweiten Satz ist das Tempo als *Modéré, un peu lent* angegeben, wobei die thematischen Achtelnoten sich laut Metronomhinweis im Tempo 76 bewegen. Im siebten Satz dagegen ist das Tempo *Bien modéré* und die Metronomangabe Achtel = 40, so dass die thematragenden Noten – hier Viertel – auf Tempo 20 verlangsamt sind.

dadurch, dass die Mittelstimmenakkorde nicht *gegen* die Noten des Themas gesetzt sind, sondern ihnen jeweils folgen, und zwar in einer ganz eigenen Farbgebung.

Die dritte Ebene, auf der sich der hier diskutierte Aspektwechsel festmachen lässt, findet im *Regard de la Croix* selbst statt. Wieder unterscheidet sich die letzte Halbzeile deutlich von dem ihr Vorausgehenden. Allerdings – und das könnte theologisch bedeutsam sein – ist die Beziehung umgepolt. In Takt 24 verliert der Gesang all seine Schwere:

- 1 Die Viertelnoten machen plötzlich Sechzehnteln Platz, d. h. der Puls ändert sich von extrem langsamen zu mäßig bewegten (den melodietragenden Werten des *Regard de l'étoile* entsprechenden) Noten;
- 2 die achttimmigen Akkorde, die die Oktave zwischen je zwei der Unisonostimmen füllten, werden aufgegeben; die Textur kehrt zum Unisono zurück;
- 3 eine vierfache, zu einem einzigen *crescendo molto* vereinte Wiederholung dehnt die Teilphrase, mit dem Erfolg, dass ihre Einzelnoten nun umso enger miteinander verbunden sind. (Erst ganz am Schluss sorgt eine Rückkehr zur *non-legato*-Artikulation doch noch für zusätzliche Akzente.)

Der Zyklus der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* im Allgemeinen und der *Regard de l'étoile* im Besonderen handeln von der Geburt des Erlösers – 'betrachtet' in einem Augenblick, da Jesu Leiden noch in für Menschen unbekannter Zukunft liegt. Dieses zukünftige Leiden ist die unverzichtbare Erfüllung eines höheren Planes, wie es die Kreuzesworte "Es ist vollbracht" (Joh 19, 30) bestätigen. Dementsprechend ist die diese Zukunft im Blickwinkel des Sternes von Bethlehem verkörpernde musikalische Komponente wesentlich intensiviert. Die Intensivierung erklingt zunächst als integraler Bestandteil des thematischen Entwurfes (als letzte Halbzeile des liturgischen Gesanges im *Regard de l'étoile*), dann als in sich stehende Realität (indem die ausgesparte letzte Halbstrophe des *Regard de l'étoile* als eigener Satz unabhängig wird), und schließlich als Zusammenziehung und Rückkehr zur Einfachheit, hinsichtlich Tempo und Artikulation (als letzte Halbzeile im *Regard de la Croix*).

Es scheint, als deute Messiaen die Kreuzigung nicht nur als Vollendung des göttlichen Planes, sondern zugleich aus der Sicht Jesu als Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (in Tempo, Textur und Artikulation), als Rückkehr des Menschensohnes zu seinem himmlischen Vater.

Die in die Unisonotextur eingebetteten Mittelstimmen, die das Stern- und Kreuzthema begleiten, bestehen aus zwei Segmenten. Diese erklingen abwechselnd, anscheinend je nachdem, ob das Ereignis der Kreuzigung als 'von innen' oder 'von außen' wahrgenommen wird. Beide Segmente bestehen aus achttimmigen Akkorden, Orgelpunkten und von Seufzermotiven abgeleiteter Melodik.⁶³ Die Art, in der sich diese Eigenschaften manifestieren, unterscheidet sich sowohl im musikalischen Detail als auch in der darin liegenden theologischen Aussage Messiaens.

- Die Akkorde, die die jeweiligen Themenabschnitte *begleiten*, sind einfach strukturiert. Hinsichtlich ihrer vertikalen Struktur sind die Akkorde der linken Hand nichts anderes als eine Verdoppelung der Akkorde der Rechten in der nächst tieferen Oktave, so dass die Anzahl unabhängiger Stimmen auf vier beschränkt ist. Horizontal besteht die oberste Stimme aus einer Kette einzelner dreitöniger Seufzermotive; die unterste Stimme jedes vierstimmigen Stranges verdoppelt diese

BEISPIEL 55: die Unterstützung des Stern- und Kreuzthemas

The musical score for Example 55 is presented in three parts. The top part is a grand staff (treble and bass clefs) showing the piano accompaniment. It features a complex texture with multiple layers of accompaniment. The top staff shows the Star and Cross themes. Below it, there are chromatic accompaniment lines. The bottom staff shows organ point triads and chords. The score is marked with dynamics like *mf* and *pp*, and includes performance instructions like 'z' for accents and '7' for ornaments. The middle part of the score is a detailed view of the accompaniment, showing the Star and Cross themes, chromatic accompaniment, and organ point triads and chords. The bottom part of the score is a detailed view of the organ point triads and chords, showing the structure of the accompaniment.

⁶³ Der Begriff 'Seufzermotiv' wird hier im klassischen Sinne verwendet – im Sinne der aus Bachs Musik wohlbekanntesten dreitönigen Gebilde, in denen ein Auftakt zu einem als Vorhalt und Auflösung empfundenen Notenpaar führt. (Der Auftakt fehlt häufig, besonders in Kettenbildung.) Besonders typisch ist es, wenn der Vorhalt die Auftaktnote als Tonwiederholung aufgreift und die Auflösung als Ganz- oder Halbtonschritt erreicht wird.

Seufzer in der ungewöhnlichen Intervallparallele einer großen Sept und verstärkt damit die klagende Qualität der Seufzer. Die von der gesamten Seufzerkette beschriebene Linienführung besteht aus einem chromatischen Ab- und Wiederaufstieg. Die beiden mittleren Stimmen der vierstimmigen Stränge wiederholen die Terz *f-as* als inneren Orgelpunkt.

- Die jeder Halbzeile *folgenden* Akkorde sind komplexer. Messiaen entnimmt die Töne der rechten Hand dem Modus 6⁴, die der linken Hand dem Modus 4⁶. Die Gegenüberstellung dieser beiden Modi bleibt im gesamten Verlauf des Stückes unverändert, wenn sich auch die melodische Linienführung ändert. Die Orgelpunktöne erklingen hier getrennt von den Seufzerakkorden und zum fünfstimmigen Satz verdichtet, in betonter Stellung auf starken Taktteilen (vgl. den asmoll-Dreiklang mit *sixte ajoutée* und Oktave, *as-cés-es-f-as*, in T. 4, 8, 13, 17, 23 und 29).

Eine Deutung der Symbole muss notwendigerweise ebenso vielschichtig sein wie deren musikalische Repräsentanten. Die Gegenüberstellung von Modus 6 und 4 verarbeitet ein anderes in der Exposition symbolisch festgeschriebenes Element. Sie geht auf das fünfte Stück, *Regard du Fils sur le Fils*, zurück, wo die beiden Modi die beiden im Titel angesprochenen Aspekte Jesu bezeichnen – sein Erlösungsmission als inkarnierter göttlicher Logos und seine Geburt als Menschensohn. Die Wiederaufnahme eben dieser Gegenüberstellung erscheint in einem dem drohenden Schatten des Kreuzes über der Krippe gewidmeten Stück intuitiv verständlich.

Der Orgelpunktakkord des Stückes, dessen oberste Terz schon in der Begleitung der thematischen Phrasen erklingt, der jedoch erst im Rückblick auf diese voll verwirklicht wird, legt zwei tonale Beziehungen nahe. Einerseits verbindet seine Rahmenoktave *as* den Akkord mit dem Zentralton des Stern- und Kreuzthemas und unterstreicht damit die erschütternde doppelte Perspektive von froher Botschaft und Opferleiden. Andererseits erinnert die vertikale Struktur an den wichtigsten symbolischen Akkord des Zyklus, den Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, der seit dem Eröffnungsstück als eines der musikalischen Symbole von Gottes Liebe festgeschrieben ist. Indem Messiaen das Stück *Regard de la Croix* auf diese offensichtliche Variante des ‘Liebesakkords’ stützt, scheint er erneut betonen zu wollen, dass auch und gerade die Kreuzigung ein Akt göttlicher Liebe ist.

Die Seufzermotive greifen nicht auf Expositionsmaterial zurück; doch sind sie als rhetorische Figuren mit langer, vielfach belegter Vergangenheit semiotisch eindeutig. Musikalische Seufzer stehen traditionellerweise für

menschliches Klagen über die Sündhaftigkeit der Welt sowie auch, als Erweiterung desselben Gedankens, über das Schicksal, das der Menschensohn aufgrund menschlicher Sündhaftigkeit erleiden musste. Auch ausgedehnte Chromatik als Figur musikalischer Rhetorik weist auf den Menschen und seine kleinen, oft kleinlich fehlgehenden Schritte.

Während die Seufzer innerhalb der Phrasen eine ganz im Geschehen aufgehende Art verkörpern, in der die Erfüllung des Schicksals Christi am Kreuz wahrgenommen werden kann, zeigt Messiaen von außen, nach Erreichen der die Teilphrase abschließenden langen Note, eine andere, reflektiertere Reaktion, die mit ihrer konsistenten modalen Gegenüberstellung die Notwendigkeit der Dualität von Jesu göttlicher und menschlicher Natur zu bestätigen scheint. Unter diesem Blickwinkel ist die Kreuzigung nicht nur Grund zu Klage und Seufzen, sondern vor allem ein Akt des Triumphes. „Das Kreuz sagt: Du wirst Priester sein in meinen Armen“ – dies ist es, was Messiaen im Begleittext mit dem Symbol von Golgota assoziiert. Am Kreuz ist Jesus Priester; sein Tod ist das priesterliche Opfer, das die Welt zum Leben erlöst.⁶⁴

Das Stück endet mit einer Art Synopse seiner Hauptaspekte. Der Beginn des letzten Taktes mit seinem vieroktavigen *as* vollendet die Beziehung zwischen dem Stern und dem Kreuz; keines der im Zyklus noch folgenden dreizehn Stücke verwendet diesen Ton in melodisch oder harmonisch herausragender Stellung. Auf der darauf folgenden Sechzehntel erklingt, ebenfalls zum letzten Mal im ganzen Werk, der *as*-moll-Dreiklang mit *sixte ajoutée* und bestätigt erneut die Gegenwart von Gottes Liebe in der dieser Situation angepassten Form. Als dritter Bestandteil des letzten Taktes erklingen zwei Akkorde, die die für die zwei Aspekte des Sohnes stehenden Modi 6 und 4 verkörpern. Bezeichnenderweise ertönen diese beiden Akkorde jedoch nicht in direkter Gegenüberstellung (was ebenso einfach zu schreiben und auch zu spielen gewesen wäre), sondern leicht nacheinander. Der das Leiden am Kreuz versinnbildlichende Modus-6-Klang geht dem Modus-4-Klang als Vorschlag voraus. Dies ist teleologisch sinnvoll. Zugleich gibt die Paarung dem Modus-4-Klang aktuelles Gewicht und mit ihm der Geburt von Bethlehem – wie es ja nur angemessen ist im Zusammenhang der „zwanzig Blicke auf das Jesuskind“.

⁶⁴ Die Worte gehen auf Hebräer 4, 14 zurück, wo Paulus Jesus „einen erhabenen Hohenpriester“ nennt. Diese Vorstellung war während der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts besonders beliebt und inspirierte die Ikonografie, die Messiaen hier anspricht. Die Kirche allerdings stand Darstellungen des gekreuzigten Jesus als Priester ablehnend gegenüber.

Das Unsagbare

Wenn der Titel eines Musikstückes von Stille spricht, wie es im *Regard du silence*, dem siebzehnten Satz der *Vingt Regards*, der Fall ist, so ist dies ein Grund zum Innehalten. Welche Geräusche würden in der erhofften Lautlosigkeit vermieden, und was bliebe für die Musik?

Menschen, die sich Stille ersehnen, meinen damit meist die Befreiung von mechanischen oder motorgetriebenen Geräuschen, von gedankenlosem Geplapper und geistabstumpfenden Unterhaltungsveranstaltungen. Doch wäre die so erzielte Stille keineswegs leer – ganz im Gegenteil: sie wäre erfüllt mit vielerlei leisen Stimmen, die beim sonst üblichen Geräuschpegel allzu leicht untergehen. Gläubige suchen die Stille, um Gottes Botschaft wahrnehmen zu können.

Stille ist also wesentlich verknüpft mit der Vorstellung von Respekt, Andacht und Ehrfurcht. Die Art und Weise, in der der neugeborene Jesus hier ‘aus dem Blickwinkel der Stille’ gesehen wird, ist frei von Sentimentalität, frei auch von Lobpreis oder Hoffnung. Stattdessen wünscht Messiaen, das unfassbare Ereignis möge selbst sprechen. “Jede Stille der Krippe offenbart Musiken und Farben, die die Geheimnisse Jesu Christi sind”, schreibt er in seinem Begleittext.

Im Verlauf der *Vingt Regards* wird die Stille dreimal ausdrücklich beschworen; jeder der drei Fälle fügt dem Verständnis des hier zu betrachtenden Stückes eine Nuance hinzu. In *Première communion de la Vierge* lässt der Komponist seine Hörer daran teilnehmen, wie Maria das Kind in ihrem Leib als “meine Liebe ohne Wortgeräusch” anredet. In diesem Kontext steht Stille für alles, was jenseits dessen ist, was Menschen verstehen oder in Worten ausdrücken können. In *Je dors, mais mon cœur veille* taucht das Wort *silence* zwar nicht im Titel oder Begleittext auf, wohl aber in den zusätzlichen, erklärenden Sätzen des Vorwortes. Dort beschreibt Messiaen das Stück als “Dialog mystischer Liebe” und fügt hinzu: *Les SILENCES y jouent un grand rôle* (Hervorhebung des Komponisten). In diesem Fall muss, wie die Pluralform deutlich macht, das Wort selbstverständlich zuerst im Sinne des praktischen Aspektes einer Unterbrechung von Klang verstanden werden: als musikalische Pausen. Doch die Tatsache, dass Messiaen das Wort *silences* im Schriftbild ausdrücklich hervorhebt, erzeugt eine Querverbindung zwischen dieser ‘Klangunterbrechung’ im Kontext mystischer Liebe und der in *Première communion de la Vierge* besungenen mystischen Liebe, die Jesus erkennt als jemanden, der “ohne Wortgeräusch”, lautlos, spricht.

Die bedeutsamste Stelle findet sich im fünften Stück des Zyklus. Im Begleittext zu *Regard du Fils sur le Fils* spricht Messiaen von der Widerspiegelung der Freude (*réfraction de joie*), die von den "Vögeln der Stille" (*les oiseaux du silence*) herbeigeführt werde. Hinsichtlich des musikalischen Materials besteht eine deutliche Beziehung zwischen dem die Expositionsgruppe abrundenden Stück und dem *Regard du silence*. In beiden Fällen enthält Messiaens Wortlaut außerdem Hinweise auf ungewöhnliche Formen des Lichtes sowie auf das Geheimnis Christi (V: "Geheimnis, Lichtstrahlen in der Nacht"; XVII: "Umgekehrte Regenbögen ... Musiken und Farben, die die Geheimnisse Jesu Christi sind").

Die kompositorischen Beziehungen zwischen den beiden Stücken sind deutlich. Wie gezeigt wurde, verarbeitet der fünfte Satz das Eröffnungsstück *vertikal*, indem er im dritten Texturstrang die vollständige Harmoniefolge des *Regard du Père* wiedergibt und sie mit zwei modal und rhythmisch unabhängigen Strängen im höheren Register kontrastiert. Im siebzehnten Satz setzt er diesen Prozess in der anderen Dimension fort: *Regard du silence* kann als *horizontale* Verarbeitung von *Regard du Fils sur le Fils* gelesen werden, insofern es die das fünfte Stück charakterisierende zweisträngige Rhythmenkette zitiert, ihr aber einen kontrastierenden Mittelteil gegenüberstellt.

Rhythmisch entsprechen Takt 1-19 dieses Stückes den beiden hohen Strängen derselben Takte im *Regard du Fils sur le Fils*. Die Akkordfolge der rechten Hand gibt die 'rhythmische Signatur' Messiaens wieder, mit der der Komponist symbolisch anzeigt, dass ein dem Wesen nach Ewiges und Zeitloses am Leben sterblicher Geschöpfe teilnimmt; die linke Hand stellt die anderthalbfache Vergrößerung derselben Rhythmenfolge dagegen. Die Rhythmenfolge des oberen Stranges erklingt dreimal, die des unteren nur zweimal, mit dem Erfolg, dass die beiden 'Aspekte' Jesu am Ende zusammenfallen. Die Tempi unterscheiden sich allerdings wesentlich: die thematischen Noten sind im siebzehnten Stück viel schneller als im fünften (vgl. V: ♩ = 66, also melodische ♩ = 33 mit XVII: ♩ = 76, also melodische ♩ = 19).

Die im fünften Stück verwendeten Modi sind Modus 6 (die Inkarnation des göttlichen Logos) im oberen und Modus 4 (das Jesuskind) im mittleren Strang. Die symbolische Darstellung des ewigen Christus ist ausschließlich in Dreiklängen (d. h. mit Hinweis auf die Trinität) komponiert, während die des gerade geborenen Menschensohnes durchgängig in Vierklängen (d. h. unter Betonung der irdischen Perspektive) gesetzt ist. In *Regard du silence* behält der untere Strang die modale Bedeutung bei – genau wie zuvor entstammen seine Töne dem Modus 4⁴ –, wohingegen der obere Strang tonlich

von Modus 3 bestimmt wird. Das wirft die Frage auf, wofür dieser Modus steht, der nicht in den fünf Expositionsstücken eingeführt wurde.

Der ausdrückliche rhythmische Bezug zwischen dem siebzehnten und dem fünften Stück legt nahe, dass man dem dortigen Beispiel folgend auch die beiden hier übereinander gestellten Modi als zwei Aspekte der Natur Jesu deutet. Die Suche nach einem zusätzlichen Kontext für den dritten Modus führt zu *Noël*, dem in Rondoform komponierten dreizehnten Stück, dessen langes zweites Couplet vollkommen von diesem Modus bestimmt wird. Wie am Ende dieses Kapitels gezeigt werden soll, geht es in *Noël* nicht um die abstrakteren Aspekte der Inkarnation und Bestimmung Jesu, sondern vor allem um das Freudenfest in Erinnerung an die Geburt eines besonderen Kindes und einer besonderen Hoffnung. Demnach kommt man Messiaens Absicht vermutlich relativ nahe, wenn man Modus 3 als Symbol für die frohe Botschaft deutet. Modal-symbolisch beziehen sich die beiden Stränge im *Regard du silence* somit auf das neugeborene Kind und die neugeborene Hoffnung. Der Unterschied zwischen den beiden Aspekte Jesu ist hier nicht der zwischen dem Sohn Gottes und dem Sohn Marias, sondern vielmehr der zwischen dem in einer bestimmten Nacht in Bethlehem geborenen Kind und dem prinzipiell überzeitlichen göttlichen Heilsplan.

Die Art, wie Messiaen die Akkordtypen anordnet, um mit ihren Mustern die Palindrome entweder zu unterstreichen oder aber ihnen entgegenlaufen, ist wiederum bezeichnend. Im *Regard du silence* nimmt der untere Strang, das Symbol des Jesuskindes, die Struktur an, die im *Regard du Fils sur le Fils* den inkarnierten Logos im oberen Strang bestimmt. Für das modalakkordische Emblem der frohen Botschaft dagegen entwirft Messiaen eine Klangfolge ohne irgendwelche die Zeit aufhebenden Spiegelungen.

TABELLE 14 : die harmonische Struktur der zweimal zwei Stränge

Palindrom	1	2	3	4
V, Strang 1:	a	b	a'	c c d; a b a', c c d
V, Strang 2:	a	a', b	b, c c'; a a', b b, c c'	
XVII, Strang 1:	a	a a' a" a" a" a"	a" b c, a" d b	
XVII, Strang 2:	a	b a, c c' d; a b a, c c' d		

Zwischen dem bisher beschriebenen ersten Teil und seiner variierten Reprise stehen zwei analoge Abschnitte (vgl. T. 20-52 mit T. 53-87), die jeweils in Bogenform angelegt sind und mit den numerischen Symbolen DREI und SIEBEN, d. h. mit trinitarischen und apokalyptischen Bezügen spielen. Im ersten der aus je DREI Komponenten bestehenden DREI Segmente sind

SIEBEN Takte der Variation von Akkordpaaren gewidmet: Jedes Paar ist einzigartig in seiner Charakterisierung durch Betonungen, Artikulation, Lautstärke und Tondauern. Die DREI Takte der nächsten Komponente repräsentieren in ihrem Tonbestand den Modus 3³, das Symbol der frohen Botschaft, während die SIEBEN Takte der dritten Komponente ihre Töne aus dem Modus 2 beziehen und damit auf eines der Symbole göttlicher Liebe verweisen.

Das zweite Segment bringt eine Intensivierung: das Tempo ist schneller, die tonale Quelle ist der Modus 4⁴, in diesem Zyklus das Symbol des Jesuskindes, und die Komponenten sind wesentlich kompakter.⁶⁵ Das dritte Segment kehrt zum langsameren ersten Tempo zurück und greift auch die gepaarten Akkorde sowie den Modus der göttlichen Liebe wieder auf. In seinen ersten vier Takten trägt der Notentext die Bezeichnungen "Akkordthema in Krebs- und Grundform"⁶⁶ sowie "Regenboden". Allerdings zitiert der Komponist das Akkordthema hier nicht in der kurzen Form mit nur vier Akkorden, wie er es (leider ohne Hinweise auf eine mögliche geistliche Bedeutung zu geben) in seinem Vorwort abdruckt. Vielmehr wird das ausgewiesene Akkordthema durch vier sechsstimmige Klänge erweitert – in genau der Kombination, der die Hörer des gesamten Zyklus bereits in einem früheren Satz, dem *Regard des Anges*, in exponierter Stellung begegnet sind (vgl. XIV: T. 5-6 mit XVII: T. 41-44).

Der ganze Abschnitt wird sodann wiederholt, wobei die einzelnen Komponenten abwechselnd transponiert, variiert, erweitert oder rückläufig gelesen erklingen. Eine ähnliche Beziehung, die einer analogen aber in jeder Hinsicht veränderten Wiederaufnahme, lässt sich auch im Verhältnis des letzten Abschnitts zum ersten beobachten (vgl. T. 1-19 mit T. 88-102): Die Musik kehrt zur extrem leisen Tongebung sowie zu den Akkordphrasen

⁶⁵ Die beiden ersten Komponenten teilen sich die zwei Dimensionen eines einzigen Taktes: In T. 27 entwickelt Messiaen im unteren Notensystem und in den ersten 7 Sechzehnteln des oberen zwei übereinander geschichtete vierstimmige Akkorde. Der Rest dessen, was in der rechten Hand erklingt – 3 Gruppen mit Vorhalten verzierter Akkorde, von denen jeder einschließlich der nachfolgenden Pause 3 Sechzehntel lang ist – trägt eine ganz andere Farbe bei. Die 3 Takte der dritten Komponente setzen das Zahlenspiel fort mit einem 3stufigen Arpeggierauschen aus verschiedenen 7stimmigen Akkorden.

⁶⁶ Messiaen kombiniert hier in jedem Takt ein vorhaltverziertes Akkordpaar mit einem Akkordpaar in gleichmäßigen Notenwerten und schafft dabei ein faszinierendes Bild: Die vorhaltverzierten Akkorde, die zu Beginn der Takte 41-44 im mittleren und unteren System stehen, erklingen gespiegelt in den gleichmäßig rhythmisierten Akkordpaaren des oberen und mittleren Systems (vgl. T. 44-41). Im Begleittext fordert Messiaen seine Hörer auf, darin einen "umgekehrten Regenbogen" zu erkennen.

zurück, doch die Details sind von Grund auf verändert. Messiaen hält den Schlussabschnitt ganz im Toccatastil; ein größerer Kontrast zu den komplexen Rhythmenfolgen des ersten Abschnitts ließe sich kaum denken.

Wie zu Beginn des Stückes entnehmen die beiden Hände ihr tonales Material den Modi 3⁴ und 4⁴, und auch die Akkordtypen sind identisch. Im oberen Strang erklingen vier Einsätze der Modus-3-Akkordfolge; die letzte ist getrennt durch eine Verarbeitungsphrase und wird gefolgt von einem Fragmentierungsvorgang. Alle zur vollständigen Akkordfolge beitragenden Takte werden in der linken Hand von einer aus den ersten drei Akkorden der Modus-4-Folge nach dem Muster 1-2-3-2, 1-2-3-2 | etc. gebildeten Figur begleitet; es ist fast, als wolle das Jesuskind in der Krippe die frohe Botschaft in ähnlicher Weise stützen, wie Gottes Liebe die schwierige Dualität des Sohnes im fünften Stück trägt. In einer Art Coda fügt Messiaen schließlich SIEBEN identische Takte hinzu, die in Tempo und Lautstärke bis zum langsamen Flüstern abnehmen und dann noch lange verklingen.

In mehreren Interviews beschreibt Messiaen seinen *Regard du silence* als vielfarbige, immaterielle, schattierungsreiche und unfassbare Musik, als "Musik der Konfetti". Gleichzeitig betont er, dass diese Musik nicht mit den Sinnen erfasst, sondern nur als Akt des Glaubens verstanden werden könne. Er scheint versucht zu haben, in den musikalischen Figuren dieses Satzes das undurchdringbare Geheimnis einer göttlichen Absicht einzufangen – ein Geheimnis, dem man sich nur in Stille nähern kann.

Zeit und Ewigkeit

Wie die Stille ist auch die Zeit eines der von Messiaen so geliebten "immateriellen und symbolischen Wesen". Der Begleittext zum neunten Stück des Zyklus führt sowohl an die Aussageintention des Komponisten heran als auch an die Quellen, aus denen sich seine Vorstellung speist. Der Ausdruck "Geheimnis der Fülle der Zeit" (*mystère de la plénitude du temps*) entlehnt seinen Wortlaut dem Neuen Testament. In Gal 4, 4 schreibt Paulus: "Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt, damit er die freikaufe, die unter dem Gesetz stehen, und damit wir die Sohnschaft erlangen"; und in Eph 1, 9-10 heißt es, Gott habe "uns das Geheimnis seines Willens kundgetan, wie er es gnädig im voraus bestimmt hat: Er hat beschlossen, die Fülle der Zeiten heraufzuführen, in Christus alles zu vereinen, alles, was im Himmel und auf Erden ist."

Das Geheimnis der Zeit war seit dem 4. Jahrhundert ein beliebtes Thema griechischer und römischer Theologen, und besonders Augustinus kämpfte damit; dessen "Befreiung der Zeit", die er durch die Inkarnation des Ewigen herbeigeführt sah, ist eines der Hauptanliegen Messiaens ("*mon désir de cessation du temps*") – ein Anliegen, dem er vor allem sein *Quatuor pour la fin du Temps* gewidmet hat.

"Fülle der Zeit" enthält damit zwei Bedeutungen. Aus der hypothetischen Perspektive Gottes bezeichnet der Ausdruck den Augenblick, da die Zeit 'reif' ist für die Inkarnation des Logos; aus menschlicher Sicht steht er für die Abschaffung der eindimensionalen Vorstellung von Zeit zugunsten einer Intuition, die das Ewige zulässt und einbegreift. Der zweite Satz in Messiaens Anmerkung, "die Zeit sieht den in sich geboren werden, der ewig ist", unterstreicht diese Verflechtung von Zeit und Ewigkeit und liefert, wie hier gezeigt werden soll, die Basis für die musikalische Darstellung.

Eine letzte Bemerkung Messiaens zu diesem Stück verdient beleuchtet zu werden. In seinem Vorwort erwähnt der Komponist ein "kurzes Thema", das er als "kalt, seltsam, wie die Eierköpfe Chiricos" beschreibt. Diese Bemerkung ist aus mehreren Gründen bedeutsam. Zunächst ist da die auffällige Tatsache, dass das Stück, um das es hier geht, tatsächlich *zwei* Themen aufweist, die gleich wichtig erscheinen, gleich oft wiederkehren und eine gleiche Anzahl von Veränderungen durchlaufen. Während die unspezifische Bemerkung "ein kurzes Thema" das Auge auf die ersten Takte zu lenken scheint, zielen die weiteren Attribute, "kalt und fremd", eher auf das zweite.

Der Vergleich einer musikalischen Komponente mit einer Komponente in den Werken des Giorgio de Chirico (1888-1978) lädt zu einer genaueren Untersuchung ein. Dieser italienische Maler und Bildhauer griechischer Abstammung, zwanzig Jahre älter als Messiaen, entwickelte in den Jahren um 1915-1917 zusammen mit Carlo Carrà einen Stil, der später als *pittura metafisica* bekannt wurde. Werke dieses Stiles wirken wie zusammengesetzt aus Aspekten der Wirklichkeit und Fragmenten einzelner klassischer Kunstwerke. Aus diesen entsteht eine Bildwelt, die absurd und bedrückend anmutet. Insbesondere Chirico scheint eine surrealistische Deutung der Welt nahe zu legen: Straßen oder Plätze ohne die sie säumenden Gebäude, bevölkert von marionettenhaften Figuren, deren Köpfe oft als leere Ovale wiedergegeben werden, wodurch sie blind und öde wirken. Kunstkritiker weisen auf das kalte, harte Licht und die unheimlichen Schatten in Chiricos Gemälden hin. Viele Betrachter bemerken allerdings auch, dass diese Kunst eine übernatürliche Ruhe ausdrückt und manchmal an die Vorstellungen erinnert, die die Antike vom Totenreich hatte.

BILD 2: die typischen “Eierköpfe” des Giorgio de Chirico

Diese Gedanken zur Kunst Chiricos werfen ihrerseits Licht darauf, wie Messiaen möglicherweise sein Thema – und die Worte, mit denen er dieses ankündigt – entworfen haben mag. Sich in die “Fülle der Zeit” hineindenken zu wollen, gleicht einem Versuch, mit Chiricos leeren Gesichtern Kontakt aufzunehmen. Alle Vorstellungen, die wir als zeitgebundene und sterbliche Wesen von der “Fülle der Zeit” formen könnten, müssen notwendig auf ein Gefühl der Verlorenheit und Erniedrigung hinauslaufen: Wir können Anfang und Ende der Zeit nicht begreifen, viel weniger noch ihre Natur oder ihr radikales Gegenteil.

Messiaens nur 44 Takte umfassendes und wenig mehr als drei Minuten dauerndes Stück besteht ganz und gar aus den zwei kurzen Themen und einem Schlussakkord. Der formale Aufbau ist denkbar einfach:

TABELLE 15 : die Materialabfolge im *Regard du Temps*

Abschnitt 1:	a'	b1	a	b2	a ⁺	b3		
Abschnitt 2:	a'	a	b1	b2	b3			
Abschnitt 3:	a'	a	a ⁺	b1			Coda	Zwölftonakkord

(a = Grundform, a' = Variante, a⁺ = Entwicklung;
b1, b2, b3 = drei rhythmische Varianten desselben Materials)

Die beiden Themen unterscheiden sich in jeder Hinsicht – eine Tatsache, die durch die Dialektik im zweiten Satz des Begleittextes bekräftigt wird und eine Deutung der verschiedenen musikalischen Parameter im Lichte von “Zeit” und “Ewigkeit” nahe legt.

Das erste Thema ist eine kurze homorhythmische Phrase aus fünf- bis sechsstimmigen Akkorden. Morphologisch erscheint die Satzweise als ‘organisch’: alle Stimmen liegen so nahe beieinander, dass die Aufteilung auf die beiden Hände des Pianisten nur pragmatischen Gesichtspunkten folgt. Man kann das Thema leicht in einem einzigen Notensystem wiedergeben.

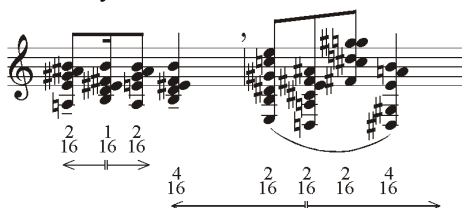
BEISPIEL 56: das erste Thema der Zeit

(vgl. hierfür T. 7-8; die Version in T. 1-3 ist eine Variante)



Der Tonraum, ungefähr gleichmäßig auf beiden Seiten des mittleren *c* verteilt, ist auf insgesamt zweieinhalb Oktaven beschränkt. Da es keinen übergeordneten Pulsschlag gibt, ist die Phrasierung allein durch den Rhythmus und die Taktstriche bestimmt.

Der Rhythmus enthält nur drei verschiedene Notenwerte und erinnert an die Schlichtheit vieler Volksliedphrasen. Gleichzeitig kann man allerdings zwei Palindrome entdecken. Die diesen horizontalen Spiegelbildern inhärente Komplexität gründet in der Tatsache, dass die Palindrome sich mit der Phrasierung überschneiden und damit auf subtile Weise von einer unter-schwelliger Ordnung zu künden scheinen, die an der Oberfläche nicht verwirklicht ist.

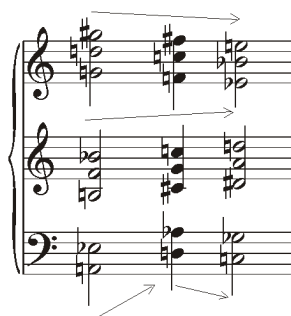
BEISPIEL 57: die rhythmischen Muster im ersten Thema der Zeit

Bezüglich der tonalen Organisation enthält das erste Thema zwei klar vernehmbare Zentraltöne. Die melodische Hauptnote ist *h*; alle drei Versionen des Themas beginnen und enden mit *h* im Diskant. Das meist in der Innenstimme versteckte *e* ist ebenso wichtig: Es erklingt als Bestandteil fast aller Akkorde und fungiert als genereller Fixpunkt. Das vorherrschende Intervall, wie aus dem folgenden Exzerpt klar ersichtlich, ist die reine Quinte – eines der Intervalle, deren einfache Obertonbrechung (2:3) seit Urzeiten und in allen Kulturen als dem menschlichen Ohr besonders gemäß empfunden worden ist.

BEISPIEL 58: die tonalen Muster im ersten Thema der Zeit

Das zweite Thema kontrastiert in jeder Hinsicht mit dem ersten. Statt der reinen Quinten und Oktaven ertönen hier Schichtungen mit Tritonus, die von verminderten oder übermäßigen Oktaven eingerahmt werden. Der Tritonus als arithmetisch-künstliche Hälfte der Oktave wurde in der Geschichte westlicher Musik lange Zeit als für ‘gute Musik’ ungeeignet angesehen – man erinnere sich an Bachs Kämpfe mit seinem Gemeinderat über die Verwendung des *diabolus in musica*. Er galt, ebenso wie die diminuierte und augmentierte Oktave, als außerhalb dessen, was dem menschlichen Ohr Genuss bereitet.

Während sich das erste Thema als organische Einheit präsentiert, mit unabhängigen und weitgehend unvorhersehbaren Konturen innerhalb seiner Akkorde, einer wechselnden Stimmenzahl und einer höchst individuellen Gesamtgestalt, wirkt das zweite Thema als etwas, das nach objektiven Gesetzen gebaut ist. Seine drei Stränge sind äußerst regelmäßig angelegt; das Gleichgewicht ihrer Bewegungen – in Ganztonschritten absteigend in Strang 1, aufsteigend in Strang 2 und als Kurve angelegt in Strang 3 – sind beinahe allzu perfekt.

BEISPIEL 59: das zweite Thema im *Regard du Temps*

Während das erste Thema mit seinen beiden Zentraltönen bei Zuhörern den Eindruck erweckt, als ‘wüssten sie, wo sie sind’, vermeidet das zweite Thema jedes Vorherrschen eines Tones vor den anderen. Stellt man, wie im obigen Exzerpt, die eigentlich kanonisch nacheinander klingenden Stränge genau übereinander, so enthält jede vertikale Anordnung acht verschiedene Töne. Auch horizontal entwickelt sich jeder Strang, ohne dass irgendein Ton wiederholt wird. Das zweite Thema ist somit so entworfen, dass es jeder tonalen Hierarchie widerstrebt. Stattdessen legt es Zeugnis ab für eine fast übernatürliche Gleichheit aller Komponenten. Das Material scheint die Abwesenheit jeglicher Zielgerichtetheit, jeglicher Emotion, ja selbst jedes Zeichens von Lebendigkeit postulieren zu wollen.

Der Vergleich der beiden Themen unter den drei genannten Aspekten macht es deutlich, dass Messiaen bei seinem Verweis auf die “Eierköpfe Chiricos” das zweite, nicht das erste Thema im Sinn gehabt haben muss. Die anderen Parameter des thematischen Materials verstärken diesen Eindruck. Während das erste Thema einen Rhythmus hat, der, beschränkt hinsichtlich der Vielfalt seiner Notenwerte und ‘unordentlich’ hinsichtlich der Art, wie die Palindrome die Phrasenstruktur überschneiden, als ‘menschlich’ bezeichnet werden kann, zeigt sich das zweite Thema als vorbildlich ausbalanciert. Jeder Strang präsentiert das einfachste Palindrom (Halbe / Viertel / Halbe) gefolgt von einer Wiederholung in der rhythmischen Reduktion auf ein Viertel (Achtel / Sechzehntel / Achtel). Auch hinsichtlich des Tonumfanges unterscheiden sich die beiden Themen: Das erste, kompakt und sicher im Mittelbereich der Tastatur verankert, könnte von menschlichen Stimmen gesungen werden, während das zweite beinahe sieben Oktaven überspannt und Regionen ‘außerhalb der Welt’ zu berühren scheint.

Der Strettokanon im Achtel-Abstand, der im zweiten Thema die homorhythmische Textur des ersten Themas ersetzt, entfaltet sich nach Gesetzen,

die wie 'außerhalb von Zeit und Raum' scheinen. Ein Detail in Messiaens Notation bestätigt diese Deutung. In einem auf additiven Rhythmen basierenden kanonischen Satz dienen Taktstriche natürlich vor allem als visuelle Hilfen. Die Schreibweise dieses Themas jedoch stellt diese unkomplizierte Funktion der Taktstriche in Frage. Die erstaunliche Tatsache, dass Messiaen seine Taktstriche so eingezeichnet hat, dass alle Akkorde ein Sechzehntel 'aus dem Takt' eintreten, ist sicher mehr als eine Grille. Eine Darstellung des Klangbildes, in der die (hier nur als punktierte Linien angedeuteten) Taktstriche die Notenwerte nicht durchschneiden, würde so aussehen:

BEISPIEL 60: der 'außerhalb der Zeit' klingende rhythmische Kanon

Jedes Thema tritt in drei Erscheinungsformen auf. Vergleicht man die Transformationen des Materials und dazu Messiaens Aufführungsanweisungen, so stellt man fest, dass der oben aufgezeigte Gegensatz weiter verstärkt wird. Die Vortragsanweisung für das erste Thema verlangt *mf*, einen mittleren, 'humanen' Lautstärkegrad. Strategisch platzierte *sostenuto*-Striche verstärken den trügerischen Eindruck von metrischer Hierarchie, während Bogen und Akzente als Beweise emotionaler Erregung dienen. Die Anweisung für das zweite Thema dagegen lautet nur *pp*. In Zusammenhang mit den extremen Registern erzeugt diese zarte Schattierung eine außerirdisch wirkende Farbgebung. Da auch im weiteren Verlauf jegliche dynamische Entwicklung fehlt, scheint das zweite Thema absolute Leidenschaftslosigkeit zu verkörpern.

Bezüglich der Materialverarbeitung beginnt das erste Thema mit einer Variante, bringt erst dann die Grundform und schließt mit einer Version mit langem Schlussglied. Dieses besteht aus nur drei Akkorden: dem Schlussakkord des Themas, dem ihm in der Eröffnungssphrase vorausgehenden ornamentierenden Akkord und einem gänzlich neuen Anfangsakkord. In der Vertikale übernehmen Quartan den Platz der Quinten.

BEISPIEL 61: Quartetten im Schlussglied des ersten Themas

Rhythmisch beginnt das Schlussglied mit einem Palindrom, das, genau wie das im ersten Takt, die durch Taktstrich angedeutete Phrasierung überschneidet. Vielfältige Ausdruckszeichen – Akzente, Bindungen, Lautstärkenveränderungen – unterstreichen die Tatsache, dass dieses Thema die Zeit darstellt, wie sie von Menschen und subjektiv ganz verschieden erlebt wird: eben noch scheinbar gedehnt, nun plötzlich dahinfliegend, mit angedeuteter Wiederholbarkeit, die zuweilen eine Wahl ist, oft jedoch ein Zeichen, dass die Menschen in einem Rahmen beschränkter Möglichkeiten gefangen sind.

BEISPIEL 62: die drei Phrasen der vom Menschen erlebten Zeit

Die Veränderungen, die das zweite Thema durchläuft, sind von gänzlich anderer Art. Sie folgen objektiven Gesetzen und können daher in einem einzigen Satz beschrieben werden. Während die zweite Teilphrase, die beschleunigte Wiederholung des Drei-Akkorde-Palindroms, im Verlauf des Stückes vollkommen unverändert bleibt, durchläuft die erste Teilphrase zwei Wandlungen: eine Diminution auf drei Viertel und später eine Augmentation auf fünf Viertel der originalen Werte. Das ist aber auch schon alles: objektives, gesetzmäßiges Wachstum – ohne die kleinste Veränderung der tonalen Organisation, des Registers, der Struktur, des dynamischen Niveaus, der Phrasierung oder der Artikulation.

“Geheimnis der Fülle der Zeit. Die Zeit sieht den in sich geboren werden, der ewig ist”. Messiaens kompositorische Interpretation bedient sich aller musikalischen Parameter, um die beiden Eckpunkte dieser “Fülle” zu beleuchten und Symbole zu entwerfen einerseits für die menschliche, subjektive, emotional wahrgenommene und gemessene Zeit, andererseits für die göttliche, allumfassende, objektive, unhierarchische Dimension. Das zweite Thema in *Regard du Temps* versinnbildlicht somit den zeitlichen Aspekt, wie er sich dem außerhalb des menschlichen Bezugssystem angesiedelten Blick darstellt – die ewige, immer schon gegebene, immer gleiche Bedeutung des Inkarnationsereignisses.

Zuletzt soll noch erörtert werden, inwiefern es sich bei diesem Stück um einen Beitrag zur Durchführung des in der Exposition eingeführten Materials handelt. Der Bezug findet sich in der Tonwahl und Kontur des zweiten Themas. Die einander im obersten und mittleren Strang gegenüberstehenden Dreiklänge erklingen notengleich bereits am Ende des zweiten Stückes. Dort, im *Regard de l'étoile*, bilden sie die Coda und überraschen die Hörer, insofern sie keinerlei Zusammenhang mit dem Material der vorangegangenen strophischen Komposition erkennen lassen. Innerhalb der fünf Stücke, die gemäß der hier zugrunde gelegten Hypothese die Exposition des Zyklus bilden, ist der Symbolgehalt dieser Akkord-Gegenbewegung nicht erklärbar; inwiefern und in welcher Bedeutung sie das dem Stern- und Kreuzesaspekt gewidmete Stück beschließen, musste im entsprechenden Kapitel offen gelassen werden. Die anlässlich der hermeneutischen Analyse des *Regard du Temps* gewonnenen Erkenntnisse erlauben nun, auf diese Frage zurückzukommen und sich der Aussage, die der Komponist in jener kurzen Coda angedeutet haben mag, anzunähern.

Wie gezeigt wurde, signalisiert die strukturelle Unvollständigkeit des *Regard de l'étoile*, dass aus der Perspektive des Wunders von Bethlehem ein entscheidender Aspekt noch aussteht: der des Kreuzes von Golgota und mit ihm die Vollendung des Schicksals, das Jesus zum Erlöser machen wird. Obwohl diese Drohung im Abbruch der erwarteten dritten Manifestation des liturgischen Gesanges latent bewusst gemacht wird, beschließt Messiaen dieses Stück doch in der Stimmung göttlicher Getragenheit, die die ganze Exposition kennzeichnet.

Durch die Akkorde, deren Sinn sich erst im neunten Stück erschließt, beschwört Messiaen schon im zweiten Satz die Perspektive der Ewigkeit: den Blickwinkel, von dem aus das, was menschlicher Zeitbedingtheit unterworfen scheint, im Lichte einer hinter dem direkt Erfahrbaren wirkenden größeren Wahrheit neu gesehen werden darf.

Die geweihte Nacht

Das dreizehnte Stück der *Vingt Regards* trägt den einfachen Titel *Noël*. Messiaen kommentiert dazu: “Die Weihnachtsglocken sprechen mit uns die süßen Namen von Jesus, Maria, und Josef”. Ebenso wie dieser Titel will auch die Musik offenbar vor allem innige Freude zum Ausdruck bringen.

Das Stück ist als sehr regelmäßiges Rondo angelegt. Die verschiedenen Abschnitte sind auf jeder Ebene, d. h. in Bezug auf Textur, Komplexität des Materials, modale Organisation, Tempo, dynamische Schattierungen etc., klar voneinander unterschieden, wodurch die Form auch beim Hören leicht erkennbar wird.

TABELLE 16 : das Weihnachtsrondo

Refrain	(T. 1-5, Überleitg. T. 6-7)	Couplet 1	(T. 8-20)
Refrain	(T. 21-25)	Couplet 2	(T. 26-52)
Refrain	(T. 53-57)	Couplet 1, var.	(T. 58-64)
Refrain	(T. 65-69)	Coda	(T. 70-80)

Der Refrain, den Messiaen als “glockenartig” und “sehr schnell und freudig” charakterisiert, besteht aus drei Strängen, die beinahe die ganze Tastatur in Anspruch nehmen. Zunächst etabliert ein Anschlag auf dem Taktschwerpunkt im mittleren Register die metrische Ordnung. Im oberen Strang alterniert ein Vierklang mit seiner einen Ton tieferen Transposition, wobei das Akkordpaar im nächsten Takt umgekehrt wird, so dass es zu einer Wechselbewegung auf der Ebene ganzer Takte kommt. Der untere Strang ist beherrscht von dem aus den drei tiefsten Tönen der Klaviertastatur (*a/b/h*) gebildeten chromatischen Cluster. Dieser Clusteranschlag geschieht auf dem sechsten Achtel, einem unbetonten Taktteil. Alle Akkorde sind mit *ff* sowie mit einem Akzent bezeichnet und sollen in ein einziges, die Takte 1-5 zusammenfassendes Pedal genommen werden.

Nach zwei Taktpaaren ohne jede Nuancierung in Lautstärke, Artikulation oder Tempo wird der Refrain abgerundet von einem Takt, in dem die Tonballung im Bass aussetzt, während die Akkordpaare des oberen und mittleren Stranges durch einen dritten Akkord erweitert werden und sich homorhythmisch aufeinander zu bewegen. Der ganze Refrain besteht also aus drei Akkorden: dem Vierklang des oberen Stranges mit seinen absteigenden Transpositionen,⁶⁷ dem Dreiklang des mittleren Stranges mit seinen aufsteigenden Transpositionen und dem chromatischen Cluster des untersten

⁶⁷ Genau genommen weist der letzte Schlag in T. 5 zwei Unregelmäßigkeiten auf, doch können diese allenfalls beim Lesen des Notentextes, nicht beim Hören entdeckt werden.

Stranges. Hinter dieser einfachen Oberfläche verbergen sich gleich zwei aus der Exposition bekannte Komponenten. Die Gegenbewegung in Takt 5 lässt eine Variante der Coda des *Regard de l'étoile* erkennen,⁶⁸ jener Coda, die nach ihrer Entwicklung als zweites Thema im *Regard du Temps* als Symbol der Ewigkeitsperspektive erkannt wurde. Gleichzeitig geht die chromatische Dreitonballung im Bass eindeutig auf den Cluster zurück, der in *Regard de la Vierge* sowie später in *Première communion de la Vierge* als Zeichen der Ehrfurcht erklingt.

BEISPIEL 63: die Weihnachtsglocken läuten die Zeitlosigkeit ein

II: Coda IX: zweites Thema XIII: Ende des Refrains

Die dem eröffnenden Refrain folgende Überleitung ist ebenfalls aus drei Komponenten gebaut. Der neuntönige Akkord, der beide Takte durchklingt, geht auf die dritte Transposition des Modus 4 zurück – jenes Modus, der seit seiner symbolischen Definition in *Regard du Fils sur le Fils* das Jesuskind versinnbildlicht. Die zweite Komponente, ein aus Auftakt und Schwerpunkt bestehendes Paar in achttönigen Akkorden, liefert das Material, aus dem Messiaen eine Phrase des ersten Couplets bilden wird. In der dritten Komponente verarbeitet der Komponist den Basscluster.


Das erste Couplet, dessen Tempo und Lautstärke zurückgenommen sind (*Modéré, un peu vif* und *f-pp* statt *très vif* und *ff*), während die rhythmische und emotionale Komplexität gesteigert erscheint, ist selbst als Miniaturrondo entworfen. Man erkennt deutlich drei Refrains (T. 8-9, 13-14, 18-20) und zwei verschiedene Couplets (T. 10-12, 15-17). Kennzeichen des Miniatur-Refrains sind ein Akkord mit ganztönigem Vorschlag und eine melodisch in *dis* verankerte Geste, die “wie ein Xylophon” klingen soll. Im ersten Mini-Couplet erklingen fünf Versionen dessen, was Messiaen als “Abspaltung der Akkorde aus T. 6” (der zweiten Überleitungskomponente) bezeichnet. Das zweite Miniatur-Couplet besteht aus drei leisen Takten im hohen Register, in denen Wiederholungen zweier großer Sekunden (*as-b* und *b-c*) durch schweifende Arpeggien eingeleitet werden.


⁶⁸ Der obere Akkord ist um einen Ton angereichert und der untere umgekehrt.

Das zweite Couplet des größeren Rondos *Noël* unterscheidet sich noch stärker vom Refrain. Nach der Metronomangabe sind die Achtel seines *Modéré* doppelt so langsam wie die des ersten Couplets, und Messiaen stellt sich den Ausdruck als “zart” vor. Der *rubato*-Auftakt und das *rallentando molto / au mouvement* vor dem Eintritt der Reprise lassen dieses Couplet kontemplativer erscheinen als die beiden anderen Komponenten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die drei langen Pausen, die die Abschnitte voneinander trennen (vgl. T. 35, 41 und 47).

Tonal beruht dieser Abschnitt überwiegend auf Modus 3. Messiaen verwendet diesen Modus in den *Vingt Regards* selten, dafür umso auffälliger in diesem Stück zum Fest des Beginns der Erlösungsgeschichte. Dies gibt Anlass zu der Hypothese, dass es sich um ein modales Symbol für die Freude über die frohe Botschaft handelt – eine Hypothese, die der oben dargelegten Interpretation des *Regard du silence* zugrunde lag und sich dort zu bestätigen schien, die man aber im Kontext dieses Couplets noch erweitern könnte. Hier scheint Messiaen seinen Zuhörern mittels eines Zahlenspiels bedeuten zu wollen, dass das Neugeborene an der Dreifaltigkeit Gottes teilhat: Modus DREI besteht aus DREI Gruppen von jeweils DREI Tönen; im melodischen Teil der thematischen Phrase verwendet Messiaen DREIMAL den für diesen Abschnitt charakteristischen Akkord, einen aus Modus 3 gebildeten Sechsklang;⁶⁹ die Anzahl der Pausentakte beträgt in jedem Abschnitt DREI; jede dieser Pausen hat die Dauer von DREI Schlägen; und der Abschnitt wird skandiert von DREI Einwüfen eines Elements, dessen DREI Oktaven ganztönig in *pp staccato* absteigen. Zur Bestätigung des Ewigkeitsaspektes gibt es zudem mehrere rhythmische Palindrome und Tonspiegelungen:

BEISPIEL 64: Muster für die Aufhebung irdischer Zeit

rhythmische Palindrome 

Tonspiegelungen 

Die Coda des Weihnachtsstückes greift den letzten Takt des Refrains auf (T. 69 = 5), indem sie sein Kopfglied dreifach erweitert (T. 70-73), bevor sie zur dreiakkordischen Form zurückkehrt, die allerdings jetzt augmentiert erklingt (T. 74). Es folgt die Reprise der Überleitung (T. 75-76 = 6-7) sowie

⁶⁹ Vgl. die Taktsschwerpunkte in T. 27, 28, 30; 31, 32, 34; 43, 50, 51: *es-fis-as-c-e-g*.

eine machtvolle Steigerung von *mf* auf *fff*, in der ein fragmentarischer Einschub aus dem zweiten Couplet – im originalen, langsamen Tempo und in *p tendre* – an den nachdenklicheren Aspekt der Weihnachtsfeier erinnert.

Die religiöse Aussage der ‘Durchführungs’-Stücke

Wie die Analysen und hermeneutischen Ausführungen gezeigt haben, dienen die drei dem Kind in der Krippe gewidmeten Stücke als intensive Verarbeitung der mit dem *Regard du Père* und dessen erster Variation im *Regard du Fils sur le Fils* verbundenen, als Eröffnungsbotschaft der Exposition eingeführten Symbole: Diese sind das Gottesthema, der Modus 2, die Fis-Dur-Tonart, der Fis-Dur-Akkord mit *sixte ajoutée* und das Liebesthema. Die drei Stücke, an elfter, fünfzehnter und neunzehnter Stelle des Zyklus platziert, sind weit genug von einander entfernt, um den Eindruck übergroßer Süße nicht zu sehr zu ballen, doch auch regelmäßig genug verteilt, um zu unterstreichen, wie wichtig Messiaen die Botschaft ist, dass alles mit Liebe durchtränkt ist.

- Das Gottesthema bildet die dominierende Grundlage in *Première communion de la Vierge* und bestimmt den Hauptabschnitt in *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, wenn auch in tonal bezogener und insofern gleichsam konkretisierter Form. Erst in *Je dors, mais mon cœur veille* ist das Gottesthema nicht mehr zu hören; seine symbolische Botschaft ist vollständig auf die anderen Bedeutungsträger übergegangen.
- Der Modus 2 ertönt in *Première communion de la Vierge* kombiniert mit kurzen Passagen in Modus 4 und 7 und lenkt damit die Aufmerksamkeit für Augenblicke von der Seligkeit der hoffenden Mutter auf die Aufgabe und das Schicksal des erwarteten Kindes. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* tritt Modus 2 in allen drei Transpositionen auf und beherrscht so die Farbgebung, während er in *Je dors, mais mon cœur veille* nur noch, vielfach unterbrochen, die B-Abschnitte bestimmt.
- Die Tonart Fis-Dur ist in *Première communion de la Vierge* durch das (modal verwandte) B-Dur ersetzt. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* dagegen bildet Fis-Dur den eindeutigen tonalen Bezugsrahmen. In *Je dors, mais mon cœur veille* hat eine Verwandlung vom Rahmen zum Inhalt stattgefunden, so dass Hörer minutenlang nichts als Fis-Dur hören – theologisch eine klare Aussage Messiaens, dass Gottes Liebe nicht nur ein Hintergrund ist, vor dem sich anderes abspielt, sondern, besonders in der Präsenz Jesu, das einzig Wesentliche überhaupt.

- Der Durdreiklang mit *sixte ajoutée*, der im Fis-Dur-Kontext als vertikale Manifestation von Gottes Liebe identifiziert wurde, spielt in *Première communion de la Vierge* keine Rolle. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* dagegen führt jede Teilphrase innerhalb des Hauptthemas zum 'Liebesakkord', der zudem durch zwei auf ihn hinzielende identische Kadenzen und eine ihm ganz gewidmete achttaktige Passage unterstrichen wird. In *Je dors, mais mon cœur veille* erklingt der 'Liebesakkord' sehr prominent im Mittelteil, vor allem in einer ihm fast ausschließlich gewidmeten Entwicklungspassage.
- Das Liebesthema, das in den beiden ersten Stücken dieser Gruppe nicht zu hören ist, beherrscht das Stück, in dem das Gottesthema nicht mehr explizit erklingt, *Je dors, mais mon cœur veille*.

In den drei die Symbolik des Eröffnungsstückes durchführenden Sätzen lässt sich somit eine Betonungsschattierung beobachten, die von der Liebe als Gnadengeschenk Gottes über die die Menschheit in Jesu irdischer Geburt direkt erreichende Liebe Gottes bis zur reziproken, von Menschen erwiderten Liebe reicht und damit eine Bestätigung der Fähigkeit des Menschen zu reiner Liebe darstellt.

Der Bezug zu den anderen Stücken und Symbolen der Exposition ist ähnlich stringent. Das zweite Stück wird im siebten verarbeitet: *Regard de la Croix* klingt als metaphorische Weiterführung des im *Regard de l'étoile* angelegten Perspektivenwechsels. Jenseits des grundlegenden Materials bezieht sich dieses Stück jedoch auch auf den ersten und fünften Satz. Der as-moll-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, mit dem Messiaen den Kreuzestod als Gottes Liebe beweisenden Akt verständlich zu machen sucht, verweist auf eines der im *Regard du Père* eingeführten Symbole, den Liebesakkord. Aus *Regard du Fils sur le Fils* zitiert Messiaen die Zweisträngigkeit in Modus 6 und 4, also das Bild, in dem der inkarnierte göttliche Logos auf das Jesuskind herabschaut. Diese Bestätigung der göttlichen Bestimmung ist allein in der Lage, die Kreuzigung und ihre Schmerzen erträglich zu machen.

Eine andersartige Durchführung erfährt das fünfte Stück in *Regard du silence*. Die auf die 'rhythmische Signatur' bauenden Phrasen, deren Parallele von Original- und Augmentationsform die sich in zwei Dimensionen manifestierende Identität Jesu symbolisiert, sind unmittelbar als Ableitungsform des *Regard du Fils sur le Fils* erkennbar. Zugleich führt das Stück eine neue Gegenüberstellung ein, die der Geburt des Kindes mit der Geburt der Hoffnung auf Erlösung, d. h. den emotionalen und den teleologischen Aspekt des Ereignisses von Bethlehem. Auch hier spielt Modus 2 eine entscheidende Rolle, wenn er auch nicht wie im fünften Stück gleichzeitig als

dritter Strang, sondern diesmal der doppelten Rhythmenfolge nachgeschoben in den Rahmenabschnitten des wiederholten Mittelteiles erklingt. In diesem Mittelteil findet zudem das Spiel mit den Zahlen des Rettend-Trinitären (3) und des Richtend-Apokalyptischen (7) seinen Platz.

Regard du Temps verleiht einer in der Expositionsgruppe als Coda des *Regard de l'étoile* zuerst gehörten, dort aber in ihrem spirituellen Gehalt nicht einsichtigen Komponente ihre Bedeutung. Die dreistufige Gegenbewegung von Akkorden, die aus einer Quart oder Quint und einem Tritonus gebaut sind, nimmt rückwirkend den Symbolgehalt des außermenschlichen Aspektes der Zeit an. Die in den beiden Themen des neunten Stückes verkörperte Dichotomie zwischen der menschlich wahrgenommenen und der im Blick der Ewigkeit aufgehobenen Zeit betont zudem mit neuen Mitteln den im dritten Stück angelegten Kontrast zwischen göttlicher Unwandelbarkeit und Objektivität einerseits und menschlicher Erdverbundenheit und Selbstbeschränkung andererseits.

Die Akkorde der außerirdischen Perspektive der Zeit spielen auch in das die Geburt zu Bethlehem jährlich erneut vergegenwärtigende Fest hinein. Zudem gewinnt im *Noël* überschriebenen dreizehnten Stück der chromatische Basscluster entscheidende Tragkraft. Diese im *Regard de la Vierge* nur flüchtig wahrgenommene und auch im Durchführungsstück *Première communion de la Vierge* nicht vorrangig behandelte Komponente gewinnt ihre Bedeutung als Symbol der Ehrfurcht erst vollständig durch die kumulative Kraft der Umstände, denen sie in den drei Stücken dient.

Im vollen Bewusstsein der Gefahr einer möglichen Überinterpretation kann man vorsichtig deuten, dass Messiaen in den Expositions- und Durchführungsstücken unterschiedliche Akzente setzt. In den fünf grundlegenden Sätzen des Zyklus stellt er die geistlichen Themen – die Liebe Gottes, die Ergebenheit der erwählten Jungfrau, die Dualität Christi und die durch seine Bestimmung zum Kreuzestod überschattete Ankündigung des Sterns von Bethlehem – als Lehrwahrheiten in den Raum. Dagegen scheint er in den sieben Stücken der Durchführung seinen Blick vom göttlichen Idealbereich auf die menschliche Reaktion zu lenken. Dabei lotet er die freudige Feierlust ebenso aus wie die Ehrfurcht und die Hoffnung auf eine Vereinigung mit Jesus im Sinne mystischer Liebe ebenso wie die Einsicht in die menschliche Bedingtheit durch die endliche Zeit.