

Freude, Anbetung und Verheißung (Kontraste)

Wie gezeigt werden konnte, wählt Messiaen die den ungeraden Zahlen zugeordneten Stücke nach der Exposition der *Vingt Regards* für die Durchführung der musikalischen und theologischen Symbole; es bleiben also die geraden Zahlen von 6 bis 20. Unter diesen stellen das erste und das letzte Stück (VI *Par Lui tout a été fait* und XX *Regard de l'Église d'amour*) so etwas wie zwei große Synthesen dar. Diese werden im Abschlusskapitel ausführlich behandelt.

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

Die von diesen auffallend längeren, der Zusammenschau gewidmeten Werken eingerahmten geradzahligen Stücke sorgen innerhalb des Zyklus für Momente des Kontrastes. Zwar lassen sich ab und zu durchaus Bezüge zum primären Material feststellen; doch die Aussage ist hier weder musikalisch noch theologisch auf eine weitere Durchführung angelegt.

Eine genaue Analyse des musikalisch dargestellten Inhalts ergibt, dass je ein Paar aufeinander folgender Kontrastsätze einen spezifischen Aspekt dessen behandelt, wie die Geburt des Gottessohnes zu Bethlehem wahrgenommen wird.

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

Das erste Paar ist der Freude gewidmet. Der jubelnde Gesang der Vögel im *Regard des hauteurs* betitelten achten Stück steht, wie stets in Messiaens Werk, sowohl für die Freude der Natur über die Güte Gottes als auch umgekehrt für die Manifestation der göttlichen Liebe in der Natur. Der Bezug ist hier unabweisbar durch die Erwähnung der "Höhe" über der Krippe: Im Anklang an das biblische "Ehre sei Gott in der Höhe" (Lk 2, 14) ist Gott implizit mit anwesend.

Das Partnerstück *Regard de l'Esprit de joie* entfaltet sich vor einem ähnlichen Hintergrund, doch ist es in sich viel reicher. Aufgrund seiner strukturellen Stellung als zehntes von zwanzig Stücken und der Stellung des Geistes als Bindeglied zwischen Vater und Sohn ist dieser Satz in mehrfacher Hinsicht 'zentral'; tatsächlich ist er einer der komplexesten des ganzen Zyklus. Der Komponist scheint hier eine Reaktion auf das Ereignis

von Bethlehem darzustellen, ohne dass ganz klar würde, wer genau es ist, der da reagiert. Der “Geist der Freude” entspricht keinem aus der Bibel bekannten Wesen gleich welcher Realitätsstufe. Er ist nicht identisch mit dem Heiligen Geist, steht aber doch in gewisser Weise stellvertretend für diesen. Seine Aufgabe, wie die der Vögel im *Regard des hauteurs*, ist es unter anderem, einen Aspekt Gottes erfahrbar zu machen: Messiaen bemerkt in seinem Begleittext, er sei immer zutiefst davon überzeugt gewesen, dass Gott glücklich (bienheureux) sei.

Beide Stücke dieses ersten Paares der Kontraste weisen damit eine dreiteilige Kette auf, deren höchstes Glied jeweils auf Gott selbst verweist:

Vögel – (verkündende Engel) – Gott ist zu preisen;
Geist der Freude – (Heiliger Geist) – Gott ist glücklich.

Das zweite Paar handelt in zweifacher Weise von der Art, wie Gott Ehrfurcht gebietend mit der Welt in Kontakt tritt.

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

Das zwölfte Stück erinnert mit seinem Titel *La parole toute-puissante* an den Beginn des Johannes-Evangeliums: “Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.” Das Wort schafft die Welt und – das ist Messiaen besonders wichtig – das Wort ist es auch, was sich in Jesus inkarniert.

Auch die Engel nehmen einen Platz ein zwischen der geschaffenen Welt und der dem Schöpfungsakt vorausgehenden Wirklichkeit. Sie sind zwar Gottes Boten, verhalten sich aber doch wie selbstbewusste, unabhängig urteilende Wesen. Was ihre Natur betrifft, so gilt, was schon für das “Amen der Engel” gesagt wurde: Messiaens Engelsvorstellung ist weniger von den in der Kunst seit der Renaissance immer niedlicher gewordenen geflügelten Musikanten und Sängern geprägt als von den Darstellungen der ‘schrecklichen’ Engel in den Bildern Michelangelos, in Goethes *Faust* und in Rilkes Elegien. Die Art, wie diese Engel zur Geburt des Gottessohnes auf Erden Stellung nehmen, zeigt, dass sie gewünscht hätten, die Menschwerdung des Logos hätte in ihrer Welt statt in der menschlichen stattgefunden.

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

Die beiden Sätze des dritten Paares sind musikalisch in augenfälliger Weise miteinander verknüpft: Beide sind von sehr ähnlichen, spiegelbildlich gebauten Rahmenteilen umgeben. Inhaltlich handelt *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* von Menschen, die zwar namenlos blieben, aber

doch deutlich spezifiziert sind. Die Mitglieder der drei Gruppen, die im sechzehnten Stück auf Jesus blicken, sind derart verschiedener Provenienz, dass kein anderes als ein göttliches Ereignis sie hätte zusammenbringen können. Historisch erlaubt die Lebenszeit der Propheten genau genommen keine Anwesenheit im Stall von Bethlehem, geographisch reisen die Weisen aus sehr fernen Ländern an, und sozial vertreten die Hirten die Klasse der äußerst schlichten Menschen, die sich normalerweise nicht unter die Gebildeten und Führer der Völker mischen würden. Dafür sind sie es aber, denen sich Jesus besonders gern zuwenden sollte.

Im Gegensatz zu diesem Stück, das dennoch von relativ konkreten Betrachtern erzählt, handelt *Regard de l'Onction terrible* von einem nicht unmittelbar zugänglichen, abstrakten Konzept. Erst eine eingehende Analyse macht deutlich, inwiefern diese beiden Stücke dennoch auch geistig zusammenhängen. Mehr als im Falle jeder anderen innerhalb des Zyklus hergestellten innerlichen Beziehung erschließt sich das theologische Verständnis durch die ungewöhnlich ausdrucksstarke und sehr bewusst eingesetzte Musiksprache Messiaens.

Das Hosanna in der Höhe und der Freudentaumel des Geistes

Die im Begleittext zum *Regard des hauteurs* enthaltene Erläuterung ist zweiteilig. Im Zusammenhang mit der Geburt Jesu scheint sich der erste Satz, "Gloire dans les hauteurs", eindeutig auf das Gott preisende Lied zu beziehen, das in Andacht vignetten so gern von über dem Stall von Bethlehem schwebenden Engeln angestimmt wird. Der zweite Satz jedoch verursacht eine Verschiebung des Bedeutungsschwerpunktes. Messiaen schreibt hier: "Les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette" (die Höhen steigen zur Krippe herab wie Lerchengesang). Im Vorwort spezifiziert der Komponist zudem, welche Vogelarten an diesem Konzert beteiligt sind: Nachtigall, Amsel, Grasmücke, Buchfink, Stieglitz ... und vor allem die Lerche. Auf den ersten Blick klingt diese Aufzählung eher nach einer Demonstration der profunden Kenntnisse in der Ornithologie, die in den Nachkriegsjahren zu den Lieblingsbeschäftigungen des Komponisten gehörte, als nach einem Beitrag zu einem Zyklus von Betrachtungen zum Gotteskind in der Krippe.

Im Verlauf des Stückes jedoch verliert sich die Skepsis, es könne sich hier um die Transkriptionen natürlicher Laute durch einen Vogelliebhaber handeln. Messiaen ordnet nur drei der Komponenten besonderen Sängern

zu. Dem dritten Takt vorausgehend bereitet ein Kommentar im Notentext auf die Nachtigall vor, Takt 9 identifiziert die Lerche und Takt 60 kündigt “die Amsel sowie alle Vögel” an. Insbesondere die letztgenannte Stelle zeigt sofort, dass es Messiaen hier nicht darum ging, den Gesang tatsächlicher Vögel zu imitieren, wie er es in späteren Werken tun sollte: In der Natur singen “die Lerche und alle Vögel” ganz sicher nicht im Unisono.

Die Frage nach der geistigen Bedeutung der Vögel in Messiaens Theologie ist relativ leicht zu beantworten. In schriftlichen Äußerungen zu seiner künstlerischen Ästhetik wie auch in seinen Interviews wurde der Komponist nie müde zu wiederholen, dass es beim Komponieren sein höchstes Ziel sei, Gott und seine liebende Gegenwart zu preisen. Diese göttliche Gegenwart manifestiere sich in dreifacher Weise: in seiner allumfassenden Liebe zu den Menschen (denen er seinen Sohn schenkt), in zwischenmenschlicher Liebe (als unvollkommenes Abbild der idealen göttlichen Liebe), und im Jubel der Natur (verkörpert im Vogelgesang).⁷⁰

Regard des hauteurs enthält keines der die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* durchziehenden zyklischen Themen, Motive oder Komponenten und ist auch nicht modal angelegt; weder basiert es auf Messiaens eigenen Modi, noch zeigt es irgendeine andere tonartliche oder modale Organisation. Stattdessen enthält das Stück eine große Anzahl verschiedener Texturen; es gibt Zentraltöne und wiederkehrende Motive, die den Eindruck vermitteln, sie wollten Zeugnis ablegen für die Art, wie die ganze Natur ihre Freude über die Geburt Christi ausdrückt.

Der Satz beginnt mit einer zwölffachen Wiederholung einer homophon gesetzten konkaven Kurve. Diese schwingt fast wie tatsächliche Schallwellen, wobei die Lautstärke während der ersten sechs Kurven von anfänglichem *ppp* auf *f* anschwillt und dann ebenso allmählich zum *ppp* hin wieder abnimmt. Die Figur enthält alle zwölf Halbtöne, ohne dass ein Eindruck von Dodekaphonie entstehen würde. Anstatt die Gleichheit aller chromatischen Töne zu unterstreichen, wie es die Schule um Arnold Schönberg tat, die jede Hierarchie streng vermied, wirkt die Zwölftönigkeit bei Messiaen als Ausdruck einer Ganzheit, als eine Verkörperung der Fülle, eine konfliktlose Vollständigkeit. Der lange erste Takt versinnbildlicht demnach so etwas wie die Vorstellung, dass sich die gesamte Vogelwelt zum freudigen Loblied auf Gottes Menschwerdung vereint.

⁷⁰ So nennt Messiaen den Vogelgesang ein “Symbol himmlischer Freude” (Samuel 1967, S. 167) und spricht im Begleittext des fünften Stückes der *Vingt Regards* von “der Freude, die durch den Vogelgesang symbolisiert wird”.







BEISPIEL 65: die Fülle der Gott rühmenden Natur

Im zweiten Takt ertönt eine homorhythmische Figur, die in Takt 3 wiederholt wird. Das Tempo ist wesentlich reduziert, der Rhythmus ist (im Vergleich zu den raschen und leicht verwischten Oszillationen des ersten Taktes) präzise und die Vorschlagnoten vermitteln den Eindruck, dass hier individuelle Vögel singen. Nach einer skandierenden Pause folgt die Nachtigall mit einer zweitaktigen Figur, diesmal in Unisonotextur im höchsten Register. Der Abschnitt endet dann allerdings mit zwei Komponenten, die nicht Bestandteil des Vogelkonzertes zu sein scheinen: einer oktavverdoppelte Tonwiederholung in abnehmender Tonstärke und einem plötzlichen *f*-Ausbruch akzentbetonter Intervalle und Dreiklänge, die laut Messiaens Anweisungen für die Dauer des ganzen Taktes weiter klingen sollen.

Diesen ersten Abschnitt des Stückes als 'achttaktig' zu beschreiben, wäre zugleich richtig und irreführend, da von keiner metrischen oder strukturellen Regelmäßigkeit die Rede sein kann. Doch kehren die hier beschriebenen Komponenten später wieder. Die zwölfwache Klangwelle, die zwei homorhythmischen Takte und die Generalpause werden in T. 56-59 unverändert aufgegriffen. Der darauf folgende Nachtigallenruf allerdings ist zu einer ausführlichen, "von der Amsel und allen Vögeln" gesungenen Kadenz erweitert. Im Notentext enthalten die sechs Zeilen der Kadenz nur einen einzigen Taktstrich und bestätigen damit ihre Herkunft aus dem Zweitakter der Nachtigall; für Zuhörer allerdings klingt die Entwicklung um ein Vielfaches länger als ihr Original. Die Oktavwiederholung des siebten Taktes ist gegen Ende des Stückes durch eine wiederholte Figuration ersetzt, unter der die linke Hand mit *crescendo molto* durch den ganzen Quintenzirkel aufwärts steigt. Obwohl die zwei analogen Takte inhaltlich wenig gemein haben, sind sie doch von fast gleicher Dauer: Die zwölf Achtel in Takt 62 klingen in "Un peu vif, Achtel = 126" mit Beschleunigung in der zweiten Hälfte, die acht Achtel in Takt 7 verklingen in "Modéré, Achtel = 116". Auch werden beide durch eine Viertelpause und den identischen achten Takt ergänzt. Die Reprise endet mit einer rudimentären Coda in Form eines einzelnen Akkordes, sehr tief, sehr leise und ganz trocken.

Der von diesen beiden einander strukturell entsprechenden Abschnitten eingerahmte Mittelteil des *Regard des hauteurs* enthält nichts anderes als ein ausgedehntes Vogelduett in freiem Kontrapunkt. Messiaen identifiziert nur die obere Stimme als die der Lerche und lässt seine Hörer raten, wer die untere Stimme singt. (Vielleicht die Grasmücke?) Beide Vögel haben ein Repertoire einzigartiger Rufe, die mit oder auch ohne Variation in immer neuen Kombinationen zusammengestellt werden.

BEISPIEL 66: der Gesang der Nachtigall

<p>Ruf a unveränderlich, vgl. T. 9-10, 14-15, 31-32, 44-45, 48-49</p>	
<p>Ruf b veränderlich, vgl. T. 11-12, 15-17, 32-37, 45-46, 49-51</p>	
<p>Ruf c kleinste Varianten, vgl. T. 12-13, 29-30, 47</p>	
<p>Ruf d unveränderlich, vgl. T. 18-20, 52-54</p>	
<p>Ruf e unveränderlich, vgl. T. 20-21, 55, verkürzt T. 29</p>	
<p>Ruf e'-d freie Verarbeitung von e + d, vgl. T. 22-25</p>	

Der Nachtigallengesang dreht sich um den Ton *b*, ein zweiter Achsenton ist *e*. Jeder einzelne Ruf ist auf einen engen Tonumfang, zwischen Quarte und Quinte, begrenzt; einzig das nur einmal auftretende Entwicklungselement *e'-d* ist weiter gestreckt. Tonwiederholungen spielen eine hervorragende Rolle in jedem der Nachtigallenrufe, sei es in reiner Form (wie in Ruf a, d und e), verziert mit Vorschlägen (wie in Ruf c), unterbrochen von anderen, variablen Tönen (wie in Ruf b) oder in Trillern (wie in Ruf d und *e'-d*). Die Artikulation der Nachtigall ist hauptsächlich *staccato*.

BEISPIEL 67: der Gesang des zweiten Vogels

The image shows three musical staves in treble clef with a key signature of one flat. The first staff, labeled 'Ruf x, variiert', contains a complex melodic phrase with many notes and rests, spanning two measures. The second staff, labeled 'Ruf y, variiert', shows a simpler, more rhythmic melody. The third staff shows two variations: 'Ruf z1: unverändert, vgl. T. 13, 33' and 'Ruf z2: unveränderlich, vgl. T. 16-18, 48-49'. The first variation is a short, rhythmic pattern, and the second is a longer, more melodic phrase.

Ruf x, variiert
vgl. T. 10-11, 18-21
24-28, 34-37, 42-45
50-55

Ruf y, variiert
vgl. T. 12, 14-15,
22-23, 29-32, 40, 46-48

Ruf z1:
unverändert,
vgl. T. 13, 33

Ruf z2
unveränderlich,
vgl. T. 16-18,
48-49

Der Duopartner der Nachtigall stellt vier verschiedene Rufe auf, von denen zwei so etwas wie das Grundrepertoire darzustellen scheinen, während die anderen beiden seltener zwischengeschoben werden. In ihrer Gesamtheit weisen die Rufe keinen Zentralton auf. Jedoch sind die beiden Grundrufe ihrerseits als eine Kette unendlicher Variationen und Neugruppierungen einiger weniger Töne entworfen. Der Tonumfang dieses Vogels ist wesentlich größer als der der Nachtigall, insbesondere im Ruf x, dessen Varianten sich über fast zwei Oktaven erstrecken. Auch hinsichtlich Artikulation und Rhythmus ist der Duopartner äußerst variationsfreudig; von Zweiunddreißigsteltriolen bis zu punktierten Vierteln und von *staccato* bis zu lang gehaltenen Tönen umfasst seine Eloquenz eine vielfarbige Palette.

Sowohl individuell als auch in ihrem kontrapunktischen Zusammenspiel evozieren die Motive dieser beiden Vögel in gelungener Weise die Freude, die Messiaen nach eigener Aussage mit den Sängern der Natur verbindet. Sie bereichern daher diesen den verschiedenen "Blicken auf das Jesuskind" gewidmeten Zyklus um eine musikalische Vignette, die das konkrete Ereignis in Bethlehem auf eine spirituelle Grundhaltung hin transzendiert. Das, was Messiaen als das natürliche Anliegen der Vögel beschreibt, der Lobpreis Gottes, dargebracht täglich und ohne jegliche Bedingung, definiert die Vögel als idealisierte Stellvertreter aller Erdenbewohner. Gleichzeitig vermittelt die Schönheit und Reinheit ihres Gesanges, die unterschiedslos alle erfreut, die ihm je zuhören, eine Vorstellung davon, was es heißt, in Gottes Gnade zu leben.

* * *

Im Begleittext zum zehnten Stück, dem *Regard de l'Esprit de joie*, spricht Messiaen von "ungestümem Tanz" und "trunkenem Hörnerklang". Dies erinnert an den letzten Psalm, der die folgenden Zeilen enthält:

- ¹ Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum, [...]
- ³ Lobt ihn mit dem Schall der Hörner, lobt ihn mit Harfe und Zither!
- ⁴ Lobt ihn mit Pauken und Tanz, lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel!
- ⁵ Lobt ihn mit hellen Zimbeln, lobt ihn mit klingenden Zimbeln!

Diese Aufforderungen, die ein schier unbegrenztes Ausmaß ekstatischer Ausgelassenheit zu empfehlen scheinen, verbinden sich mit einer anderen Vorstellung des Komponisten, der von der "Liebesfreude des glückseligen Gottes in der Seele Jesu Christi". Diese Freude, fährt Messiaen fort, sei für ihn wie Verzückung oder Trunkenheit – und er möchte alle diese Begriffe in ihrer *wahnsinnigsten* Bedeutung verstanden wissen. In diesem Sinne muss man vermutlich auch seine surrealistisch unmutende Terminologie von der "Verzückung des Heiligen Geistes" verstehen.

Der formale Aufbau des Stückes zeigt sieben klar getrennte Abschnitte. Sie unterscheiden sich durch Tempo und Charakter, Material und Gestik sowie durch ihre tonales Vokabular. Die jeweilige Kombination erzeugt ein Netz von Beziehungen, das in höchstem Grade symbolisch aufgeladen ist. Hier ist zunächst ein Überblick:

TABELLE 17: die Äußerungen des "Geistes der Freude"

I	T. 1-32	<i>Presque vif, f</i> , unisono mit heftigen 'Ausbrüchen'	orientalisches Tanzthema in <i>cantus planus</i> -Konturen
II	T. 33-40	<i>Modéré, expressif</i>	mit "Freudenthema" – drei Variationen
III	T. 41-59	<i>Un peu plus vif</i>	asymmetrischer Wachstumsprozess – dreizehn Variationen + Codetta
IV	T. 60-131	<i>Bien modéré</i>	"wie ein Jagdlied, wie Hörner"
V	T. 132-184	<i>Très modéré/Modéré</i>	"Freudenthema" als Rahmen für das variierte Gottesthema; dreiteilig
VI	T. 185-216	<i>Presque vif, f</i> , akkordisch mit Orgelpunkt, verstärkte 'Ausbrüche'	orientalisches Tanzthema in <i>cantus planus</i> -Konturen
VII	T. 217-231	<i>Très lent / Modéré / Bien modéré / Vif</i>	Coda mit verschiedenen thematischen Reminiszenzen

Der den Rahmen bildende Tanz, die musikalische Umsetzung von Verzückung und Ekstase, ist zugleich voller religiöser Symbole. Das Tempo ist frenetisch, das durchgängige *staccato* unterstreicht die Intensität und der Puls der Sechzehntel, der in unterschiedlichen Abständen von den akzenttragenden Achteln der ‘Ausbrüche’ skandiert wird, unterdrückt jeden Eindruck metrischer Regelmäßigkeit.

Die sechzehn ‘Ausbrüche’ sind die einzigen Zäsuren in diesem äußerst erregten Abschnitt. Man könnte die durch Vorschläge und Akzente betonten Attacken übermäßiger Oktaven (*f-fis/c-cis*) ganz programmatisch als Schläge eines Beckens oder eines anderen ungestimmten Instrumentes erklären. Die Achtel gebieten dem unbarmherzigen Puls momentan Einhalt, ihre um zwei Oktaven höhere Tonlage setzt sie deutlich vom Vorangehenden ab und ihre neun verschiedenen, fast gleichzeitig in “gewaltsamem *ff*” gespielten Töne schockieren die Ohren inmitten des einfachen Unisono.

BEISPIEL 68: der orientalische Tanz und sein ‘Ausbruch’

Rezitationston

f staccato *ff (violent)*

8

Das rhythmisch beinahe monotone *unisono* gleicht einer stark beschleunigten *cantus planus*-Kontur. (Die Ableitung vom Ostersonntags-Graduale *Haec dies* wurde bereits erwähnt; vgl. oben Bsp. 13). Der Rezitationston, hervorgehoben durch vielfache Tonwiederholung, durch ausdrückliche Akzente oder eine Kombination von beidem, hat sein Zentrum in *c*. Von dort steigt er wiederholt zu *des* und *d*, kehrt jedoch stets zu *c* zurück. Die Töne des wilden Tanzes bewegen sich – mit Ausnahme der ‘Ausbrüche’ – innerhalb einer einzigen Oktave und entstammen einem einzigen messiaenschen Modus⁷¹: dem das Jesuskind symbolisierenden Modus 4.

Der zweite Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie* spielt auffällig mit der Trinitätszahl DREI und bestätigt damit die Beziehung zum Heiligen Geist. Er besteht aus DREI Segmenten (T. 33-35, 36-38, 39-40), die jeweils aus DREI

⁷¹ Die zweite Transposition des vierten Modus enthält die Töne *c-des-d-es, fis-g-as-a*. Messiaen lässt allerdings hier das *es* aus und springt stattdessen (vgl. Takt 18, 24, 28) zum Oktavton *fis*.

Komponenten gebildet sind und in einer Reihe von Transpositionen um jeweils DREI Halbtöne versetzt klingen.

- Die erste Komponente (vgl. T. 33) ist eine homophone Figur, deren sanftes, unregelmäßiges Wiegen durch extrem weite melodische Sprünge auffällt. Die vertikalen Intervalle der rechten Hand werden von übermäßigen und verminderten Oktaven dominiert, während die linke Hand Dreiklänge einander gegenüberstellt, deren Basstöne eine kontinuierlich aufsteigende Linie bilden. Diese Komponente erklingt erneut in Takt 36 und 39, um DREI bzw. SECHS Halbtöne höher transponiert.
- Messiaen identifiziert die erstmals in der linken Hand des Taktes 34 gehörte zweite Komponente als *thème de joie*. Dieses “Freudenthema” besteht aus einem auf der mixolydischen Skala basierenden sieben-tönigen Aufstieg und fällt durch die Endbeschleunigung zum Oktavton hin auf.⁷² Dieses Thema kehrt in Takt 37 und 40 wieder, um DREI bzw. SECHS Halbtöne tiefer transponiert.
- Die dritte Komponente besteht aus DREI virtuellen Figuren. Die erste, eine absteigende Arabeske, die in einem Tremolo endet, kehrt in jedem der beiden folgenden Segmente identisch wieder. Die zweite und dritte virtuose Figur folgt jeweils dem Abschlusston des Freudenthemas und ist daher nur noch einmal zu hören, da der dritte Einsatz des Themas unvollständig bleibt (vgl. die wiederholten, immer dichter werdenden aber ihr Ziel nie erreichenden Aufstiege in T. 40). Die dritte Figur, zwei im *crescendo* von *p* nach *ff* auf einander zu eilende und im Einklang auf *b* endende Figurationen, erklingen in Bezug auf Details und Ausdehnung jeweils variiert. Ihre Ausgangstöne, durch vier bis sechs Oktaven getrennt, bestätigen ebenso wie der abschließende Einklang den Zentralton des vorausgehenden Themas.

Der dritte Abschnitt, in Struktur und Material vollkommen selbständig, ist tonal als Ergänzung des vorangehenden konzipiert: er kreist um *e* – jenen erwarteten Abschlusston der dritten Freudenthema-Transposition, der als Achse für die dritte Gegenbewegungs-Figuration gedient hätte, wäre der zweite Abschnitt nicht plötzlich abgebrochen worden. Dieses *e* erhält nun

BEISPIEL 69:
Messiaens “thème de joie”



⁷² Die mixolydische Tonleiter auf *b* ist *b c d es f g as b*.

vorrangige Bedeutung. Die einzigen Töne, die den phantastischen Verzerrungen der asymmetrischen Spreizung in Takt 41-53 widerstehen, sind die beiden *e*, in denen sich die zwei Hände auf dem letzten Schlag jedes Taktes treffen. In dem Takt, der nach der zwölften Spreizung in wellenartigen Tonballungen abwärts steigt, erklingt in der linken Hand als eine Art unveränderlicher Ruhepunkt das wiederholte *e*. Inmitten der abwechselnden Vorschlagsarpeggien in Takt 55-58, in denen sich tonal ganz unverwandte gebrochene Vielklänge in Gegenbewegung gegenüberstehen, ist wiederum ein betontes *e* der einzige Ton, der unwandelbar bleibt. Und der Abschnitt endet mit einem ausschließlich dem Ton *e* vorbehaltenen Takt, das hier in dreistimmigem Unisono über fünf Oktaven abwärts fällt und dabei jedes *e* der Klaviertastatur berührt.

Neben diesem unbeirrbareren *e* verdienen zwei weitere Phänomene eine nähere Betrachtung: die asymmetrische Spreizung und die darin versteckte Zahlenspielerlei. Messiaen füllt zunächst einen Fünfteltakt so, dass in der rechten Hand vier Triolengruppen in wilden Zickzack-Bewegungen auf ein abschließendes, längeres *e* zusteuern, während die linke Hand fünf Triller spielt, deren letzter ebenfalls *e* ist. In jeder der Triolen der Rechten sinkt der Anfangston, Takt für Takt und Halbton für Halbton, bis er in Takt 53 die nächst tiefere Oktave erreicht. Währenddessen steigen die beiden weiteren Triolentöne in gleicher Weise aufwärts bis zur nächst höheren Oktave. Einzig das *e* bleibt unbeirrt. In der Linken bewegen sich die erste und vierte Trillernote allmählich aufwärts, die zweite und dritte dagegen abwärts. Als Folge dieser gleichzeitigen Transformationen führt jede Stimme durch verschiedene Kollapsphasen.

Die Zahl FÜNF, die das Metrum in diesem Transformationsabschnitt bestimmt, wird in der Folge immer vorherrschender. Im Takt nach dem gewaltigen *crescendo accelerando* des Spreizprozesses verwandelt Messiaen das vertikal verdoppelte unwandelbare *e* in ein horizontales Paar, das er FÜNF-mal, von FÜNF ondulierenden Figuren begleitet, wiederholt. Die auf die fünf Schläge des Taktes fallenden Akkorde benutzen ausschließlich die schwarzen Tasten, während die dazwischenliegenden Doppelgriffe alle weißen Tasten einbeziehen.⁷³ Der Komponist beschließt diesen Abschnitt mit FÜNF

⁷³ Die Oszillation von schwarz und weiß in extrem schnellem Tempo (vgl. die Angabe *au mouvement plus vif*) erinnert unweigerlich an die ähnliche, gleichermaßen rasche Wellenbewegung zu Beginn des anderen "Freude"-Stückes *Regard des hauteurs*. Diese recht entspannte Form der Zwölftönigkeit wurde dort interpretiert als Ausdruck der Natur, die die Geburt Christi mit Freude begrüßt.

weiteren Takten, die das *e* bestärken. Die arpeggierten Akkorde zählen FÜNF Töne in jeder Hand, und der Schlusstakt beeindruckt, wie schon erwähnt, durch den FÜNFoktavigen Abstieg.

Man kann also in diesem Abschnitt drei Symbole festmachen: ein strukturelles (die asymmetrische Spreizung), ein tonales (den Ton *e*) und ein numerisches (die 5). Eine Deutung dieser Symbole in Hinblick auf ihren religiösen Hintergrund kann sich auf die folgenden Beobachtungen stützen:

- Wachstum und Transformation, die einander entsprechenden, das menschliche Auffassungsvermögen überschreitenden musikalischen und geistlichen Prozesse, stehen in Messiaens Werk durchgängig für den Übergang in eine neue Dimension. Das für diesen Prozess repräsentative Stück in den *Vingt Regards* ist *L'échange*. Der Komponist scheint seine Zuhörer einladen zu wollen, den "Geist der Freude" als spirituelle Kraft des menschlich-göttlichen Austausches zu verstehen.
- Das unwandelbare *e* hat seinen Vorläufer innerhalb des Zyklus in demselben Stück, das die Bedeutung der asymmetrischen Spreizung festschreibt. In *L'échange* ist *e* der Achsenpunkt der zweiten Komponente sowie der einzige gleich bleibende Ton in zwölflichem Transformationsprozess der vierten Komponente. Im theologischen Kontext des Austausches des Naturen, in dem der Gottessohn, als Mensch geboren, wieder zu Gott zurückkehrt und der Mensch aufgefordert ist, Christus nachzustreben, während Gott abwärts reicht, um menschlicher Fehlbarkeit auf halbem Wege zu begegnen, ist Gott der einzig Unveränderliche. Der unbeirrbarere Ton des dritten Stückes trägt die Versicherung der göttlichen Unwandelbarkeit in den Freudenausbruch des Geistes hinein.
- Die Zahl FÜNF ist, wie inzwischen mehrfach erwähnt, ein numerisches Symbol für Christus in Erinnerung an die fünf Wunden der Kreuzigung und an die fünf griechischen Buchstaben für seinen Herrschaftstitel – ΙΧΘΥΣ (Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser), die zudem das Akronym für "Fisch", ein beliebtes Christus-Emblem in der Volkskunst, bilden. Über diese sehr bekannte Deutung hinaus wird die Zahl gern als Erinnerung an die Kombination des christologischen mit dem trinitarischen Aspekt verstanden: $5 = 2 + 3$, Christus als Gott und Mensch ist Teil der Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Heiliger Geist. Die christliche Kunst kennt Darstellungen, in denen die fünf Finger einer Hand in den Vordergrund gerückt erscheinen, und zwar derart, dass drei Finger ausgestreckt,

die beiden anderen dagegen eingebeugt sind.⁷⁴ Eine letzte Interpretation, die im *Regard de l'Esprit de joie* möglicherweise von besonderer Bedeutung ist, versteht die symbolische Zahl 5 als Ergebnis von $2 + 2 + 1$. Die wiederholte Erscheinung der ZWEI, dem Symbol der zwei Naturen Jesu (wobei 'wiederholt' für 'mannigfaltig' steht), wird hierbei ergänzt mit einer betonten Manifestation der EINS, dem Symbol des einzigen Gottes. Wie die obige Analyse zeigt, arbeitet Messiaen in verschiedener Weise mit Paaren, die zu etwas betont Einzelnem führen. Ein gutes Beispiel ist der dem Transformationsprozess unterworfenen Takt mit seinen FÜNF Achteln. Während die ersten vier Schläge aus ZWEI Stimmen bestehen, deren jede in ZWEI Richtungen gespreizt wird, verhält sich der letzte Schlag anders: Sein Ton, das unbeirrbare *e*, ist von aller Wandlung ausgenommen. Dass dieses *e* zudem als Unisono erklingt, verstärkt den Eindruck von EINHEIT.

Der vierte Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie* basiert auf einem Thema, das im Zyklus einmalig bleibt. Messiaen bezeichnet es im Notentext (vgl. unter Takt 60) als *comme un air de chasse, comme des cors*; auch der Begleittext dieses Stückes enthält ja einen Verweis auf den "trunkenen Hörnerklang". Der Form nach handelt es sich um ein Lied mit drei Strophen, die jeweils aus einer Phrase, ihrer variierten Transposition und einer Verarbeitung bestehen:

TABELLE 18 : der Aufbau des Jagdliedes im *Regard de l'Esprit de joie*

	1. Strophe	2. Strophe	3. Strophe
a	T. 60-65	T. 84-89	T. 108-113
a'	T. 66-71	T. 90-95	T. 114-119
a''	T. 72-83	T. 96-107	T. 120-131

Tonal ist dieser Abschnitt aus Messiaens Modus 2 entwickelt – dem Modus, der schon im Eröffnungsstück als Symbol für Gottes Liebe eingeführt wurde. Auch schreibt der Komponist eine Tonartsignatur: drei Kreuze.

Die Kombination des Modus 2 mit einer Kreuztonart-Signatur geht ebenfalls auf den *Regard du Père* zurück. In Messiaens Werk steht die überwältigende Mehrheit der Vorzeichen tragenden Sätze oder Satzteile in Fis-Dur; dies trifft auch für die *Vingt Regards* zu. Blättert man durch die Partitur, so findet man Tonartvorzeichen in den folgenden Stücken:

⁷⁴ Vgl. z.B. Carlo Madernas Marmorskulptur *Santa Cecilia* in der römischen Kirche Santa Cecilia in Trastevere.

TABELLE 19 : Tonart-Vorzeichnung in den *Vingt Regards*

I	Regard du Père	der ganze Satz	6 #, Gottesthema (Gth)
VI	Par Lui tout a été fait	T. 205-231	6 #, Durchführung Gth
X	<i>Regard de l'Esprit de joie</i>	T. 60-143 etc.	verschiedene Vorzeichen
XV	Le baiser de l'Enfant-Jésus	T. 1-72/95-136	6 #, Durchführung Gth
XIX	Je dors, mais mon cœur...	der ganze Satz	6 #, Liebesthema
XX	Regard de l'Église d'amour	T. 161-220	6 #, Durchführung Gth

Fünf der sechs Stücke in den *Vingt Regards*, die mit Tonartsignatur geschrieben sind, beziehen sich also auf Fis-Dur sowie auf das im *Regard du Père* eingeführte thematische Material. Diese Beobachtung wirft ein besonderes Licht auf den Geist der Freude und auf die Entscheidung des Komponisten, den gesamten vierten Abschnitt sowie vier spätere Passagen mit Vorzeichen zu versehen.⁷⁵

Die drei Kreuzversetzungszeichen zu Beginn des Abschnitts legen nahe, dass die Anfangsphase des Jagdliedes den zweiten Modus nach A-Dur hin orientiert. Dabei bewegt sich die in der linken Hand erklingende Melodie in vierstimmigen Akkorden und erinnert mit dieser Textur ans Gottesthema. Zwei der vorrangigen Akkorde – der die Phrase eröffnende und der, den ein *sfz* als Höhepunkt kennzeichnet – sind jedoch aufgrund des gleichzeitigen Erklings der Dur- und Mollterz zweideutig. Dasselbe gilt für die Begleitung in der rechten Hand, die von a-moll ausgeht, aber dann dem Sog von A-Dur nachgibt. Der dritte Takt erweitert das Motiv des Jagdliedes mit vier Akkorden, deren Rhythmus das implizite Zahlenspiel $5 = 2 + 3$ zusätzlich unterstreicht. Bevor die Phrase mit zwei Takten schließt, deren Arpeggien in *f legato* von einem Pedal zusammengefasst werden, wird sie durch einen *ff-sf*-Ausbruch dreier achtstimmiger Akkorde unterbrochen.

Anlässlich dieses neuen 'Ausbruchs' geschieht eine Wendung von der ersten Transposition des Modus zur zweiten, in der die Hauptphrase dann, quasi dominantisch, schließt. Ihre modifizierte Transposition beginnt von hier, endet aber wieder in Modus 2¹. Die Verarbeitungsphrase stützt sich vorübergehend auf die subdominante Transposition (Modus 2³), kehrt aber letztlich ebenfalls zur 'Tonika' zurück. Nach einem Ausweichen (T. 75) – einem ganzen Takt in reinem fis-moll mit *sixte ajoutée*⁷⁶ – endet die erste

⁷⁵ Vgl. T. 60-83 84-107 108-131 132-137 138-143 175-177 217-219
 3 # 5 b 1 b 4 b 5 # 2 b 6 #

⁷⁶ Merkwürdigerweise enthält die linke Hand ein *h*, das in der ersten Transposition des Modus 2, aus dem Messiaen diese Variante des 'Liebesakkords' bezieht, nicht vorkommt.

Strophe mit dem modalen Pendant einer authentischen Kadenz: eine ‘Dominante’ (T. 76) führt zu einer ausgedehnten ‘Tonika’ (T. 77-83).

Diese erste Strophe des Jagdliedes zeichnet also die entscheidenden modal-harmonischen Schritte des *Regard du Père* nach.⁷⁷ Hinsichtlich ihrer symbolischen Deutung weist sie damit auf das, was im ersten Stück Thema war: Gottes Liebe. Die starke innere Beziehung zwischen den musikalischen Parametern des Jagdliedes und den Hauptsymbolen des Zyklus erklärt nun auch Messiaens Verwendung einer Tonartsignatur in einem Zusammenhang, der diesmal nicht Fis-Dur ist.

Die beiden folgenden Strophen des Jagdliedes sind variierte Transpositionen der ersten. Sie führen zum dominantischen Modus 2² in der zweiten (mit *des* als tonalem Zentrum und einer entsprechenden Tonartsignatur von fünf ♭) und zum subdominantischen Modus 2³ in der dritten Strophe (zentriert in *f* und daher nur mit einem ♭). Messiaen schafft somit im Gesamt der drei Strophen dieselbe ‘vollständige’ Manifestation von Gottes Liebe, die er bereits in den drei Phrasen der einzelnen Strophe angelegt hatte.

Dies wirft die Frage auf, welche theologische Bedeutung der Beziehung zukommt, die Messiaen zwischen der äußersten Ruhe im Eröffnungsstück des Zyklus und diesem übermütigen Lied knüpft. In seinem Kommentar zum zehnten Stück bekennt der Komponist: “Ich war immer fasziniert von der Vorstellung, dass Gott glücklich ist – und dass diese unaussprechliche und anhaltende Freude in der Seele Christi wohnt.” Wie schon erwähnt, deutet er diese Freude als Ekstase und Trunkenheit und bereichert damit das gängige Bild vom christlichen Gottvater um eine unorthodoxe Dimension.

Während das Jagdlied modal-harmonisch auf das Gottesthema verweist, steht für die melodische Kontur der zweitaktigen Anfangsgeste eine andere thematische Komponente Pate: das Liebesthema. Im Eröffnungsstück versteckt angelegt, im Notentext erst in *Par Lui tout a été fait* identifiziert, kehrt es ausdrücklich ja erst in den beiden letzten Sätzen wieder (vgl. unten Bsp. 70). In T. 24-27 etc. von XIX – *Je dors, mais mon cœur veille* bezeichnet Messiaen als *thème d’amour* einen Zweitakter, in dem die beiden ersten Akkorde der Grundgestalt durch eine Dreitongruppe und ihre Wiederholung ersetzt sind, bevor sie mit der synkopierten fallenden Quart enden, die für das Liebesthema charakteristisch ist. In T. 31-38 von XX – *Regard de*

⁷⁷ Vgl. I – *Regard du Père* (das ganze Stück)

1. Abschnitt, von ‘Tonika’ zu ‘Dominante’

2. Abschnitt, von ‘Dominante’ zu ‘Tonika’

Coda: ‘T’-‘D’-‘T’—‘S’-‘D’-‘?’-‘T’

X Jagdlied, erste Strophe

1. Phrase, von ‘Tonika’ zu ‘Dominante’

2. Phrase, von ‘Dominante’ zu ‘Tonika’

Verarbeitung: ‘S’-‘T’-‘?’-‘D’-‘T’

l'Église d'amour kehrt diese längere Version wieder, allerdings mit einer zusätzlichen Änderung in der Intervallstruktur, die dann ab Takt 39 'korrigiert' ist. Gegen Ende des auf dem Liebsthema basierenden Abschnitts findet sich schließlich eine Verarbeitungsform, die die Wiederholung des nun etablierten dreitönigen Beginns durch zwei Sequenzen ersetzt (vgl. XX: T. 47-50). Dies aber ist die Version, die der Anfangsgeste des Jagdliebes als (anachronistisches) 'Vorbild' dient. Hier sind die Stadien der Entwicklung:

BEISPIEL 70: das Jagdlied als Variante des Liebsthemas

Liebsthema, versteckt in I: T. 15 Liebsthema, VI: T. 170
 Variante 1 in XIX: T. 24-25
 Variante 2 in XX: T. 47-50
 Jagdlied-Motiv in X: T. 60-61

Die Beziehung des Jagdliebes auf zwei wesentliche thematische Quellen sowie seine Stellung im Zyklus – es fällt, als vierter von sieben Abschnitten im zehnten von zwanzig Stücken, fast genau in die Mitte des Zyklus – fordert weitere Spekulationen hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung heraus. Warum wählte Messiaen für diesen strategischen Abschnitt die Metapher der Jagd? Aloyse Michaely⁷⁸ sieht in der mittelalterlichen Kunst und ihrer häufigen Gegenüberstellung von Christi Geburt mit der mystischen Einhornjagd eine überzeugende Inspiration:

Der Sage nach kann das Einhorn nur von einer keuschen Jungfrau gefangen werden, in deren Schoß es gern springt. Diese Szene wurde in der

⁷⁸ A. Michaely, "Verbum Caro", S. 241.

Kunst zu einem Symbol der Menschwerdung Christi im Schoß der Jungfrau. Vom 12. Jahrhundert an findet sich das Einhornmotiv auf Darstellungen der Geburt Christi und der Verkündigung an Maria. Daraus entwickelte sich im 15. Jahrhundert die *mystische* Einhornjagd als Allegorie der Verkündigung. In den diesem Topos gewidmeten Kunstwerken sitzt Maria im *hortus conclusus* des Hohenliedes.⁷⁹ Der Verkündigungengel, als Jäger verkleidet und in ein Jagdhorn stoßend, verfolgt das Einhorn mit seinen Jagdhunden – meistens sind es vier (das *Jagdthema* erklingt in vierstimmigen Akkorden und laut Messiaen “wie vier Hörner”). Diese Hunde tragen die Namen der vier göttlichen Eigenschaften, die die Menschwerdung des Sohnes bewirkt haben: *Misericordia, Veritas, Justitia, Pax* (nach Psalm 85, 11). Die Hunde treiben das Einhorn, das sich in den Garten gerettet hat, in den Schoß der Jungfrau. Manche Darstellungen der Einhornjagd zeigen zusätzlich Gottvater in den Wolken, das Jesuskind, das auf vom Vater ausgehenden und zu Maria hinführenden Strahlen niedersteigt, und die den Heiligen Geist symbolisierende Taube. Vor diesem kunsthistorischen Hintergrund, der Messiaen zweifellos vertraut war, gewinnt die Entscheidung, dieses Thema als “Jagdlied” zu bezeichnen, eine zusätzliche Tiefe und macht das Thema zu einem die tolle Freude über Christi Geburt ausdrückendem Emblem.

Der fünfte Abschnitt in *Regard de l'Esprit de joie* ist als unregelmäßige dreiteilige Liedform gebaut. Die Rahmensegmente (T. 132-143 und 175-184) verwenden erneut das Freudenthema; der kontrastierende Mittelteil (T. 144-158, gefolgt von einer modifizierten Transposition in T. 159-174), verarbeitet das Gottesthema. Das Freudenthema stellt eine Beziehung zur Liebe Gottes her, indem es eine Tonartsignatur trägt – zunächst die vier \flat -Vorzeichen von As-Dur, dann die fünf Kreuze von H-Dur. Seine sowohl harmonisch als auch dynamisch schrill gesetzte Anfangskomponente ist in drei Orgelpunktönen verankert, von denen zwei im chromatischen, aber durch sein *legato* ausdrucksstarken zweiten Segment als Binnenorgelpunkte weitergeführt bzw. vorausgenommen werden.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Hld 4, 12: “Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell.”

⁸⁰ Vgl. in T. 132-135 *es-f-as*, in T. 136-137 *es* im Inneren des oberen Systems und *as* zuoberst im unteren System. In der drei Halbtöne höheren Transposition in T. 138-143 sind die Glieder vertauscht, so dass das Segment insgesamt einer dreiteiligen Form gleicht. Nachdem die Reprise die vier Takte des Freudenthemas aufgegriffen hat (T. 175-178, über dem Orgelpunktklang *f-g-b*), ändert Messiaen das expressive Segment und entwickelt daraus eine machtvolle Überleitung.

Trotz der spürbaren Verankerung sorgen das extrem hohe Register der rechten Hand des Freudenthemas und die alterierten Töne des zu jedem Taktende erklingenden Akkordes dafür, dass dieses Material brutal klingt. Man fragt sich, was Messiaen mit dieser Aggressivität wohl hat ausdrücken wollen. Der Rhythmus, der durch eine im Notentext angebrachte Fußnote mit Ausführungsanweisungen auffällt, liefert eine mögliche Erklärung für die intendierten geistigen Nuancen. Ein sehr ähnlicher Rhythmus übersetzt nämlich die Verzückerung der Seele im zentralen Stück der *Visions de l'Amen* (vgl. oben Bsp. 32 sowie die Erörterung S. 131-132). Das in T. 11-25 des *Amen du Désir* erklingende Thema des *grand transport de l'amour* endet in einem punktierten Rhythmus, in dem der Komponist, wie seine Anmerkungen zeigen, abwechselnd "die punktierten Sechzehntel beschleunigt" und "die Zweiunddreißigstel stark verlangsamt" wünscht. Dies ähnelt den Anweisungen für das Freudenthema, dessen entsprechende Tongruppe nicht punktiert ist, in der Messiaen aber wünscht, dass "die erste Sechzehntel verlangsamt und die zweite beschleunigt" klingen soll – was zu einem praktisch identischen Resultat führt.

BEISPIEL 71: zwei verzerrte Rhythmen



Amen du Désir, der Rhythmus
des Themas der "Liebesverzückerung"



Regard de l'Esprit de joie,
der Rhythmus des Freudenthemas

Möglicherweise ist für Messiaen diese rhythmische Gruppe, die in beiden Fällen weder wirklich gleichmäßig noch wirklich punktiert ist, ein Symbol für die Verzückerung der Seele schlechthin; vielleicht ist das, was den Geist der Freude zum Neugeborenen in Bethlehem zieht, eine Liebe ganz ähnlich der des im *Amen du Désir* zitierten Autors des Hohenliedes zu Gott.

Der Mittelteil, den das Freudenthema-Material umrahmt, bezieht sich auf das Gottesthema. Die Anfangsgeste übernimmt die originalen Akkorde, die charakteristischen melodischen Intervalle sowie die strenge Bindung an Modus 2, während Rhythmus, Metrik und Phrasenausdehnung durch eine innere Erweiterung des Anfangs- und die Auslassung des Schlussakkordes modifiziert sind.⁸¹ Unter den zahlreichen musikalischen Symbolen dieses Abschnitts soll eines beispielhaft herausgegriffen werden. In T. 152-153

⁸¹ Diese Verschmelzung des Gottesthema-Schlussakkordes mit dem die folgende Phrase eröffnenden (identischen) Akkord wird in *Par Lui tout a été fait*, dem ersten Satz nach der Exposition, eingeführt (vgl. VI: T. 205-206 etc.). In den bisher besprochenen Sätzen findet man sie in *Première communion de la Vierge* (vgl. XI: T. 1-12 etc.).

stellt Messiaen einen aus Modus 2³ gebildeten Dreiklangsaufstieg in der linken Hand einem Modus 3¹ repräsentierenden Dreiklangsabstieg in der rechten gegenüber. Der dritte Modus bezieht sich, wie in der Behandlung des dreizehnten Satzes *Noël* im Durchführungskapitel ausführlich dargelegt wurde, auf die frohe Botschaft. Messiaen vereinigt hier also zwei Bilder, als seien diese vom Geist der Freude nahe gelegt: Während die Hoffnung auf Erlösung zur Erde herniedersteigt, steigt Gottes Liebe in Christus von der Erde zurück in die Höhe.

Beim Wiedereintritt des einrahmenden Freudenthemas in Takt 175 wird die viertaktige Phrase durch drei zusätzliche Takte verlängert und mit *crescendo accelerando* intensiviert. Die ungestüme Beschleunigung bricht plötzlich ab, doch nur, um der Entwicklung einer erneuten, aus dem Bassregister aufsteigenden und alles Vorherige übersteigenden Explosion von Geschwindigkeit und Intensität Platz zu machen. Messiaen beginnt hier mit den ersten vier Noten des Freudenthemas, einstimmig dargeboten, verdichtet aber dann die Textur in aller kürzester Zeit. Immer größeres Volumen gewinnend steigt die Viertongruppe in *ff crescendo molto* durch sieben Oktaven. Im allerletzten Augenblick kann die Kombination von *rallentando* und Zäsur gerade noch verhindern, dass die Zuhörer von der Begeisterung des Freudenthemas Hals über Kopf in die Wiederkehr des wilden orientalischen Tanzes hineingerissen werden.

Die Reprise des *thème de danse orientale et plain-chantesque* in T. 185-216 ist zwar melodisch wie auch strukturell identisch mit dem Vorbild in T. 1-32, unterscheidet sich jedoch in zwei überraschenden Aspekten. Der erste betrifft die Textur: Nichts erinnert mehr an das Bass-Unisono der beiden Hände, das den Beginn des Stückes charakterisierte. Stattdessen erklingt die ursprüngliche Linienführung nun in parallelen Quartan der rechten Hand, vier Oktaven höher als zuvor. Die linke Hand fügt als Gegenstimme eine palindromische Ostinatofigur hinzu, die aus fünf verschiedenen Zwei- und Dreiklängen besteht und in den tiefsten weißen Tasten der Klaviertastatur verankert ist. Da die spiegelsymmetrische Figur nach 9 (und dann wieder nach 17, 25, 33) Sechzehnteln abgerundet wäre, die 'Ausbrüche' den Tanz jedoch in ganz unregelmäßigen Momenten unterbrechen, klingt das Ostinato fast immer unvollständig. Dieser wiederholte Abbruch, der selbst beim ersten Hören auffällt, unterstreicht die Unregelmäßigkeit und verstärkt den Eindruck von Wildheit und frommen Taumel.

Die zweite Überraschung in dieser Reprise ist von ganz anderer Art und betrifft die 'Ausbrüche', die schon die ursprüngliche Version des orientalischen Tanzes immer wieder kurz zum Stillstand bringen und dort aus poly-

rhythmischen Vorschlaggruppen von einer verminderten und einer übermäßigen Oktave bestehen. Hier in der Reprise sind diese dissonanten Schockmomente durch *konsonante* Akkorde ersetzt, denen *homorhythmische* Vorschläge vorausgehen. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Akkorden um eine Variante des ‘Liebesakkordes’ – die dritte (anstelle der zweiten) Umkehrung des Fis-Dur-Dreiklangs mit *sixte ajoutée* – und damit um das harmonische Symbol der Liebe Gottes. Die Tatsache, dass Messiaen die dissonanten Ausbrüche durch den Liebesakkord ersetzt, ist eine weitere bedeutungsträchtige Aussage in musikalischer Sprache. Die Verwandlung scheint die Hörer aufzufordern, Gottes Liebe selbst noch in den wildesten Formen der Verzückung zu erkennen. Anders formuliert: Selbst die Becken (“Zimbeln”), die den ansonsten scheinbar unkontrolliert ekstatischen Tanz skandieren, bringen Gottes Liebe zum Ausdruck.⁸²

Messiaen kleidet demnach die Gegenwart des Geistes der Freude an der Krippe in eine Reihe von Symbolen, die einander jeweils verstärken:

<u>Symbole der Freude Gottes</u>	<u>Symbole der Liebe Gottes</u>
Freudenthema (Abschnitt 2, 5, 7)	Gottesthema (Abschnitt 5)
Jagdlied (Abschnitt 4 und Coda)	Modus 2 ¹ , 2 ² , 2 ³ (Abschnitt 4)
ungestümer Tanz (Abschnitt 1 und 6)	Fis-Dur $\frac{6}{5}$ (Abschnitt 6 und Coda)
Vogelrufe, die Freude der Natur (3)	Fis-Dur-Vorzeichen (Coda)

Andere Symbole der Gegenwart Gottes

- Zahlenspiel mit DREI (Abschnitt 2)
- das unwandelbare *e* (Abschnitt 3)
- Vorzeichen generell (Abschnitt 4 und 5)

Entsprechend seiner Auffassung von der “Ekstase des heiligen Geistes” und vom Überschwang göttlicher Freude bei der Geburt des Sohnes verbindet Messiaen in diesem Stück Versinnbildlichungen der Verzückung mit Zeichen der Liebe Gottes. Er vertont *la joie d’amour du Dieu bienheureux*, die Liebesfreude des glückseligen Gottes. Gott ist übergücklich – so elektrisiert, dass sein Geist einen wilden Tanz tanzt und ein von trunkenem Hörnerklang begleitetes Jagdlied singt.⁸³

⁸² Diese Deutung trifft sich mit dem muslimischen Verständnis, dass Allah in freudigem Delirium und ekstatischem Tanz gegenwärtig ist, wie u.a. die tanzenden Derwische bezeugen. Eine andere Quelle für Messiaens Vorstellung vom Freudentanz mag im chassidischen Judentum liegen; vgl. Davids Freude bei der Überführung der Bundeslade (2 Sam 6, 5 + 14).

⁸³ Wie im vorausgehenden Kapitel gezeigt, spiegelt sich der frohe Aspekt von Gottes Liebe in Marias Glückseligkeit anlässlich der *première communion* zwischen ihr und ihrem Kind.

Das allmächtige Wort und die Sicht der Engel

Das vor allem für sein als Palindrom konzipiertes Bass-Ostinato bekannte zwölfte Stück der *Vingt Regards* ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich. Schon der im biblischen Schöpfungskontext scheinbar eindeutige Titel wird durch die Kommentare im Begleittext des Komponisten in Frage gestellt. In einer Abwandlung des Verses Hebr 1, 3 stellt Messiaen *verbe* und *parole* gegenüber und reflektiert über die religiösen Bedeutungen des Begriffes "Wort" (eine Unterscheidung, die im Deutschen allenfalls angedeutet werden kann durch die Pluralbildungen "die Wörter" und "die Worte"). In der ersten Hälfte des Satzes, *Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses*, spricht der Komponist in der Sprache des Johannesevangeliums und wiederholt, was er an vielen anderen Stellen seines Werkes sagt: Jesus ist vor allem das menschengewordene Wort, die Inkarnation des göttlichen Logos. In diesem Sinne ist "das Wort" alles andere als ein einfacher Begriff; es ist weder sinnlich erfahrbar noch mit der Vernunft erfassbar, sondern transzendiert vielmehr alles, was Geschöpfe sich vorstellen können und geht, im wahrsten Wortsinne, allem voraus, was Menschen glauben wissen zu können. Das Kind also stützt alles "durch die Macht seines Wortes" (*par la puissance de sa parole*). In dieser Satzhälfte hat "das Wort" den Bedeutungshorizont von Verbindlichkeit und Bündnis, von 'zu seinem Wort stehen'.

In Hinblick auf den die Welt konstituierenden Akt ist dieses Stück mit dem Schöpfungsstück, dem sechsten Satz des Zyklus, verwandt. Messiaen weist wiederholt darauf hin, dass er die Beziehung zwischen XII – *La parole toute-puissante* und VI – *Par Lui tout a été fait* ja in zahlensymbolischer Form unterstrichen habe, denn ZWÖLF sei doch das Zweifache von SECHS.

Das Stück verwendet keinen der messiaenschen Modi und keines der zyklischen Themen. Sein Rückgriff auf die religiösen Symbole des Werkes beschränkt sich auf eine Tontraube und einen Rhythmus. Der Cluster der drei tiefsten Töne *a-ais-h*, eingeführt – in seiner viertönigen Form mit zusätzlichem *c* – an der Schnittstelle der beiden Hälften von Marias Wiegenlied in *Regard de la Vierge*, wird, wie schon erwähnt, in *Première communion de la Vierge*, also in dem Stück, das dem hier diskutierten unmittelbar vorausgeht, wieder aufgenommen und erklingt auch noch einmal im unmittelbar folgenden Stück, *Noël*. Seine prägnanteste Manifestation, ein 58 Takte langes Ostinato in stetem *ff*, erfährt der Cluster jedoch hier im zwölften Stück, wo das Symbol der Ehrfurcht den untersten Texturstrang vollkommen beherrscht.

Der Rhythmus der Clusterwiederholung, den Messiaen als von einem Tamtam ausgeführt beschreibt, ist eines der grundlegenden Palindrome, die auf einem Auszug aus der Fibonacci-Serie basierende Folge 3–5–8–5–3.⁸⁴ Zusammen mit der ihm vorausgehenden Pause erklingt er einundzwanzig Mal, ohne jede Abwandlung abgesehen von der unbedeutenden Verkürzung des allerletzten Anschlags. Wie alle rhythmischen Palindrome in Messiaens Musik symbolisiert auch dieses die Abwesenheit der alles Geschaffene bestimmenden zeitlichen Bedingtheit. Wie die Analyse der beiden Synthesätze zeigen wird, dient dasselbe Palindrom auch als erstes Glied des ersten Stretto-Kanons im Schöpfungsstück (vgl. VI: T. 13-15).

Die dem Palindrom vorangestellte Pause zählt sieben Sechzehntel. In der Exposition des Zyklus spielt die Zahl SIEBEN im dritten Stück, *L'échange*, eine besondere Rolle als Summe von 3 + 4, der Verbindung des Trinitarischen (Göttlichen, Ewigen) mit dem Materiellen (Vergänglichen). Indem Messiaen das Ostinatos des allmächtigen Wortes 21 (= 3 x 7) mal wiederholt, vereint er damit erneut den Blickwinkel göttlicher Vollkommenheit mit dem menschlicher Unvollkommenheit.

Auf der tonalen Ebene enthält *La parole toute-puissante* alle zwölf Halbtöne; diese bleiben, ohne einer seriellen Ordnung zu gehorchen, durchgehend präsent. Zehn von ihnen kommen ausschließlich in einer einzigen, unveränderlichen Erscheinungsform vor: als Oktavanschlag in einem ganz bestimmten Register. Die beiden verbleibenden Töne sind dadurch hervorgehoben, dass sie jeweils in zwei Tonräumen auftreten;⁸⁵ sie haben, in Messiaens Sprache, je zwei 'Personen'. Der Ton *d* ertönt nicht nur in dem tiefen Register, in dem er das Stück eröffnet, sondern zudem eine Oktave höher. In dieser zweiten Verkörperung geht ihm oft eine abwärts arpeggierte Figur voran. Der Ton *a*, der zweite Zentralton, findet nicht nur melodische Verwendung als Oktavanschlag im Violinschlüssel, sondern dient außerdem als Grundton des Bassclusters.⁸⁶ Man unterscheidet somit insgesamt vierzehn (= 2 x 7) der messiaenschen 'Tonpersonen'.

⁸⁴ Man erinnere sich, dass in dieser aus der Zelle 0, 1 entspringenden Serie jeder Wert aus der Addition der beiden vorangehenden Ziffern entsteht: 0, 1, 1, 2, **3, 5, 8**, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 ...

⁸⁵ Bei dem *octava bassa* unter dem oktavierten *d* des Taktes 36, das aus diesem Schema herausfällt, scheint es sich um einen Druckfehler zu handeln, da es als einziges die sonst vollkommene Regelmäßigkeit durchbricht.

⁸⁶ In tonaler Hinsicht sollte man den mit einem Tamtam-Klang in Verbindung gebrachten Basscluster vermutlich als so etwas wie 'ein Geräusch auf *a*' betrachten und nicht als ein Zusammenfallen von drei individuellen Tönen.

BEISPIEL 72: die subtile Ordnung des göttlichen Wortes

[a]

zweite tonale Ebene

Haupt-Tonebene

Tamtam-Rhythmus

[b]

d = Zentrum des melodischen Palindroms

d = einziger von beiden Tonebenen geteilter Ton

dieses *d* öffnet und beschließt Segmente

dieses *d* umrahmt die zweite Tonebene

die "Kadenz"

[c]

jambisches Eröffnungssignal

Zentralton *d* mit Vorschlags-arpeggio

tonales und rhythmisches Palindrom

Kontur unter *a*, mit 7 Halbtönen

Die Töne *d* und *a* bestimmen verschiedene Aspekte der Textur. Wie das obige Beispiel zeigt, nimmt *d* mit seiner jambischen Tonwiederholung als Eröffnungspartikel⁸⁷ einerseits und mit einer arpeggierten Vorschlaggruppe als Schlussston andererseits eine besondere Stellung ein. Zwei Manifestationen dieser zweiten Erscheinung umrahmen die Melodielinie der zweiten Tonebene (vgl. T. 5-9 etc.), drei dienen als Zäsur (vgl. T. 15, 31 und 43). Das *d* tritt auch regelmäßig innerhalb einer Folge großer Sprünge auf, die eine sowohl tonal als auch rhythmisch achsensymmetrische Gruppe bilden (vgl. T. 2-3 etc.), und ist schließlich Teil einer Art messiaenscher 'Kadenz' (vgl. T. 3-4).⁸⁸

Der Ton *a* ist nicht nur der Repräsentant des Bassclusters und daher der Bedeutungsträger der Ehrfurcht, er übernimmt zudem in seiner alternativen Erscheinungsform eine strukturierende Rolle, wenn er die jambische Tonwiederholung des *d* übernimmt (T. 27-28). Melodisch beherrscht dieses *a* die sekundäre Tonebene, wo es SIEBEN Mal als Höhepunkt von Konturen erklingt, die, im Gegensatz zur primären Tonebene, aus kleinen Intervallen gebaut sind (vgl. T. 6, 14, 17, 28, 34, 41-42, 49). In DREI weiteren Fällen fungiert das *a* zudem als Auflösungsston einer Vorhaltnote *h* (vgl. die rhythmisch identischen Tonpaare in T. 30, 48 und 49).

Messiaen scheint die beiden in zwei Erscheinungsformen vorkommenden Töne als musikalische Inkarnationen der Doppelnatur einzusetzen, des symbolischen Aspektes, der, ebenso wie die Zahl sieben, dieses Stück mit dem dritten des Zyklus verbindet. In *L'échange* geht es um die Dualität der Naturen in Jesus, in *La parole toute-puissante* eher um eine Gegenüberstellung der göttlichen und menschlichen Dimension im Allgemeinen. Auf der Hauptebene könnten sowohl die übergroßen Sprünge als auch die Allgegenwart der abstrakten Palindrome und Kadenzes als Verweis auf das Göttliche gelesen werden; auf der Sekundärebene suggerieren kleine Intervallschritte, die seit dem 16. Jahrhundert mit menschlicher Scham und Demut assoziiert werden, die irdische Sphäre.

⁸⁷ Für Leser des Notentextes ist diese Eröffnungsjambe besonders auffällig, da Messiaen für den Auftakt allein einen ganzen Takt reserviert (vgl. T. 1, 10, 27, 44). Dieser mit nur einem kurzen Anschlag gefüllte Takt, der sich an strukturell analoger Stelle auch im sechsten Satz findet, stellt eine weitere Verbindung her zwischen dem Schöpfungsbild und der Ehrfurcht gebietenden Evokation des göttlichen Wortes.

⁸⁸ Als 'Kadenz' wirkt die Oktavgruppe *ais-g-d-c* nicht wegen ihrer Intervalle, sondern wegen ihrer strukturellen Bedeutung im Satz. Sie kehrt in T. 7-8, 12-13, 21-22, 32-33, 35-36, 37-38, 38-39, 46-47, 51, 52, 53 und 54 identisch wieder; zudem erklingt eine variierte und palindromische Ableitungsform (*cis-ais-d-g-c-g-d-ais-cis*) in T. 48-49 und in der Mitte von T. 49.

Die Tatsache, dass die Kontur der zweiten, irdischen Tonebene von einem *d* umrahmt wird, das durch eine Vorschlagsgruppe und einen Akzent (*sf*) hervorgehoben wird, bestätigt die Beziehung zwischen den beiden Ebenen: Der Zentralton der göttlichen Sphäre stürzt sich aus der Höhe in die Welt der menschlichen Kontingenz. Durch seine musikalischen Mittel scheint Messiaen unterstreichen zu wollen, dass in Hinblick auf den Dualismus von Mensch und Gott im allmächtigen Wort nicht die abstrakte Form zählt oder die allerhöchste Autorität, sondern vielmehr die Art, wie es die Menschen erreicht und berührt – indem es “alles stützt”. Dieses Wort erweist sich damit nicht nur als schöpferische Urkraft anlässlich der Genesis der Welt, sondern auch als ein den Menschen gegebenes Versprechen, auf das sie bauen können.

* * *

Eine andere Perspektive der Menschwerdung des Wortes zeigt sich in der Art, wie die Engel das Kind in der Krippe sehen. Während *La parole toute-puissante* die Beziehung zwischen dem schaffenden Logos und der geschaffenen Welt reflektiert, hinterfragt *Regard des Anges* Ort und Kontext der Inkarnation. Will man die Art, wie Gottes Boten hier das Ereignis von Bethlehem aufnehmen, voll würdigen, so muss man fast alles vergessen, was die christliche Kunst der letzten tausend Jahre (ganz zu schweigen vom Devotionalienkunsth Handwerk) vermittelt hat. Nicht mit Harfen, sondern mit Posaunen drücken sie sich aus, d. h. mit Instrumenten, die in der Schrift nicht in erster Linie mit dem Lob Gottes, sondern vielmehr mit der Unterscheidung zwischen den Gerechten, Erwählten und den Sündigen, Verdammten auf Erden verbunden sind. Im Vorwort zu seinem *Quatuor pour la fin du Temps* zitiert Messiaen aus dem Beginn des 10. Kapitels der Apokalypse, das einen solchen Engel beschreibt:

Ein anderer gewaltiger Engel kam aus dem Himmel herab; er war von einer Wolke umhüllt, und der Regenbogen stand über seinem Haupt. Sein Gesicht war wie die Sonne, und seine Beine waren wie Feuersäulen. [...] Er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer, den linken auf das Land und rief laut so wie ein Löwe brüllt. [...] Er schwor bei dem, der in alle Ewigkeit lebt, der den Himmel geschaffen hat und was darin ist, die Erde und was darauf ist, das Meer und was darin ist: Es wird keine Zeit mehr bleiben.

In den 60er Jahren experimentierte Messiaen eine Zeitlang mit dem, was er eine *langage communicable* nannte. Er entwarf ein musikalisches System,

in dem einem an ein bestimmtes Register gebundenen Ton oder Motiv ein Buchstabe des Alphabets, ein grammatischer Aspekt oder ein ganzer Wortbegriff zugeordnet wird.⁸⁹ Er hoffte, wesentliche theologische Konzepte nicht mehr nur symbolisch, sondern als musikalische Vokabeln und damit sozusagen universell verständlich darstellen zu können. Zwar gab er diesen Versuch bald wieder auf, doch erfährt man durch dieses Experiment etwas darüber, wie wichtig ihm die Frage nach der Natur der Engel war. Im Vorwort zu dem einzigen auf der *langage communicable* basierenden Werk, der Orgelkomposition *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, erwähnt Messiaen, dass Engel die einzigen Wesen seien, die das Privileg haben, ohne Sprache miteinander zu kommunizieren, und zwar – was er für den größten Vorteil hält – ohne Rücksicht auf Zeit und Raum. In dieser erschreckenden Fähigkeit zur direkten Gedankenübertragung liege, so meint er, ihre die menschliche so unendlich übersteigende Kraft.⁹⁰

Das vorliegende vierzehnte Stück des Zyklus muss im Lichte dieses Respekts vor der Autonomie der Engel gelesen werden. Die furchtbaren, gewaltigen Wesen sind nicht nur überrascht, sondern gleichsam entgeistert ob der Einsicht, dass Gott für die Inkarnation seines Sohnes die irdische Welt gewählt hat. Wie Messiaen in Marmion lesen konnte, empfinden sie, dass Gott sich mit dieser Entscheidung in schmerzlicher Weise erniedrigt.⁹¹ Messiaen deutet ihre Stimmung, indem er Ps 104, 4 paraphrasiert: “Funkeln, Schlagwerk; mächtiges Blasen in riesige Posaunen; deine Diener sind Feuerflammen ... – dann der Gesang der Vögel, der das Blau verschlingt –, und das Staunen der Engel nimmt zu: denn nicht mit ihnen, sondern mit der menschlichen Rasse hat Gott sich vereint.”

Das Stück besteht aus sechs Strophen und einer Coda; die Strophen gruppieren sich in drei längere und drei kürzere, doch sind die beiden

⁸⁹ Vergleiche hierzu Andrew Shenton, “Speaking with the Tongues of Men and Angels: Messiaen’s *langage communicable*” in Siglind Bruhn (Hrsg.), *Messiaen’s Language of Mystical Love*, New York, Garland, 1998, S. 225-245.

⁹⁰ Messiaen zitiert hier auch aus der 107. Frage der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin (ad 4): “Die Sprache der Engel besteht in einem einzigen intellektuellen Akt, bei dem sowohl Zeit als auch Ort vernachlässigt sind.”

⁹¹ “Aber auch die Engel betrachten den Neugeborenen, das ewige Wort, und sie erkennen in ihm ihren Gott! Sie sind geblendet von solcher Erkenntnis, in tiefstes Staunen versenkt ob solch abgrundtiefer Erniedrigung; denn nicht mit ihrer Natur wollte Gott sich vereinen, sondern mit der menschlichen Natur. ‘Nicht den Engeln gilt seine Sorge, sondern den Söhnen Abrahams’ (Hebr 2, 16)”. Columba Marmion, *Christus in seinen Geheimnissen*, deutsch von M. Benedicta von Spiegel, Paderborn 1931, S. 133.

Gruppen thematisch untereinander eng verwandt. Die drei ersten Strophen bestehen aus jeweils drei Segmenten, wobei jedes dieser Segmente einem unterschiedlichen Wachstumsprozess unterworfen wird. Zudem ist das erste Segment seinerseits aus drei Komponenten gebildet, die in sich im Verlauf des ganzen Stückes unverändert bleiben. In ihrer Gesamtheit scheinen sie weder eine Reflektion über eine Eigenschaft noch eine tatsächliche Handlung, sondern vielmehr eine grundsätzliche Charakterisierung der Engel darzustellen. Die erste Komponente (T. 1-4) versinnbildlicht das ‐Funkeln‐, mit dem Messiaen seinen Begleittext beginnt. Arpeggierte Figuren durchlaufen in der rechten Hand fünf weiße Tasten und in der linken fünf schwarze, wobei beide dasselbe Register benutzen und einander in freier Gegenbewegung überkreuzen. Der Eindruck ist flimmernd und verweigert sich detaillierter Erfassung, insbesondere, da jede Hand den obersten und untersten Ton hin- und herbewegt. Der Höreindruck suggeriert vier identische Takte, in denen zwei rudimentäre Melodielinien in den Außenstimmen eine unregelmäßig flackernden Tonballung umgeben.

BEISPIEL 73: die das Funkeln der Engel umrahmenden Melodien



Die im Text nur zwei Takte umfassende zweite Komponente ist aufgrund eines wesentlich langsameren Tempos und größerer Notenwerte etwa anderthalb mal so lang wie die erste. Sie erhält besonderes Gewicht, indem sie mit dem ‐Akkordthema‐ beginnt. Dieses Thema, das im Zyklus in einer Vielzahl von Transformationen vorkommt, erklingt hier in dem Register und der vertikalen Struktur, die Messiaen in seinem Vorwort als Originalform abdruckt. Bei genauer Untersuchung stellt man zudem fest, dass diese Stelle im vierzehnten Stück der *Vingt Regards* die erste im ganzen Zyklus ist, an der das Akkordthema in der Form erklingt, in der es offenbar entworfen war: als vier Vierklänge.⁹² Messiaen scheint das Thema demnach in einer

⁹² Viele weitere Transmutationen verteilen die Töne des ursprünglich als vier Vierklänge angelegten Themas auf sechs Akkorde oder komprimieren sie auf zwei Akkorde – um nur die Varianten zu nennen, die möglicherweise beim Hören erkennbar sind. Genaue oder doch sehr ähnliche Zitate finden sich in XV – *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (T. 73 und 78) und XVII – *Regard du silence* (T. 41ff und 76ff). Das Akkordthema fehlt übrigens in der 'Exposition' des Zyklus. Es erklingt zum erstenmal, stark verschleiert, im Schöpfungsstück.

Bedeutung zu verwenden, die auf die Stufe zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Bereich hinweist, auf Manifestationen seiner Botschaft, die weder “das Wort” selbst sind noch auch die Menschheit, dem dieses Wort gilt. Die Komponente emanzipiert gleichsam die Rolle der Engel, die bei Messiaen von reinen Zuschauern über der Krippe zu Geschöpfen werden, die zur Frage der Inkarnation des Logos ihre eigene Meinung haben.⁹³ Das musikalische Emblem dieser Haltung ist besonders in rhythmischer Hinsicht faszinierend: Die Kombination aus Akkordthema und Folgetakt zeigt die Engel fähig zu gleichzeitiger Kontraktion und Vergrößerung.

BEISPIEL 74: die Engel ‘nehmen sich zusammen’ und wachsen dabei

Nach dieser sehr artikulierten Komponente in der mittleren Lage des Klaviers könnte man sich kaum einen stärkeren Kontrast vorstellen als das *crescendo molto* getrillerter und in *staccato* abwechselnder Tritoni in den extrem hohen und tiefen Oktaven der Takte 7-8.

Die drei Komponenten scheinen in direktem Bezug zum Begleittext zu stehen: Die Engel, deren Natur für Menschen unverständlich bleiben muss, sind umgeben von “Funkeln” und “Schlagwerk”. Und während jede Komponente in den ansonsten höchst evolutionär gestalteten zwei folgenden Strophen unverändert bleibt, wird das Segment als Ganzes doch durch allerlei Einschübe bereichert. In der zweiten Strophe wird die erste von der zweiten Komponente durch den Einschub zweier Fünfteltakte getrennt, (T. 23/24), der in der dritten Strophe identisch wiederkehrt (T. 49/50), wobei ihm dort jedoch ein zweiter Einschub von fünf Vierteln Länge vorausgeht. Mit ihren kurzen, schnellen Gesten, ihren Mordenten und Vorschlägen gehören die beiden Einschübe der Kategorie “Vogelgesang” an, mit der Messiaen in diesem Zyklus so gern die Freude der Natur über die Geburt Christi ausdrückt. Eine zweite Aussagenance ist in der ersten versteckt,

⁹³ Seinem häufigsten französischen Interviewer Claude Samuel gegenüber sprach Messiaen von “athletischen Engeln mit menschlichem Angesicht doch vor Anstrengung entstellten Augen”; vgl. *Entretiens avec Olivier Messiaen*, S. 17.

insofern zusätzliche Notenhäufe in der linken Hand eine Unterstimme markieren. Die kreisende Bewegung dieser Stimme um den Ton *cis* evoziert eine Erinnerung an das, was in der Analyse des Expositionsstückes *Regard de la Vierge* als Marias Vorahnung auf das ihren Sohn erwartende Schicksal gedeutet wurde (vgl. die Tonfolge *cis-dis-c-cis-dis* in XIV: T. 48 mit *cis-c-dis-e-d-dis-cis* in IV: T. 35/36 etc.). Man kann sich fragen, ob Messiaen mit diesem Hinweis auf die Vorahnung im Kontext der Freude der geschaffenen Welt über die Inkarnation den Stolz der majestätischen Engel in Schranken verweisen wollte, indem er sie an das vorbestimmte Schicksal des Neugeborenen erinnert.

Das zweite Segment der ersten Strophe (T. 9-13) basiert auf einem symbolischen Rhythmus: Messiaens inzwischen vertrauter 'rhythmischer Signatur'. Eingeführt als "Kanon mit hinzugefügtem Punkt" in den beiden oberen Strängen des *Regard du Fils sur le Fils* wurde er als Symbol für die Manifestation des Ewigen in der Zeit gedeutet und im *Regard du silence* zitiert. Im Schöpfungsstück erklingt derselbe Rhythmus in einem dreistimmigen Kanon aus Stimmen gleicher Größe (vgl. VI: T. 26-33). Anlässlich des Blickes, den die Engel auf die Krippe werfen, kehrt der dreistimmige Kanon nun wieder und erzeugt so eine enge Beziehung auf das Schöpfungsstück: Jeder Strang erklingt hier als ein rhythmisch wiederholter Tritonus.

Die Art und Weise, wie Messiaen das musikalische Material entwickelt, zeigt, wie schwer den Engeln das Begreifen der 'Manifestation des Ewigen in der Zeit' fällt.

BEISPIEL 75: das wachsende Verständnis der Engel

[a] = T. 9-13: erste Darstellung des Kanons der 'rhythmischen Signatur', in allen drei Strängen unvollendet

[b] = T. 29-37: zweiter Einsatz; jeder Strang vollendet die Phrase und beginnt eine Wiederholung

[c] = T. 55-68: dritte Darstellung des Kanons; selbst die zuletzt einsetzende Unterstimme erreicht eine vollständige Wiederholung des symbolträchtigen Rhythmus

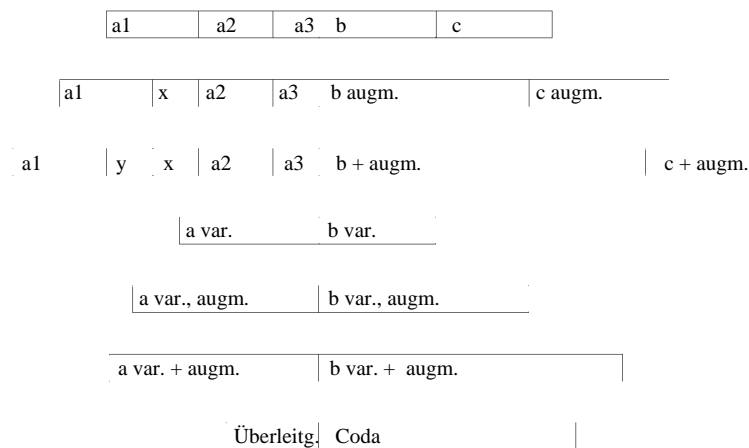
Wie das Beispiel zeigt, bricht der dreistimmige Kanon in der ersten Strophe ab, bevor selbst die ersteinstimmige Stimme die Rhythmenfolge zu Ende geführt hat (vgl. [a]). Für symbolische Botschaften offene Zuhörer hören, dass die Engel grundsätzlich den ewigen Aspekts begrüßen, dessen Manifestation in der zeitbedingten menschlichen Sphäre dann aber nicht recht zulassen können. Bis zur Wiederkehr des Kanons in der zweiten Strophe haben sie jedoch offensichtlich an Verständniskraft gewonnen: allen drei Stimmen wird Gelegenheit gegeben, die Rhythmenfolge vollständig zu durchlaufen, und die Verflechtung setzt sich sogar fort, bis die dritte Stimme noch einmal das erste Palindrom präsentiert hat (vgl. [b]). In der dritten Strophe scheinen die Engel ihren ursprünglichen Mangel an Verständnis wettmachen zu wollen: Sie setzen sich dem Geheimnis der Manifestation des Ewigen in der Zeit lange genug aus, um jeder Stimme zwei vollständige Einsätze der Rhythmenfolge zu gestatten (vgl. [c]).

Das dritte Segment der Strophen ist das ungewöhnlichste von allen, nicht nur in seiner musikalischen Form, sondern auch hinsichtlich seiner spirituellen Konnotationen. Der Bass stellt ein Motiv aus vier Oktaven auf, dessen Rhythmus – ein ‘Auftakt’ in zwei gleichmäßig aufsteigenden Werten gefolgt von einer in drastischem Sturz fallenden Synkope – zwei Takte füllt. Es wird begleitet von akzentbetonten *staccato*-Anschlägen im höchsten Register, die sechs ihrer zehn Tonaggregate vom Akkordthema ableiten. Das Motiv, das mit seinen *fff*-Akzenten (so erklärt Messiaen im Notentext) an Posaunen erinnern soll, wird einer asymmetrischen Spreizung unterworfen: der ‘Auftakt’ fällt ganz- und der den Abgrund markierende Schlussston halbtöne, während der höchste Ton in kleinen Terzen steigt – mit dem Ergebnis, dass der synkopisch gedrängte Sprung von einer großen Septime bis zur großen Tredezime anwächst. In den folgenden Strophen wird der Prozess immer mehr verlängert und die vertikale Distanz dadurch ständig vergrößert, bis der letzte Abwärtssprung (der erste, der auch rhythmisch vergrößert ist) mehr als zwei Oktaven überspannt.

Diese asymmetrische Spreizung, Messiaens Symbol für die geistige Transformation, bezieht sich hier offensichtlich auf die Haltung der Engel zur Menschwerdung von Bethlehem. Die Instrumente, deren sie sich in der Endzeit bedienen werden, um Gottes Strafen auszulösen, erklingen hier, um ihr maßloses Erstaunen auszudrücken. Trotz des in der Entwicklung des zweiten Segments dokumentierten Verständnisszuwachses im Laufe der Strophen kämpfen die majestätischen Engel nach wie vor spürbar mit ihrer Verwirrung angesichts der Tatsache, dass Gott sich “nicht mit ihnen, sondern mit der menschlichen Rasse” vereint hat.

Auf die drei oben beschriebenen, gänzlich aus den drei Segmenten mit ihren Einschüben und Erweiterungen zusammengesetzten Strophen folgen drei kürzere Strophen, in denen das Posaunenmotiv ausbleibt; man gewinnt den Eindruck, als werde die Verwirrung allmählich von anderen Emotionen abgelöst. Im ersten und zweiten Segment, die beide vereinfacht und verkürzt beginnen, schert die Oberstimme aus der bisherigen Textur aus, um sich dem Vogelgesang zu widmen. Da die Segmente dabei neue horizontale Erweiterungen erleben, verwandelt sich der Satz mehr und mehr in ausgedehnten Jubelgesang – in Messiaens Worten aus dem Begleittext: “Vogelgesang, der das Blau verschlingt”.

BEISPIEL 76: die geistige Entwicklung der Engel



Sind die Engel also bereit, Gottes Plan zu verstehen und zu akzeptieren? Die Coda stellt diesen Eindruck in Frage und legt nahe, dass Gottes flammende Diener noch keinesfalls besänftigt sind. Nach vier Takten eines erneuten “Funkelns”, einer Überleitung, mit der Messiaen das Ende des strophischen Teiles anzeigt und die in ihrer Textur (unisono), ihrer Kontur (einem dreitönigen Cluster, der gegen Schluss ausbricht) und ihrer Lautstärke (*pp*, *crescendo*, *crescendo molto*) auf etwas Unerhörtes vorbereitet, greift die Coda die asymmetrische Spreizung der Engels-Posaunen wieder auf. Eine Manifestation des Motivs im ursprünglichen Tempo und in vollem *fff* führt zu einer letzten Variante. In einem auf das Vierfache beschleunigten Tempo und einem von *pp* ausgehenden, weit über *fff* hinausreichenden *crescendo* wächst das Staunen der Engel, bis der Abwärtsprung mit fast drei Oktaven das Mögliche zu sprengen scheint.

Die Anbetung an der Krippe und die furchtbare Salbung

Die beiden das dritte Paar der Kontraste bildenden Stücke sind musikalisch durch ein stringentes Strukturmittel miteinander verbunden. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* und *Regard de l'Onction terrible* weisen gleichermaßen palindromisch gebaute Rahmenabschnitte auf. Zwar sind die einander entsprechenden Eröffnungs- und Schlussteile des sechzehnten Stückes einfacher angelegt als die des achtzehnten, doch besteht kein Zweifel, dass die letzteren aus den ersteren entwickelt sind: Sie gehen von demselben Tonaggregat in derselben akkordischen Konstellation aus und durchlaufen dieselbe rhythmische Verarbeitung.

Weder die Stellung der beiden Stücke im Zyklus noch irgendein anderer innermusikalischer Grund liefert eine zufrieden stellende Erklärung für die auffällige Verwandtschaft der beiden Stücke. Es scheint daher geboten, nach einer außermusikalischen Begründung zu suchen.

Der Titelgebung nach nehmen die beiden Stücke interessanterweise entgegengesetzte Pole auf dem Spektrum der auf das Jesuskind blickenden Wesenheiten ein, Extremformen der im Vorwort genannten "realen" und "immateriell-symbolischen" Kreaturen. Nr. XVI ist programmatisch, Nr. XVIII dagegen abstrakt. In seinen Gesprächen mit Claude Samuel bedauert der Komponist wiederholt, dass Pianisten, wenn sie Exzerpte aus dem Zyklus spielen, vor allem die Stücke mit malerischen Titeln auswählen, die dem Geheimnis des christlichen Glaubens gewidmeten Sätze jedoch eher scheuen. Die bildhaften Stücke, erläuterte er, haben ihre Daseinsberechtigung nur als Teil eines größeren Ganzen, indem sie einen Kontrast bilden zu den mehr metaphysisch orientierten Stücken und deren Botschaft dadurch umso stärker hervorheben. Diese Bemerkung hat besondere Relevanz im Falle der musikalischen Beziehung zwischen den beiden Stücken dieses Paares. Im sechzehnten Stück sind die handelnden Personen – Propheten, Hirten und Weise (oder, wie sie meist benannt werden, die 'heiligen drei Könige') – Menschen aus Fleisch und Blut, ebenso real wie malerisch. Im Gegensatz dazu ließe sich unter den auf das Kind in der Krippe Blickenden kaum etwas Körperloseres und Symbolischeres denken als "die furchtbare Salbung" des achtzehnten Stückes. Die musikalische Querverbindung suggeriert also eine Beziehung zwischen einem besonders bildhaft-unmittelbaren und dem wohl am ausdrücklichsten mystisch inspirierten Inhalt. Messiaens Entscheidung, diese beiden Sätze durch ein jedem Hörer offensichtliches Strukturmoment zu verknüpfen, wirft eine Reihe von Fragen auf, die hier nacheinander behandelt werden sollen.

Die Vignette mit den um die Krippe gruppierten Propheten, Hirten und Weisen spielt nicht so sehr auf moderne Weihnachtsbilder an (in denen die Propheten ja normalerweise nicht im Stall von Bethlehem zu sehen sind), sondern erinnert vielmehr an mittelalterliche liturgische Dramen. Insbesondere in den *Carmina burana* des 13. Jahrhunderts erscheinen die drei Gruppen oft in demselben Bild vereint.⁹⁴ Die so viel abstraktere Anspielung einer "furchtbaren Salbung" stellt Jesus als den Geweihten und Gesalbten dar. Diese Vorstellung geht auf drei Quellen zurück: Die mittelalterliche Theologie erkennt in der Inkarnation eine göttliche Weihehandlung⁹⁵ (wobei das "furchtbar" davon zeugt, dass Gottes Entschluss, seinen Sohn in ein zum Ende am Kreuz bestimmtes Leben des Leidens zu schicken, zugleich Furcht einflößend und Ehrfurcht gebietend ist); im direkten Wortverständnis verweist das Wort Salbung auf die Szene, in der Maria Magdalena Jesus die Füße wäscht und salbt; und auch die Taufe durch Johannes, in der der Geist auf Jesus herabkommt und eine bereits ontologisch gegebene Bestimmung sichtbar macht, kann als ein Akt der Salbung gelesen werden.

Verfolgt man diese Gedankengänge weiter, so legt sich die Deutung nahe, dass Messiaen, indem er in beiden Stücken dasselbe musikalische Strukturmittel benutzt und damit eine starke Verbindung zwischen den auf ersten Blick doch so gänzlich unverwandten Stücken hergestellt hat, offenbar betonen wollte, dass beide ein prophetisches Element beinhalten. Die vorchristlichen Propheten werden zwischen die Hirten und Weisen um die Krippe geschart und bezeugen in einem trauten, fast heimeligen Bild die Geburt des Kindes, dessen Kommen als Erlöser der Welt sie vorausgesagt haben. Johannes der Täufer als Vorläufer und zeitgenössischer Prophet ist ihr Gegenstück. Wenn Jesus den Vorwurf der Jünger, Maria Magdalena habe kostbares Öl verschwendet, mit den Worten zurückweist, sie habe dies in Hinblick auf seinen bevorstehenden Tod getan, so erklärt er auch sie zur Prophetin. Die innere Beziehung zwischen den beiden Stücken ist somit die zwischen drei Prophezeiungen: einer lange zurückliegenden, die sich in der Geburt erfüllt, einer anlässlich der Jordantaufer erfolgten, die die Mission Jesu bestätigt, und einer dritten, die das Ende seines irdischen Lebens vorausahnt und in die Zukunft blickt.

⁹⁴ Vgl. Karl Young: *The Drama for the Medieval Church*, I-II, Oxford: Clarendon Press, 1962, Band 2 Seite 172-196 für den lateinischen Text sowie S. 125-171 zur Prozession der Propheten, die nach Young eine recht weitverbreitete Darstellungspraxis in Weihnachtsspielen des Mittelalters war und auf die sich die *Carmina burana* stützen.

⁹⁵ Vgl. Psalm 45, 8: "Deshalb hat dich der Herr, dein Gott, mit Freudenöl gesalbt vor deinen Gefährten" sowie die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Christus als "der Gesalbte".

Wendet man sich nun von dieser ersten Betrachtungsebene, der des sichtbar und pittoresk Konkreten, zur tieferen Aussage der Musik, so entdeckt man in den erwähnten, aufeinander bezogenen Abschnitten neue Perspektiven. Drei Beobachtungen drängen sich auf. Die erste betrifft die Tatsache, dass diese Abschnitte das jeweilige Stück *umrahmen*. Die beiden Stücke sind die einzigen im ganzen Zyklus, in denen sich ausgesprochene Rahmenteile ausmachen lassen; auch handelt es sich bei dieser Umrahmung weder um eine identische Wiederholung noch um eine (harmonisch vereinheitlichte) Reprise, sondern um ein Palindrom: ein Rückwärtsdurchschreiten bereits bekannter Schritte, das symmetrische, vollkommene Bild eines unabweisbar festgeschriebenen Abschlusses. Scheinbar in Widerspruch zu diesem starken Gefühl von Unausweichlichkeit endet der *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* dann allerdings mit einer Coda, die, nachdem der Krebsgang vollzogen ist, noch einmal die beiden innerhalb des ‘Rahmens’ wesentlichsten musikalischen Gesten aufgreift. Im *Regard de l’Onction terrible* dagegen wird der musikalischen Aussage vollkommener Abgeschlossenheit nicht eine einzige Note hinzugefügt.

Die zweite Beobachtung betrifft den Akkord, auf dem die Rahmenteile beider Stücke gründen, *a-dis-gis* im tiefsten Register; er bringt seine eigenen Konnotationen mit sich. Das Subkontra-*a* bildet, wie in den vorangehenden Kapiteln dargestellt wurde, wiederholt die Basis für einen chromatischen Cluster, den Messiaen als Symbol der Ehrfurcht einzusetzen scheint. (Der Cluster tritt bezeichnenderweise selbst als Bindeglied zwischen zwei auf den ersten Blick unvereinbar verschiedenen Stücken auf: dem abstrakten *La parole toute-puissante* und dem eher unkomplizierten, rondoartigen *Noël* mit seinem Refrain aus konkreten Glockenklängen.) Die Intervallschichtung des hier auf dem Subkontra-*a* errichteten Akkordes, eine reine Quart über einem Tritonus, hat ihrerseits Vorläufer. Im *Regard de l’étoile* bildet der Akkord das Grundelement einer Coda, die merkwürdig ‘außerhalb’ der ansonsten streng gegliederten Strophenform steht und in einem ganz eigenen Tempo erklingt, als existiere sie ‘außerhalb der Zeit’. Später dient, wie gezeigt wurde, dieses Codamaterial als Zelle, aus dem das zweite Thema des *Regard du Temps* entwickelt wird.

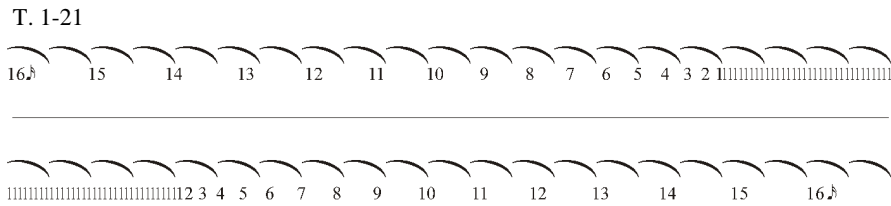
Die dritte Beobachtung gilt der rhythmischen Darstellung, der Entwicklung der Dynamik und der Textur, in der der Akkord *a-dis-gis* in den beiden Stücken erklingt. In allen Rahmenabschnitten erfährt der Akkord eine allmähliche rhythmische Diminution (von der ganzen Note bis zur Sechzehntel) sowie eine symmetrisch gegenläufige Augmentation (von der Sechzehntel bis zur ganzen Note). Im den Propheten, Hirten und Weisen gewidmeten

sechzehnten Stück ist dieser Prozess eher einfach gehalten: Die am Anfang des Stückes abnehmenden, im Schlussabschnitt wieder zunehmenden Notenwerte sind auf die linke Hand beschränkt, der die Rechte als Kontrast oder Begleitung eine wiederholte Akkordfolge gegenüberstellt. Im Partnerstück dagegen, das von der furchtbaren Salbung spricht, erklingen beide Prozesse gleichzeitig in den zwei Händen des Pianisten.

Nicht nur die rhythmische, sondern auch die dynamische Entwicklung in diesen Rahmenteilern ist spiegelsymmetrisch. Im Bild der Propheten, Hirten und Weisen verwandelt sich die zunehmende Gedrängtheit der rhythmischen Diminution, die zu Beginn des Stückes als Prozess nachlassender Spannung umgesetzt wird (*sfff-p*), anlässlich des graduellen Anwachsens der Werte am Schluss in ein triumphierendes *crescendo* (*p-ff*). Dass die verrinnende Zeit, die auf das von langer Hand verkündete zentrale Ereignis zu führt, sich in abnehmender Intensität äußert und ihr Ziel praktisch im Flüsterton erreicht, ist durchaus bemerkenswert. Die Juden hätten wohl erwartet, dass das Erscheinen des Messias mit den Fanfaren des Triumphes angezeigt würde, die der Geburt eines Königs gebühren. Stattdessen findet die Inkarnation in einem kleinen Dorf statt, im Rahmen einer armen Familie, ja sogar in einem als Notunterkunft dienenden Stall. Messiaens Musik lädt die Hörer ein, die bethlehemitische Geburt auch aus diesem Blickwinkel zu betrachten und sich in ihrer Höreinstellung vorzubereiten auf etwas dem ersten Anschein nach Demütiges – etwas, dessen Größe nicht auf der sinnfälligen Ebene angesiedelt ist.

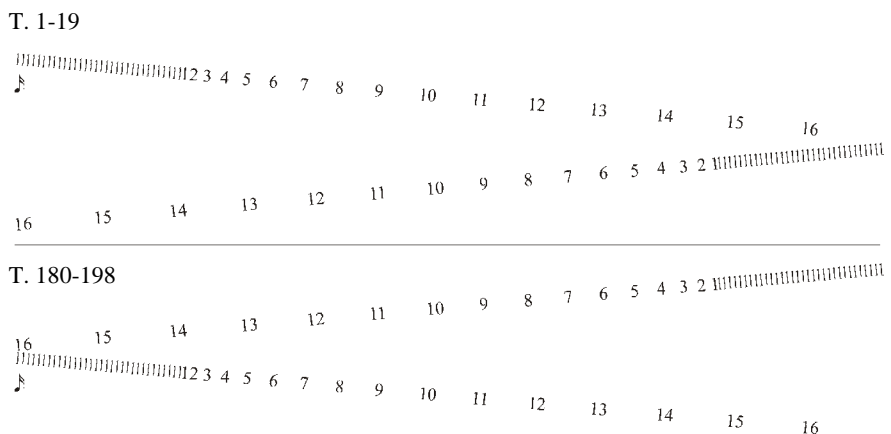
Beiden Hälften des perfekten Palindroms im sechzehnten Stück stellt Messiaen im hohen Register eine Ostinato-Figur gegenüber, die vollkommen unverändert bleibt. Deren Töne entstammen der vierten Transposition des Modus 5. Diesen Modus verwendet Messiaen ansonsten innerhalb der *Vingt Regards* nicht. Doch wie schon gezeigt wurde, gehört Modus 5 ebenso wie Modus 7 dem 'Familienstammbaum' an, der auch Modus 4 enthält; seine Transposition auf den vierten Halbton ist ein Auszug aus Modus 4⁴ und übernimmt hier wohl dessen Bedeutungsgehalt, steht also für das Jesuskind. Die Gleichzeitigkeit der rhythmischen Beschleunigung im tiefen Register und des unveränderlichen Ostinato darüber besitzt tiefe Symbolkraft: Das Abticken der Zeit auf das entscheidende Ereignis hin, einerseits so deutlich versinnbildlicht als Entwicklung mit klarem Ziel, bildet doch zugleich auch einen Bestandteil eines weiterführenden, stets sich wiederholenden, stets identischen Prozesses: der unablässigen Kommunikation Gottes mit den Propheten aller Zeiten, Gottes unveränderliche Aufforderung, auf seine Hilfe zu bauen.

BILD 3: der Rhythmus in den Rahmenteilern von Nr. XVI
(*Regard des prophètes, des bergers et des Mages*)



Die mystische Evokation der “furchtbaren Salbung”, wie sie sich in den Rahmenabschnitten des achtzehnten Stückes zeigt, geht anders vor. Der schon aus dem sechzehnten Stück bekannte Bassakkord über dem tiefsten *a* dient auch hier als Ausgangspunkt für den Eröffnungsabschnitt, und seine rhythmische Entwicklung ist ebenfalls dieselbe. Der allmählichen Diminution ist hier jedoch im oberen Register anstelle einer unveränderlichen Ostinato-Figur die allmähliche rhythmische Expansion gegenübergestellt, ausgehend von einem Akkord, der *unter dem höchsten a* angelegt ist. Die rhythmische Gegenläufigkeit der beiden Stimmen wird intensiviert durch eine Kontraktion: Die vertikal spiegelbildlich entworfenen Akkorde werden hier nicht einfach wiederholt, sondern bewegen sich mit jedem Anschlag um einen Halbton aufeinander zu.

BILD 4: der Rhythmus in den Rahmenteilern von Nr. XVIII
(*Regard de l’Onction terrible*)



Das Ergebnis dieser Übereinanderschichtung von chromatisch absteigenden Akkorden in der rechten über chromatisch ansteigenden Akkorden in der linken Hand ist, dass die beiden Stränge sich mit dem letzten Anschlag genau in der Mitte treffen, indem in T. 19 das zentrale *es* von beiden Daumen als Zielpunkt erreicht wird. Der Schlussabschnitt ist sowohl in melodisch-harmonischer als auch in rhythmischer Hinsicht als Krebsgang des Eröffnungsabschnitts konzipiert. Dynamisch jedoch projizieren beide Abschnitte mit machtvollen *crescendi* (*pp* – *fff*) vorwärts.

Übersetzt man diese musikalischen Details in die geistliche Sprache, so bereichern sie das Verständnis der beiden Stücke ganz entscheidend. Die symbolische Konnotation, die dem Ton *a* im Gesamt des messiaenschen Zyklus aus dem jeweiligen Zusammenhang her zukommt, bringt die Ehrfurcht in dieses Stück ein. Daneben verweist die Intervallkonstellation aus Tritonus und darüber geschichteter Quart auf den Aspekt des Zeitlosen, auf etwas, das 'außerhalb der Zeit' ist. Auch die Konstruktion der Rahmenabschnitte trägt bereits eine eigene Bedeutung in sich. Im sechzehnten Stück erscheinen diese Abschnitte aufgrund ihrer dynamischen Gestalt wie in sich geschlossen. Man verspürt eine Art Countdown auf das entscheidende Ereignis hin sowie eine Erweiterung der Perspektive im Anschluss an die Erfüllung, zugleich auch ein Stillewerden angesichts der unbegreiflichen Demut dieser Geburt sowie eine Zunahme des Selbstvertrauens, je mehr sich die Botschaft von der Liebe Gottes ausbreitet. Beide Entwicklungen sind von einem stetigen, unveränderlichen Ostinato begleitet, und der Schlussteil wird durch eine zusätzliche Coda verlängert. Im achtzehnten Stück laufen beide Entwicklungen aufeinander zu, mit einer nach außen projizierenden dynamischen Bewegung. Es ist, als wolle Messiaen im sechzehnten Stück daran erinnern, dass das, was sich nach göttlichem Plan in Bethlehem erfüllte, nun doch noch eine Spanne von 'Leben in der Zeit' nach sich ziehen muss, bevor es sich in Golgatha ganz vollendet, während er im achtzehnten betont, dass das, was sich nach der Auferstehung Christi vollenden muss, eine ganz in sich geschlossene Darstellung zulässt.

* * *

Nach einer so ausführlichen Betrachtung der Rahmenabschnitte wird es nun Zeit, sich den inneren Sektionen der beiden Stücke zuzuwenden. Im sechzehnten Stück charakterisiert Messiaen die beiden Gruppen, die neben den Propheten an der Krippe stehen, mit lautmalerischen bzw. symbolischen Mitteln. Der Mittelteil beginnt (in Takt 22-29) mit einer einstimmigen Figuration, die in ihrer Rolle als Sinnträger kaum eindringlicher sein könnte.

Selbst ohne den verbalen Hinweis des Komponisten, der hier “Oboe” und “ein wenig schrill” anmerkt, ist es unwahrscheinlich, dass irgend jemandem die Anspielung auf das traditionelle Instrument der Hirten, die Schalmei, die ja instrumentengeschichtlich ein Vorläufer der Oboe ist, entgangen wäre. Ebenso wie die Hirten ihr Instrument improvisatorisch für lange Stunden spielen, um sich die Zeit zu vertreiben, so klingt auch das, was man hier hört, wie ein Ausschnitt aus etwas, das sich tatsächlich viel länger hinziehen könnte: vielfache Wiederholungen derselben Dreitonfigur, die manchmal mit vorausgeschickter Vorschlagsnote verziert sind und unregelmäßig – je nachdem, wann der Atem zu Ende geht, möchte man fast vermuten – mit einer ebenso schlichten, ebenfalls oft leicht verzierten Schlusspartikel enden.

BEISPIEL 77: die Schalmei der Hirten



Die sich wiederholenden Töne des Hirtenrufes *c-h-a...dis-cis* werden anschließend verwendet, um verschiedene improvisatorische Figuren zu bilden; vgl. die fünf melodischen Höhepunkte in Takt 30/31, die ausschweifende Oktavversetzung im Arpeggio von Takt 33 sowie – verkürzt – das vierstimmige Unisono in Takt 35.

Nachdem sich nun sowohl die Propheten als auch die Hirten musikalisch vorgestellt haben, erwartet man noch einen Auftritt der Weisen aus dem Morgenlande. Den bringt der nächste Abschnitt (T. 36-59), der aus DREI Segmenten besteht und DREI melodische Gedanken in einer Vielzahl von Texturen mit meist DREI Strängen präsentiert: ein angemessenes Abbild der drei Könige, die, aus verschiedensten Gegenden kommend und nun in Bethlehem versammelt, das in Armut geborene Kind anbeten und als den neuen König der Könige anerkennen – jeder auf seine Weise und doch in vollkommener Harmonie miteinander. Wenn die Schalmei-Figur der Hirten in Takt 60 wiederkehrt, so erklingt statt der ursprünglichen, schlichten Form die dreitönige Anfangspartikel nun in Terzenparallelen, und die ganze Figur wird von einem (laut Messiaen “energischen”) Bass begleitet, der die führende Stimme der Weisen zitiert.

Die Hirten, vertraut aus der Kunst und Lyrik des 18. Jahrhunderts und besonders aus dem weihnachtlichen Kunsthandwerk, stehen für das schlichte Volk – für Menschen, deren einfache Lebensumstände zu teilen Jesus gekommen ist; sie repräsentieren zugleich auch das lokale, jüdische Element.

Die Weisen dagegen verkörpern die Klasse der intellektuell und kulturell Distinguierten von vielerlei ethnischer Herkunft und mancherlei Ländern der Welt, also den globalen Aspekt sowie die nicht-jüdischen Religionen. Messiaens musikalische Darstellung spiegelt diese Verschiedenheit, indem er die beiden Gruppen in musikalisches Material kleidet, das kaum gegensätzlicher sein könnte: Einfachheit des melodischen, rhythmischen und satztechnischen Aufbaus für die Hirten, Komplexität in allen Parametern für die drei Weisen. Die drei Personengruppen dieses Stückes zusammen – Propheten, Hirten und Weisen – repräsentieren die historisch durch Gottes Offenbarung Erwählten, die aktuell durch das Halleluja der Engel Herbeigerufenen und die von ihren Träumen und einem Stern Geführten, also das ganze Spektrum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die spiegelsymmetrische Reprise dessen, was im Eröffnungsabschnitt des sechzehnten Stückes der Vorbereitung der Propheten auf das Kommen Christi gleichkam, fungiert konsequenterweise als Symbol für die neue prophetische Kraft, die in diesem Augenblick geboren ist und von hier ihren Ausgang nimmt. Nach dem als Stillpunkt aufgefassten Ereignis in Bethlehem findet die Verkündigung, die in der Vergangenheit durch die Mäuler der Propheten sprach, ihre eigene Stimme. Wie der rhythmische und dynamische Prozess, den Messiaen dem zweiten Teil der Umrahmung unterlegt, unmissverständlich klarmacht, ist diese Verkündigung nicht nur für wenige gedacht, sondern für alle Völker, die ganze Menschheit, und ‘verbreitet’ sich dementsprechend. In der Coda scheint der Komponist hinzuzufügen: Im Blickwinkel dieser konkreten Geburt eines Kindes gilt es nun zunächst, ein menschliches Leben zu durchlaufen, ein Leben zwischen Hirten und Königen. Beruhigend endet die Coda mit einem Unisono der führenden Komponenten der Weisen, in triumphierendem *fff* und einer ebenfalls glorreich expandierenden Geste, die vom Zentrum bis zu den ‘Enden des Universums’ zu reichen scheint.

* * *

Während die in den Rahmenabschnitten des sechzehnten Stückes verwendeten Parameter sich auf den zeitlichen Aspekt konzentrieren, indem sie die immer kürzer werdende Zeitspanne vor dem Stillpunkt der Geburt zu Bethlehem versinnbildlichen sowie die sich ausbreitende Mission im Anschluss an die Inkarnation, scheinen die komplexeren Prozesse des achtzehnten Stückes einen machtvollen Einsturz und später einen gleichermaßen gewaltigen Reexpansionsprozess zu zeichnen. Statt frommer Anbetung und gehorsamer Dienerschaft in der Verbreitung des Wortes, wie sie in der

Anbetungsvignette geschildert werden, spricht die "furchtbare Salbung" von Leiden und Kämpfen sowohl äußerer als auch innerer Natur.

Die Anspielungen im Begleittext des Komponisten geben viel Stoff zum Nachdenken. Insbesondere erwähnt Messiaen, dass er sich von einem Werk bildender Kunst inspiriert gefühlt habe. "Ein alter Wandteppich stellt das Wort Gottes im Kampfe dar, unter den Zügen Christi zu Pferde: Man sieht einzig die beiden Hände am Griff des Schwertes, das er schwingt inmitten von Blitzen. Dieses Bild hat mich beeinflusst." Beim ersten Lesen erscheint diese Bildbeschreibung recht verwirrend. Ganz wörtlich genommen: Woher weiß der Betrachter, der angeblich nur die beiden Hände am Schwertgriff sieht, dass Jesus zu Pferde ist?

Dass Messiaen keinerlei Hinweis auf das Ursprungsland des Gobelins, das Jahrhundert seiner Entstehung oder seinen derzeitigen Ausstellungsort gibt, macht die Identifizierung nicht leichter. Dennoch brachten systematische Nachforschungen in den bedeutendsten christlichen Wandteppichsammlungen ein Ergebnis, das Messiaens Witwe, Yvonne Loriod, später freundlicherweise bestätigt hat. Das Werkbild, auf das Messiaen sich hier bezieht, ist Teil des mittelalterlichen Gobelin-Zyklus, der heute als *Die Apokalypse von Angers* bekannt ist. Genauer gesagt ist es, als Katalognummer 69 geführt, eines der achtundsiebzig überlebenden Bilder einer Reihe, deren Entstehungsdatum auf die Jahre unmittelbar vor 1380 geschätzt wird. Trotz eines jahrhundertelangen Schicksals wechselnder Verwahrung ist der Zyklus wunderbarerweise weitgehend intakt erhalten. Nach umfangreicher Restaurierung ist er seit 1954 in der Galerie des Château d'Angers in Frankreich (in der Nähe von Tours) dem Publikum zugänglich.⁹⁶ Die in der Wandteppich-Reihe erzählte Geschichte folgt auszugsweise der aus der Offenbarung des Johannes bekannten Erzählung. Es ist die Rede von großen Gefahren für die Kirche – von inneren Gefahren für den Glauben, für die Hoffnung und für die Barmherzigkeit der Christen sowie von äußeren Gefahren durch Verfolgung. Wie Leser an verschiedenen Stellen erfahren, stellt die Apokalypse sich selbst als eine Prophezeiung dar,⁹⁷ und ihr Autor

⁹⁶ Für eine faszinierende Darstellung all dessen, was zu der heutigen Ausstellung der Wandteppiche führte, sowie für mehr Details zu den einzelnen Bildern vgl. Pierre-Marie Auzas et al., *L'Apocalypse d'Angers. Chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale*, Paris, Éditions Vilo, 1985, S. 178.

⁹⁷ Vgl. z.B. Offenbarung 1, 3; 10, 11; 22, 7, 10, 18 und 19. In 1, 1 und 22, 19 bezeichnet Johannes sich selbst ausdrücklich als Propheten und bekennt, dass es seine Aufgabe sei, gewisse göttliche Geheimnisse bezüglich der Gegenwart und Zukunft der Gläubigen und der Kirche Christi zu offenbaren.

bestätigt mehrfach seine Rolle als die eines Propheten. Das biblische Buch selbst ist in höchstem Grade allegorisch und eignet sich daher hervorragend für eine bildliche Nacherzählung.

Bild 69 in der Wandteppich-Reihe trägt den Titel *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Christus zu Pferde verfolgt die Bestien). Es zeigt Jesus auf einem Pferde reitend, die Arme derart erhoben, dass sie sein Gesicht verbergen und alle Aufmerksamkeit auf das Schwert lenken, das er in beiden Händen schwingt; so stimmt es also wirklich beinahe: "Man sieht nur seine beiden Hände am Griff des Schwertes". Zwischen den verfolgten Bestien befinden sich Soldaten, die, obwohl eindeutig im Rückzug begriffen, doch noch nicht aufgehört haben, den Kampf zu erwidern.

BILD 5: "Christus zu Pferde verfolgt die Bestien"



Messiaen hat Angers wiederholt besucht. Ohne Zweifel sah er nicht nur alle Bilder, die sich Besuchern dank des derzeitigen Arrangements in einer einzigen riesigen Halle darbieten, sondern las auch die Dokumentation, die die biblischen Verse identifiziert, auf die jede einzelne Darstellung gründet. Das genannte Bild bezieht sich auf Offenbarung 19, 11-14: "Dann sah ich den Himmel offen, und siehe da, da war ein weißes Pferd, und der, der auf ihm saß, heißt 'Der Treue und Wahrhaftige'; gerecht richtet er und führt er Krieg. Seine Augen waren wie Feuerflammen, und auf dem Haupte trug er

viele Diademe; und auf ihm stand ein Name, den er allein kennt. Bekleidet war er mit einem blutgetränkten Gewand; und sein Name heißt 'Das Wort Gottes'. Die Heere des Himmels folgten ihm auf weißen Pferden; sie waren in reines, weißes Leinen gekleidet."

Sowohl die Einzelheiten des Bildinhaltes als auch der dazugehörige Text tragen wesentlich zum Verständnis von Messiaens Stück bei. Auf der einen Seite erweitert die Beziehung zwischen Jesu Verfolgung der Bestien in der Zukunft und seiner "furchtbaren Salbung" den Deuterahmen der Titelgebung über die in Inkarnation und Taufe gegebenen Hinweise hinaus und umfasst nun auch Aufgaben und Kämpfe jenseits von Golgota. Auf der anderen Seite lenkt der Offenbarungstext die Aufmerksamkeit der Leser auf die stillschweigende Anwesenheit eines weiteren Propheten in Messiaens Zyklus. Dieser Aspekt ist entscheidend, da er den Einfluss des Ereignisses von Bethlehem nun ebenso weit in die Zukunft projiziert, wie dieses in der Vergangenheit vorausgesagt worden war. Während die Propheten, die sich im sechzehnten Stück anbetend an der Krippe einfinden, aus lange vergangenen Zeiten in die Gegenwart Jesu hineinreichen, und während Johannes der Täufer, der zeitgenössische Prophet, Zeugnis ablegt für die alles überragende Bedeutung des Mannes, den er vor sich sieht und in dem er den Sohn Gottes erkennt, schaut der Seher Johannes von Patmos Jahre nach Jesu Tod in eine weit in die Zukunft reichende Zeit.

Dieses Verständnis wirft neues Licht auf die Interpretation von Material und Struktur in Messiaens *Regard de l'Onction terrible*. Die Rahmenabschnitte, die aufgrund ihrer Ableitung aus denen des sechzehnten Stückes als symbolische Repräsentanten von Propheten oder Prophezeiungen identifiziert werden, erhalten nun eine noch spezifischere Bedeutung, indem sie auf Johannes den Täufer beziehungsweise Johannes von Patmos bezogen werden können. Beide Abschnitte sind dynamisch vorwärts (in die Zukunft) gerichtet. Im Eröffnungsabschnitt treffen sich die aufsteigende Beschleunigung und die absteigende Verlangsamung in einer Weise, die als Sinnbild für den Augenblick der Taufe Jesu gelesen werden kann: Für Johannes den Täufer ist in diesem Augenblick des Kontaktes mit Jesus die wesentliche Lebensaufgabe erfüllt; für Jesus bezeichnet derselbe Augenblick den Beginn seiner dreijährigen Predigerzeit. Im Schlussabschnitt beginnen die aufsteigende Beschleunigung und die absteigende Verlangsamung entsprechend in unmittelbarer Nachbarschaft und gehen von da aus in verschiedene Richtungen auseinander, ebenso wie die prophetische Aufgabe des Sehers Johannes kurz nach der Lebenszeit Jesu beginnt, jedoch erst in der Zukunft Erfüllung findet.

Die furchtbare Salbung verweist somit zunächst auf die in Messiaens Begleittext betonte “Wahl des Fleisches Jesu durch die erschreckende Majestät” (*choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable*) – seine Inkarnation – und sodann auf das, was ihn nach seiner Taufe im Jordan erwartet, in der Zeit vor und in der apokalyptischen Zukunft nach Golgatha.

Der ausgedehnte Hauptteil des Stückes ist gegen die Rahmenabschnitte zunächst mittels zweier kurzer Überleitungen abgesetzt (vgl. T. 20-22 und 178-179), deren Glissandi und in Gegenbewegung gebrochene Akkorde im Prinzip, wenn auch nicht in allen Details, ebenfalls spiegelsymmetrisch angelegt sind. Der eigentliche Mittelabschnitt (T. 23-177) ist als eine Art feierliches Rondo komponiert.⁹⁸ Der Aufbau präsentiert sich wie folgt:

TABELLE 20: das Rondo des *Regard de l'Onction terrible*

23	38	53	68	83	98	113	128	143	158
R	R(↔)		R(↑4)		R(↑8)		R	R(↔)	
		C1		C2		C1(↑8)		C2(↑8)	

(R = Refrain, C = Couplet, R(↔) = Refrain mit Spiegeleffekten,
R(↑4) / R(↑8) = um vier bzw. acht Halbtöne aufwärts transponierter Refrain)

Der Refrain und die beiden Couplets sind aus einigen wenigen Zellen miteinander geteilten Materials entwickelt. Die erste Komponente ist ein fünfstimmiger Klang (*g-d-g-d-g*), der, gepaart mit seiner Transposition auf dem Tritonus, jede Phrase eröffnet. Die erste und zweite Teilphrase werden von einer mit “wie der Blitz” bezeichneten, weit ausschweifenden Zickzack-figuration vervollständigt, die bis in die höchsten Register des Klaviers hinaufschnellt und von dort langsamer wieder abfällt, sowie von gebrochenen Akkorden in *staccato*, *martelé*. Die dritte und vierte Teilphrase enden mit einer ansteigenden Toccatatur bzw. einer abfallenden Girlande über wiederholten arpeggioartigen Akkorden.

Wie die obige Tabelle zeigt, sind die Einsätze des Refrains äußerst regelmäßig verteilt; auch seine Transformationen gehorchen objektiven Gesetzen. Zu Beginn und gegen Ende folgt unmittelbar auf die Grundform des Refrains eine Version, die sich durch auffallende Spiegeleffekte auszeichnet;⁹⁹ die beiden dazwischenliegenden Versionen sind Transpositionen

⁹⁸ Der Zyklus der zwanzig Blicke enthält nur ein weiteres Rondo, und zwar in *Noël*, dem dreizehnten Stück, wo die vorherrschende Stimmung als “freudig” vorgegeben ist.

⁹⁹ Vgl. die beiden aufwärts gerichteten Tritonusbewegungen in Takt 45-46 und 150-151 mit den abwärts gerichteten in Takt 30-31 und 135-136, und die konkaven Kurven in Takt 50-51 und 155-156 mit den konvexen Kurven in Takt 35-36 und 140-141.

auf äquidistante Stufen, so dass sich die Rückkehr zur Grundform als Transposition um weitere vier Halbtöne präsentieren kann.

Das erste Couplet verarbeitet die Komponenten des Refrains: Der fünfstimmige Akkord ist hier verknüpft mit einer Verschiebung zum Ganz- oder Halbtonschritt bzw. zur verminderten Oktave; auch hier gibt es kurze aufwärts schnellende Figuren, einen Toccatatakt sowie eine Bewegung in parallelen *staccato*-Quarten (T. 56 und 62), der an das *staccato, martelé* des Refrains erinnert.¹⁰⁰ Das zweite Couplet entwickelt sich aus der konvexen Kurve des Refrains (dort zuerst gehört in Takt 35-36) und bildet daraus schließlich eine Figur, in der die Mittelstimmen nicht an der Parallele teilhaben, sondern den gesamten Zwölftonraum ausschöpfen (vgl. T. 91).

Dieses Rondo ist in mancher Hinsicht vom oben gezeigten Wandteppich inspiriert; seine hervorragenden Komponenten scheinen Versuche darzustellen, das, was im apokalyptischen Bild von „Jesus zu Pferde verfolgt die Bestien“ dargestellt ist, musikalisch nachzuvollziehen. In der Tradition der musikalischen Rhetorik waren die Oktave und die reine Quint Embleme der göttlichen Majestät. Demzufolge steht der fünfstimmige, ausschließlich auf der Quint und der Oktave beruhende Klang, mit dem alle Phrasen beginnen, in seiner Einfachheit und *fff*-Stärke für die Macht des Göttlichen und dessen, der „Treue und Wahrhaftigkeit“ heißt. Die zweite Komponente, in ihrer Originalform des Refrains mit dem Blitz in Verbindung gebracht, zeigt, was der Komponist (laut einer Bemerkung in seinem Kommentar) in diesem Wandteppich sah, obwohl es weder in den Offenbarungsversen enthalten noch in der bildlichen Darstellung für andere Betrachter eindeutig sein mag: dass Jesus sein Schwert „inmitten von Blitzen“ schwingt. Die gebrochenen Akkorde in *staccato, martelé* klingen kämpferisch, während das aufsteigende Toccataspield in der dritten und die abfallende Figur über dem wiederholten arpeggierten Klang in der vierten Teilphrase Verfolgung und Flucht versinnbildlichen könnten.

Diesen teils rhetorisch überlieferten, teils lautmalerischen Elementen wird durch die Tatsache der Transposition sowie durch die Wahl des spezifischen Transpositionsintervalls noch eine weitere Dimension hinzugefügt. Die Transpositionen zum vierten bzw. achten Halbton können im Gesamt des Zyklus als Ausdruck göttlicher Attribute gedeutet werden. Sie erinnern an den zentralen Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie*, wo das Jagdlied

¹⁰⁰ Bei den beiden unerwarteten großen Terzen in T. 56 und 62 scheint es sich um Druckfehler zu handeln; in der transponierten Version des Couplets finden sich an ansprechender Stelle Quartan. Die korrigierte Fassung müsste in Takt 56 *fis/h* und in Takt 62 *eis/ais* lauten.

in derselben Weise transponiert wird. Wie das letzte Kapitel zeigen wird, benutzt Messiaen dieselbe Transposition auch in einem der beiden Stücke der großen Synthese, *Par Lui tout a été fait*, wo er das Gottesthema ebenso verschiebt. Jagdlied und Gottesthema basieren auf Modus 2 – dem Modus, der in nur drei verschiedenen Transpositionen existiert, transponiert um 0, 1 oder 2 bzw. um 12, 4 oder 8 Halbtöne. Zusammen mit dem Original, das hier in der Transposition auf den zwölften Halbton verdoppelt wird, liefert der Refrain damit eine ‘vollständige’ Manifestation von Gottes Liebe. Es ist erhellend, wenn auch vielleicht für manche Leser des 21. Jahrhunderts etwas weit hergeholt, dass sich Messiaens musikalische Sprache lesen lässt als eine Aussage darüber, dass die kämpferischen Taten des die Bestien verfolgenden Jesu zu Pferde nichts anderes sind als ein weiterer Ausdruck der Liebe Gottes.

Für Theologen wird eine solche Interpretation durch die Schrift bestätigt. Nach Hebr 4, 12 ist das Wort Gottes “kraftvoll und schärfer als jedes zweischneidige Schwert; es dringt durch bis zur Scheidung von Seele und Geist, von Gelenk und Mark; es richtet über die Regungen und Gedanken des Herzens”. Im größeren Kontext der Offenbarungen, deren Propheten die beiden verwandten Stücke symbolisch einrahmen, stehen Jesus und sein apokalyptisches Schwert vermutlich für das Wort, das den Kampf aufnimmt mit allem Übel, welches das menschliche Verständnis verschleiert und die Geschöpfe daran hindert, frei auf Gottes Angebot einzugehen.

Die religiöse Aussage der ‘Kontrast’-Stücke

Im Gegensatz zu den ‘Durchführungs’-Stücken weisen die ‘Kontrast’-Stücke kaum Beziehungen zum thematischen und symbolischen Material der Exposition auf; ihr Hauptanliegen ist nicht eine Weiterentwicklung der Attribute des Göttlichen, sondern eine Darstellung verschiedener Reaktionen auf das Ereignis von Bethlehem. Inhaltlich widmen sie sich den verschiedenen Weisen, wie sich die Welt als Ganzes, in all ihren Dimensionen, auf die Inkarnation in Jesus bezieht. Da gibt es Reaktionen aus der Natur (Vogelgesang), von Menschen (Propheten, Hirten und Weisen) und von nicht-irdischen Wesen (den Engeln und dem Geist der Freude), Verweise auf die in der Inkarnation waltende abstrakte Kraft (das Wort) und das ihr bestimmte Ziel (die furchtbare Salbung). Gesang, Schalmeyenspiel und Tanz vermischen sich mit der Prophezeiung von Kämpfen und der Skepsis ob der Wahl dieser Welt als idealer Verwirklichungsbereich der Inkarnation.

Trotz der Betonung der reaktiven Perspektive entdeckt man bei genauer Analyse, dass Komponenten der fünf Eröffnungstücke heimlich auch hier vertreten sind. Die wesentlichsten Verbindungen finden sich jeweils im zweiten Stück eines jeden Paares.

Während das achte Stück, *Regard des hauteurs*, keinerlei Zitate oder Verarbeitungsformen des symbolischen Materials aufweist – insofern der Vogelgesang nicht eigentlich ‘thematisch’ ist, sondern seine spirituelle Bedeutung aus dem Gesamtwerk des Komponisten ableitet – enthält das zehnte, *Regard de l’Esprit de joie*, alle musikalischen Symbole für Gottes Liebe: Das Gottesthema selbst wird erinnert, der Modus 2 bestimmt das Jagdlied und ist auch strukturell dem *Regard du Père* nachgebildet, und zudem verwendet Messiaen sowohl die Tonartsignatur von Fis-Dur als auch den Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*. Während das zwölfte Stück, *La parole toute-puissante*, einzig den aus dem *Regard de la Vierge* erinnerten, die Ehrfurcht symbolisierenden Basscluster aufgreift, hört man in *Regard des Anges*, dem vierzehnten Stück, die aus dem *Regard du Fils sur le Fils* bekannte, die Manifestation des Ewigen in der Zeit versinnbildlichende ‘rhythmische Signatur’ sowie die in *L’échange* eingeführte asymmetrische Spreizung. Die zwei der Anbetung und Prophezeiung gewidmeten Stücke schließlich basieren in ihren Rahmenabschnitten beide auf dem in der Coda des *Regard de l’étoile* zuerst vernommenen Akkordes der Zeitlosigkeit.