

Jesus als Ursprung und Zukunft (Umrahmende Synthesen)

Die beiden die Verschränkung von Durchführungs- und Kontraststücken umschließenden Sätze sind je als Zusammenschau angelegt. Der sechste Satz ist mit dem Titel *Par Lui tout a été fait* ein Blick aus der Vergangenheit, auf den Schöpfungsakt, dem “alles” seine Existenz verdankt; der zwanzigste, *Regard de l'Église d'amour*, ist der Blick aus der Zukunft: der Blick einer Gemeinschaft, die von diesem soeben zu Bethlehem geborenen Kind mehr als dreißig Jahre später gestiftet werden soll und die sich erst nach seinem Tod am Kreuz verwirklicht.

Musikalisch sind diese beiden Stücke nicht nur die umfangreichsten des Zyklus,¹⁰¹ sondern stellen sich zudem als Synthesen des thematischen und symbolischen Materials dar. Dabei ergänzen sie sich, wie die folgende Darstellung zeigen möchte, in hervorragender Weise.

Die Schöpfung der Welt durch den göttlichen Logos

Im Zusammenhang mit “allem Geschaffenen” spricht Messiaen zuerst von Dingen, deren Dimensionen menschliches Auffassungsvermögen und irdische Logik überschreiten: von unendlichen Ausmaßen an Raum und Zeit (*foisonnement des espaces et durées*) sowie von den Extremen des ganz Großen und des ganz Kleinen (Galaxien und Photonen). Sodann lenkt er die Aufmerksamkeit auf ungewohnte Vorstellungen wie gegenläufige Spiralen und umgekehrte Blitze. Besonders diese letztgenannten Kategorien machen nachdenklich. Handelt es sich dabei um surrealistische Bilder, wie der Komponist sie in Sympathie mit den von ihm bewunderten Schriftstellern Paul Éluard und Pierre Reverdy gewählt haben könnte, oder verband er mit diesen verblüffenden Ausdrücken geistliche Inhalte?

¹⁰¹ Addiert beträgt die Spieldauer des ca. 11-minütigen *Regard de l'Église d'amour* und des ca. 9-minütigen *Par Lui tout a été fait* ein Sechstel des gesamten, etwa 120 Minuten langen Zyklus. Auch im gedruckten Notentext gibt es nur ein anderes Stück, das den 21 Seiten des sechsten und den 20 Seiten des zwanzigsten Satzes nahe kommt: der 19 Seiten umfassende *Regard de l'Esprit de joie*.

Wenn Messiaen, wie das Expositionsstück *L'échange* nahe legt, die sich von einem Zentrum aus kreisend ausweitende Bewegung der Spirale als Symbol für spirituelles Wachstum betrachtet, so könnte er mit dem Bild einer "gegenläufigen Spirale" zweierlei verbunden haben. Auf physikalischer Ebene gliche eine umgekehrte Spirale einem Prozess allmählicher Verengung, in dem eine zunächst in weitem Abstand kreisende Materie allmählich immer stärker von einem zentralen Punkt angezogen wird. Aus theologischer Perspektive – besonders im hier implizierten Sinn einer in der Inkarnation des Gottessohnes gipfelnden Schöpfung – wäre die umgekehrte Spirale möglicherweise als Metapher für Gottes allumfassende Umarmung der Menschheit zu deuten: als eine Geste der Liebe, mit der sich eine majestätische Kraft den armseligen Kreaturen eines unbedeutenden Planeten zuwendet. Und wenn ein Blitz eine Energieentladung aus einer Wolke zur Erde (oder zu einer anderen Wolke hin) ist, so beschreibt das Bild des "umgekehrten Blitzes" vermutlich eine von der Erde ausgehende und in den Weltraum hinaus gerichtete Energie – und dient damit möglicherweise als weitere Metapher für die Errettung des gesamten Universums, die in der Geburt Christi von der Erde ausgeht.

Messiaen geht es also nicht um die Schöpfung der Genesis, die die entstehende Welt weitgehend in Begriffen dessen, was gesehen und verstanden werden kann, beschreibt. Die hier verwendeten Bilder erinnern vielmehr an den Beginn des Johannes-Evangeliums, das das Wort oder den Logos als Ursprung aller geschaffenen Dinge nennt. In seinem Begleittext scheint der Komponist diese Deutung zu bestätigen, indem er den Titel mit einer zusätzlichen Spezifikation wiederholt: "par 'Lui' (le Verbe) tout a été fait". Messiaen spricht im Expositionsstück *Regard du Fils sur le Fils* zum ersten Mal von *la personne du Verbe* und von Jesus als dem fleischgewordenen Wort, *le Fils-Verbe*; in *La parole toute-puissante* und in *Regard de l'Onction terrible*, den beiden abstraktesten Stücken des Zyklus, greift er die Bezeichnung wieder auf. Während der Ausdruck jedoch in jenen drei Fällen stets als Erklärung der Natur Jesu dient (Jesus *ist* das inkarnierte Wort), erweitert Messiaen es hier in Hinblick auf die aktive Tat: dahingehend, dass alles, was ist, durch die Kraft dieses Wortes entstanden, Jesus *als Logos* also der Schöpfer der Welt ist.

Um die Unbegreiflichkeit der Schöpfung musikalisch darzustellen, entwirft Messiaen eine lange und höchst komplexe Form, in die er fast alle den Zyklus kennzeichnenden Symbole integriert. Hinsichtlich des gewählten Strukturschemas gibt es keinerlei Zweifel: In etlichen seiner Interviews bezeichnet er die Form des Satzes als Fuge und im Notentext markiert er

verschiedene Einsätze eindeutig als Thema, Kontrasubjekt oder *réponse contraire* (Antwort in Umkehrung bzw. Thema in Comes-Form und Inversion). Er scheint die Fuge als die einzig adäquate Form angesehen zu haben, um die Unermesslichkeit dessen, was die Schöpfung bedeutet, darzustellen. Über das In-die-Existenz-Treten von Raum, Zeit, Sternen und Energiepartikeln könne keiner wirklich sprechen, äußerte Messiaen wiederholt; auch er habe es nicht getan, sondern sich "hinter einer Fuge versteckt".

Diese Fuge ist jedoch tatsächlich in vieler Hinsicht recht ungewöhnlich. Was das Material betrifft, so erklingt das Thema nur dreimal in seiner Urform;¹⁰² alle anderen Einsätze erfolgen als immer verschiedene und oft sehr drastisch abgewandelte Transformationen. Hinsichtlich des Gesamtaufbaus verwendet Messiaen ein Strukturmittel, das man im Zusammenhang mit einer Fuge kaum erwartet: eine ausgedehnte Spiegelung. Die drei letzten der sieben Abschnitte, die sich innerhalb der Takte 1-129 unterscheiden lassen, stellen einen vollständigen Krebsgang der ersten drei dar. Diese ungewöhnlich lange Retrogradbildung, die in ihrem letzten Takt mit derselben einzelnen Sechzehntel endet, mit der das Stück beginnt, erinnert an die im Begleittext erwähnten unbegreiflichen Prozesse: die "gegenläufige Spirale" und den "umgekehrten Blitz".

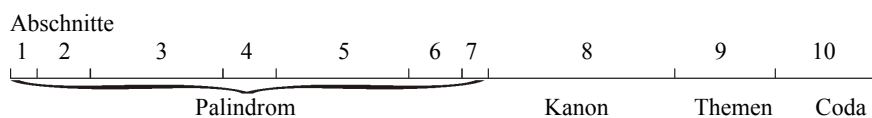
Dem Hauptteil der Fuge mit ihren palindromischen Flügeln beiderseits eines nicht symmetrischen Mittelabschnitts folgen drei weitere Abschnitte.¹⁰³ Darunter ist der achte Abschnitt ein dreißigtaktiger Kanon, den Messiaen in seinem Vorwort als "mysteriöses Stretto" bezeichnet, der neunte Abschnitt zitiert das Gottesthema in *fff* und stellt es dem Liebesthema gegenüber, und

¹⁰² Das Thema besteht aus einem Takt mit 21 Sechzehnteln, dem ein einzelnes Sechzehntel *dis* als Auftakt vorausgeht. Das auf den ersten Schlag des dritten Taktes fallende *dis*, das zugleich als Beginn der folgenden Komponente dient, bildet einen logischen Abschluss des Themas, kehrt jedoch in späteren Einsätzen, in denen das Themaende entweder verkürzt oder verlängert ist, so nicht wieder. Für die fast identischen Einsätze vgl. T. 1-3, 43-44 und 59-61.

¹⁰³ Der Anteil des Palindroms am gesamten Stück ist faszinierend: Die konventionelle Art, Proportionen aufgrund der Anzahl der Takte bestimmen (hier: 129 aus insgesamt 231, d.h. etwa 3/5), ist in einem Werk, dessen Metrum in beinahe jedem Takt wechselt, natürlich unangebracht, auch wenn die Entscheidung des Komponisten bzgl. der Länge jedes Taktes als Ausdruck seiner Konzeption verstanden werden muss. Eine alternative Vorgehensweise, die die Anzahl der Sechzehntel in den jeweiligen Abschnitten zugrunde legt, käme einer sinnvollen Bewertung schon näher. Unter diesem Blickwinkel nimmt das Palindrom wenig mehr als die Hälfte des Stückes ein. Ein dritter Ansatz, der den vorgeschriebenen Tempoänderungen Rechnung trägt, führt zu einem dritten Ergebnis: die etwa 3 ¾ Minuten realer Spieldauer für das Palindrom bestreiten viel weniger als die Hälfte der Gesamtdauer dieses Stückes, die, je nach Auslegung der abschließenden *fermata lunga*, zwischen 8'40" und 9'00" liegt.

der zehnte Abschnitt dient als Coda, in der, wie Messiaen im Notentext angibt, "die Schöpfung das Gottesthema singt". In der folgenden Skizze von *Par Lui tout a été fait* basieren die Proportionen in etwa auf der relativen Anzahl der Sechzehntel.

TABELLE 21: die Gesamtstruktur der Schöpfungsfuge



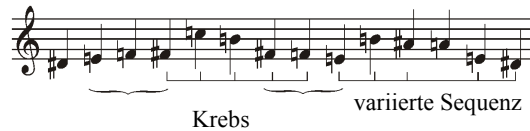
Die Fuge entspringt aus einem Thema, dessen Töne (*dis-e-f-fis-a-ais-h-c*) den Modus 4⁵ repräsentieren. Wie in den vorangegangenen Kapiteln vielfach belegt, dient dieser Modus in diesem Zyklus als musikalisches Symbol für das Jesuskind. Das ist überraschend, würde man doch dem Titel zufolge eher erwarten, dass das Schöpfungsstück "aus dem Wort" und daher aus Modus 6, dem Symbol des göttlich inkarnierten Logos, entsteht. Doch scheint es Messiaen wichtig zu sein, musikalisch die Verbindung zu dem Kind herzustellen, auf das die "Blicke" seines Zyklus fallen. Es ist, als unterstrichen die Töne: Dieses Kind *ist* das Wort, das alles geschaffen hat.

Das auf den acht Tönen des Modus fußende Fugenthema ist in dreifacher Weise auffallend: durch seine tonale Anlage, seinen Rhythmus und sein Register. Die Wiederkehr des Ausgangstones *dis* am Ende der Phrase erzeugt einen Eindruck von Tonalität. In der Grundform, die in Takt 1-3, 43-45 und 59-61 von der linken Hand vorgetragen wird, wie auch in der der rechten Hand anvertrauten Inversion in Takt 7-9 und 59-61 ist dieser Schein von Verwurzelung zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Phrase mit einem neunfach wiederholten Ton beginnt. Dabei bewegt sich der Rhythmus in von Sechzehntelpausen unterbrochenen Sechzehntelnoten und erzeugt eine klar erkennbare metrische Ordnung, indem alle harmonisch wichtigen Noten auf starke Takteile fallen. Das für den originalen Themeneinsatz gewählte Register ist tief und der Tonraum eng; die Grundform des Themas enthält keine einzige Oktavversetzung irgendeines Tones.

Die Themenvariante, mit der die rechte Hand in T. 3-6 antwortet, ändert all dies: Vier verschiedene Notenwerte und drei Arten der Synkopierung, eine Aufsplitterung der ersten Note über drei Oktaven und eine Spreizung jedes Halbtonschrittes durch Oktavversetzung lassen das Thema äußerst exzentrisch klingen. Dieser Variante gegenübergestellt erklingt eine dritte Themenversion, deren Ausdehnung auf einen einzigen Takt komprimiert und in der Folge einer asymmetrischen Spreizung unterworfen ist.

BEISPIEL 78: das Fugenthema und seine vorherrschenden Varianten

Tonreihe und Muster
im Fugenthema



Urform des Themas
(T. 1-2 [3])



Variante 1
(T. 3-6,
rechte Hand)



Variante 2
(T. 3-6,
linke Hand)



Das Kontrasubjekt, den Fugengesetzen entsprechend als Gegenstimme zum ersten Themeneinsatz eingeführt, beruht auf zwei Komponenten: einem Tritonus (*d-gis*) und einer dreiteiligen Sequenz, deren Grundeinheit eine Dreitongruppe bildet – ein chromatischer Cluster mit Oktavversetzung der mittleren Note. Der Tritonus verselbständigt sich später, indem er auch ohne die Einbindung in das Kontrasubjekt, und zwar als Phrasenschlusspartikel, auftritt; vgl. dazu Takt 6 und 12.

BEISPIEL 79: das Kontrasubjekt der Schöpfungsfuge



Es scheint interessant, dass Messiaen in seinem Kontrasubjekt sowohl den Tritonus als auch die erste Dreitongruppe durch beträchtliche Pausen absetzt – als wolle er die Aufmerksamkeit der Hörer auf die beiden Grundkomponenten und ihre mögliche symbolische Bedeutung lenken, bevor er sie weiter verarbeitet. In Hinsicht auf eine spirituelle Bedeutung steht der

Tritonus oft für das Abstrakte und Neutrale; er ist das einzige Intervall, das sich selbst gleich bleibt, wenn man es umkehrt. Die dreifache Dreitongruppe dagegen erweckt trinitarische Assoziationen und erinnert damit noch einmal daran, dass Messiaen durch dieses Stück zur Schöpfung im Kontext der auf das Jesuskind fallenden Blicke betonen zu wollen scheint, dass dieses Kind das göttliche Wort, die zweite Person der Dreifaltigkeit *ist*.

Die drei Durchführungen der Fuge, die später im Krebsgang wiederkehren, zeichnen sich durch je individuellen Aufbau und unterschiedliche Materialverarbeitung aus. Die erste Durchführung (T. 1-12) besteht aus zwei analogen Segmenten: T. 1-6 und T. 7-12 entsprechen einander in einer verwickelten Kombination von Umkehrung, Variation und Fortspinnung. Thema und Kontrasubjekt sind umgekehrt und vertauscht (vgl. T. 1-2 mit T. 7-8); die Umkehrvariante mit radikal verändertem Rhythmus verbleibt in der oberen Stimme, während die ihr sowie der Schlusspartikel im tiefsten Register gegenübergestellte Figur keiner Transformation unterworfen, sondern vielmehr als lineare Entwicklung konzipiert ist (vgl. in der Unterstimme T. 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12). Die Phrasenschlusspartikel schließlich wird wesentlich erweitert und verkettet jetzt sechs (statt nur vier) Tritoni.

Die zweite Durchführung (T. 13-42) besteht in ähnlicher Weise aus zwei miteinander korrespondierenden Segmenten, doch ist der Strukturprozess hier ein ganz anderer. Beide Segmente beginnen mit einem dreistimmigen Engführungskanon des Fugenthemas, der in der vierten Stimme jeweils von einer Ostinato-Figur begleitet wird. In Takt 13-20 schichten Sopran, Tenor und Bass Themeneinsätze im tonalen Abstand eines Halbtones und im rhythmischen einer Achtel aufeinander. Der Rhythmus wird durch drei aufeinander folgende Palindrome, Messiaens Symbole des Ewigen, bestimmt:

BEISPIEL 80: das rhythmische Symbol des Ewigen (erster Kanon)



Im korrespondierenden Engführungskanon der Takte 26-33 setzen Sopran, Alt und Tenor im Abstand von je einer Viertelnote ein und präsentieren das Fugenthema auf dem Grundton sowie auf den beiden den Tritonus des Kontrasubjektes bildenden Tönen.¹⁰⁴ Der Rhythmus ist Messiaens ‘Signatur’,

¹⁰⁴ Vgl. das Thema auf *dis* (Oberstimme), *gis* (zweite Stimme) und *d* (mittleres System). Die Begleitung besteht aus einer dreimaligen Figur aus sechs *staccato*-Dreiklängen, die mit einem zweistimmigen Satz aus kleinen chromatischen Gabelungen abwechselt.

das im *Regard du Fils sur le Fils* eingeführte und später mehrmals aufgegriffene Symbol für die Manifestation des Ewigen in der Zeit.

BEISPIEL 81: die irdische Manifestation des Ewigen (zweiter Kanon)



Beide Teilabschnitte schließen mit äußerst ungewöhnlichen Schichtungen. Das Kontrasubjekt, das hier in dreistimmigem Unisono und *ff* erklingt, umrahmt eine in *p* wiederholte Folge aus fünf Akkorden, deren zwei letzte, wie Messiaens Hinweis erklärt, eine komprimierte Form des Akkordthemas darstellen. (Da diese längere Version in mehreren nachfolgenden Abschnitten des Stückes eine Rolle spielt, soll sie von nun an als ‘[Fünf]-Akkord-Thema’ bezeichnet werden.) Die Haltebögen, die den Klang der Kontrasubjektöne über das *piano* hinwegklingen lassen, zeigen, dass Messiaen einen doppelsträngigen Aufbau mit quasi gleichzeitig sich entfaltenden Realitäten im Sinn hatte.¹⁰⁵ Die so fragmentierten Kontrasubjekt-Einsätze sind wieder als Palindrome gebaut:

BEISPIEL 82: die Palindrome des Kontrasubjektes



Die dritte Durchführung der Fuge ist dreiteilig gebaut; ihre beiden äußeren Segmente bringen das Fugenthema in seiner originalen melodischen Gestalt sowie einer weiteren Variante und fungieren so als Rahmen.¹⁰⁶ Der neuntaktige Mittelteil (T. 50-58) ist in einer komplexen Textur dreier unabhängiger Stränge entworfen: Im tiefsten Strang erklingt ein oktavverstärktes Fragment des Fugenthemas (die Töne 4-14) als entfernte Variante der ‘rhythmischen Signatur’: zwei Palindrome und ein wachsendes Endglied:

¹⁰⁵ Vgl. T. 22, 34, 36, 39, 41.

¹⁰⁶ Das Thema erklingt [1] auf dem Grundton *dis*, mit Oktavverstärkung (T. 43-44) und begleitet vom ursprünglichen Kontrasubjekt; [2] im Kanon mit seiner Umkehrung (T. 60-61: links auf *gis* in Oktaven, rechts auf *a*, verstärkt mit Oktave und kleiner Sept); [3] in einer großangelegten Welle, die durch sechs Oktaven abfällt, bevor sie wieder aufsteigt und sogar über das Ausgangsniveau hinausschießt, um dann schließlich auszulaufen (T. 45-46), begleitet von Splintern der fünf Akkorde, die sich später (T. 47-48) zum Tremolo zusammenziehen.

BEISPIEL 83: noch eine irdische Manifestation des Ewigen

Die Oktavenfolge, die in T. 50 in großen Zickzacksprüngen verläuft, wird sodann einer asymmetrischen Spreizung unterzogen. Im Verlauf von acht Transformationen bleiben drei Töne unverändert, während die anderen sich chromatisch verschieben.¹⁰⁷ Gleichzeitig wird im obersten Strang eine als perfektes rhythmische Palindrom angelegte Version des Themas von Varianten umgeben, die im weiteren Verlauf immer kürzer werden und schließlich den Schrumpfprozess sogar dahingehend ausdehnen, dass sie den Themeneinsatz selbst von beiden Seiten stützen.

BEISPIEL 84: das Fugenthema inmitten eines rhythmischen Palindroms

(Flügel) <----- Thema als rhythmisches Palindrom -----> (Flügel)
 T. 50-52
 T. 52-54
 T. 54-55
 T. 55-56
 T. 56-57

Zwischen diesen beiden sehr verschiedenen Versionen des Fugenthemas liegt ein mittlerer Strang, der mit seinen unregelmäßigen Fragmenten einer sich gabelnden zweistimmigen Ostinato-Figur auf die zweite Durchführung zurück verweist.

Von den vielen in der dritten Durchführung enthaltenen spirituellen Aussagen können hier nur einige gedeutet werden. Man stellt u. a. fest, dass die beiden das Thema verarbeitenden Stimmen eine vertikale Expansion mit einer horizontalen Schrumpfung kombinieren; mit anderen Worten: Bei reduzierter Breite nimmt die Tiefe zu. Auch scheint es bezeichnend, dass die neun modifizierten Einsätze des Themenfragments in der linken Hand den

¹⁰⁷ Der erste, fünfte und sechste Ton – *fis*, *f* und *e* – bleiben unverändert, während die drei zwischen ihnen eingebetteten Noten schrittweise ansteigen und die beiden den unveränderten folgenden abfallen. Die drei letzten Noten jedoch, obwohl auch sie nicht stabil sind, kehren etwa in der Mitte des Segments ihre Bewegungsrichtung um, und die abschließende Note beginnt als statischer ‘Grundton’ *dis*, lässt sich jedoch später vom Abstieg anstecken.

fünf Wiederholungen des spiegelbildlich rhythmisierten Themas in der rechten gänzlich unsynchronisiert gegenüberstehen. Hat Messiaen hier vielleicht einen essentiellen Zug aller Schöpfung musikalisch zum Ausdruck zu bringen gesucht: nämlich dass sie sowohl überzeitlich ist (indem sie mit ihrem Schöpfer die Sphäre des Ewigen teilt) als auch zeitgebunden (indem sie sich in der Welt der Sterblichkeit manifestiert)? Vielleicht will der Komponist in seiner Sprache sagen: Jeder Mensch, der danach streben wollte, den Sinn und die innere Logik der Schöpfung zu begreifen, würde die beiden Aspekte des Ewigen und Zeitlichen als unsynchronisiert und höchst verwirrend empfinden – ebenso verwirrend, wie die Takte 50-58 des sechsten “Blickes auf das Jesuskind” dem Zuhörer erscheinen müssen.

Zwischen den ersten drei Durchführungen und ihrer krebsgängige Reprise erklingt ein Abschnitt, der fugentechnisch aufgrund des abwesenden Themas als Zwischenspiel erscheint. Der Komponist kennzeichnet die Takte jedoch ausdrücklich als “Mitte” und betont damit das Palindrom gegenüber der Fuge. Trotz seiner Kürze (T. 62-68) enthält der Abschnitt eine musikalische Verkörperung des sehr Kleinen und sehr Großen, der “Galaxien und Photonen”, die der Komponist im Begleittext erwähnt. Mit einem Hinweis im Notentext zeigt Messiaen an, dass er das Material aus T. 45 entwickelt hat, wo das ‘[Fünf]-Akkorde-Thema’ tatsächlich in ähnlicher Aufsplitterung erklingt. Der dynamische Effekt allerdings gleicht eher dem am Ende der zwei Segmente der zweiten Durchführung erzielten, wo Fragmente des Kontrasubjektes in *ff* eine “Konzentration des Akkordthemas” umrahmen.¹⁰⁸ In beiden Fällen sind die Schlussstöne der lauten Komponenten mit überhängenden Haltebögen markiert, klingen im Pedal nach und vermitteln so den Eindruck einer langen Note, der ein ungewöhnlicher Vorschlag vorangeht.

Der achte Abschnitt, der auf das lange Palindrom und seine mit einer Fermate verlängerte Schlusszäsur folgt (T. 130-160), besteht aus Themen-Stretti in asymmetrischer Spreizung. Hörer werden kaum in der Lage sein, über dem Puls in ständigen *non legato*-Sechzehnteln und dem kontinuierlichen *crescendo* von *pp* bis *fff* noch die Wechsel der Textur zu bemerken.

¹⁰⁸ Man vergleiche das im Verlauf der Takte 62, 64, 66 und 68 von drei auf elf in *fff* gespielte Töne anwachsende Kontrasubjekt und den leisen, “in Pedal stark vernebelten” Kanon des zerteilten ‘[Fünf]-Akkorde-Themas’, der im Verlauf der Takte 63, 65 und 67 von beiden Enden her abnimmt, mit den Vorgängen in T. 21-25 und 34-42. Die Anzahl der Anschläge in jeder Parzelle der beiden Komponenten – 3, 5, 7 und 11 im wachsenden Kontrasubjekt, 31, 29 und 23 in der leisen Entwicklung – basiert auf den Primzahlen, die Messiaen nach eigener Aussage für die Darstellung alles Göttlichen einzig angemessen findet, da sie keine gleichmäßige Teilung zulassen.

Beim Lesen der Partitur erkennt man deutlich drei Segmente, in denen das Material jeweils unterschiedlich behandelt wird,¹⁰⁹ und auch die Tempokurve, die aus einer Beschleunigung um 80% im ersten Segment, einem konstant mäßigen Tempo im zweiten und einer Verlangsamung im dritten Segment zusammengesetzt ist, trägt dieser Einteilung Rechnung. In diesem Abschnitt überlagern sich demnach drei Prozesse: die Stetigkeit des Pulses, die einlinig ausgerichtete Progression anschwellender Lautstärke und die ‘geschlossene’ Kurve der Tempoentwicklung.

Auch der neunte Abschnitt (Takt 161-204) umfasst drei Teilabschnitte, die zudem beinahe identisch strukturiert sind. Das primäre thematische Material der Fuge ist hier in den Hintergrund gedrängt zugunsten des Gottesthemas, des ‘[Fünf]-Akkorde-Themas’ und des Liebesthemas. Die erste Phrase des Gottesthemas ertönt – in ihrem ursprünglichen Fis-Dur-Kontext, jedoch hier in *fff* – in halben Noten auf den Schwerpunkten der Takte 161-164. Der als Phrasenabschluss erwartete Fis-Dur-Dreiklang ist durch den ersten Akkord des Liebesthemas (vgl. Anfang Takt 170) ersetzt. Die jeden Gottesthema-Akkord im Toccatastil umschwirrenden Akkorde, die mit *crescendo molto* und *pressez* äußerst dramatisch wirken, entstammen dem inzwischen wohlbekannten ‘[Fünf]-Akkorde-Thema’.

Im Anfangstakt dieses Abschnitts gibt Messiaen zum ersten Mal einen Hinweis auf die symbolische Bedeutung, die er dieser Übereinanderschichtung des ‘[Fünf]-Akkorde-Themas’ mit jeweils verschiedenem Material beimisst: *La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement* schreibt er in den Notentext – “das Antlitz Gottes hinter der Flamme und dem brodelnden Wasser”. Diese Bilder erinnern an die Theophanien des Alten Testaments, in denen Gott sich nicht direkt zeigt, sondern durch die heftig bewegten Elemente der Natur, die seine Transzendenz und seine (Ehr)furcht erregende Größe bezeugen.¹¹⁰

¹⁰⁹ Erstes Segment, T. 130-141: dreistimmiger Kanon beginnend auf *dis / g / h* im Abstand von drei Sechzehnteln; Transformationszyklus von 12 Takten, in denen der erste Ton chromatisch fällt, die Töne 2-9 steigen und die Töne 10-13 unverändert bleiben, wodurch sich dramatische Kreuzungen und Impllosionen ergeben. Zweites Segment, T. 142-153: die linke Hand, die in Oktaven von *dis* ausgeht, führt den oben beschriebenen Prozess fort mit weiteren 12 Transformationen; die rechte Hand setzt dem eine verlängerte und vertikal verdickte Umkehrform des Themas gegenüber. Drittes Segment, T. 154-160: Codetta mit Fragmenten.

¹¹⁰ Vgl. Dtn 4, 24: “Denn der Herr, dein Gott, ist verzehrendes Feuer”, auch Hebr 12, 29 und Dtn 4, 36: “Vom Himmel herab ließ er dich seinen Donner hören, um dich zu erziehen, auf der Erde ließ er dich sein großes Feuer sehen, und mitten aus dem Feuer hast du seine Worte gehört.”

kehrt man mit dieser Erkenntnis zur musikalischen Sprache zurück, so erkennt man, dass Messiaen die je anderes Material überlagernden Akkorde benutzt, um auf Gottes Anwesenheit auf Erden hinzuweisen – seine stetige Gegenwart, die jedoch im Interesse der Menschheit, welche eine direkte Konfrontation nicht überleben würde, verschleiert ist. Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, beherrscht die Grundform des Akkordthemas das dem Blick der Engel auf das Jesuskind gewidmete Stück, der grenzenlosen Verwunderung jener majestätischen, mächtigen und (nach Rilke) “schrecklichen” Wesen. Hier bietet sich also endlich ein Schlüssel zur spirituellen Bedeutung dieser musikalischen Komponente.

Der Fis-Dur-Akkord, den man zum Abschluss der Gottesthema-Phrase erwartet, wird wie gesagt durch das Liebesthema ersetzt (T. 170). Sowie die Musik nach diesem durch Verlangsamung hervorgehobenen Thema wieder zum vorherigen Tempo zurückgekehrt ist, beschließt Messiaen diesen Teilabschnitt mit einem Takt, der im Bass die ersten zwölf Töne des Fugenthemas in gleichmäßigen Sechzehnteln zitiert, in mit Akzenten betontem *ff* und mit Oktavversetzungen, die jeden ursprünglichen Halbtonschritt in eine verzerrte Oktave verwandeln.

Der ganze Teilabschnitt – die ursprüngliche Gottesthema-Phrase mit den ihr überlagerten “Feuer-und-Wasser”-Akkorden, dem anschließenden Liebesthema sowie dem Fugenthemaesatz im Bass – wird zweimal sequenziert. Das Gottesthema erklingt infolgedessen in allen drei Transpositionen des Modus 2 und liefert so eine ‘vollkommene’ Manifestation des modalen Symbols für Gottes Liebe. Die zwei Sequenzen sind allerdings entscheidend erweitert. Den Akkorden, die den Höhepunkt des Gottesthemas verschleiern, fügt Messiaen die Takte 176-177 und 189-195 hinzu, und gegen Ende des Abschnitts schreibt er einen dreifachen, rhythmisch augmentierten Einsatz des Liebesthemas sowie einen fünffachen Einsatz des zwölfkönnen Fugenthemas.

Wollte man die diesem Abschnitt des Schöpfungsstückes unterliegende theologische Botschaft Messiaens deuten, so müsste man bemerken, dass der Komponist die Schöpfung nicht als einen ausschließlichen Akt des Wortes darstellt, wie es der Satztitle nahe legt. Gottes Liebe, die sich dem Menschen durch Flammen und brodelnde Fluten in dreifacher (und damit modalsymbolisch ‘vollendeter’) Weise mitteilt, erzeugt ihrerseits direkt die Liebesfähigkeit der Menschen und erfüllt damit die Botschaft des Logos.

Die zehnte Durchführung (Takt 205-231) ist als Coda der gesamten Fuge konzipiert. Sie ist vom Rest des Stückes durch eine Viertelpause abgesetzt, die visuell noch dadurch betont wird, dass Messiaen ihr einen eigenen

Takt zuweist. Dies ist, wie Messiaens Anweisung zum Pedalabbruch deutlich macht, kein Schwebezustand über einem allmählich verblässenden Klang, sondern ein kleines Stückchen leeren Raumes.

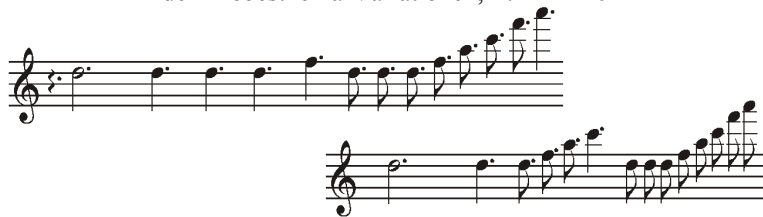
Visuell markiert durch die Sechs-Kreuze-Signatur, eines der Symbole für Gottes Liebe, umfasst die Coda mehrere Teilabschnitte. Diese scheinen eine Art zusammenfassender Rückschau über die hervorstechendsten Bestandteile des Materials dieser Fuge geben zu wollen. Messiaens Etikettierung im Notentext steckt wiederum unmissverständlich den Interpretationsrahmen ab.

In Takt 205-210 steht unter dem Basssystem der Satz "Die Schöpfung singt das Gottesthema". Im Vorwort ist dieser Satz ein wenig erweitert, sowohl im Wortlaut als auch und vor allem in der Bedeutung; dort heißt es: "Die Schöpfung beginnt von neuem und singt das Gottesthema". Man fühlt sich hier an den letzten Satz des Begleittextes zu diesem Stück erinnert, in dem Messiaen schreibt: "Eines Tages öffnet die Schöpfung uns den strahlenden Schatten seiner Stimme". In einem Tempo, das um etwa ein Drittel langsamer ist als das des vorausgehenden Abschnitts, erklingen in jeder der beiden Hände des Pianisten die Akkorde der Gottesthema-Phrase. Doch statt des gewohnten Rhythmus und der erwarteten homophonen Textur hört man gleichmäßige Sechzehntel und eine Engführung mit Einsätzen im Abstand von nur einer Sechzehntel, gefolgt von zunehmend verkürzten Gruppen, die schließlich in einen homophonen Takt mit sechs pedalierten *staccato*-Akkorden münden. Unmittelbar anschließend wird die ganze Phrase in variiertem Transposition wiederholt, wobei der homophone Takt krebsgängig verläuft. Dieses Teilsegment der Coda nimmt also das Gottesthema-Zitat des *neunten* Abschnitts wieder auf, unterzieht es dem aus dem *achten* Abschnitt bekannten "mysteriösen Stretto", und greift in seiner Retrograd-Behandlung des Ergänzungstaktes auf den Krebsverlauf des *fünften bis siebten* Abschnitts zurück.

Takt 211-220 basieren auf einer rhythmisch neutralisierten Reminiszenz des Liebesthemas, das, von der linken Hand vorgetragen, fünfundzwanzigmal (mit kleinen Änderungen gegen Schluss) wiederholt wird. Unterdessen erinnern in der rechten Hand kleine Gabelungsfiguren an die Ostinato-Begleitung im zweiten Fugenabschnitt; doch während dort beide Stimmen aktiv sind (s. Takt 28-33), unternimmt hier nur eine der Stimmen einen chromatischen Abstieg und lässt die andere auf einem fast ununterbrochenen Orgelpunktton *cis* zurück. Die diesen Orgelpunkt zuweilen unterbrechenden Töne erzeugen im obersten Register eine eigene Melodielinie, die metrisch sowohl von den Liebesthema-Variationen in der Unterstimme als auch von

den Gabelungsfiguren im Mittelfeld unabhängig ist und die spirituelle Aussage, auf die das ganze Stück hinzulaufen scheint, unterstreicht: Mit ihren vielfachen *dis*, *fis*, *ais* und *cis* bilden die Töne die Septakkordversion des Fis-Dur-Dreiklangs mit *sixte ajoutée*, der als Symbol für Gottes Liebe eine so große Rolle spielt.

BEISPIEL 85: die Spitzentonmelodie über dem Orgelpunkt und den Liebesthema-Variationen, T. 211-220



Dieser Teilabschnitt endet, in *plus lent*, mit einem Takt, der den vierten und fünften der Folge aus fünf Akkorden, also Messiaens Akkordthema in seiner kompaktesten Form, aufgreift und in vierfacher Transposition jeweils um eine große Terz nach oben schwingt. Die Wahl gerade dieses Transpositionsintervalls, das Messiaen ansonsten vornehmlich für Themen verwendet, die auf Modus 2 basieren, stellt eine Verbindung zum Gottesthema her, während die Akkorde selbst, wie Messiaens Erklärungen im vorangehenden Abschnitt festschreiben, für das verzehrende Feuer und die verschlingende Flut stehen, hinter denen sich Gottes Antlitz verbirgt, wenn er sich den Menschen nähert.

Der zweite Teilabschnitt der Coda (Takt 222-228) ist rhythmisch eine genaue Wiederaufnahme des vierten Fugenabschnitts, der das Zentrum des großflächigen Palindroms bildet. Material und Textur jedoch sind nicht dieselben wie zuvor. Messiaen kontrastiert hier die drei ersten Akkorde des Gottesthemas mit vielfachen Wiederholungen des letzten Gliedes aus dem '[Fünf]-Akkorde-Thema'.

Nach einer Viertelpause, die wie vor Beginn der Coda durch einen separaten Takt hervorgehoben ist, erklingt das Fugenthema zum letzten Mal. Der Rhythmus in gleichmäßigen Achteln und die Oktavversetzungen verbinden diese Version mit der im *neunten* Abschnitt gehörten; der Satz erinnert mit seiner zweistimmigen Engführung an die zweistimmige Engführung der Fünf-Akkorde-Variation im *vierten* Abschnitt – an eben jene Textur des Palindrom-Mittelstücks, das in den vorangegangenen Takten durch eine einfache Wiederholung eines Akkordes ersetzt war.

Die Coda schließt mit einem mächtigen *accelerando*; Messiaens Eintragung in einen einzigen Takt lautet hier *Très modéré - Pressez - Très vif*. Ein aufsteigendes Arpeggio, das mit dem Fis-Dur-Dreiklang beginnt und in seinem Verlauf alle zwölf Töne umfasst, vermittelt Hörern den Eindruck eines ‘*fis* mit all seinen Obertönen’, obwohl die Reihenfolge der Töne dieser Interpretation im Grunde widerspricht. Dieser Akkord soll laut Messiaen in einer *fermata lunga* weiterschwingen, womöglich, bis der Klang von allein er stirbt.

Die geistige Botschaft der drei dem großen Palindrom folgenden Abschnitte ist vielschichtig; wie stets können hier nur einige Aspekte angerissen werden. Das “Geheimnis” des achten Abschnitts scheint, musikalisch nacheinander, die beiden Dimensionen dessen, was Gott geschaffen hat, zu enthüllen. Indem Messiaen zunächst eine rhythmisch äußerst gleichmäßige Version des Fugenthemas einführt, in der die Sechzehntel in fünf Dreiergruppen zusammengefasst sind, lenkt er die Aufmerksamkeit noch einmal auf das menschengewordene Wort und seine Teilhabe an der Dreifaltigkeit. Die bestechende Ordnung des Transformationsvorgangs, dem das Thema in der ersten Engführung unterzogen wird, kann als eine symbolische Aussage über die Gesetzmäßigkeit der Schöpfung gelesen werden; das dreistimmige *Stretto* mit seinen metrisch rationalen Einsätzen, seiner (asymmetrischen, aber doch absolut voraussagbaren) vertikalen Spreizung und seinem unaufhaltsamen Anwachsen der Tonstärke scheint die Notwendigkeit spirituellen Wachstums anmahnen zu wollen.

Die darauf folgende Engführung mit Einsätzen unsynchronisierter Länge scheint die Wahrheit von einem anderen Blickwinkel darzustellen. Die inzwischen vertraute, gesetzmäßige, fünfzehnschlägige Version des Fugenthemas wird hier einer Fassung gegenübergestellt, die von Einzigartigkeit und Unableitbarkeit spricht. In dem Augenblick, in dem die Vollendung der zwölften Transformation der regelmäßigen Version die Spannung zwischen Gesetzmäßigkeit und Einzigartigkeit bloßstellt – gleichsam die Unvereinbarkeit von Vorbestimmung und freiem Willen –, erinnert die SIEBENfache Transformation einer SIEBENSchlägigen Version im Bass an die potentielle Sündhaftigkeit, die aus der Spannung zwischen Gehorsam einerseits und der Verwirklichung individueller Neigungen andererseits resultiert.

Der neunte Abschnitt berührt in mehrfacher Hinsicht wie eine Antwort auf dieses Dilemma. Sowohl Messiaens Worte von “Gottes Antlitz hinter der Flamme und dem brodelnden Wasser” als auch seine musikalische Zeichnung, in der das Gottesthema in seinem letzten Akkord zum Liebesthema wird, verweisen auf die Kommunikation des Schöpfers mit seinen

Geschöpfen. Mittels der musikalischen Symbole der Vollendung – das Material erklingt in allen drei Transpositionen des Modus 2, das Fugenthema enthält hier genau ZWÖLF Töne – scheint Messiaen seiner Überzeugung Ausdruck zu verleihen, dass Gottes Liebe den Plan seiner Schöpfung zur Vollendung bringen wird, unbeirrbar durch menschliche Fehlbarkeit.

Der zehnte Abschnitt kann als Zusammenfassung dieser beiden Aspekte auf höherer Ebene interpretiert werden. Gottes Liebe, versinnbildlicht in dem Gottesthema-Exzerpt, erklingt in Engführung und erinnert an das Dilemma zwischen Gesetzmäßigkeit und Einzigartigkeit im achten Abschnitt. Die menschliche Liebe zu Gott, dargestellt in der Form vielfacher Wiederholungen des Liebethemas in einer horizontal sich ausweitenden Version, wird in der melodischen Verwirklichung des ‘Liebesakkordes’ in der Oberstimme überhöht durch Gottes Liebe. Sodann erinnert die Musik noch einmal daran, dass Gottes Liebe “Galaxien und Photonen” umgreift, indem eine Übereinanderschichtung des ganz Kleinen mit dem ganz Großen in einer Form erklingt, die das Gottesthema hinter “Feuer und brodelnder Flut” zeigt. Schließlich verbinden die letzten Takte den Logos, durch den alles geschaffen ward, in seiner ganz gleichmäßigen und (mit zwölf Schlägen) ‘vollkommenen’ Form mit einer irrationalen aber emotional überzeugenden Version von Gottes Liebe.

Die Gemeinschaft der Gläubigen

Das Pendant zum Schöpfungs-Stück ist der abschließende Satz, *Regard de l’Église d’amour*. Dieses Stück basiert wiederum sowohl musikalisch als auch theologisch auf Gottes Liebe; in der Tat endet es, wie schon zu Beginn der Analyse dieses Zyklus erwähnt, mit einer vollständigen Variation des *Regard du Père*.

I	II-IV	V	VI	VII-XIX	XX
- - -	Exposition	- - -	- - - -	Durchführung // Kontrast	- - - -
Gottesthema	1. Variation				2. Variation

Wie Messiaens Titel und Begleittext anzeigen, ist die Kirche für den Komponisten eine Manifestation der Liebe Gottes in Form einer Gemeinschaft: die Verwirklichung des mystischen Leibes Christi oder, in Weiterführung des Gedankens, des mystischen Wortes. In diesem Sinne ist die

Kirche somit wesentlich definiert durch einen Vorgang, in dem die Botschaft von der Inkarnation des Wortes von Christ zu Christ weitergegeben wird, in einer Art horizontaler Widerspiegelung des von oben erhaltenen Geschenkes. Im Zusammenhang mit der menschlichen Fähigkeit, Gott wahrhaft zu lieben, spricht Messiaen oft von Gnade – meist im Sinne der Gnade, dank der Gott die Menschheit als Kinder anerkennt.

Messiaens Wortwahl im ersten Satz des Begleittextes, „Die Gnade lässt uns Gott lieben, wie Gott sich liebt“, evoziert einen weiteren Spiegelungsprozess. Gott liebt sich selbst, und seine Kirche erfüllt ihre vorbestimmte Aufgabe am besten, scheint Messiaen sagen zu wollen, wenn ihre Liebe der gleichkommt, die Gott für sich selbst empfindet. Diese Aufforderung enthält eine Anspielung auf die vertraute Aufforderung, seinen Nächsten wie sich selbst zu lieben. Doch während die Ermutigung zu echter brüderlicher Liebe die menschliche Eigenliebe zum Ausgangspunkt nimmt und damit einen Grad an Liebe verlangt, der *per definitionem* für jedermann erreichbar ist, verlangt die Herausforderung, Gott so zu lieben, wie er sich selbst liebt, dass die Menschen der vermutlich unendlichen und über alles erhabenen Liebesfähigkeit Gottes nachzustreben suchen. Dies aber ist ein Ziel, das ohne Gottes Gnade stets unerreichbar bleiben müsste.

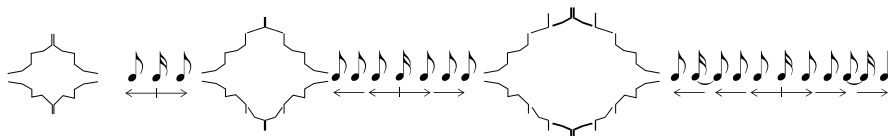
Der erste Abschnitt des Stückes ist einer Darstellung dieses zweifachen Spiegelungsprozesses gewidmet; zudem enthält er mehrere Parameter, die das Ausmaß der Liebe zu symbolisieren scheinen. Man unterscheidet zwei Komponenten, die innerhalb von nur sechs Takten jeweils zwei Transformationen durchlaufen. Die erste, in Takt 1 vorgestellt, zeigt in der rechten Hand eine rasche, steil an- und wieder absteigende Figur. Der gleichmäßige Rhythmus unterstreicht die vollkommene Achsensymmetrie der Töne (und, sekundär, die Symmetrie der Dynamik). Das Gegenstück in der linken Hand ist nicht nur ebenfalls in sich horizontal symmetrisch angelegt, sondern entpuppt sich zudem als eine etwas verzerrte vertikale Spiegelung der Figur der rechten Hand: sowohl die Quartanintervalle als auch die verbindenden Schritte erscheinen alle ein bisschen ‘zu klein’ im Vergleich zur Oberstimme. Die zweite Komponente, eingeführt in Takt 2, erklingt im Gegensatz zur vorangegangenen komplexen Mehrstimmigkeit in einfacher Oktavverdoppelung. Die horizontale Symmetrie ist hier eine des Rhythmus, nicht der Tonfolge.

In ihrer ursprünglichen Gestalt vereinigen die beiden Komponenten somit den geistigen Aspekt – die brüderliche Weitergabe der frohen Botschaft vom menschengewordenen göttlichen Logos (in perfekter horizontaler Symmetrie) und den Versuch, Gottes “Liebe zu sich selbst” zu imitieren (in

einer vertikalen Symmetrie, bei der die Imitation tatsächlich ein wenig ‘zu klein’ ausfällt) – mit einer vielseitigen Handlung, die von demselben Geist getragen ist, sich jedoch in jeder Situation unterschiedlich manifestiert (das rhythmische Palindrom mit freier Tonwahl).

Die Transformationen der ersten Komponente in Takt 3 und 5 bestehen aus internen Erweiterungen: Der Höhepunkt des ersten Taktes wird zweimal überschritten, so dass man meint, aus dem Zentrum der Figur einen Einschub erwachsen zu sehen, der den angelegten Affekt überhöht und vertieft. Umgekehrt erfährt die zweite Komponente eine äußere Erweiterung. Das dreioktavige rhythmische Palindrom aus Takt 2 klingt in Takt 4 an beiden Flanken um zwei zusätzliche Achtel verlängert; in Takt 6 wird dieser Form noch je eine Dehnung um ein Sechzehntel sowie eine weitere Achtel hinzugefügt. Die Spiegelung ist rhythmisch perfekt, während die Kontur allenfalls eine vage gestische Korrespondenz nahe legt.

BILD 6: vielschichtige Spiegelungsprozesse in der Kirche der Liebe



Dieser ganze Abschnitt kehrt später, in Takt 85-92, wieder, wenn auch mit entscheidenden Veränderungen. Man kann die modifizierte Reprise auf verschiedene Weise interpretieren. Entweder meint man zu hören, dass die Reihenfolge der beiden Komponenten vertauscht ist und jede drei und nicht nur zwei Transformationen hervorbringt. Oder aber man sieht den ursprünglichen Eröffnungsabschnitt (vgl. Takt 1-6 mit Takt 86-91) als zweifach erweitert: horizontal mit einem zusätzlichen Takt an jedem Flügel und vertikal, indem die zweite Komponente, das rhythmische Palindrom, nun die zweistimmige, ungenau spiegelnde Textur der ersten übernimmt.

Insbesondere die letztere Perspektive eröffnet interpretatorisch interessante Ausblicke. Ab Takt 87 nimmt die zweite Komponente eine neue Dimension an, indem sie ihr dreitöniges rhythmisches Palindrom in einer Form vertikal unvollkommener Symmetrie darbietet. Die Mission der Kirche, das Evangelium der göttlichen Liebe zu verbreiten, ist wiederum verbunden mit dem Vorbild: der Liebe Gottes zu sich selbst. Ergänzend hierzu entkräftet der Komponist in dieser Reprise die horizontale Spiegelung der ersten Komponente. Der hinzugefügte Takt 92 verzichtet sogar gänzlich auf bilaterale Symmetrie, indem er lediglich das, was zuvor die zweite Hälfte des

Modelltaktes war, aufgreift. Nach einer gewissen Zeit liegt der Akzent somit nicht mehr auf der Nachahmung eines horizontalen, d. h. zeitlich vorangehenden Vorbildes. Vielmehr muss sich die Kirche bemühen, das zu werden, was jedes ihrer Mitglieder im Augenblick der Schöpfung war: ein Ebenbild des Schöpfers, geschaffen in perfekter vertikaler Symmetrie.

Die neben den Spiegelungsformen zweite tragende Komponente des Stückes ist das Gottesthema: Gottes Liebe in ihrer ausdrücklichsten Form. Die charakteristische Phrase findet sich eingestreut in allen strukturell wichtigen Augenblicken des die Kirche der Liebe preisenden Stückes:

- Zu Beginn der eingerahmten Passage (T. 7-8) ertönt die Gottesthemaphrase in Modus 2³. Indem er den ersten Akkord mittels vielfacher Wiederholung und den letzten durch ein Arpeggio im hohen Register verlängert, unterstreicht Messiaen den tonalen auf Kosten des modalen Bezugs. Allerdings wird die selbstbewusste Verankerung in H-Dur in letzter Minute durch eine Bass-Synkope in Frage gestellt. Die Töne können als *a* und *e* mit ihren chromatischen Nebennoten gehört werden. Bei dem *a* handelt es sich um den tiefsten Ton der Tastatur, der zusammen mit zwei oder drei chromatischen Nachbarn in diesem Zyklus das Symbol der Ehrfurcht bildet. Dieser tiefstmögliche chromatische Cluster erklang, mehrfach erwähnt, erstmals im *Regard de la Vierge*, das im *Regard de l'Église d'amour* noch zwei weitere Male zitiert wird, später erneut in *Première communion de la Vierge*, *Noël* und *La parole toute-puissante*. Das *e* ist in den *Vingt Regards* das (ebenfalls vertraute) Symbol für die zuverlässige Gegenwart Gottes. Wollte man diese Kombination interpretieren, so könnte man sagen, dass Messiaen die Liebe Gottes zuerst erklingen lässt und sodann mit einem mächtigen Donnerschlag bestätigt. Dieser Schlag erinnert zugleich an die beruhigende Gegenwart Gottes bei der für die Menschen schwierigen Aufgabe der Jesusnachfolge und an die Ehrfurcht der Menschen vor Gott und seinem Heilsplan.
- In Takt 17-18 verwendet Messiaen die Gottesthema-Variante der Takte 7-8 in der zweiten Transposition des Modus mit Bezug auf Des-Dur. Die Tonartenfolge H-Dur/Des-Dur oder, enharmonisch korrigiert, H-Dur/Cis-Dur legt eine Deutung als Subdominante und Dominante einer implizierten Tonika Fis-Dur nahe, also eine Art großflächig angelegter Kadenz, die in die Tonart des ersten Zyklus zurück münden würde. Das geschieht tatsächlich; doch zuvor geht die harmonische Entwicklung noch andere Wege. Der dritte Einsatz des Gottesthemas steht in F-Dur. Er wird nicht nur durch den

Synkopenschlag im Bass bestärkt (T. 28), sondern erhält zudem eine Erweiterung, so dass er der dritten Phrase des *Regard du Père* gleicht.

- Außerhalb des beschriebenen Rahmens zitiert Messiaen das Gottesthema erneut, wenn auch zunächst nur mit einer Melodielinie in der linken Hand (vgl. T. 105-107). Die implizite Tonart ist hier das längst vorausgeahnte Fis-Dur. Die Begleitung besteht aus einem vierschlägigen Ostinato in einer Kurvenform, die stark an ein ähnliches Ostinato im *Regard de la Vierge* gemahnt (vgl. IV: Takt 42-44 und 49-51).
- Schließlich ertönt das Gottesthema ab Takt 161 in seinem originalen tonlichen Kontext, der ersten Transposition des Modus 2, in deutlichem Bezug auf die ihm ursprünglich zugeordnete Tonart Fis-Dur, die hier durch die ausdrücklich notierte Sechs-Kreuze-Signatur betont wird, und in seiner vollständigen Ausdehnung von zwei Strophen mit Coda. In den Phrasenpaaren, die jede Strophe eröffnen, ist der Basscluster beibehalten; außerdem bildet das Subkontra-*a* in sehr prominenter Form den Schluss des ganzen Stückes (und damit des Zyklus), als wolle Messiaen seine Hörer ermahnen, den Ehrfurcht gebietenden Aspekt der Inkarnation stets im Auge zu behalten.

Das letzte der angekündigten drei Zitate aus dem *Regard de la Vierge* entwickelt sich inmitten dieser Variation des *Regard du Père*. Am Ende der zwei Strophen gibt Messiaen jeweils nach dem erwähnten Bassanschlag und der akkordischen Ostinato-Kurve einem Einschub Raum. Die Oberstimme, der hier ein neues Gegenstück in der linken Hand beigegeben ist, geht auf die herzerreißende Klage Marias zurück; vgl.

IV *Regard de la Vierge*

T. 35-36, 95-96

T. 37-39, 97-99

XX *Regard de l'Église d'amour*

T. 173, 189

T. 174-176, 190-192

Neben den Spiegelungen der von den Gläubigen imitierten Gottesliebe und den Zitaten zyklischen Materials gibt es im Hauptteil dieses Stückes zuletzt noch ein drittes tragendes Element. Eingeführt in Takt 9-16 zeichnet es sich durch schnelles Tempo und von *pp* bis *ff* anwachsende Intensität aus. Die linke Hand beruht auf einer Kontur, deren Ausgangsform als horizontal aufgesplitteter chromatischer Cluster gelesen werden kann; die Töne *c-cis-d-es-e-f* erklingen dabei in der Reihenfolge *f-e-cis-c-d-es, f-e-cis-c-d*. In den drei darauf folgenden Takten wird diese Kontur einer asymmetrischen Spreizung unterworfen, bei der die drei höchsten Töne chromatisch ansteigen, während die drei tiefsten Schritt für Schritt abfallen; zum ersten Mal im Zyklus bleibt bei einer Spreizung kein Ton unbeirrt. Das viertaktige Segment

wird sodann eine Quart höher wiederholt (vgl. T. 13-16 mit T. 9-12). Im weiteren Verlauf des Stückes ertönen fünf zusätzliche Transpositionen: zwei im Anschluss an das transponierte Gottesthema-Zitat (vgl. T. 19-22, 23-26) und drei nach der Schließung des von den Spiegelungsformen gebildeten Rahmens (vgl. T. 93-96, 97-100, 101-104).

Die Oberstimme stellt all diesen Veränderungen eine als Arabeske verbrämte Zwölftonreihe entgegen (siehe hierzu die ersten beiden Sextolen in Takt 9), deren sofortige Wiederholung auf ihrem Schlusston verweilen muss, bis der Bass geendet hat. In den folgenden Takten werden die zwölf Töne jeweils neu geordnet, wobei nur der Anfangston *e* unverändert bleibt. Die in den Takten 9-12 aufgestellten vier Versionen der Reihe kehren als Gegenstimme zu allen Transformationen und Transpositionen der linken Hand unverändert wieder.

Der Symbolgehalt dieses Materials geht auf das Stück zurück, das als erstes in den *Vingt Regards* den Transformationsprozess der asymmetrischen Spreizung verwendet. In *L'échange*, dem Zentrum der 'Exposition' des Zyklus, ist der Vorgang der allmählichen Verzerrung mit der Vorstellung vom "Handel" bzw. "Austausch" zwischen Gott und den Menschen verbunden: Gott wird Mensch, damit die Menschen gottähnlich werden mögen. Der unbeirrbarere Ton *e* steht dort für die zuverlässige, unwandelbare Gegenwart Gottes. Im Verlauf des Zyklus greifen mehrere Stücke die Verbindung der asymmetrischen Spreizung mit dem unveränderlichen Ton *e* wieder auf. Nicht ganz so auffällige Beispiele finden sich in den früher in diesem Kapitel erwähnten drei Wachstumspassagen des Schöpfungsstückes; vgl. VI: Takt 50-58, wo sich die Kontur der linken Hand um einen unberührt wiederkehrenden Septsprung von *f-e* verändert, und VI: Takt 130-141, wo die führende Oberstimme der dreistimmigen Engführung sowie ihre Fortsetzung in der linken Hand (T. 142-153) ihre immer weiter ausladenden Modifikationen stets mit einer auf *e* zusteuernenden Viertongruppe schließt. Im *Regard de l'Esprit de joie* ist die Kombination aus asymmetrischer Spreizung und unwandelbarem *e* noch deutlicher, da hier beide Hände Transformationen unterworfen sind, die stets auf einem im Unisono zusammenfallenden *e* enden (vgl. X: Takt 41-59).

Im *Regard de l'Église d'amour* wird also sowohl die Behauptung, eine spirituelle Transformation der Menschen sei nötig, als auch das Versprechen von Gottes unwandelbarer Gegenwart noch einmal erneuert. Zum Abschluss der Analyse des Hauptteiles hier der Bauplan des ganzen Stückes:

TABELLE 22: der Aufbau des *Regard de l'Église d'amour*

<u>Exposition</u>		<u>Reprise</u>	
T.	1-6 Palindrome	85-92	Palindrome (erweitert)
	7-8 Gottesthema		
	9-16 asymmetrische Spreizung	93-104	asymmetrische Spreizung
	17-18 Gottesthema	105-107	Gottesthema
	19-26 asymmetrische Spreizung		
	27-30 Gottesthema		
<u>1. Kontrast</u>		<u>2. Kontrast</u>	
T.	31-54, 55-84 Liebesthema	112-160	Glockenrondo
<u>Schlussabschnitt</u>			
T.	161-196 Gottesthema		
	196-220 äußere Erweiterung (Coda)		

Der erste Kontrastabschnitt bringt, wie Messiaens Bemerkung in der Partitur deutlich macht, eine Variante des Liebesthemas. Man erinnere sich, dass die Urform dieses Themas bereits in einem Phrasenende des *Regard du Père* verborgen angelegt ist, erst nach der Exposition, im Schöpfungsstück *Par Lui tout a été fait*, vom Komponisten offiziell vorgestellt wird, und dass es aus drei verschiedenen Akkorden mit insgesamt vier Anschlägen besteht, wobei der vierte eine Umkehrung des dritten darstellt. Die in dem Thema evozierte Liebe wurde als Liebe des Menschen zu Gott interpretiert.

Die im letzten Stück des Zyklus erklingende Variante schließt einen Kreis – sowohl hinsichtlich des musikalischen Materials als auch hinsichtlich der spirituellen Symbolik. Das Liebesthema erklingt hier in einer Transformation, die aufgrund ihres wiederholten verlängerten Auftakts mit dreitönigem melodischen Abstieg an das Jagdlied aus dem *Regard de l'Esprit de joie* erinnert (vgl. XX: Takt 31-32 mit X: Takt 60-61 etc.). Eine andere, in die Harmonien des Gottesthemas gekleidete Variante desselben Jagdliedes war in Marias Magnifikat in *Première communion de la Vierge* zu hören (vgl. XI: Takt 20-21 mit X: Takt 60-61, s. o. Bsp. 70). Die an diesem Zirkel beteiligten Stücke nehmen symmetrische Positionen im Zyklus ein:

TABELLE 23: die Transmutationen des Liebesthemas

<u>I</u>	<u>X</u>	<u>XI</u>	<u>XX</u>
Gottesthema (indirekt darin: Liebesthema	Jagdlied	Gottesthema im Rhythmus des Jagdliedes	Liebesthema im Rhythmus des Jagdliedes
Gottes Liebe (+ die menschliche Liebe zu Gott)	der glück- selige Gott	Marias Glück (Magnifikat)	das Glück in der Kirche der Liebe

Messiaens Musik legt nahe, dass nicht nur Gottes Liebe zu seinem als Kind von Bethlehem geborenen Sohn von ekstatischer Glückseligkeit erfüllt ist, sondern auch Marias Begreifen ihrer wunderbaren Mutterschaft sowie das gemeinsame Erlebnis der Liebe zu Gott und Christus, wie es in der "Kirche der Liebe" erfahren werden kann.

Die zweitaktige Liebesthema-Phrase ertönt in vier Transpositionen (vgl. Takt 31-38) und ist gefolgt von vier Einsätzen einer intensivierten Fassung, in der die thematische Phrase – nun in *ff*, ein wenig langsamer als zuvor und laut Messiaen "mit einem Gefühl intensiver Freude" – mit ihrer eigenen Diminution im höheren Register kontrapunktiert wird (T. 39-46), worauf eine noch ausdrucksgehaltigere Entwicklung folgt (T. 47-54, *mf-fff*). Der ganze Ablauf wird sodann wiederholt, wobei jede Phrase auf einen unterschiedlichen Halbton transponiert ist und etliche Erweiterungen für zusätzliche Intensivierung sorgen (vgl. Takt 55-84).

Im Lichte dieser machtvollen Manifestation von Liebe und Glückseligkeit gewinnen einige Eigenheiten der Reprise besondere Bedeutung. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der auf Symmetrien basierenden Eröffnung mit dem durch asymmetrische Spreizung gekennzeichneten Abschnitt scheint die Aufgabe zu betonen, der sich die Kirche gegenübergestellt sieht: sich immer mehr auszubreiten (siehe die oben aufgezeigten horizontalen Erweiterungen des Palindrom-Abschnittes), zugleich immer mehr Tiefe zu gewinnen (siehe die vertikalen Spreizungen sowie die Ergänzungen der unvollkommenen Spiegelungsprozesse), und dabei immer reicher und lebendiger zu werden (siehe innerhalb des asymmetrischen Wachstumsprozesses die zunehmende Bereicherung durch Mittelstimmen und Oktavspaltungen). Die Gottesthema-Phrase ist konsequenterweise hier nicht, wie zu Beginn des Stückes, in kleinen Einschüben interpoliert, sondern folgt den beiden Wachstumsabschnitten, wobei sie ihre eigene Expansion erzeugt (vgl. Takt 107 Mitte - 111).

Der zweite Kontrastabschnitt (vgl. Takt 112-162) ist durch zwei Phänomene definiert: weitere musikalische Zitate aus anderen Stücken der *Vingt Regards* und einen fast unnachgiebig klingenden Orgelpunkt *cis*. Was die Zitate betrifft, so skandiert Messiaen den als Rondo angelegten zweiten Kontrastabschnitt¹¹¹ mit einem dreitaktigen Refrain, der dem zweiten Stück des Zyklus entnommen ist. In Takt 3-5 des *Regard de l'étoile* erklingen drei Akkordpaare, die in der Partitur mit *comme des cloches* und *accords de*

¹¹¹ Die Abschnitte dieses Rondos sind T. 112-114/115-117 = Refrain, 118-128 = Couplet I, 129-131/132-134 = Refrain, 135-139 = Couplet II, 140-142 = Refrain, 143-160 = Endsegment.

carillon bezeichnet sind. Sie tönen dort unter einem wiederholten *c*, sind hier jedoch einen Halbton höher versetzt. Diese Transposition zentriert den Refrain auf eben den Ton, der im vierten Stück des Zyklus, dem *Regard de la Vierge*, den Brennpunkt von Marias Klagelied bildet. Hier nun wird der Orgelpunktton in der Unterstimme schon am Ende der vorangehenden Gottesthema-Variante vorbereitet und klingt von da an, mit zwei kurzen Unterbrechungen, bis zum Ende des Kontrastabschnitts.

Der Refrain umrahmt zwei Couplets, die eng verwandt und zugleich sehr verschieden sind. Das erste kombiniert ein wiederholtes *cis* auf betontem Takteil mit durch Vorschläge verzierten Akkorden, die aus Messiaens '[Fünf]-Akkorde-Thema' abgeleitet sind; das zweite verlangsamt die Vorschläge und bildet aus dem wiederholten *cis* ein ausdrückliches *ritardando*. Derselbe Rhythmus bestimmt auch das Schlussegment des Rondos, wo er scheinbar umherirrende Bewegungen des Akkordes, der in der Coda des zweiten und im Ewigkeitsthema des neunten Stückes für die 'Zeitlosigkeit' steht, mit zunehmender Verlangsamung einer Verankerung im Ton *cis* zuführt. Für Hörer, die soeben den gesamten Zyklus auf sich haben wirken lassen, erinnert diese rhythmische Entwicklung von $1/16$ auf $16/16$ an die Rahmenabschnitte des sechzehnten und achtzehnten Stückes und scheint somit aufzufordern, über die innere Beziehung zwischen den Propheten und der "Kirche der Liebe" nachzudenken. "Hier sind die Glocken, der Ruhm und der Liebeskuss ... die ganze Leidenschaft unserer Arme um das Unsichtbare" kommentiert Messiaen dazu in seinem Begleittext.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der *Regard de l'Église d'amour* durch drei Begriffe bestimmt wird: Liebe, Freude und Transformation. Die Liebe wird im Gottesthema, im Liebesthema und in den vielfältigen Zitaten aus dem *Regard de la Vierge* beschworen. Freude und Verzückung sind verkörpert in ausführlichem Glockengeläute sowie im Jagdlied-Rhythmus. Schließlich gibt es zahlreiche musikalische Darstellungen des Aufwallens und Wachsens: Interne sowie externe asymmetrische Spreizungen, vertikale Ausweitungen des Registers und horizontale Erweiterungen rhythmischer Werte können als Symbol für die gleichzeitige Verbreitung und Vertiefung des Glaubens gelesen werden, für eine Zunahme an Einsicht und leidenschaftlicher Hingabe.

Die religiöse Aussage der großen Synthesen

Die Schöpfung der Welt aus dem göttlichen Logos und die Aufgabe der Kirche stellen für Messiaen eine aus zwei verschiedenen Blickrichtungen kombinierte Zusammenschau dar. Die musikalische Verwirklichung trägt dieser Rolle Rechnung: Vermischt mit einigen ganz neuen Strukturen greift Messiaen alle Elemente des in den fünf Expositionsstücken vorgestellten Materials wieder auf.

Was die beiden Stücke zunächst als ganz eigene musikalische Botschaften definiert, ist somit dreierlei:

- hinsichtlich der Struktur, der Aufbau des Schöpfungsstückes als Fuge und die besondere Anlage des *Regard de l'Église d'amour* mit mehrschichtigen Verschränkungen der Formabschnitte;
- hinsichtlich des Materials, das nur im sechsten Stück verwendete Fugenthema mit seinem Kontrasubjekt sowie die ausschließlich im zwanzigsten Stück beobachtete zwölftönige Begleitfigur;
- hinsichtlich der metaphorischen Prozesse, die unerhörte Architektur eines großflächigen Palindroms in den ersten sieben Fugenabschnitten des sechsten sowie die besonderen mehrdimensionalen Spiegelungen in Eröffnungsabschnitt und Reprise des zwanzigsten Stückes.

Wie die Gegenüberstellung zeigt, entsprechen sich diese Einzigartigkeiten in beiden Synthesen, ohne dass die zwei Stücke einander im Mindesten gleichen. Es ist faszinierend, den mannigfachen Parallelen nachzuspüren; hier können nur die wesentlichsten noch einmal zusammengestellt werden.

In ihrer Funktion als große Zusammenschau entsprechen die beiden Stücke einander sowohl, insofern sie dasselbe Ziel zu verfolgen scheinen, als auch, insofern sie sich im Detail ergänzen. Ein kurzer Blick zurück auf die in den fünf Expositionsstücken eingeführten musikalischen Symbole zeigt, dass praktisch alle Inhalte in dieser zweifachen Gesamtschau noch einmal berührt werden:

- Das Gottesthema, der Modus 2 und das Liebesthema, Grundbestandteile des ersten Stückes, werden in beiden Stücken in auffälliger Weise aufgegriffen; zudem findet sich im sechsten Stück der Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* und im zwanzigsten Stück die Fis-Dur-Tonartsignatur, womit die Symbole für Gottes Liebe vollständig sind.
- Als Erinnerung an den *Regard de l'étoile* erklingen im zwanzigsten Stück das Glockenmotiv und die Akkorde der Zeitlosigkeit.
- Die in *L'échange* als Symbol für spirituelles Wachstum eingebrachte asymmetrische Spreizung spielt in beiden Synthesen eine wesentliche

Rolle; das Gottes zuverlässige Gegenwart symbolisierende unwandelbare *e*, in *Par Lui tout a été fait* vorhanden aber meist übertönt, bestimmt die dritte Komponente im Hauptteil des *Regard de l'Église d'amour*, wo es den sich kontinuierlich wandelnden zwölfstimmigen Arabesken als Anker dient.

- *Regard de la Vierge* ist in den Synthesen vertreten durch die herzzerreißende Klage Marias, auf die das orgelpunktartige *cis* im *Regard de l'Église d'amour* verweist, sowie durch das die Ehrfurcht symbolisierende tiefe *a* mit chromatischen Nebennoten, das hier mehrfach dem Ende der Gottesthema-Phrase unterlegt ist.
- Die den *Regard du Fils sur le Fils* charakterisierende, die Manifestation des Ewigen in der Zeit symbolisierende 'rhythmische Signatur' Messiaens wird in *Par Lui tout a été fait* wieder aufgegriffen; zudem erzeugt die dort angelegte Idee rhythmischer Palindrome vielfältige weitere Spiegelungen sowohl im sechsten als auch im zwanzigsten Stück.

Einzig der Vogelgesang aus dem fünften Stück scheint hier ausgelassen; doch wird die in ihm symbolisch ausgedrückte Freude durch die Anspielungen auf das Jagdlied sowohl im Schöpfungsstück als auch im der Kirche der Liebe gewidmeten Stück aufgewogen. Das Element der Freude schließt außerdem den größer angelegten spirituellen Kreis und liefert damit den Schlüssel zu der Dreiheit dessen, was als die Gesamtaussage Messiaens in diesem Zyklus von Weihnachtsvignetten angesehen werden kann: Gottes Liebe veranlasst ihn, der Menschheit seinen Sohn zu geben; anlässlich der Geburt des Jesuskindes empfindet der glückselige Gott eine trunkene Freude; und die Menschen, durch den Gnadenakt und die geteilte Freude bestärkt, wachsen in ihrer Liebe zu Gott.

