

## *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*

Während die Komposition des Oratoriums und der Oper jeweils viel mehr Zeit beanspruchte, als Messiaen dafür vorgesehen hatte, entstand der Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* innerhalb von nur zwei Monaten im Sommer 1969. Mit diesem Werk kam er einem der Düsseldorfer Organistin Almut Rößler gegebenen Versprechen nach.<sup>1</sup> Die *Méditations* wurden seine bis dahin umfangreichste Orgelkomposition; ihre Spieldauer von 75-80 Minuten wird nur von seinem letzten Orgelwerk, dem 1984 entstandenen *Livre du Saint Sacrement* mit zwanzig Sätzen und über zwei Stunden Aufführungszeit, übertroffen. Messiaen selbst gab am 20. März 1972 die Welturaufführung der *Méditations* auf der Orgel des National Shrine of the Immaculate Conception in Washington D.C.; Almut Rößler spielte sowohl die europäische Premiere in Düsseldorf am 10. Juni 1972 als auch die französische Erstaufführung auf Messiaens Orgel in der Pariser Kirche La Trinité während des Frühlingsfestes 1973. Die Partitur erschien 1974 bei Leduc.

Der Titel des neuen Orgelwerkes ist bereits in dem 1939 – d.h. genau dreißig Jahre zuvor – komponierten Orgelzyklus *Les Corps glorieux* vorweggenommen, dessen letzter Satz “Le Mystère de la Sainte Trinité” überschrieben ist. Die Partitur der *Méditations* besteht aus einem drei Seiten langen Vorwort unter der Überschrift “Le langage communicable”, neun unbetitelten Sätzen, denen jeweils ein Einführungstext vorausgeht, und zwei je dreiseitigen Anhängen zur Registrierung im Allgemeinen und

<sup>1</sup> Rößler hatte Messiaens Orgelwerke schon damals in Deutschland und weltweit aufgeführt. Im Dezember 1968 veranstaltete sie in ihrer Düsseldorfer Kirche eine Jubiläumsfeier zu Messiaens 60. Geburtstag. Im Verlauf dieses fünftägigen Messiaen-Festes, das öffentliche und Podiumsdiskussionen mit dem Komponisten einschloss, führte sie all seine bis dahin entstandenen Orgelkompositionen auf und bat zugleich um ein neues Werk. In den Jahren 1969-1972 spielte sie alle Orgelwerke Messiaens, nun einschließlich der *Méditations*, auf Schallplatten ein. Zudem veröffentlichte Rößler Analysen einiger dieser Werke sowie einen Band Gesprächsaufzeichnungen (*Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens, mit Originaltexten des Komponisten*, Düsseldorf: Gilles & Francke, 1984), der dankenswerterweise auch die deutschen Übersetzungen seiner Rede anlässlich der Verleihung des Praemium Erasmianum (Amsterdam 1971) sowie seines Notre-Dame-Vortrags (Paris 1977) enthält.

dem Aufbau der Orgel in La Trinité im Besonderen. Die zwischen 14 und 34 Zeilen umfassenden Einführungstexte verbinden kurze Erläuterungen der theologischen Thematik des jeweiligen Satzes mit längeren Exkursen zur Kompositionstechnik. Der 74-seitige Notentext selbst enthält auf Französisch ausgeschriebene Zusätze in einer selbst für Messiaen ungewöhnlichen Anzahl und Dichte.

### Messiaens *langage communicable*

Das Orgelwerk *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* ist vor allem durch das musikalische Alphabet bekannt geworden, das Messiaen hier zum ersten Mal benutzt; er sollte es nur in zwei späteren Werken kurz wieder aufgreifen.<sup>2</sup> In seinem Vorwort erläutert Messiaen, dass diese neue Komponente seines kompositionstechnischen Vokabulars auf drei Quellen zurückgehe. Richard Wagners Leitmotive, die er als einen "Fundus von wesentlichen Symbolen" versteht,<sup>3</sup> habe ihm die Idee gegeben, Musik könne in klingender Form eine Botschaft vermitteln, die jede spezifische Zeit, Kultur und Sprache transzendiert. Der von seinem ebenfalls aus der

<sup>2</sup> In dem 1974, also bald nach den *Méditations*, entstandenen *Des Canyons aux étoiles*, einem Werk für vier Instrumentalsolisten und kleines Orchester, verwendet Messiaen seine *langage* ausschließlich für fremdsprachliche Wörter: Im dritten Satz, "Ce qui est écrit sur les étoiles", gibt die musikalische Buchstabenschrift das an der Palastwand des Königs Belschazzar aufscheinende, geheimnisvolle "mene mene tekél u-parsin" – bei Messiaen: mené teqél parsin – wieder, das (laut Dan 5,25) nur der Prophet David lesen konnte; im fünften Satz, "Cedar Breaks et le don de crainte", transkribiert Messiaen die griechischen Verse aus der Karfreitagliturgie, "Agios o theos, agios i skiros, agios athanatos" (Heiliger Gott, heilig und stark, heilig [und] unsterblich). In seinem aus dem Jahr 1984 stammenden Orgelwerk *Le Livre du Saint Sacrement* dagegen buchstabiert das Notenalphabet französische Worte, wie in den *Méditations*; mehr dazu später.

<sup>3</sup> Vgl. Messiaens Aussage im Verlauf einer öffentlichen Diskussion am 7. Dezember 1968 im Bach-Saal der Düsseldorfer Johanneskirche, während des ersten Düsseldorfer Messiaen-Festes zu seinem 60. Geburtstag, abgedruckt in Almut Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, S. 30-31: "Was [den Aspekt einer universellen Musik] betrifft, so scheint es mir, dass ein einziger Mensch sich ihm genähert hat: Richard Wagner, der mit seinem "Leitmotiv" nicht nur versucht hat, Gegenstände oder Ideen zu malen, wie man es lange Zeit geglaubt hat, sondern der einen Fundus von wesentlichen Symbolen geschaffen hat, der es ihm ermöglichte, mit seinem Publikum zu sprechen, wirklich zu sprechen. Und das ohne Unterstützung seitens des Textes, der Schauspieler, der Ausstattung – ohne jede Hilfe, nur mit dem "Trick" des Leitmotivs. Ob das gelungen ist oder nicht, ist unwichtig – aber er hat es als Einziger versucht. Vielleicht wird man in Zukunft in dieser Richtung nach einer universellen Sprache suchen, nach einer Musik, die spricht."

Dauphiné-Region stammenden Landsmann Jean-François Champollion (1790-1832) entschlüsselte Rosetta-Stein habe ihm als Beispiel gedient für eine Schrift, die dem allgemeinen Verständnis bis dahin als vollkommen rätselhaft galt und darin seinem bisher ganz unbekanntem musikalischen Alphabet gleiche. Und schließlich habe ihn die Kommunikation der Engel mittels reiner Gedankenübertragung ohne Rücksicht auf Raum und Zeit, wie Thomas von Aquin sie in seiner *Summa theologica* beschreibt, überzeugt, dass eine Vermittlung umso geeigneter sei, etwas über die göttliche Dreifaltigkeit auszusagen, je immaterieller ihr Substrat ist.

Kritiker haben wiederholt eingewendet, dass kein Hörer – nicht einmal jemand mit absolutem Gehör, der dem nur klanglich Wahrgenommenen Tonbuchstaben zuordnen könnte – jemals in der Lage sein werde, die transkribierten Wörter zu “verstehen”, ganz zu schweigen von dem nötigen nächsten Schritt, sie als Bedeutungsträger in Kombination mit Themen und Formeln, den anderen Bestandteilen der Messiaenschen *langage*, zu einem Bedeutungsganzen zusammenzusetzen. Messiaen hätte diese Kritiker vermutlich an das “*ad majorem Dei gloriam*” erinnert, das sich unter zahlreichen religiösen Kompositionen der Vergangenheit findet, deren Komplexität das menschliche Hörvermögen und Verständnis übersteigt, und sie in seiner sanften und höflichen Art darauf hingewiesen, dass die *langage communicable* ebenso wie die Sprache der Engel nicht eigentlich für menschliches Verständnis gedacht sei.

Leser der Partitur werden mit einer (über)großen Fülle an Information zum Referenzapparat des Komponisten konfrontiert. Da sind zunächst die Erläuterungen im Vorwort, die mit Notenbeispielen für viele (wenn auch nicht alle) Komponenten und Figuren dokumentiert sind. Dazu kommen die Beschriftungen über oder unter den einzelnen musikalischen Passagen innerhalb eines Satzes, die einen Bibelvers, eine Vogelspezies oder ein Leitmotiv identifizieren. Und schließlich finden sich über den Notenköpfen der im musikalischen Alphabet transkribierten “Wörter” die zugehörigen lateinischen Buchstaben, die aufgrund der großen und recht uneleganten Schrifttype besonders ins Auge fallen. All dies zusammen soll Lesern die Möglichkeit geben, zu verstehen oder zu verfolgen, wovon die Musik “spricht” – ohne doch deshalb nahezu legen, dass diese Leser eigentlich als Empfänger der Botschaft gemeint sind.

Musikliebhaber und -wissenschaftler sollten sich nicht düpiert fühlen, weil sie als lediglich sekundäre Rezipienten der musikalischen Aussage eingestuft werden; noch weniger sollte diese Erkenntnis irgend jemanden hindern verstehen zu wollen, wie Messiaen sein System entworfen hat.

Wie bei vielen ähnlich mühsam wirkenden Angaben sind auch hier einige der technischen Erklärungen irreführend, insofern sie subjektiv empfundene Verbindungen hinter scheinbar objektiven Rationalisierungen verbergen. Zwar verliert das System durch diesen persönlichen Aspekt vielleicht willkürlicher, aber doch oft charmanter Bezüge im Grunde nichts von seiner inneren Kohärenz; doch scheint sein Schöpfer, insofern er sich so offensichtlich um Verschleierung bemüht, alles nur emotional oder assoziativ Begründete für weniger vertretbar gehalten zu haben als seine vorgeblichen Regelanwendungen.

### Das musikalische Alphabet

Der Kern in Messiaens *langage communicable* ist ein musikalisches Äquivalent zum lateinischen Alphabet: also nicht zu den gehörten und gesprochenen *Lauten* der französischen Wörter, sondern zu deren oft durch mehrere Lettern wiedergegebener schriftlicher Repräsentation. In den *Méditations* dient dieses Alphabet zur Transkription von Exzerpten aus Passagen der *Summa theologica*: von Schlüsselwörtern wie Substantiven, Adjektiven und Verben, sofern diese dem Werk nicht als zyklische Themen oder grammatikalische Formeln zugrunde liegen. Jeder Buchstabe entspricht einer Tonhöhe mit bestimmter Dauer in einer bestimmten Oktave. Wer bereit ist, Messiaens etwas umständliche Erklärungen zu systematisieren, findet fünf Ableitungsschichten:

- 1 Als Ausgangspunkt wählt Messiaen die aus den musikalischen Signaturen Bachs und etlicher anderer deutschsprachiger Komponisten vertrauten deutschen Tonbuchstaben. Da er Schumanns *S = es* nicht verwendet, liefert ihm dies eine erste Gruppe von acht Buchstaben, *A B C D E F G H*.

#### BEISPIEL 10: Die Buchstaben-Tonleiter



Messiaen beginnt den Aufstieg also vom *a* über dem mittleren *c* ( $a_4$  bis  $g_5$ ), kehrt aber zur Ursprungsoktave zurück, um  $H = h_4$  als Alternative von  $B = b_4$  zu kennzeichnen. Drei der Töne (*a*, *c* und *d*) sind einfache Achtelnoten, drei sind punktierte Achtel (*b*, *g* und *h*), einer ist kürzer ( $e = \text{♩}$ ) und einer länger ( $f = \text{♩}$ ).

- 2 Zwei Buchstaben in der Tonskala stellen ein Intervall auf, das der Komponist fortspinn: Die Vokale *A* und *E* bilden die reine Quinte  $a_4 - e_5$ . Folglich legt Messiaen die anderen Vokale als weitere aufsteigende Quinten fest: *O* wird der Quinte über *E* zugeordnet ( $h_5$ ), *I* der nächsten ( $fis_6$ ) und *U* der letzten, wegen des dunklen Klanges jedoch vier Oktaven abwärts transponiert ( $cis_3$ ). Wie *E* ist *I*, der andere helle Vokal, kurz (♩), während die beiden dunkleren Vokale besonders lang sind ( $U = \text{♩} \text{ — } \text{♩}$  und  $O = \text{♩} \text{ — } \text{♩}$ ). Diese Ableitungsschicht fügt der ersten Gruppe somit drei neue Buchstaben hinzu.

**BEISPIEL 11:**

Ableitung der Vokale



- 3 Fünf der alphabetischen deutschen Tonnamen bilden die Basis für weitere Ableitungsformen. Mit  $C = \text{♩} c_5$  assoziiert Messiaen die beiden Buchstaben, die im Französischen als Alternativen für die harte Aussprache von *C* benutzt werden: dies führt ihn zu  $Q = \text{♩} c_4$  und  $K = \text{♩} c_3$ . In ähnlicher Weise liefert das als  $d_5$  vorgegebene *D* den Bezugspunkt für dessen tonlose Variante – *T* wird  $d_2$  – sowie für zwei andere Konsonanten, die er offenbar als klanglich verwandt empfindet:  $V = \text{♩} d_4$  und  $W = \text{♩} d_6$ . Da die Aussprache des Buchstaben *F*, der als  $f_5$  festgesetzt ist, mit einem Luftstrom endet, ordnet Messiaen ihm als Oktavtranspositionen zwei weitere Zischlaute zu:  $S = \text{♩} f_6$  und  $Z = \text{♩} f_3$ . Aufgrund ähnlicher Bedingungen einer “angenommenen Affinität”<sup>4</sup> leitet Messiaen von  $G = \text{♩} g_4$  die Transkription für  $P = \text{♩} g_3$  ab; dies ist ein weiterer Verschlusslaut (was er allerdings nicht erwähnt). Es scheint fraglich, ob auch die Tatsache, dass *R* vom Tonbuchstaben *e* abgeleitet ist, auf eine “angenommene Affinität” zurückgeführt werden kann; dennoch entwirft Messiaen die Umschrift für *R* als  $e_6$ . Diese dritte Schicht seines Systems liefert somit neun weitere Buchstaben.

<sup>4</sup> Diese “angenommenen Affinitäten” spielen eine viel wesentlichere Rolle, als frühere Analysen zu diesem Werk glauben lassen. Die Tatsache, dass Messiaens Tabelle mit Verweis auf die linguistischen Kategorien von Palatalen, Dentalen, Labialen etc. arrangiert ist, hat einige Musikwissenschaftler allzu schnell verleitet zu glauben, damit sei alles erklärt, ohne zu prüfen, ob alle Konsonanten, die Messiaen jeweils einer Kategorie zuordnet, überhaupt deren Kriterien erfüllen, und ohne zu bemerken, dass es tatsächlich (neben den Buchstaben, die er selbst als willkürlich transkribiert ausweist) viele “private” Ableitungen gibt.

- 4 Eine Ableitungskette zweiter Ordnung geht von den oben genannten abgeleiteten Vokalen aus. Nachdem Messiaen festgelegt hat, dass *I*, als Glied im Quintenaufstieg über *a-e*, durch  $\text{fis}_6$  wiedergegeben werden soll, definiert er zwei weitere Buchstaben durch Oktavbeziehung zu diesem Vokal:  $J = \text{fis}_5$  und  $y = \text{fis}_4$ .
- 5 Übrig bleiben vier Buchstaben, die linguistisch mit den deutschen Tonbuchstaben nicht einmal über Ecken verwandt sind. Messiaen verteilt sie gleichmäßig auf die beiden noch nicht belegten schwarzen Tasten der Orgel; so entstehen die Transkriptionen  $L = \text{es}_5$ ,  $M = \text{as}_5$ ,  $N = \text{es}_4$  und  $X = \text{gis}_4$ .

**BEISPIEL 12:** Indirekte Ableitungen für die weiteren Buchstaben

(C) *Q* *K*      (D) *T*      *V* *W*      *L* *M*

(F) *S* *Z*      (G) *P*      (E) *R*      *N* *X*

Zu dem so entstandenen Notenalphabet lassen sich verschiedene Beobachtungen anstellen. Zunächst fällt auf, dass *A*, *B* und *U* den ihnen zugewiesenen Ton mit keinem anderen Buchstaben teilen; allen anderen Tönen werden über verschiedene Oktaven verteilt zwei oder drei Buchstaben zugeordnet. Die einzige Ausnahme bildet das *d*, doch ist dies nur theoretisch relevant: Die französische Sprache verwendet den Buchstaben *W* nur in Lehnwörtern, von denen keines in den Thomas-Passagen vorkommt. So erfährt auch dieser Buchstabe in der Praxis nur drei Transkriptionen.

**TABELLE 11:** Verteilung der Buchstaben auf die Töne

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis/as</i>
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>U</i>	<i>D</i>	<i>L</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>I</i>	<i>G</i>	<i>X M</i>
		<i>O</i>	<i>K</i>		<i>T</i>	<i>N</i>	<i>R</i>	<i>S</i>	<i>J</i>	<i>P</i>	
			<i>Q</i>		<i>V</i>			<i>Z</i>	<i>Y</i>		
					[ <i>W</i> ]						

In Hinblick auf Klangfarbe und Register überspannen die Töne, die Messiaen für sein musikalisches Alphabet wählt, vier Oktaven, von  $T = d_2$  bis  $I = \text{fis}_6$ , wobei 22 der 26 Buchstaben in den oberen zweieinhalb Oktaven (d.h. über *Q* für das mittlere *c*) relativ dicht beieinander liegen.

**BEISPIEL 13:** Das musikalische Alphabet in aufsteigender Anordnung

Hinsichtlich der Tondauer besteht mehr als ein Drittel des musikalischen Alphabets (neun Buchstaben) aus Achteln; je vier sind um die Hälfte kürzer (Sechzehntel) bzw. länger (punktierte Achtel), drei sind Viertel, und die verbleibenden sechs haben je einen unterschiedlichen Wert.

**TABELLE 12:** Die Tondauer der Buchstaben

1 =	E, I, J, Y	6 =	F
2 =	A, C, D, K, L, Q, V, W, X	7 =	N
3 =	B, G, H, R	8 =	M
4 =	P, S, Z	9 =	T
5 =	U	11 =	O

Bedenkt man, wie viel Mühe es uns – den sekundären Adressaten dieser Sprache – macht, dieses System auch nur zu verstehen, so bereitet es eine Art intellektueller Enttäuschung festzustellen, dass sich die Anzahl der von Messiaen in den *Méditations* nach dieser mühseligen Methode transkribierten Ausdrücke auf nur ZWÖLF verschiedene Wörter beschränkt (von denen drei je einmal wiederholt sind). Doch muss erneut betont werden, dass Erwägungen, ob dieses System *praktisch* ist, natürlich fehl am Platze sind. Die Frage ist vielmehr, so legt Messiaen nahe, ob diese Sprache ihres Gegenstandes würdig ist; ob sie ein angemessenes Mittel darstellt, mit dem Menschen sich dem Geheimnis der Dreifaltigkeit musikalisch nähern können. Im Gespräch mit Almut Rößler erklärt er:

Ich bin seit 40 Jahren als Organist an der Kirche St. Trinité tätig. Ich erwarte seit 40 Jahren, dass man von dem spricht, was die Dreieinigkeit ist. Aber es wird viel zu wenig davon gesprochen, man wagt es nicht zu tun. Ich glaube, dass ich jetzt mit 64 Jahren würdig bin, davon zu sprechen.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Messiaen in einem Podiumsgespräch am 11. Juni 1972 im Bach-Saal der Düsseldorfer Johanneskirche, während des zweiten Düsseldorfer Messiaen-Festes anlässlich der europäischen Erstaufführung der *Méditations*; vgl. Rößler (1984), S. 53.

Auf den im Verlauf einer Podiumsdiskussion geäußerten Einwand hin, seine Zuordnung der Buchstaben zu Tonhöhen und -dauern sei rein willkürlich, verteidigte Messiaen seine *langage* mit einem Hinweis auf Bach, wobei er betonte, dass zwischen *Aussagegehalt* und *Kompositionstechnik* unterschieden werden müsse:

Es ist nicht dümmer als das, was Vater Bach gemacht hat, wenn er den Text einer protestantischen Chormelodie genommen hat – manchmal ganz einfache Melodien mit wenig Tönen und langen Notenwerten, man musste etwas darunter setzen, und meistens hat er wunderbar gearbeitete Begleitstimmen darunter gesetzt. Durch seine Kontrapunktik hat er diesen wenigen, nicht sonderlich interessanten Choralnoten einen ganz großen Wert gegeben. Bei mir waren es diese Buchstaben, die unerwartete Töne ergaben, die mich gezwungen haben, Akkorde und Tonkombinationen zu suchen. Der Anfang ist vielleicht vom Zufall bestimmt, aber die Folge ist überhaupt nicht zufällig, sondern überlegt und beabsichtigt. Der Kritiker hat nur die einfache Seite, nämlich die Umwandlung der Buchstaben in Töne, gesehen [...].<sup>6</sup>

Im Partiturvortrag fragt Messiaen rhetorisch, ob die Wortsprache denn tatsächlich das einzige Kommunikationsmittel ist:

Man kann sich leicht eine auf Bewegungen, Bilder, Farben oder Gerüche basierende Sprache vorstellen, und jeder weiß, dass das Braille-Alphabet auf dem Tastsinn beruht. In all diesen Fällen muss man mit vorausgehend etablierten Konventionen beginnen: Es wird festgelegt, dass *dies* für *das* steht.

Rößler berichtet, sie habe nach zahlreichen Gesprächen mit dem Komponisten den Eindruck, Messiaen betrachte seine *langage communicable* trotz ihrer doch so offensichtlichen Undurchschaubarkeit als etwas ganz Grundsätzliches. So wie die Feuerzeichen der prähistorischen Menschen und die ersten in Höhlenwände oder Schildkrötenpanzer geritzten Symbole eine Art “Sprache vor der Sprache” darstellten, so sei Messiaen auf der Suche nach einer Art “Sprache hinter der Sprache”, nach einem Kommunikationssystem, das “die Verschiedenheiten und Missverständlichkeiten der Sprachen hinter sich lässt zugunsten einer neuen, lapidaren, symbolischen Konvention.”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Messiaen im Gespräch mit Rößler am 23. April 1979 in Paris. Vgl. Rößler (1984), S. 74-75.

<sup>7</sup> Almut Rößler, “Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité – Meditationen über das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit,” in S. Ahrens, H.-D. Möller, A. Rößler, *Das Orgelwerk Messiaens*, Düsseldorf: Gilles & Francke, 1976, S. 58.



Messiaen sieht in Rainer Maria Rilke einen verwandten Geist und zitiert ihn häufig. Tatsächlich erinnert seine *langage communicable* an Rilkes Gedicht aus dem Jahr 1918, „An die Musik,“ das Messiaen Antoine Goléa gegenüber in einer Erläuterung zum *Catalogue d’oiseaux* erwähnt:<sup>8</sup>

#### An die Musik

MUSIK: Atem der Statuen. Vielleicht:  
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen  
enden. Du Zeit,  
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle  
Wandlung in was? - : in hörbare Landschaft.  
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener  
Herzraum. Innigstes unser,  
das, uns übersteigend, hinausdrängt, -  
heiliger Abschied:  
da uns das Innre umsteht  
als geübteste Ferne, als andre  
Seite der Luft:  
rein,  
riesig,  
nicht mehr bewohnbar.

Messiaen wendet sein musikalisches Alphabet in nur drei der neun Mediationen an – in der ersten, dritten und siebten. Die zwölf Begriffe, die er darin wiedergibt, sind:

**TABELLE 13:** Musikalisch transkribierte Wörter in Messiaens *Méditations*

I, T. 53-62:	<i>personnes procédant</i>	Personen hervorgehend
I, T. 67-76:	<i>paternité spiration</i>	Vaterschaft Hauchung
I, T. 79-81, 83-85:	<i>principe</i>	Ursprung (2x)
I, T. 90-92:	<i>autre</i>	(ein) Anderer
I, T. 95-99:	<i>innascibilité</i>	Ungeborenheit
I, T. 101-104:	<i>inengendré</i>	ungezeugt
I, T. 131:	<i>inengendré</i>	ungezeugt
III, T. 1-4:	<i>relation</i>	Beziehung
III, T. 16-19:	<i>identique</i>	identisch
III, T. 24-26:	<i>essence</i>	Wesen
VII, T. 25:	<i>procédant</i>	hervorgehend
VII, T. 29-30	<i>race humaine</i>	Menschengeschlecht

<sup>8</sup> Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke*, Band III (1927). Die Erwähnung des Gedichtes findet sich in Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, S. 222.

Ordnet man diese Begriffe nach ihrer theologischen Zugehörigkeit, so erhält man drei Vierergruppen. Die erste beschreibt Gott mit den Substantiven *essence*, *principe* und *innascibilité* sowie dem Adjektiv *identique* (und bestätigt so, dass Gottes Seinsfülle der Ursprung und Grund alles Seienden ist, er selbst jedoch keinerlei Veränderung erfährt). Die zweite Gruppe beleuchtet Gott in seinen innertrinitarischen Beziehungen in den Substantiven *relation*, *paternité* und *spiration* sowie dem Adjektiv *inengendré* (wobei *relation* die Art und Weise bezeichnet, in der die göttlichen Personen in Verhältnis zueinander treten oder sind, während *paternité* und *inengendré* betonen, dass Gott selbst nicht gezeugt ist, seinerseits jedoch Jesus gezeugt hat, und "Hauchung" beschreibt, wie der Heilige Geist aus Gott-Vater und Gott-Sohn hervorgeht). Die dritte Gruppe schließlich umfasst Ausdrücke, die in unterschiedlichem Grade auf das verweisen, was nicht Gott ist: *autre*, *personnes*, *race humaine* und *procédant* (wobei das Partizip "hervorgehend" die abgeleitete Natur jedweden nicht-göttlichen Seins betont, also alles dessen, was aus dem Schöpfergott hervorgeht: die trinitarischen "Personen" im Besonderen und "das Menschengeschlecht" im Allgemeinen).<sup>9</sup>

### Die zyklischen Themen


In seinem Partiturvortrag zu den *Méditations* berichtet Messiaen von einer Reise in den Iran, in deren Verlauf er einige der von Jean-François Champollion entschlüsselten altpersischen Inschriften habe sehen können. Dabei sei ihm aufgefallen, welche entscheidende Rolle die Königsnamen in der Keilschrift spielen, und dass es diese von einer Kartusche umgebenen Namen waren, die dem Schriftforscher letztlich das Rätsel der ägyptischen Hieroglyphen erschlossen hätten. Diese Erkenntnis regte Messiaen an, seinerseits und in analoger Weise die Aufmerksamkeit der Leser und dann auch der Hörer auf den "König der Könige" zu lenken. So entwarf er zyklische Themen für Gott und die drei göttlichen Personen und umgab deren Namen in der Partitur mit einem Zierrahmen.


<sup>9</sup> Messiaen entnimmt diese Begriffe den drei oben erläuterten *Summa theologica*-Passagen, wo sie als (abstrahierte Auszüge aus) vollständigen Sätzen erscheinen. Dagegen stellen die fünf Ausdrücke, die er in seinem letzten Orgelwerk mittels seiner *langage* transkribiert, einzelne, auf die Artikel des christlichen Glaubens bezogene Ausdrücke dar und stammen aus keinem größeren semantischen Zusammenhang: vgl. *résurrection* (*Livre du Saint Sacrement* VII, Anfang und Ende, d.h. T. 1-7 und 51-57), *votre Père* (XI, T. 131-132), *votre Dieu* (XI, T. 137-138), *apocalypse* (XI, m. 139) und *la joie* (XVIII, T. 81-84).





Die letzte Meditation schließlich beginnt mit einer Variante, die dem Original rhythmisch ähnlicher ist als alle anderen, insofern nur der Ausgangston von einer Ganzen auf eine Viertelnote verkürzt ist (Bsp. 15d). Auch die Beschriftung erinnert wenigstens dem Sinn nach an die fehlende Kartusche: Messiaen zitiert hier den Bibelvers, in dem Gott Moses eröffnet, sein Name sei "Je suis Celui qui suis" (Ich bin der ich bin, vgl. Exodus 3,14).


**BEISPIEL 15:** Die verschiedenen rhythmischen Formen des *thème de Dieu*

(a)   
III, T. 9-12 III, T. 31-34

(b)   
V, T. 1-2 und 14-15

(c)   
V, T. 33-39

(VII, T. 23 und 32, siehe Beispiel 18 unten)  
(VIII, T. 11 und 35, siehe Beispiel 18, erste Hälfte, Anfangston = )

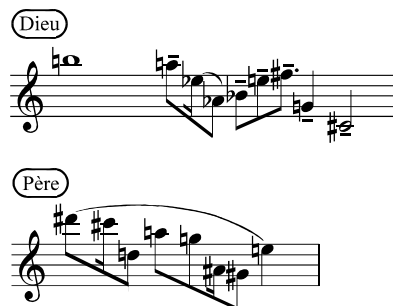
(d)   
IX, T. 1, 19 und 108

Nachdem er so vom Namen, den die Menschen dem König der Könige geben (in Vorwort und Meditation III), über diverse Ableitungen (in Meditation V, VII und VIII) fortgeschritten ist und dabei eingeführt hat, dass jede Version regelmäßig zweifach ertönt, gelangt Messiaen zu einer dritten, horizontal erweiterten und vertikal modifizierten Variante. Es wirkt, als wolle er hier, kurz bevor der Orgelzyklus über die Dreifaltigkeit zu seinem Ende kommt, noch einmal Gott als dem Drei-in-Einem besonders huldigen. Innerhalb der in der IX. Meditation durch die beiden frühen Einsätze in T. 1

und 19 einerseits und den späten Einsatz in T. 108 andererseits geschaffenen Klammer bringt das Gottesthema gleich Lichtstrahlen, die nach allen Seiten hervorbrechen, eine fast unübersichtliche Anzahl von Fragmenten unterschiedlichster Länge und Rhythmik hervor.<sup>11</sup>

Die drei weiteren zyklischen Themen, die alle zunächst durch den “Königsnamen in der Kartusche” hervorgehoben werden (der bei späteren Einsätzen allerdings oft fehlt) sind die der drei Personen der Dreifaltigkeit: “Père”, “Fils” und “Saint Esprit”. Insofern sie Seinsweisen des dreieinigen Gottes sind, hätte man vermuten können, dass Messiaen aus dem *thème de Dieu* entwickeln würde; doch im direkten Wortsinn gilt dies nur für die beiden bereits erwähnten Gottesthema-Varianten, die den Heiligen Geist musikalisch als eine unmittelbare Seinsform Gottes ausweisen. Die Verwandtschaft zwischen dem *Thema des Vaters*, dem *Thema des Sohnes* und Messiaens drei alternativen melodischen Emblemen für die dritte Person der Dreifaltigkeit ist ebenso komplex wie faszinierend. Ich beginne mit Beobachtungen zur musikalischen Beziehung zwischen *Vater* und *Gott*:

**BEISPIEL 16:** Das *thème de Dieu* und das *Thema des Vaters*



In seiner rhythmisch charakteristischen Version erklingt das *Thema des Vaters* je viermal in Meditation I und VII. In beiden Sätzen ist es umgeben von Transkriptionen in der *langage communicable*; bei jedem Einsatz erscheint als Beschriftung das Wort “Père” in einer Kartusche. Zudem macht in der IV. Meditation eine in Klammern gesetzte Etikettierung auf

<sup>11</sup> Im Anschluss an die drei vollständigen Themaesätze wird der aus Ton 8-9 bestehende Themaschluss vom Pedal in rhythmischer Zusammenziehung imitiert (vgl. T. 2-3, 20-21 und 109-116). In der Satzmitte finden sich Teile des *thème de Dieu* in der Pedalstimme: T. 26-32: Ton 5-7, 5-9; T. 36-47: Ton 5-7, 5-7, 5-9; T. 55-58: Ton 5-7, 5-7, 5-7; T. 67-79: Ton 8-9, –, 1-4, 1-3, 1-4, –, 1-7, 5-7. Außerdem wiederholen die Manuale eine transponierte und rhythmisch eingeebnete Version des Themas, die aufgrund ihrer Erweiterung am Anfang und ihrer Verkürzung am Schluss kaum zu erkennen ist (vgl. T. 55-58 und 90-94).

eine Variante aufmerksam, die die ursprüngliche Intervallfolge und einen dem Original verwandten Rhythmus nur für die ersten vier Töne beibehält, dann jedoch in zwei freien Sequenzen fortgesponnen wird. Wie Messiaen betont, handelt es sich bei dem dreimal wiederholten Rhythmus um den *râgavardhana*. An vier anderen Stellen schließlich setzt Messiaen das *Thema des Vaters* in Varianten ein, in denen der Rhythmus zugunsten einer schlichten Sechzehntelkette eingeebnet ist.<sup>12</sup> Dieselbe rhythmisch verflachte Version kehrt auch in Meditation V und IX im zweiten musikalischen Symbol des Heiligen Geistes wieder; dazu später mehr.

Die Beziehung zwischen dem *thème de Dieu* und dem *Thema des Vaters* ist nicht zuletzt insofern komplex, als die zeitliche und die räumliche Perspektive unabhängig voneinander betrachtet werden müssen:

**TABELLE 14:** Die "räumliche" Beziehung zwischen *Gott* und *dem Vater*

<i>thème de Dieu</i>								
Intervalle (= Halbtöne)	2	6	7	2	6	2	10	6
<i>Thema des Vaters</i>	=		=	=		=	\	/
Intervalle (= Halbtöne)	2	10	7	2	10	2	8	

**TABELLE 15:** Die "zeitliche" Beziehung zwischen *Gott* und *dem Vater*

<i>thème de Dieu</i>								
Notenwerte	o	♪	♪♪	♪	♪	♪	♪	♪
<i>Thema des Vaters</i>						/\		
Notenwerte	-	♪	♪♪	♪	♪	♪	♪	-

Das dritte zyklische Thema, das *Thema des Sohnes*, tritt im Verlauf der *Méditations* erst sehr allmählich in Erscheinung. Ohne Messiaens wiederholten Hinweis in den Erläuterungen zur V. und VII. Meditation, das *Thema des Sohnes* beziehe sich auf das *Thema des Vaters* als dessen Umkehrung ("comme deux regards qui se croisent"), wäre es nahezu unmöglich auszumachen, welche der verschiedenen Versionen als Ursprungsform gedacht ist. Die in Klammern gesetzte Beschriftung "(Fils)" findet sich erstmals in der IV. Meditation; doch kann insbesondere der Rhythmus hier nicht als endgültig angesehen werden, da er Teil von Messiaens Darstellung der drei

<sup>12</sup> Für das *Thema des Vaters* in seiner charakteristischen rhythmischen Gestalt, vgl. I, T. 51, 65, 77 und 105 sowie VII, T. 17, 20, 26 und 35. Das als *râgavardhana* rhythmisierte Fragment findet sich in IV, T. 20-22, die rhythmisch eingeebnete Variante in I, T. 7-10 und T. 22-23 (als Teil des Kontrapunktes zum "Gesang der Sterne") sowie in VIII, T. 9 und 33 als Teil einer "Darstellung der drei Personen der Dreifaltigkeit".

Personen der Dreifaltigkeit in Form dreier *deç-tâlas* ist.<sup>13</sup> Eine in mehr als nur einem einzigen Satz auftretende Tonfolge findet sich erstmals in der VII. Meditation. Hier klingt das *Thema des Sohnes* in allen vier Einsätzen in einer Rhythmenfolge, die der für das *Thema des Vaters* eingeführten entspricht und mit dem Wort "Fils" in einer Kartusche überschrieben ist. In der VIII. Meditation dagegen gibt der Komponist die Bezeichnung des Themas nur in Klammern an, während der Rhythmus zugunsten laufender Sechzehntel neutralisiert ist. Diese verflachte Version wird außerdem in der V. und IX. Meditation als Teil des zweiten musikalischen Symbols des Geistes eingesetzt (siehe unten). Schließlich spielt das Orgelpedal in der IX. Meditation zwei Varianten, deren Metrik (||: 3 4 4 :||) in keiner Weise mit dem Thema verwandt ist, deren Intervallstruktur jedoch an das *Thema des Sohnes* erinnert.<sup>14</sup>

Das *Thema des Sohnes* leitet sich tatsächlich vom *Thema des Vaters* ab – wenn auch nicht so direkt, wie Messiaen uns glauben machen möchte. Während der poetische Ausdruck "comme deux regards qui se croisent" (wie zwei einander kreuzende Blicke) die menschliche Analogie in der Vater-Sohn-Beziehung zu unterstreichen scheint, ist Messiaens Angabe, das letztere Symbol sei eine Umkehrung des ersten, bestenfalls entfernt richtig zu nennen. Der identische Rhythmus, der sich in der einzigen mit dem "Königsnamen in der Kartusche" ausgezeichneten Version in Meditation VII findet, und die vage als Gegenbewegung kenntliche Linienführung mag viele Leser veranlassen, die Beschreibung des Autors ungeprüft zu akzeptieren. In Wahrheit gibt es jedoch zahlreiche kleine Abwandlungen. Selbst Rößlers großzügige Umschreibung als "modale Umkehrung"<sup>15</sup> hält einer genauen Untersuchung nicht stand: das *Thema des Vaters*, das aus den Tönen *cis d es e + g gis a b* besteht, entstammt in der Tat Messiaens Modus 4<sup>3</sup>, aber das auf dem chromatischen Cluster *fis g gis a b h* mit einem zusätzlichen *cis* beruhende *Thema des Sohnes* ist in keiner Weise modal.

<sup>13</sup> Vgl. IV, T. 20-22, linke Hand. Unter den Tönen *fis-ais-g-cis-b-g-a-h* ist nur einer (der zweite), der von der in späteren Sätzen etablierten Kontur abweicht.

<sup>14</sup> Das *Thema des Sohnes* in seinem charakteristischen Rhythmus erklingt in VII, T. 18, 21, 27 und 37. Die rhythmisch neutralisierte Variante findet sich in XIII, T. 10 und 34, die beiden Pedal-Varianten in IX, T. 51-54: *fis-gis-g-cis-b-gis-b* (= Ton 1-7, bei einer Halbtonerhöhung von Ton 6 + 7) und T. 84-89: *cis-dis-c-fis-dis-cis-b-g-fis-c-a-fis-gis* (= Ton 1-2 eine reine Quarte tiefer, Ton 3-5 eine reine Quinte tiefer, Ton 4-6 untransponiert, Ton 3-6 + 8 einen Halbton tiefer).

<sup>15</sup> Rößler, "Méditations ...," S. 58-59.

Beispiel 17: Der Sohn als “Spiegelung” des Vaters

The image displays three musical staves. The first staff, labeled 'Père', shows a melodic line in G major with a descending contour. The second staff, labeled '(Umkehrung, auf *fis* transponiert)', shows the same melodic line mirrored and transposed to the *fis* (F-sharp) position. The third staff, labeled 'Fils', shows the original melodic line of the 'Père' theme.

Die zunächst unerheblich erscheinenden Abweichungen erweisen sich – vor allem im Blick auf die *Summa theologica* – als entscheidende Hinweise auf die Relationen innerhalb der Trinität. Gemäß der Erläuterung der katholischen Lehre durch Thomas ist der Vater ursprungsloser Ursprung, zeugt jedoch seinerseits in ewiger Mit-Teilung des göttlichen Wesens den Sohn und durch Hauchung den Heiligen Geist: Der Sohn ist charakterisiert durch Sohnschaft und Hauchung, insofern er vom Vater gezeugt ist, seinerseits aber zur Schaffung des Heiligen Geistes beiträgt.<sup>16</sup> Wenn sich der Sohn also vom Vater in einem essentiellen Aspekt unterscheidet, darf es nicht überraschen, dass Messiaen ihn musikalisch nicht einfach durch ein in vertikaler Spiegelung abgeleitetes Symbol darstellen kann.<sup>17</sup> (Man fragt sich nur, warum Messiaen darauf besteht, durch seine wenn nicht bewusst fehlleitende, so doch zumindest verkürzende Beschreibung der Komponente diesen Eindruck zu erwecken.)

<sup>16</sup> Der Heilige Geist als dritte Person in der Gottheit geht ursprünglich aus Vater und Sohn hervor, wobei “Hauchung”, wie später das Konzil von Florenz (1439-1445) bestimmte, an die in den Bezeichnungen *pneuma* oder *spiritus* angesprochene Geistform gemahnen und zugleich die Besonderheit der Relation zu den anderen Personen in Gott anzeigen soll.

<sup>17</sup> Messiaen greift übrigens die ersten drei der in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* eingeführten Themen in seiner letzten Orgelkomposition, *Le Livre du Saint Sacrement*, erneut auf. Im XI. Satz, “L’Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine” (Die Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria Magdalena), werden der Sohn und der Vater durch das *Thema des Sohnes* (T. 128) und das *Thema des Vaters* (m. 130) repräsentiert, jeweils mit der Beschriftung “Fils” bzw. “Père” in großen Buchstaben, jedoch ohne Kartuschen. Später führt Messiaen das *Thema des Sohnes* (T. 133) nach einem Überleitungstakt zum *thème de Dieu* (T. 135-136) und verbindet so “Fils” mit “Dieu”. Alle vier Themenzitate werden vom Gesang des Weißkehlsängers begleitet, ihnen folgt jeweils eine alphabetische Transkription: “votre père” (T. 131-132) bzw. “votre Dieu” (T. 137-138). Dabei erklingen die fünf Tonbuchstaben für “votre” im Unisono beider Hände mit Pedal, während die Alphabetisierungen von “Père” und “Dieu” mit reichen Harmonien unterlegt sind.



Die Art, wie Messiaen den Heiligen Geist musikthematisch darstellt, ist ebenfalls faszinierend, insofern dieser dritten Person der Dreifaltigkeit drei Symbole zugeordnet sind, die nicht direkt miteinander verwandt sind, sondern lediglich mit ihrem Material einer gemeinsamen Quelle entspringen. Das durch den “Königsnamen in der Kartusche” hervorgehobene und somit visuell auf dieselbe Ebene mit “Dieu”, “Père” und “Fils” gestellte erste Thema wird in der VII. Meditation eingeführt (vgl. T. 23 und 32). Es stellt sich dar als eine rhythmische Variante des *thème de Dieu*, die unmittelbar von ihrer Krebsform gefolgt ist. Mit nur unwesentlich verändertem Rhythmus und ohne seine horizontalsymmetrische Erweiterung kehrt dieses Thema in der VIII. Meditation wieder (vgl. T. 11 und 35).

**BEISPIEL 18:** Das führende der drei Themen des Heiligen Geistes




Diesen beiden erst im drittletzten und vorletzten Satz eingeführten Symbolen geht das voraus, was ich als zweites Thema des Heiligen Geistes bezeichnen möchte; vgl. Meditation IV, T. 20. Unter der in Klammern gesetzten Beschriftung “Esprit” – nicht “Saint Esprit”! – erscheint es als tiefster Strang der dreistimmig kontrapunktischen Textur, in der Messiaen die drei Personen der Dreifaltigkeit einander in der rhythmischen Gestalt dreier *deçî-tâlas* gegenüberstellt. Das Symbol des Geistes ist hinsichtlich seiner rhythmischen Notierung hier zunächst schwer lesbar, da Messiaen die durch den altindischen Rhythmus vorgegebene Notenwertfolge in ein Taktschema einpasst, das durch den dreifachen *râgavardhana* des “Vaters” im oberen Strang vorgegeben ist. Auch die Kontur ist auf den ersten Blick schwer einzuordnen. Erst eine Umschrift der Notenwerte in ihre einfachere Schreibweise und eine genaue Untersuchung der durch Intervallgruppen entstehenden Muster offenbart, dass dieses Thema vom *thème de Dieu* abgeleitet ist, und zwar in einer Verflechtung aus dessen Ursprungsform und der um einen Halbton höher versetzten Transposition.


Das folgende Notenbeispiel zeigt eine Gegenüberstellung des *thème de Dieu* mit dem eben beschriebenen zweiten Thema des Heiligen Geistes. Im Interesse leichterer Lesbarkeit gebe ich das Symbol des Geistes ohne Taktstriche und die dadurch bedingten Überbindungen wieder.

## BEISPIEL 19: Das zweite Thema des Heiligen Geistes


Meditation IV,  
T. 20-22  
“(Esprit)”



*thème de Dieu*,  
Original



*thème de Dieu*,  
Transposition  
auf den 2. Halbton



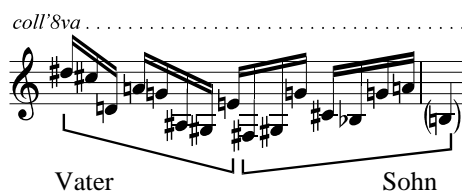
Das dritte der musikalischen Symbole für die dritte Person der Dreifaltigkeit ist als “le Souffle de l’Esprit” beschriftet (vgl. Meditation V, T. 9 und 21). Die Vorstellung vom “Geistesatem” hat eine lange Tradition: Die Wörter *ruach* im Hebräischen, *pneuma* im Griechischen und *spiritus* im Lateinischen bezeichnen alle sowohl den “Atem” als auch den “Geist”. (In deutschen Lehnwörtern findet sich ein Anklang an diese Doppeldeutigkeit in der Gegenüberstellung von *Respiration* und *spirituell*.) In seiner Textur, seiner schwungvollen Bewegtheit und auch seiner Benennung hat dieses Thema einen Vorläufer im letzten Satz der *Messe de la Pentecôte*.<sup>18</sup> Die ersten Takte erklingen dort wie hier als zweistimmiges Unisono im Abstand einer Oktave, in einer Passage, die mit “le vent” überschrieben ist. Um welche Art Wind es sich handelt, ergibt sich aus dem Titel des Messesatzes, “Sortie (Le vent de l’Esprit),” aber vor allem aus Vers 2,2 der Apostelgeschichte über den gewaltigen Sturm, dessen Brausen das ganze Haus füllte. Messiaen stellt seiner Musik ein verkürztes Zitat dieses Verses als Untertitel voran: “Un souffle impétueux remplit toute la maison.” Der abschließende Satz der Pfingstmesse enthält somit eine direkte Vorlage für den “souffle de l’esprit” der *Méditations*.

Die melodische Kontur im *Thema des Geistesatems* erweist sich als eine Verschmelzung zweier bereits zuvor eingeführter thematischer Komponenten: an das rhythmisch eingeebnete *Thema des Vaters* schließt sich ohne Pause das ebenfalls in seinen Notenwerten neutralisierte *Thema des*

<sup>18</sup> Die musikalischen Details sind allerdings recht unterschiedlich: In der V. Meditation bilden die Sechzehntelnoten eine ununterbrochene Kette, während diese in der *Messe* von Achtelnoten und längeren Pausen unterbrochen werden. Während die früher komponierte Kontur voller Halbtöne ist, herrschen in der späteren die Ganztöne vor. Auch das Tempo hat sich wesentlich beruhigt: Aus dem *très vif* im fünften Satz der *Messe* ist im fünften Satz der *Méditations* ein *modéré, un peu vif* geworden.

*Sohnes* an. Diese Verschmelzungsform geht jedesmal in eine oder mehrere Transpositionen und sodann in Verarbeitungen von unterschiedlicher Länge über. Dieses dritte Thema des Heiligen Geistes wird in T. 48, 69, 72, 76 und 80-81 der IX. Meditation wieder aufgegriffen. Zusätzlich stellt Messiaen in IX, T. 31-32 eine zweistimmige Variante vor und unterzieht diese in T. 42-47, 50-54 und 83-89 einer Durchführung.

**BEISPIEL 20:** Das dritte Thema des Heiligen Geistes, “le Souffle de l’Esprit”



Stellt man die drei musikalischen Symbole für die dritte Person der Dreifaltigkeit nebeneinander, so ergibt sich eine wesentliche theologische Aussage. Wie Messiaens Musik deutlich macht, ist der Heilige Geist zunächst Ausdruck des unabhängig von räumlicher und zeitlicher Abfolge stets mit sich identischen Gottes, darüber hinaus eine zwischen zwei Ebenen wechselnde Manifestation Gottes und schließlich, in seiner Verwirklichung als “Atem” (oder als ein Wind, der in einen von Gläubigen gefüllten Raum hineinbraust), das Resultat der Verbindung von Vater und Sohn. Die musikalischen Verschmelzungsprozesse bestimmen sowohl die horizontale als auch die vertikale Dimension, während in der zwischen zwei Transpositionsebenen oszillierenden Manifestation der Rhythmus von beinahe erreichter Ewigkeit spricht: Trotz der minimalen Abweichung am Schluss<sup>19</sup> wird dieses Thema als eine Reihung aus drei Palindromen gehört.

Jenseits der drei Themen für Gott, Vater und Sohn einerseits und der drei Themen für den Heiligen Geistes andererseits gibt es schließlich noch ein siebtes Thema, das einen Aspekt des dreieinigen Gottes repräsentiert. Die erste Meditation, und mit ihr der ganze Zyklus, wird eröffnet von einer dreiteiligen Phrase, die in dreierlei Weise auf anderes Material bezogen ist: in ihrer Textur (einer im Oktavabstand verdoppelten Unisono-Linie) auf die diversen gregorianischen Choräle sowie das *Thema des Geistesatems*, in ihrer Rhythmik (die aus einer Folge individuell bestimmter Notenwerte besteht und nicht aus einem übergreifenden Muster) auf die Abschnitte, in

<sup>19</sup> Innerhalb der fünfteiligen Gruppe, die sich nach den beiden vollkommenen Dreiton-Palindromen ergibt, ist der vorletzte Ton ein Sechzehntel kürzer als sein palindromisches Gegenstück, der letzte dafür ein Sechzehntel länger.

denen Messiaen Sätze aus der *Summa theologica* in seine *langage communicable* transkribiert, und in ihrer Bezeichnung (mittels in Klammern gesetzter, nicht-kursiv gedruckter Begriffe) auf viele der musikalischen Symbole für die drei Personen der Dreifaltigkeit und ihre Attribute.<sup>20</sup>

Insofern dieses Themas sich jedoch in seiner Kontur durch die Größe der Intervalle von den gregorianischen Komponenten und durch die eloquente Rhythmik vom *Thema des Geistesatems* in grundlegender Weise unterscheidet, fragt man sich, welcher Art seine theologische Zugehörigkeit zur im Werktitel genannten Dreifaltigkeit sein mag und was es damit auf sich hat, dass jeder Ton den Eindruck vermittelt, eine individuelle Eigenart zu vertreten. Folgende Beobachtungen sind hier relevant:

Die Bezeichnung “Le Père des étoiles”, die im Schriftsatz der für die Verarbeitungsformen der großen Themen gewählten Type entspricht, weist dieses Thema als Symbol für den “Vater der Gestirne” aus. Das Bild basiert auf einer Bibelstelle: In einem der letzten Briefe im Neuen Testament versichert Jakobus seinen Lesern (Jak 1,17): “Jede gute Gabe und jedes vollkommene Geschenk kommt von oben, vom Vater der Gestirne, bei dem es keine Veränderung und keine Verfinsterung gibt.”

Besonders in unmittelbarer Nachbarschaft mit Messiaens alphabetisch transkribierten Wörtern legt die exzentrisch gezackte Kontur in unbegleitetem Unisono nahe, dass hier etwas in einzelnen Tönen “buchstabiert” und nicht in der Gesamtheit einer Linie symbolisiert wird. Dieser Eindruck erweist sich als richtig. In seinem der ersten Meditation voran geschickten Erläuterungstext spricht Messiaen vom “chant des étoiles”, der Gott als Schöpfer der Welt charakterisiert, und bemerkt dann, dieser “Gesang der Sterne” sei eine rhythmisierte und klangfarblich interpretierte Adaptation der Tonreihe, die ihm einst ein alter Astronom geschrieben habe.<sup>21</sup> Im Gespräch mit Almut Rößler fügt er hinzu:

<sup>20</sup> Vgl. die Schrifttype über I, T. 1: “(Le Père des étoiles)” mit II, T. 1: “(Dieu est Saint)”; IV, T. 20: “(Père)/(Fils)/(Esprit)”; V, T. 1: “(Dieu est immense)”, T. 3: “(Dieu est éternel)”, T. 5: “(Dieu est immuable)”, T. 9: “(le Souffle de l’Esprit)”, T. 27 “(le Père tout puissant)”, T. 29: “(Notre Père)”, T. 90: “(Dieu est amour)”; VIII, T. 1: “(Dieu est simple)”, T. 27: “(les Trois sont Un)”, T. 33-35: “(Père)/(Fils)/(Esprit).”

<sup>21</sup> In Band VII seines *Traité* (S. 153-156) erzählt Messiaen diese Geschichte mit vielen Details. Der Brief, den er am 3. Juli 1964 erhalten hatte, kam von Émile Sevin, einem Mitglied des Nationalen Komitees für Astronomie und der französischen Akademie der Wissenschaften. Der Astronom erklärt darin, in welcher Weise ein Ton einem Stern “entsprechen” könne, und zitiert sogar einen Bibelvers (Ijob 38,7), demzufolge Gott den Eckstein der Erde legte, “als alle Morgensterne jauchzten, als jubelten alle Gottessöhne.”

Nach ihm ist das die älteste Melodie der Welt; sie ergibt sich aus den Resonanzen, die jeder Planet aussendet, und aus den Schwingungsverhältnissen, die sich aus den Entfernungen der Planeten voneinander und von der Sonne ergeben. Diese werden durch Intervalle ausgedrückt. *Gis* – das ist die Sonne [...] *a* ist Merkur, *g* ist Venus, *gis* ist die Erde, *f* ist Mars, *g* ist Jupiter, *c* ist Saturn, *fis* ist Uranus, *f* ist Neptun und *a* ist Pluto.<sup>22</sup>

**BEISPIEL 21:** Das Thema des “Vaters der Gestirne”



Die Folge aus Tönen (mit bestimmter Dauer und Oktav-Zuweisung), die derart individuell den Himmelskörpern zugeordnet sind, ist die erste von drei Zeilen, die, wie die späteren Variationen zeigen, gemeinsam das musikalische Thema bilden. In seinem Gespräch mit Almut Rößler über diesen Beginn seines Orgelzyklus macht Messiaen einige interessante Bemerkungen über die (Tonhöhen- und Geistes-) Beziehungen der die Sterne symbolisierenden Töne zueinander:

Erde und Sonne stehen im Oktav-Verhältnis zueinander, ebenso Pluto und Merkur; es gibt also eine direkte Beziehung zwischen der Intelligenz (Merkur) und dem Tod (Pluto): man muss durch den Tod hindurch, um zu verstehen. Es gibt auch diese Oktavbeziehung zwischen Neptun (dem Wasser) und Mars (dem Feuer) sowie einen Zwei-Oktaven-Abstand zwischen Jupiter (dem Mann) und Venus (der Frau). Endlich gibt es die Tritonus-Beziehung (= halbe Oktave) zwischen Saturn und Uranus: das *c* der Zeit, die alles verschlingt (Saturn), zerschneidet das *fis* des Himmels (Uranus) in zwei Teile: die Zeit zerschneidet die Ewigkeit in zwei Stücke.<sup>23</sup>

Der Eindruck, dass die Töne dieses Themas etwas “buchstabieren”, ist somit grundsätzlich zutreffend, auch wenn sie sich hier nicht auf Lettern eines von Menschen ersonnenen Alphabets beziehen, mit denen die Darlegungen eines Theologen über die Dreifaltigkeit transkribiert werden,

<sup>22</sup> Messiaen in Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt*, S. 122.

<sup>23</sup> Messiaen in Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt*, S. 122-123.

sondern auf die Himmelskörper unseres Sonnensystems in Bezug auf das, was der Komponist für ihre göttlich geordnete Beziehung zueinander ansah. Die Tatsache, dass Messiaen für die ganze dreizeilige Phrase dieses Themas eine 26-teilige Oktavenfolge benutzt, kann kaum ein Zufall sein. Die Anzahl der Glieder stärkt einerseits die Beziehung zum Alphabet und weist andererseits darauf hin, dass Gottes Universum weit mehr Himmelskörper enthält, als die uns aus unserem Sonnensystem bekannten und in der ersten Themenzeile identifizierten. Während das *Thema des Vaters der Gestirne* in späteren Sätzen des Werkes keine Rolle spielt, liegt es hier in der ersten Meditation, in den der Einleitung unmittelbar folgenden Takten, zwei vollständigen und komplex ausgestalteten Variationen zugrunde.

Die heilige Dreifaltigkeit ist somit in SIEBEN Themen verkörpert, die unterschiedliche Perspektiven auf den dreifaltigen Gottes gewähren. Die erste Person der Dreifaltigkeit ist der ungeschaffene Urgrund, Vater der Gestirne, Vater des Mensch gewordenen Wortes und, zusammen mit dem Sohn, Ursprung des Heiligen Geistes. Die zweite Person der Dreifaltigkeit ist der Sohn, der vom Vater gezeugt worden ist – ein zwar ähnliches, aber dennoch in Einzelheiten abweichendes Spiegelbild der ersten Person. Die dritte Person der Dreifaltigkeit, der Heilige Geist, ist einer der Aspekte des dreieinigen Gottes; er geht aus der Verbindung von Vater und Sohn hervor und wird in seinem Wesen definiert durch die “Hauchung” (*spiration*) – der Messiaen in Form eines wirbelnden Atemwindes musikalischen Ausdruck verleiht.

### ***Formules musicales für Deklinationen und essentielle Verben***

Bei den oben vorgestellten Themen handelt es sich um unharmonisierte, durch ihre Tonfolge definierte melodische Komponenten; Rhythmus, Oktavzuweisung und Registrierung der als “original” geltenden Version sind vielfachen Modifikationen unterworfen. Diese Themen werden ergänzt durch fünf kürzere Komponenten, die viele ihrer Grundeigenschaften teilen. Die *formules musicales*, wie Messiaen sie nennt, sind ebenfalls als unharmonisierte melodische Einheiten angelegt; doch im Gegensatz zu den Themen bleiben sie in Rhythmus und Lage konstant. Zudem sind zwei von ihnen eng mit den Themen verwandt.

Messiaen stellt seine ersten drei *formules musicales* als grammatische Kennzeichen vor: Sie stehen für aus dem Lateinischen vertraute, im modernen Französisch jedoch nicht mehr gebräuchliche Deklinationen bzw.

“Fälle” (*casus*). Fünf dieser Fälle teilen sich in zwei Formeln, eine dritte Formel repräsentiert das, was in westlichen Sprachen eher als Vorsilbe denn als Deklination gebräuchlich ist. Messiaens 1. Fall steht alternativ für den Genitiv (einschließlich des Possessivpronomens), den Ablativ und den (im Lateinischen unbekanntem) “Lokativ”; die Formel antwortet also auf die Frage “wessen,” “von wem, durch wen oder was” und “in wem oder was.”<sup>24</sup>

**BEISPIEL 22:** Die *formule musicale* für Genitiv, Ablativ und Lokativ



Der zweite zusammengesetzte Fall verbindet laut der in Messiaens Vorwort eingeführten Theorie den Dativ (“wem, in Bezug auf wen oder was”) mit dem Akkusativ (“wen”); in der Praxis kommt allerdings in den für die *Méditations* transkribierten Sätzen nur der Dativ vor. Diese *formule* teilt mit der ersten sowohl deren Rhythmus als auch die Oktavlage:

**BEISPIEL 23:** Die *formule musicale* für Dativ (und Akkusativ)



Bei diesen beiden *formules* ist es im Deutschen leichter, an Präpositionen wie die in Klammern vorgeschlagenen zu denken als an Deklinationen. Der dritte “Fall”, der eine Negation ausdrückende Privativ, ist bekannt als Vorsilbe *a-* in griechischen bzw griechisch-stämmigen Wörtern und als Vorsilbe *in-* lateinischen oder lateinisch-stämmige Wörter (vgl. *atonal*, *asymmetrisch*; *inadäquat*, *infam*); entsprechende germanisch-stämmige Analoge haben die beginnen mit *un-* (vgl. *ungeboren*, *ungezeugt*).

**BEISPIEL 24:** Die *formule musicale* für den Privativ (die Negationsvorsilbe)



<sup>24</sup> Messiaens eigene Übersetzungen, in Klammern über seine *formules* gesetzt, unterscheiden sich von einem Genitiv oder Ablativ zum anderen. Dies ergibt sich dadurch, dass im Französischen bestimmte Verben mit ihnen fest zugeordneten Präpositionen verwendet werden, wirkt jedoch für den beabsichtigten Zweck eher kontraproduktiv und verwirrend. Es mag ironisch erscheinen, dass eine deutsche Übersetzung von Messiaens abstrakten Sätzen viel näher an den grammatikalischen Definitionen der *formules* bleiben kann.

Der erste Fall mit seiner dreifachen Zuschreibung kommt am häufigsten vor; er findet sich in SIEBEN unterschiedlichen Zusammenhängen, über alle drei die *langage communicable* integrierenden Meditationen verteilt.<sup>25</sup> Die musikalische Formel für den Dativ erklingt nur dreimal; man kann sie im Deutschen jeweils mit “in Bezug auf” wiedergeben.<sup>26</sup> Das Symbol für den Privativ schließlich kommt nur in der ersten Meditation zum Tragen. Im Gegensatz zu der Vorsilbe, die hauptsächlich Adjektiven und attributiven Substantiven vorangestellt wird, benutzt Messiaen diesen “Fall”, den er als generischen Hinweis auf eine Negation zu behandeln scheint, mit Verben und regulären Nomen. So müssen die beiden in den *Méditations* auftretenden Privative mit “kein” und “nicht” übersetzt werden.<sup>27</sup> (Wie die in den drei Fußnoten auf dieser Seite zusammengefassten Beispiele zeigen, setzt der Komponist die drei erläuterten *formules musicales* in insgesamt ZWÖLF verschiedenen Sinnzusammenhängen ein.)

Die vierte und fünfte der das Notenalphabet und die sieben Themen zu Messiaens vielschichtiger *langage communicable* ergänzenden *formules musicales* sind Embleme für die beiden häufigsten Hilfsverben, “sein” und “haben”. In deutlichem Gegensatz zu dem lediglich assistierenden Stand, den wir “Hilfs”-Verben automatisch zuweisen, behandelt Messiaen diese beiden Verben als die wichtigsten Begriffe überhaupt: “les deux notions les plus importantes de toute pensée”, wie er sie im Partitur-Vorwort ankündigt. Die Vorstellung vom *Sein*, schreibt er, ist ein Widerschein Gottes, der das Seiende schlechthin ist, wie es seine Namensoffenbarung “Ich bin der ich bin” zeigt. Die Vorstellung von *Haben* ist unmittelbar verbunden mit *erhalten*. “Sein” wird musikalisch durch eine abfallende Bewegung dargestellt, “weil alles, was ist, von Gott kommt”; “Haben” wird durch eine aufsteigende Bewegung ausgedrückt, “weil wir immer mehr haben können, wenn wir uns auf Gott zu bewegen”.

Beide Formeln teilen eine Besonderheit ihrer rhythmische Gestalt, die drei punktierten Achtel, mit Messiaens ersten zwei “Fällen”. Entscheidender noch, ihre Töne stammen direkt aus zweien der zyklischen Themen: *sein* ist musikalisch ein Aspekt des Vaters, *haben* einer des Sohnes:

<sup>25</sup> Vgl. III, T. 5-8: *in* Gott; III, T. 27-30 sowie VII, T. 34 und 36: *Gottes, des Vaters* und *des Sohnes*; I, T. 64 und 89: *vom Vater* und *vom [von einem] anderen*; schließlich VII, T. 22 und 31 (als Wiederholung/Verdoppelung): *durch* den Heiligen Geist.

<sup>26</sup> Vgl. I, T. 52: *in Bezug auf* die Personen; I, T. 78: *in Bezug auf* den Ursprung; III, T. 20-23: *in Bezug auf* sein Wesen.

<sup>27</sup> Vgl. I, T. 82: “Ursprung [der] *keinen* Ursprung hat”; I, T. 87: “er ist *nicht* von einem anderen” (d.h., stammt nicht von einem anderen ab).



**BEISPIEL 25:** *Sein* und *haben* in ihrer Verwandtschaft mit Vater und Sohn

The image shows four musical staves in G major. The top-left staff is labeled '(être)' and contains a short melodic phrase. The top-right staff is labeled '(avoir)' and contains a similar short melodic phrase. Below these, the label 'Père' is enclosed in a circle above a staff containing a longer melodic line. To the right, the label 'Fils' is enclosed in a circle above a staff containing another longer melodic line. The notation uses treble clefs and includes various note values and accidentals.

Beide Verben spielen eine entscheidende Rolle in der I. Meditation; jede Formel wird hier dreimal zitiert.<sup>28</sup> Darüber hinaus verwendet Messiaen *sein* noch einmal in der III. Meditation.<sup>29</sup> Da die Transkription des für den VII. Satz gewählten Textes ohne die beiden Verben auskommt, beläuft sich also die Gesamtzahl der Verwendungen dieser beiden wesentlichen Verben auf SIEBEN.

Damit erschöpft sich das Repertoire der als zyklisches Material dieses Zyklus entworfenen unbegleiteten melodischen Symbole. Mit seinen sieben Themen und fünf Formeln umfasst Messiaens *langage communicable* daher insgesamt ZWÖLF nicht-alphabetische Komponenten.

### Musikalische Symbole göttlicher Attribute

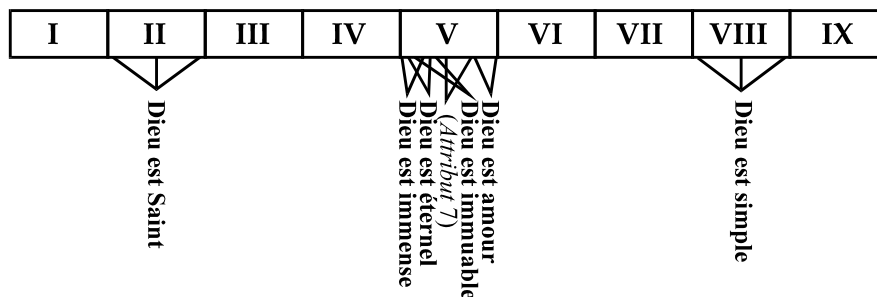
Messiaens Musik umschreibt Gott mit einer Reihe von Attributen. Die sieben Symbole, die Definitionen des undefinierbaren andeuten, erscheinen in der Partitur mit Beschriftungen ähnlich denen, die Messiaen für die Entwicklungsformen der oben erläuterten Themen wählt: in mittelgroßer, nicht kursiver Schrifttype, von Klammern umgeben. Sechs der sieben Symbole tragen Bezeichnungen, die mit "Dieu est" (Gott ist) beginnen. Sie verteilen sich im Zyklus in einer vollkommenen Symmetrie, die noch unterstrichen wird dadurch, dass die beiden umrahmenden (in der zweiten und zweitletzten Meditation) gregorianische Chorälen sind.

<sup>28</sup> Vgl. I, T. 66: "Der Vater *hat* (= ist charakterisiert durch) Vaterschaft"; vgl. I, T. 86/88/93-94/100: "ein Ursprung, der keinen Ursprung *hat*, [...] er *ist* nicht von einem anderen, das *ist*: der Vater *hat* (= ist charakterisiert durch) Ungeborenheit, *ist* ungezeugt."

<sup>29</sup> Vgl. III, T. 13: Relation (Beziehung) in Gott *ist* identisch mit Essenz (Wesen).

Das siebte musikalisch dargestellte Attribut, das fast genau im Zentrum der Komposition eingeführt wird, unterscheidet sich von den anderen sechs sowohl durch die linguistische Form seiner Bezeichnung, die zur Hervorhebung der Eigenschaft kein Adjektiv verwendet, und in seiner musikalischen Gestalt, die zweiteilig ist, sich jedoch tonal als unteilbar erweist. Auszüge aus zweien der Symbole werden später im Zyklus sowohl musikalisch als auch inhaltlich weiterentwickelt.

ABBILDUNG 3: Verteilung der göttlichen Attribute in den *Méditations*



Gottes erstes Attribut ist die *Heiligkeit*. Unter der Beschriftung “Dieu est Saint” (Gott ist heilig) beginnt die II. Meditation mit dem im fließenden *ff* / *f* erklingenden Halleluja für das Kirchweihfest. Allerdings bleibt die Melodie in T. 1-9 und 49-57 unvollständig; erst die auf die dritte, noch fragmentarischere Version in T. 97-100 folgende, viel ruhigere und leisere Variante (*pp*, *un peu lent*), die mit Liegeakkorden im mixolydischen Modus auf E harmonisiert ist, führt das Halleluja zu seinem richtigen Abschluss. Diese sanfte Ergänzung ist mit einer Messiaenschen Paraphrase aus der Litanei vom heiligsten Namen Jesu überschrieben: “Gib uns die Liebe deines heiligen Namens”. In der symmetrisch entsprechenden zweitletzten Meditation ist dem Attribut “Dieu est simple” das Halleluja für Allerheiligen zugeordnet, das ebenfalls anfangs in fließendem *f* gespielt wird. Auch hier bricht der gregorianische Choral zweimal vorzeitig ab (vgl. VIII, T. 1-5 und 22-26) und erreicht den Schluss erst beim dritten, über leisen Modus-6<sup>3</sup>-Akkorden erklingenden und später im kontrastierenden Charakter (*p*, *très lent*) erweiterten Anlauf. Die Textzeilen über den beiden Passagen zeigen Christus als barmherzigen Hirten; vgl. T. 47: “Und Jesus sprach: Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen.” (Mt 11,28) und T. 71: “Und Jesus sprach: Denn mein Joch drückt nicht und meine Last ist leicht” (Mt 11,30).

## BEISPIEL 26: Vier weitere göttliche Attribute

- (2)  
 “Gott ist unermesslich”<sup>30</sup>  
 vgl. V, T. 1-2, 13-14

Très lent

- (3)  
 “Gott ist ewig”  
 vgl. V, T. 3-4, 15-16  
 entwickelt in 76-80,  
 (die Anfangsgeste wird  
 wieder aufgegriffen in  
 IX, T. 3, 21, 68)

Très modéré

- (4)  
 “Gott ist unveränderlich”  
 vgl. V, T. 5-8, 17-20  
 [das Beispiel zeigt  
 T. 5-6]

Très lent

- (5)  
 “Gott ist Liebe”  
 vgl. V, T. 89-107  
 [das Beispiel zeigt  
 T. 90-92]

Lent

<sup>30</sup> Messiaens Beschriftung über der Notenzeile heißt tatsächlich *immense*. Seine Erklärung im Vorwort zeigt jedoch, dass er nicht an Größe sondern vielmehr an Allgegenwart (“*cette absence de lieu déterminé, cette ubiquité totale*”), das räumliche Korrelat von “ewig”, denkt.

Die vier parallel benannten musikalischen Symbole im Mittelsatz nehmen schrittweise an vertikaler Intensität und horizontalem Umfang zu. *Dieu est immense* ist als einstimmige Entwicklungsform des *thème de Dieu*, als machtvolle Äußerung des Unermesslichen, entworfen. *Dieu est éternel* ist bereits akkordisch; es besteht aus einem Ausbruch gefolgt von einer umspielten Variante. *Dieu est immuable* zeigt sich als eine 2 + 2-taktige, in einem auf Durdreiklänge bezogenen Wechsel von Modus 3<sup>1</sup> und 3<sup>2</sup> harmonisierte und von Orgelpunkten getragene Phrase, die zunächst von Es-Dur nach C-Dur und später von Fis-Dur zurück nach Es-Dur moduliert, während ihr Rhythmus zwei von Messiaens geliebten *deçî-tâlas* zitiert: *candrakalâ* und *lakskmîça*. Das Attribut *Dieu est amour* schließlich präsentiert sich als vollständige dreiteilige Form [a a' b a a' Codetta], deren akkordische Phrasen in G-Dur verankert sind. Messiaen überschreibt dieses Symbol mit einem Vers aus dem Johannes-Evangelium: “*Es gibt keine größere Liebe, als wenn einer sein Leben für seine Freunde hingibt*” (Jn 15,13).

Im siebten Symbol lenkt die untrennbare Verbindung aus einer quasia-kadenzialen, das vollständige Zwölftonaggregat verwendenden Formel für *le Père tout puissant* und einem akkordischen Motiv mit Teilwiederholung für *Notre Père* die Aufmerksamkeit auf das, was Messiaen als Gottes zweifache Vaterrolle begreift: die Ehrfurcht gebietende Allmacht des Vaters aller Dinge und die intime Beziehung zu den Menschen, seinen “Kindern”.

**BEISPIEL 27:** Der himmlische Vater, fern und nah

“der allmächtige Vater”, vgl. V, T. 26-27  
ebenso (transponiert und modifiziert)  
in T. 81-82 und 85-86

“Unser Vater”, vgl. V, T. 28-29,  
ebenso (transponiert und modifiziert)  
in T. 83-84 und 87-88

Wie die Musik zeigt, ist der “allmächtige Vater” eine Vorbedingung für “unseren Vater”: das spätere Motiv übernimmt fünf Liegetöne des vorausgehenden, um seine eigene dreistimmige Geste dann aus den restlichen sieben chromatischen Tönen zu bilden.

In der VIII. Meditation wird das musikalische Symbol des Allmächtigen Vaters in Verarbeitung wieder aufgegriffen. Dabei erhält es eine neue Bezeichnung, diesmal in Form eines vollständigen Satzes, der das Wesen der Dreifaltigkeit beschreibt: *les Trois sont Un*. Messiaen versetzt hierfür drei der Töne im dritten Akkord in andere Oktavlagen und schafft so eine Gestalt, die zugleich kompakt ist und leicht nach oben wie unten anwächst. Die aus drei Akkorden bestehende Einheit erklingt dreimal in unterschiedlichen Rhythmen – in Veränderungen die, nach Messiaens Auffassung vom “additiven Rhythmus”, drei Aspekte einer musikalischen Gegebenheit sind und damit den drei Personen der Dreifaltigkeit als drei Seinsweisen des einen Gottes entsprechen.

**BEISPIEL 28: “Die Drei sind Einer”**

(8)  
 “*les Trois sont Un*”  
 vgl. VIII, T. 6-8;  
 ebenso (erweitert)  
 T. 27-32

Das andere musikalische Symbol eines göttlichen Attributs, aus dem Messiaen eine neue Form entwickelt, ist die Phrase “Gott ist Liebe”. Sein Entwicklungsmodus ist komplementär zu dem gerade erläuterten. Während im Falle von “der allmächtige Vater” die kürzere der beiden charakteristischen Komponenten durch Wiederholung und Abwandlung verlängert wird, wählt der Komponist im Falle von “Gott ist Liebe” das längste und strukturell unabhängigste Glied, um es auf ein wesentliches Element zu kondensieren. Aus dem akkordischen Satz der dreiteiligen Form extrahiert Messiaen ausschließlich die Oberstimmenlinie der Kontrastphrase [b] (mit zum Tritonus vergrößerter Quarte) und ergänzt diese durch das Abschlussglied der Phrase [a']. So stellt er ein Motiv (oder eine weitere Formel?) für das Verb “lieben” oder das Substantiv “Liebe” zusammen und setzt es in der Transkription der dritten Thomas-Passage in der VII. Meditation ein. Die Musik lässt so keinen Zweifel zu an der Einsicht, dass jede Liebe aus der göttlichen Liebe abgeleitet ist.

BEISPIEL 29: *Liebe(n)* als Extrakt aus *Dieu est amour*

V, T. 95-98  
 (“Gott ist Liebe”, Phrase [b])

Lent

V, T. 89-91,  
 92-94 und 99-  
 101, 102-104  
 (“Gott ist Liebe”,  
 Phrasen [a + a])

(9)  
 “lieben” oder “Liebe”,  
 vgl. VII, T. 19, 24, 28,  
 und 33; Töne extrahiert aus der  
 Oberstimme von “Gott ist Liebe”

Die sechs Symbole, die Gottes Wesen definieren als heilig (1), unermesslich (2), ewig (3), unveränderlich (4), Liebe (5) und einfach (6), zusammen mit seiner Beziehung zu seinen Geschöpfen als allmächtiger und zugleich intim zugewandter Vater (7) und mit den beiden abgeleiteten theologischen Aussagen “die Drei sind Einer”<sup>31</sup> (8) und “alle Liebe ist ein

<sup>31</sup> Die in Messiaens Denken nahe liegende direkte Verbindung zwischen dem allmächtigen Vater und dem dreieinigen Gott schlägt sich bereits in einem viel früheren Orgelwerk nieder. Im Notentext von *Les Corps glorieux* (1939) stellt der dem letzten Satz ein Zitat aus der Messe zum Fest der Dreifaltigkeit voran: “O Père tout-puissant, qui, avec votre Fils unique et le Saint Esprit, êtes un seul Dieu ! Non dans l’unité d’une seule personne, mais dans la Trinité d’une seule substance.” (O allmächtiger Vater, der du mit deinem Sohn und dem Heiligen Geist ein einziger Gott bist! Nicht in der Einheit einer einzigen Person, sondern in der der Dreiheit einer einzigen Substanz.)

Abglanz der göttlichen Liebe”<sup>32</sup> (9), werden ergänzt durch drei weitere musikalische Komponenten klar identifizierbaren theologischen Inhalts. Es handelt sich um drei gregorianische Choräle, die bisher nicht erwähnt wurden, da ihnen die inzwischen vertrauten, die Personen der Dreifaltigkeit oder ihre Attribute bezeichnenden Beschriftungen fehlen.

Diese Komponenten im gregorianischen Stil, alle Teil der VI. Meditation, erscheinen jedoch nicht gänzlich ohne auf ihren theologischen Gehalt hinweisende Worte. Über der ersten, dem Offertorium für das Epiphaniastag, findet sich eine Zeile in kleinerer Kursivschrift, wie Messiaen sie für Bibelzitate wählt. Die Worte sind eine Abwandlung einer Stelle aus dem Johannesprolog: “Im Wort war Leben, und das Leben war das Licht” (vgl. mit Jn 1,4). Dieser Vers bezieht sich eindeutig auf die zweite Person der Dreifaltigkeit; er beschreibt Christus als “Licht” in Verbindung mit der Musik für den Tag (den 6. Januar), an dem die katholische Kirche feiert, dass Gott in der Person Jesu “erschieden” ist und sich der Menschheit offenbart hat. Die Melodie, die größtenteils *ff* und “recht schnell” in zweistimmigem Unisono zu spielen ist – nur kurze Abschnitte unterscheiden sich durch einen plötzlich neunstimmigen Satz in langsamem Tempo – rahmt den Anfang jeder der zwei analogen Strophen der Meditation ein.<sup>33</sup>

Die zweite gregorianische Komponente dieses Satzes, das Graduale des Epiphaniastages, wird nicht durch einen Bibelvers erläutert. Seine in reinen und verminderten Quinten über Liegeakkorden verlaufende Melodie bezieht ihre Töne aus Messiaens Modus 2<sup>1</sup>. Dieser sehr ausdrucksstarke Baustein steht im Zentrum jeder Tafel des musikalischen Diptychons.<sup>34</sup> Das jede Hälfte dieser Meditation beschließende Epiphaniastag-Halleluja schließlich weist wiederum eine biblische Zuschreibung auf. Messiaen paraphrasiert hier einen Vers aus dem Hebräerbrief, der das im Zusammenhang mit dem Offertorium beschworene Licht näher umschreibt: “Der Sohn, Abglanz der Herrlichkeit des Vaters” (Heb 1,3). Die Vertonung geht in der Harmonik weit über die mäßige Komplexität des Graduale und das

<sup>32</sup> Die zwei bekannten thematischen Komponenten in Messiaens Werk, die die Bezeichnung *thème d’amour* tragen – die eine bestimmt den Klavierzyklus *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (1944), die andere erklingt in der *Turangalila-Sinfonie* (1948) – fallen dadurch auf, dass sie alle symbolischen Aspekte, die der Komponist charakteristischerweise im Zusammenhang mit Gott verwendet, vereinen: eine Verankerung in Fis-Dur und dem Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, Modus 2 sowie eine melodische Zentrierung um den Ton *ais*. Diese Komponenten bezeugen, dass für Messiaen tatsächlich alle Liebe von Gott kommt.

<sup>33</sup> Vgl. VI, T. 1-6, 12-14, 33-38, 44-47. Der harmonisierte Abschnitt in T. 3-4 und 35-36 wird von C-Dur-Dreiklängen in der ersten Umkehrung umrahmt.

<sup>34</sup> Vgl. VI, T. 15-18 und 48-51.

einfache Unisono des Offertoriums hinaus. Almut Rößler kommentiert den Prozess, den Messiaens Musik hier durchläuft:

In wenigen Takten wird quasi die ganze Entwicklung der abendländischen Harmonik nachvollzogen: über leere Organum-Quinten, Dreiklänge, Sept- und Nonakkorde bis hin zur komplizierten fast atonal wirkenden Schichtung modaler Akkorde – ein konzentrierter harmonischer Ablauf auf engstem Raum, der in eine Apotheose des Dur mündet.<sup>35</sup>

Die drei gregorianischen Choräle steuern somit durch die mit ihnen verbundenen Bibelverse und liturgischen Assoziationen Attribute bei, die die zweite Person der Dreifaltigkeit charakterisieren: Christus ist Leben, Licht und Glanz. Zu den sechs Wesenseigenheiten Gottes, dem speziell auf den Vater bezogenen Doppelattribut und den zwei zentrale Lehrmeinungen des Christentums repräsentierenden Entwicklungsformen treten hiermit drei Eigenschaften des Sohnes hinzu. Damit rundet sich das Repertoire der göttlichen Attributen zugeordneten musikalischen Symbole in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* zur ZWÖLFzahl, wodurch Messiaen einen neuerlichen Hinweis auf die Vollkommenheit Gottes gibt.

### Die Kontemplationszeilen und ihre musikalische Umsetzung

Die beiden mit den gregorianischen Chorälen verbundenen Bibelstellen regen dazu an, die verschiedenen Kontemplationszeilen in der Partitur genauer zu untersuchen, ihre jeweilige musikalische Umsetzung zu analysieren und ihre Verteilung und Zuordnung im Gesamt der Komposition zu erörtern. Der Zyklus enthält insgesamt dreizehn Textzeilen, die sich äußerlich gleichen: Alle sind in vergleichsweise kleiner, kursiver Schrifttype gesetzt und stehen in Anführungszeichen. In zwei Fällen stammen kurz aufeinander folgende Zeilen leicht unterschiedlichen Inhalts aus derselben Quelle, beziehen sich auf dieselbe göttliche Eigenschaft und sind durch musikalisch eng verwandtes Material repräsentiert; diese können daher als zweiteilige Folge eines einzigen Zitat-Interpretaments behandelt werden. In einem anderen Fall, wo zwei Zeilen ähnlichen Inhalts in weit entfernten Sätzen und zu ganz verschiedener Musik erklingen, müssen diese dagegen als zwei unabhängige Einheiten betrachtet werden. Neben den drei transkribierten *Summa theologica*-Exzerpten, die jeweils unter der Schlusszeile der

<sup>35</sup> Rößler, „Méditations ...“, S. 68.



Meditation noch einmal in sprachlich vollständiger Formulierung und der oben beschriebenen Type erscheinen, enthält die Partitur neun weitere Zitate. Dies ergibt eine Gesamtzahl von ZWÖLF Kontemplationszeilen, die Messiaen in ganz unterschiedlicher musikalischer Form ausdeutet und die den Personen der Dreifaltigkeit wie folgt zugeordnet werden können:

**TABELLE 16:** Zitate in den *Méditations* (deutsche Übersetzung)

(1)	“Bezüglich der von Ihm ausgehenden Personen teilt sich der Vater so mit: Vaterschaft und aktive Hauchung; als ‘Ursprung ohne Ursprung’ teilt er sich so mit: er ist nicht von einem anderen. Das genau ist die Eigenschaft der Ungeborenheit, bezeichnet durch den Namen des Ungezeugten” (S.th. q. 33/4)	Vater
(2)	“Du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus.” (Gloria der Messe)	Sohn
(3)	“Gib uns die Liebe deines heiligen Namens!” (Litanei vom heiligsten Namen Jesu)	Sohn
(4)	“Die wahre Beziehung in Gott ist wirklich identisch mit dem Wesen” (S.th., q. 28/2)	Gott
(5)	“Und ICH BIN ging an ihm [Moses] vorüber und rief: ICH BIN, ICH BIN” (Ex 34:6) <sup>36</sup>	Gott
(6)	“Im Wort war Leben, und das Leben war Licht” (Jn 1,4) <sup>37</sup>	Sohn
(7)	“Der Sohn, Abglanz der Herrlichkeit des Vaters!” (Heb 1,3)	Sohn
(8)	“Der Vater und der Sohn lieben durch den Heiligen Geist (die hervorgehende Liebe) einander und uns” (S.th., q. 37/2)	Geist
(9)	“O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes!” (Röm 11,33)	Gott
(10)	“Und Jesus sprach: Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen.” (Mt 11,28) und T. 71: “Und Jesus sprach: Denn mein Joch drückt nicht und meine Last ist leicht” (Mt 11,30).	Sohn
(11)	“Hätte ich doch Flügel wie eine Taube, dann flöge ich davon und käme zur Ruhe” (Ps 55,7)	(Geist?)
(12)	“Ich bin der «Ich-bin-da»” (“Ich bin der ich bin”; Ex. 3,14)	Gott

<sup>36</sup> In der Einheitsübersetzung lautet der angegebene Vers: “Der Herr ging an ihm vorüber und rief: Jahwe ist ein barmherziger und gnädiger Gott.” Messiaen scheint hier den Exodusvers mit dem Wortlaut der Horebvision in Ex. 3,14 zu vermischen.

<sup>37</sup> Im Fall des Verses aus dem Johannesevangelium, der vollständig lautet: “In ihm war das Leben / und das Leben war das Licht der Menschen”, gibt Messiaen eine Verkürzung

Die Verteilung dieser einzelnen musikalischen Abschnitten beige-fügten Zitate im Zyklus ist, wie so vieles bei Messiaen, beinahe perfekt symmetrisch. Die zentrale V. Meditation, die sich durch eine besondere Dichte göttlicher Attribute auszeichnet (vgl. Abbildung 3 oben), weist als einzige keinen Text dieser Art auf.

ABBILDUNG 4: Verteilung der Kontemplationszeilen in den *Méditations*

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Summa th.	Messbuch	Summa th.	Altes Test.		N.T., N.T.	Summa th.	Altes Test. N.T., N.T.	Altes Test.

Die Musik, der Messiaen diese Texte zuordnet, zeigt eine große Bandbreite an Stilen, Texturen und Umsetzungsmodi:

(1) Die erste *Summa theologica*-Passage verbindet eine Alphabetisierung in Tonbuchstaben (“alph” im nächsten Diagramm) mit dem *Thema des Vaters* (“ThV”) und den *formules musicales* für drei Casus (“C1”, “C2” und “C3”) sowie die beiden Hilfsverben (“sein” bzw. “haben”). Die Textur ist kontrapunktisch; vgl. I, T. 51-105 + 131:

Der Vater in Bezug auf die Personen ausgehend vom Vater hat Vaterschaft, Hauchung.  
 [ThV C2 alph C1 ThV haben alph]

Der Vater in Bezug auf Ursprung (der) keinen Ursprung hat nicht ist von anderen  
 [ThV C2 alph C3 alph haben C3 sein C1 alph]

das ist er hat Ungeborenheit, ist ungezeugt, der Vater. – Ungezeugt.  
 [sein haben alph sein alph ThV alph]

(2) Die Zeile aus dem Gloria der Messe erklingt in vier Phrasen aus siebenstimmigen Akkorden (vgl. II, T. 10-15, 21-33, 58-63, 69-81), die zwei Paare mit teilweise überlappendem Material bilden (T. 21-25 = 11-15; 69-73 = 59-63). Die Dynamik ist durchwegs *f*, das Tempo *presque lent*. Die Tatsache, dass die erste Phrase auf einem A-Dur-Dreiklang endet, dessen erste Umkehrung am Ende der vierten Phrase durch die Grundstellung “zurechtgerückt” wird, während die beiden inneren Phrasen mit harmonisch verwandten Klängen (einem E-Dur-Septakkord und einem g-Moll-Nonakkord) schließen, sorgt für den Eindruck, dass es sich hier um eine einzige, wenn auch unterbrochene harmonische Entwicklung handelt.

(3) Die Zeile aus der Litanei vom heiligsten Namen Jesu wurde oben bereits erläutert: Messiaen komponiert sie als eine plötzlich gedämpfte, verlangsamte und monodisch begleitete Ergänzung zum Halleluja für das Kirchweihfest, das zuvor bei jedem seiner drei Einsätze – zu Beginn der Strophe, der Antistrophe und der Epode – vorzeitig abgebrochen worden war. Die Ergänzung schließt mit der offenen Quint *e-h*; vgl. II, T. 102-110.

(4) Die zweite *Summa*-Passage verbindet Alphabetisierung mit dem *thème de Dieu* (“thD”) und den *formules* für zwei der Casus und eines der Verben. Die Textur ist polyrhythmisch; vgl. III, T. 1-34, d.h. die ganze Meditation:

Beziehung in Gott ist identisch in Bezug auf Wesen von Gott.  
[alph C1 thD sein alph C2 alph C1 thD]

(5) Die (von Messiaen als Namensoffenbarung gedeutete) alttestamentliche Passage, die beschreibt, wie Moses, nachdem er die Gesetzestafeln empfangen hat, Gott vorbeigehen sieht (und vor allem: hört), ertönt als ein erschreckend lauter (*ffff*) Abstieg in jambischen Akkordpaaren, dem nach einem kurzen aufwärts schießenden Blitz ein weiterer Abstieg in nun rhythmisch regelmäßigen und dynamisch wie agogisch abnehmenden Akkordpaaren folgt. Den Abschluss bildet eine “sehr lange” Pause. Diese Musik ist also unmittelbar deskriptiv; vgl. IV, T. 91-99.

(6) + (7) Die beiden gregorianischen Choräle am Anfang und Ende jeder analogen Hälfte der VI. Meditation, die durch Bibelverse aus dem Johannesevangelium bzw. dem Hebräerbrief erläutert sind und das Licht bzw. den göttlichen Glanz des Sohnes beschreiben, wurden schon erwähnt.

(8) Die dritte *Summa theologica*-Passage zeigt Messiaens Alphabetisierung in Verbindung mit dem *Thema des Vaters* (“ThV”), dem *Thema des Sohnes* (“ThS”) und dem ersten, aus dem *thème de Dieu* abgeleiteten *Thema des Heiligen Geistes* (ThHG). Darüber hinaus hört man musikalische Formeln für zwei der grammatikalischen Fälle sowie das vom Attribut “Gott ist Liebe” abgeleitete Motiv für “Liebe/lieben”. Die Textur ist polyphon; vgl. VII, T. 17-37, d.h. den mittleren Abschnitt des Satzes.

Vater und Sohn lieben einander durch den Hl. Geist, Liebe die hervorgeht;  
[ThV ThS lieben ThV ThS C1 ThHG Liebe alph]  
Vater und Sohn lieben das Menschengeschlecht durch den Hl. Geist,  
[ThV ThS lieben alph C1 ThHG  
Liebe des Vaters, des Sohnes  
Liebe C1 ThV C1 ThS]

(9) Die musikalische Darstellung des Verses aus dem Römerbrief, die die Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes preist, erklingt als unbegleitete Kontur in der tiefsten Lage. Messiaen verschmilzt hier eine in der ersten Hälfte an die Themen von Vater und Sohn, in der zweiten Hälfte an das *thème de Dieu* erinnernde Intervallstruktur mit beruhigenden tonalen Verankerungen. Dies zeigt sich sowohl im *cis-dis-cis* am Schluss des ersten Phrasenabschnitts als auch im abschließenden *c*, das den Ton wieder aufgreift, von dem die Phrase ihren Ausgang nahm (vgl. VIII, T. 12-14 und 36-38).

(10) Die beiden Entwicklungen des Halleluja für das Allerheiligenfest, denen Messiaen Verse aus dem Matthäusevangelium über Jesus als barmherzigen Herrn und Meister beigibt, wurde bereits in Verbindung mit der Verarbeitung des musikalischen Symbols für das göttliche Attribut "Gott ist einfach" in VIII, T. 47-70 und 71-77 dargestellt.

(11) Das Bittgebet, in dem der verfolgte Psalmist um Schutz vor den Feinden fleht, wendet sich an Gott in dem Geist, der die beiden der zuvor gehörten Musik überschriebenen Evangelienverse bestimmt. Die auf einem Wechsel verschiedener Modus-3-Transpositionen errichtete homophone Phrase zeichnet musikalisch zwei vereitelte Versuche des "Wegfliegens" nach (vgl. VIII, T. 81-83, 87-89), bevor Messiaen der verzweifelten Seele den Aufstieg in die höchsten Orgelregister ermöglicht.

(12) Die am Beginn der letzten Meditation stehende zweite Namens- und Wesenoffenbarung Gottes als ICH BIN präsentiert sich als eine Variante des *thème de Dieu* (vgl. Beispiel 15d oben).

### **Hindu-Rhythmen und christliche Dreifaltigkeit**

Schon als Student hatte Messiaen sich für Rhythmen begeistert, die nicht auf der *Division* eines größeren Taktschlages beruhen, sondern auf der *Multiplikation, Addition oder Subtraktion* eines kleinsten gegebenen Notenwertes. Mehr noch als die von den Pléiade-Poeten an der Académie de Baïf Ende des 16. Jahrhunderts wiederentdeckten und zeitweise in die französische Dichtung eingebrachten griechischen Metren zeigt Messiaen sich fasziniert von den älteren und exotischeren regionalen Rhythmen des indischen Subkontinents, die der im frühen 13. Jahrhundert wirkende Musiktheoretiker Çarngadeva als Tabelle von 120 "deçî-tâlas" zusammen-

gestellt hat. In den 40er Jahren scheint Messiaen für seine Werke aus der Fülle dieser Rhythmen vor allem die ausgesucht zu haben, die ihn aufgrund ihres Spiels mit der Zeitkomponente besonders faszinierten.<sup>38</sup> In den 60er und 70er Jahren dagegen konnte er sich bereits auf das stützen, was er inzwischen über die in den indischen Bezeichnungen der Rhythmen nahe gelegte spirituelle Bedeutung gelernt hatte. Zur Zeit der *Méditations* betont er bereits, sein Auswahlprinzip sei die Übereinstimmung eines *deçî-tâla* mit dem jeweiligen religiösen Zusammenhang, in dem er erklingen soll.

Die *Méditations* enthalten ZWÖLF Passagen mit insgesamt acht verschiedenen *deçî-tâlas*.<sup>39</sup> Messiaen erwähnt diese bereits in den jedem Satz vorausgeschickten Erläuterungen, indem er die Bezeichnung und (mit einer Ausnahme) deren französische Übersetzung sowie die Notenwertfolge erläutert. Häufig – doch keineswegs in allen Fällen, wo dies angezeigt wäre – gibt er an, dass er einen Rhythmus modifiziert hat. Diese Modifikationen geben Rätsel auf: Man fragt sich, warum der Komponist erklärt, sich einer höchst komplexen Quelle bedient zu haben, wenn er am Ende dann doch seine eigenen Rhythmen bildet. Dies ist kein kleinlicher Einwand; eine genaue Untersuchung zeigt, dass Messiaen an fünf der zwölf Stellen, an denen er *deçî-tâlas* eingesetzt haben will, die altindischen Rhythmen in verzerrter Form wiedergibt:

- Die kleinste und unwesentlichste Abweichung findet sich im Pedal-Ostinato der III. Meditation. Messiaen kündigt den *rangapradîkapa* an, doch vergrößert er die in Çarngadevas Tabelle genannte Notenwertfolge 2-2-1-2-3 auf das Dreifache, zu 6-6-3-6-9.
- Ebenfalls in der III. Meditation erklingt der *varnamanthikâ* in der Form 3-3-1-1-3-1-1 statt in Çarngadevas 2-2-1-1-2-1-1; hier vergrößert Messiaen also einseitig nur die längeren Werte.
- Der *candrakalâ* ertönt in Meditation V zweimal unter Hinzufügung eines Schlusswertes. So wird 2-2-2-3-3-3-1 zu 2-2-2-3-3-3-1-8, vermutlich als eine Art rhythmischer Reim auf die folgende Phrase, deren *laksmîça* regulär mit diesem längeren Notenwert endet.

<sup>38</sup> Vgl. dazu die ausführliche Darstellung in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 61-66 und 314-316.

<sup>39</sup> Hier ist eine Liste der zwölf Stellen, an denen sich *deçî-tâlas* in ihrer originalen oder modifizierten Form finden. Die Nummern entsprechen denen in Çarngadevas Tabelle: (1) *pratâpaçekhara*, Nr. 75 + (2) *râgavardhana*, Nr. 93 + (3) *varnamanthikâ*, Nr. 60 + (4) *rangapradîkapa*, Nr. 24, vgl. *Méditation III* durchgehend; (5) *pratâpaçekhara*, Nr. 75 + (6) *râgavardhana*, Nr. 93, vgl. *Méditation IV*, T. 20-22; (7 + 8) *candrakalâ*, Nr. 105, vgl. *Méditation V*, T. 5-6 und 17-18; (9 + 10) *laksmîça*, Nr. 88, vgl. *Méditation V*, T. 7-8 und 19-20; (11 + 12) *miçra varna*, Nr. 26b, vgl. *Méditation VIII*, T. 17-21 und 42-46.

- Die rätselhafteste Abweichung in der tatsächlichen Notenwertfolge betrifft den *simhavikrama* in der IV. Meditation. Nach Çarngadevas Tabelle (wo diese Bezeichnung als Nr. 8 erscheint) sowie auch nach Messiaens Verwendung desselben *deçî-tâla* in anderen Werken besteht dieser Rhythmus aus der Folge 2-2-2-1-3-2-3. Im Notentext steht hier jedoch stattdessen 2-1-2-2-3-2-3-2-2-1-7. Es fällt schwer, auch nur eine Ähnlichkeit zu entdecken.

Man fragt sich natürlich, warum Messiaen eine Quelle angibt, obwohl jeder, der sich die Mühe macht nachzuzählen, die Abweichungen bemerken muss. Der Grund muss in der dem jeweiligen *deçî-tâla* zugeschriebenen spirituellen Bedeutung liegen. Ein guter Ansatzpunkt, um die Verbindung zwischen den vorgegebenen Bedeutungen und den inhaltlichen Aspekten der Messiaenschen Komposition, d.h. der christlichen Vorstellung vom dreifaltigen Gott, aufzuspüren, ist das dreistimmig kontrapunktische Spiel mit Ableitungsformen aus den Themen von Vater, Sohn und Heiliger Geist in T. 20-22 der IV. Meditation.

- Das fragmentarisch zitierte *Thema des Vaters* erklingt rhythmisch als dreimal wiederholter *râgavardhana*. Dies ist “der Rhythmus, der der Melodie Leben verleiht” und insofern angemessen als Symbol des Vaters, des ungezeugten Schöpfergottes und Quell allen Lebens.
- Eine modifizierte Version der als *Thema des Sohnes* eingeführten Tonfolge klingt im rhythmischen Gewand des *pratâpaçekhara*, zunächst im vorgegebenen altindischen Muster, beim zweiten Mal in leicht veränderter Gestalt. Dieser *deçî-tâla* steht, wie Messiaen in der Vorbemerkung zum III. Satz schreibt, für “die von der Stirn ausgehende Macht”; im gegebenen Zusammenhang symbolisiert es das den Menschen zugewandte Antlitz Gottes im Sohn als des Weltenherrschers. Denn im Gegensatz zu Moses’ *ICH BIN* hat sich der Logos durch seine Menschheit offenbart. Die zweite Person der göttlichen Dreifaltigkeit wirkt durch die Macht der zeitlichen Gegenwart auf Erden – durch ihre der Welt zugewandte “Stirn”.
- Das von der Pedalstimme übernommene Emblem des Heiligen Geistes in seiner in Beispiel 19 abgebildeten, aus zwei Transpositionen des *thème de Dieu* gemischten Gestalt präsentiert den Rhythmus, den Messiaen als *simhavikrama* ausweist, ein *deçî-tâla* mit der assoziativen Bedeutung “die Kraft des Löwen”. Diese Eigenschaft scheint Messiaen wohl für die Darstellung der dritten Person der Dreifaltigkeit wesentlich, auch wenn er letztlich eine ganz andere Notenwertfolge schreibt.

- Der Rhythmus *varnamanthikâ* (“Farbanalyse”) ist Teil der sechsmal wiederholten Drei-deçî-tâla-Verbindung, die Messiaens zweiter *Summa theologica*-Transkription als intervallischer Kontrapunkt gegenübersteht; *rangapradikapa*, mit der Bedeutung “leuchtende Farbe”, bestimmt gleichzeitig die Notenwertfolge des Ostinatos im tiefsten Strang. Da Messiaen jedoch beide deçî-tâlas nicht in ihrer überlieferten Gestalt verwendet, wird der Grund für seine betonte Identifikation in seiner großen Begeisterung für Farben zu suchen sein sowie in seinem Glauben, dass farbige Darstellungen – vor allem in Kirchenfenstern – Menschen helfen, etwas ansonsten nicht Vermittelbares zu begreifen. (Vielleicht hoffte er, dass die beiden rhythmischen Anspielungen auf Farben diese Verständnishilfe auch im Falle der schwierigen thomistischen Gedanken über das Wesen und die innertrinitarischen Relationen Gottes erfüllen würden.)
- Die deçî-tâlas *candrakalâ* (“Schönheit”) und *lakskmîça* (“Friede”) erklingen vereint im Symbol für Gottes Unveränderlichkeit. Der unveränderliche Gott ist somit zugleich der ewige Urgrund aller kosmischen Ordnung und Struktur, der sich auch die Schönheit verdankt, und der verlässliche Garant der menschlichen Ordnung, die das Maß des friedvollen Miteinander ist..

### Vogelgesang in den Meditationen über die Dreifaltigkeit

Einen zusätzlichen Beitrag zum musikalischen Material des Zyklus liefern ZWÖLF Vögel. Einige singen vor allem im Ensemble; andere sind meist solistisch zu hören. In Meditation I, III und VI fehlen Vögel ganz.

TABELLE 17: Vögel, die in den *Méditations* singen

1	Zaunkönig	II, T. 16-19, 64-67
2	Amsel	II, T. 34-38, 82-88
3	Buchfink	II, T. 39, 89
4	Gartengrasmücke	II, T. 40-46, 90-94; IX, T. 5-6, 11, 126, 130
5	Mönchsgrasmücke	II, T. 47, 96; IX, T. 7-10, 127-129, 131
6	Goldammer	II, T. 111-112; V, T. 106-107; VIII, T. 93-94; IX, T. 132-133
7	Schwarzspecht	IV, T. 3, 13, 31-32, 79-81
8	Ringamsel	IV, T. 6-7, 88-89
9	Raufußkauz	IV, T. 8-9, 100-101
10	Singdrossel	IV, T. 35-76
11	Vogel von Persepolis	VII, T. 3-9, 41-47
12	marokkanischer Bülbül	VII, T. 18-37

Taktangaben vermitteln selten ein richtiges Bild vom Umfang dieser Komponenten; besonders in den Kadenzten der Gartengrasmücke schreibt Messiaen Takte, die bis zu 150 Notenwerte umfassen. Textur und Harmonik sind äußerst abwechslungsreich: Manche Vögel singen unbegleitet (wie Gartengrasmücke und Amsel), andere im homophonen Satz (wie Zaunkönig, Buchfink, Ringamsel und Raufußkauz) oder in einer Mischung aus einstimmigen und harmonisierten Figuren (wie die Singdrossel und der "Vogel von Persepolis"). Sie können mit immer derselben Begleitung in Form eines Liegeakkordes auftreten (im Fall der Mönchsgrasmücke ist dies ein Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* in Umkehrung) oder ohne Rücksicht auf Konsonanz zu fremdem Material hinzutreten (wie Goldammer, Schwarzspecht und marokkanischer Bülbül).

Der Goldammer-Ruf in diesem Werk hat eine reizvolle Geschichte. Als die Orgel der Trinité-Kirche nach ihrer großen Restaurierung wieder eingeweiht werden sollte, bat Messiaen den berühmten Rektor von Sacré-Cœur, Monsigneur Charles, bei dieser Gelegenheit über die Dreifaltigkeit zu predigen. Es wurde verabredet, dass die Predigt aus drei Abschnitten bestehen sollte und Messiaen nach jedem Abschnitt eine Improvisation spielen würde. Als der Kleriker seine Sorge äußerte, er könne vielleicht falsch einschätzen, wann eine Improvisation zu Ende sei, bot Messiaen an, jedesmal mit dem leicht zu erkennenden Ruf der Goldammer zu enden: einer siebenfachen Tonwiederholung, der – nach einer wie ein "Schluck-auf" wirkenden Pause – ein einzelner längerer Ton eine Stufe höher folgt. Dieser Goldammer-Ruf beschließt im aus diesen Improvisationen erwachsenen Zyklus die II., V., VIII. und IX. Meditation.

### **Farben als Anzeichen göttlicher Heilswirkung**

Farben sind ein zentraler Bestandteil in Messiaens Musikästhetik; man denke nur an zwei der drei Buchtitel, die Messiaen als Autor nennen: den Band von Gesprächen mit Claude Samuel, *Musique et couleur*, und die posthume Abhandlung *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Im Orgelzyklus finden sich die unterschiedlichsten Anspielungen auf Farben und das von Messiaen in diesen Zusammenhang gestellte Licht, und es wird niemanden mehr überraschen, dass ihre Gesamtzahl ZWÖLF beträgt.

Fünf der zwölf Hinweise erscheinen in Form direkter verbaler Bemerkungen im Notentext. In der VI. Meditation beschreiben zwei Bibelverse Christus als "das Licht" bzw. "den Abglanz der Herrlichkeit Gottes" zu



gregorianischen Chorälen aus der Liturgie des Epiphaniastages (einer Feier des Lichtes). In der III. Meditation tragen, wie schon erwähnt, zwei der die Transkription der *Summa theologica*-Passage begleitenden, auf deçî-tâlas beruhenden Ostinati Namen, die sich auf Farben beziehen: der Rhythmus *varnamanthikâ* ("Farbanalyse"), der Teil des mittleren Stranges ist, und der Rhythmus *rangapradîkapa* ("leuchtende Farbe"), dessen zehn Wiederholungen das Pedal-Ostinato bilden. Ein dritter auf Farbe deutender Rhythmus, die ausgedehnte Notenwertfolge *miçra varna* ("Farbmischung"), kommentiert in der VIII. Meditation in homophoner Textur den Vers aus dem Römerbrief über die Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes.

Die übrigen sieben Bezeichnungen, die einen Bezug auf Farben haben, ergeben sich aus Messiaens Überzeugung, dass seine Modi *Farben sind*, dass also bestimmte Tonkombinationen ein unmittelbares Pendant haben in spezifischen und alles andere als schlichten Farbkombinationen mit allerlei Nuancen und Schattierungen. Nur in einem Fall unterstreicht Messiaen diese Verbindung mit Worten: In seiner Vorbemerkung zur VI. Meditation erklärt er, das Offertorium für das Epiphaniastage, das ansonsten "nackt" (d.h. in unbegleitetem Unisono) gespielt werde, klinge vorübergehend in Gegenüberstellung mit "farbigen Akkorden [...] die unterschiedliche Transpositionen des Modus 3 verwenden und zu dem weiß-und-gold-farbigen Licht des C-Dur-Sextakkordes führen" (vgl. dazu VI, T. 3-4). Vier weitere homophone Passagen sind ebenfalls auf einem Spiel mit den vier Transpositionen des Modus 3 errichtet. Dies sind im II. Satz einige der Phrasen, die der Heiligkeit Christi gewidmet sind (vgl. II, T. 23-33 und 71-81), in der V. Meditation die als musikalische Symbole für Gottes Unveränderlichkeit dienenden Phrasen (vgl. V, T. 5-8 und 17-20), in der VIII. Meditation die erste musikalische Reaktion auf den Vers aus dem Römerbrief zur Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes (vgl. VIII, T. 15-16) und, ebenfalls in Meditation VIII, größere Abschnitte der Musik, die der Hoffnung des verzagten Psalmisten Ausdruck verleiht, in die Freiheit zu entfliehen (vgl. VIII, T. 78-80 und 84-86).

In zwei weiteren Fällen stellt Messiaen unterschiedliche Modi einander gegenüber: für die vom "Vater der Gestirne" in Umlauf gebrachten Himmelskörper begegnen sich Modus 3<sup>4</sup> und 7<sup>4</sup> (vgl. I, T. 108-123), und das Graduale des Epiphaniastages beginnt in Modus 2<sup>1</sup> (vgl. VI, T. 15-18) und setzt sich in Modus 3<sup>3</sup> über Modus 2<sup>1</sup> und in Modus 6<sup>3</sup> über Modus 4<sup>1</sup> fort (vgl. VI, T. 19, 20) – ein Kaleidoskop von Farben, das selbst Hörer ohne synästhetische Veranlagung nicht unberührt lässt.

## Sieben Beobachtungen zu Textur und Form

### 1 – Bauplan mit Wechselspiel

Die neun Meditationen folgen einander in regelmäßigem Wechsel zweier unterschiedlicher Stimmungen und Tonartbezüge. Die Sätze mit ungerader Zahl zeichnen sich durch eher abstrakte Musik mit theologischem Inhalt aus, während die geradzahligen Sätze lyrisch und für Hörer viel leichter zugänglich sind. Etwas vereinfachend könnte man sagen, dass Messiaens Musik in der I., III., V., VII. und IX. Meditation das Geheimnis der göttlichen Dreifaltigkeit zu ergründen sucht, während in der II., IV., VI. und VIII. Meditation die Geschöpfe Gottes im Mittelpunkt stehen.

Die drei Thomas-Passagen, die Messiaen in einer Mischung aus Alphabetisierung, Themen und Formeln umsetzt, treten in dreien der fünf ungeradzahligen Meditationen auf (I, III, und VII); die beiden verbleibenden (V und IX) präsentieren lange und aufwändige Entwicklungen thematischer Fragmente. Alle vielschichtigen polyphonen Texturen des Zyklus finden sich in den ungeradzahligen Sätzen. Umgekehrt erklingen alle gregorianischen Choräle in den Meditationen II, VI und VIII; das übrige geradzahlige Stück, Meditation IV, bietet ein ausführliches Naturbild, in dem 90 der insgesamt 102 Takte für das ausgedehnteste Vogelkonzert des Zyklus reserviert sind, das hier durch musikalische Skizzen des Habitats und der Situation vervollständigt wird. Auch alle liturgischen und fast alle biblischen Zitate finden sich in den geradzahligen Sätzen; die einzige Ausnahme bildet das "Je suis Celui qui suis", das dem die Schluss-Meditation eröffnenden *thème de Dieu* beigegeben ist.

In Hinblick auf ihre musikalische Struktur zeigen alle geradzahligen Sätze eine einfache Form, in der zwei korrespondierende Abschnitte den Satz entweder allein füllen oder durch eingeschobene oder angehängte Kontrastsegmente ergänzt werden. Die II. Meditation ist als griechische Chor-Ode gebaut,<sup>40</sup> die VI. Meditation ist eine dreiteilige Liedform, deren Mittelteil allein vom Gesang einer Singdrossel bestritten wird,<sup>41</sup> die VI. Meditation ist ein Diptychon,<sup>42</sup> und die VIII. Meditation kann als eine zweite Triade mit besonders ausführlicher Epode betrachtet werden.<sup>43</sup> Keiner der ungeradzahligen Sätze ist auch nur annähernd so schlicht gebaut wie diese.

<sup>40</sup> Vgl. Strophe = II, T. 1-48, Antistrophe = T. 49-96, Epode = T. 98-112.

<sup>41</sup> Vgl. A = IV, T. 1-34, B = T. 35-77, A' = T. 78-102.

<sup>42</sup> Für die beiden analogen Tafeln dieses Diptychons vgl. VI, T. 1-32 mit T. 33-65.

<sup>43</sup> Vgl. Strophe = VIII, T. 1-21, Antistrophe = T. 22-46, Epode = T. 47-94

Für Hörer zugänglich sind die geradzahligen Meditationen auch noch dadurch, dass sie den Eindruck tonaler Verankerung vermitteln, der den ungeradzahligen Sätzen fehlt. In der II. Meditation erklingt die refrain-artige gregorianische Komponente im mixolydischen Modus auf *e*, und die akkordische Begleitung der Schlussphrase endet mit der offenen Quinte *e-h*. In der IV. Meditation schallt der Ton *e* während des refrain-artigen Schwarzspecht-Rufes als *fff*-Bass im Pedal,<sup>44</sup> und dasselbe *e* liefert den Basston für die dreifach wiederholte Figur zu Beginn des Ringamsel-Rufes sowie für die Akkordwiederholung am Schluss des Raufußkauz-Schreies.<sup>45</sup> In der VI. Meditation ist die gregorianische Komponente in den lydischen Modus auf *c* versetzt,<sup>46</sup> und dieser Grundton wird vielfach bestätigt, wenn fast alle homophonen Phrasen des Satzes in die Umkehrung oder, gegen Ende, in die Grundstellung des C-Dur-Dreiklanges münden.<sup>47</sup> In der VIII. Meditation schließlich wird die gregorianische Melodie im mixolydischen Modus auf *g* zitiert, einem Ton, der später in der Christi Barmherzigkeit gewidmeten Komponente aufgegriffen wird.<sup>48</sup> Erst mit der Wendung zum Zufluchts-Gebet des Psalmisten kehrt die Musik zu der in der VI. Meditation etablierten Sekundärtonart *c* zurück.<sup>49</sup>

## 2 – Übergreifende Analogien

An mehreren Stellen schafft Messiaen mit musikalischen Mitteln Analogien, die teils schon in der Idee angelegt sind, jedoch ohne diese musikalische Unterstreichung vermutlich unbemerkt geblieben wären, teils erst den Blick auf verborgene Interpretationsebenen lenken. Die folgende Darstellung beschränkt sich auf zwei Fälle; es wurde je einer aus dem Gebiet der tonalen und der strukturellen Analogiebildung gewählt.

In der II. Meditation erscheint das die Strophe, die Antistrophe und die Epode gleichermaßen eröffnende Halleluja für das Kirchweihfest stets unter der inhaltlichen Zuschreibung “Dieu est saint” (Gott ist heilig). Dieses Material wird, wie schon erwähnt, im mixolydischen Modus auf *e*

<sup>44</sup> Vgl. IV, T. 1-5, 11-15, 29-34 und 78-84.

<sup>45</sup> Vgl. IV, T. 6-7 / 8-9, T. 88-90 / 100-102 – mit einer Ausweichung im letzten Augenblick zu einem aus alternierenden Quartan und Tritoni gebildeten vertikal-symmetrischen Akkord.

<sup>46</sup> Vgl. VI, T. 1-2, 5-6, 12-14, 33-34, 37-38 und 44-48.

<sup>47</sup> Für die Umkehrung des Zielakkordes vgl. VI, T. 4, 7, 8, 10-11, 36, 40 und 42-43; für den (mit Obertönen eingefärbten) Klang in Grundstellung vgl. T. 55 und 65.

<sup>48</sup> Vgl. VIII, T. 50, 54, 69 und 71-77.

<sup>49</sup> Vgl. VIII, T. 91 und 93-94.

zitiert. Im homophon gesetzten Vers aus dem Gloria, mit dem Messiaen den Blick von der Heiligkeit Gottes auf die Heiligkeit Christi lenkt, enden der erste und der letzte der vier Abschnitte in A-Dur. Wenn der Choral in der zweiten Hälfte der Epode zum letzten Mal aufgegriffen wird, erklingt er in deutlich anderer Stimmung und Bewegung als zu Beginn. Während die Melodie ihren Bezug zum mixolydischen *e* beibehält, sorgen die hier neu hinzutretenden Harmonien für eine Verankerung in A-Dur.<sup>50</sup> Erst die bei allen früheren Einsätzen fehlende Schlusspartikel kehrt am Schluss zum *e* zurück. Die aus dem melodisch etablierten Modus von Gottes Heiligkeit und der harmonisch definierten Tonart der Heiligkeit Christi geborene Verbindung von *e* und A-Dur, die als Textzuweisung die Zeile aus der Litanei vom heiligsten Namen Jesu trägt, scheint somit zu bekräftigen, was jeder gläubige Christ verinnerlicht hat: dass beide letztlich einer sind; dass Gottes wesenhafte Heiligkeit im Leben des irdischen Jesus aufscheint, während die Heiligkeit Jesu sowohl Ausdruck eines außergewöhnlichen spirituellen Wesens auf Erden als auch eine Eigenschaft der zweiten Person des dreieinigen Gottes ist.

Auf den ersten Blick noch verblüffender ist die strukturelle Brücke, die Messiaen in der IV. Meditation baut. Hier verbindet er die indischen Rhythmen unterworfenen, quasi-kanonischen Übereinanderstellung, die mittels ihrer entfernten Beziehung zu den Themen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes die Dreifaltigkeit repräsentiert, mit dem donnergleichen Abstieg, der Moses' Vision von Jahwes Furcht einflößender Offenbarung im Ruf "ICH BIN, ICH BIN" symbolisiert. Die zwei Passagen stehen an entsprechenden Stellen in den Rahmenabschnitten der dreiteiligen Form, unterscheiden sich jedoch in jeder Hinsicht außer ihrer Dreifaltigkeit. Die eine ist polyphon: eine *vertikale Gegenüberstellung dreier Stränge* in komplexer Rhythmik und neutralem *mf*; die andere ist homophon: eine *horizontale Kette dreier Segmente* in äußerst einfachem Rhythmus mit sehr emotionalen Klangqualitäten. Die drei Segmente sind ein jambischer Abstieg in *ffff*, ein stürmischer Wiederaufstieg ebenfalls in *ffff* und ein rhythmisch nivellierter, langsam und leise werdender zweiter Abstieg vor einer sehr langen Generalpause. Messiaens musikalische Symbolik deutet an, dass die neutestamentliche Gotteslehre sich in einer komplexen Theologie ausfaltet, die sich dem Geheimnis der Dreifaltigkeit in rationalen Kategorien zu nähern sucht, während im alttestamentlichen Gotteserlebnis die persönliche Begegnung mit dem sich sinnlich in Naturgewalten offenbarenden Gott im Vordergrund steht, das den Menschen in betroffenem Schweigen zurücklässt.

<sup>50</sup> Vgl. II, T. 104 und 107.

## 3 – “Sieben geheimnisvolle Akkorde”

In seiner Vorbemerkung zur VII. Meditation lenkt Messiaen die Aufmerksamkeit auf “sept accords mystérieux”, die beide Teile des die *Summa theologica*-Transkription dieses Satzes umgebenden, 16-taktigen Rahmenabschnitts eröffnen, wobei die Passage zu Beginn der Reprise die Akkorde im Krebsgang durchläuft. Es gibt vielerlei Gründe, warum diese Akkordfolge als “geheimnisvoll” bezeichnet sein könnte. Das durchgehende *pp legato* zur generell aufsteigenden Geste in T. 1 und der entsprechend absteigenden Bewegung in T. 39 klingt geheimnisvoll, auch die “Farben”, die der Komponist mit diesen Akkorden verbindet, haben sicher Einfluss auf die Wahl des beschreibenden Adjektivs gehabt; doch am wichtigsten ist vermutlich die theologische Bedeutung der Passage. In dem im Mittelteil der Meditation zitierten Thomas-Satz – “Der Vater und der Sohn lieben durch den Heiligen Geist (die hervorgehende Liebe) einander und uns” – schreibt Messiaen die Worte *par le Saint-Esprit* kursiv, sowohl im Kommentar als auch in der Angabe unter der letzten Zeile des Notentextes. In der *Summa theologica* ist der Ausdruck nicht im Druck hervorgehoben; allerdings handelt das ganze, unter den Titel “Liebe als Eigename des Heiligen Geistes” gestellte Kapitel, in dem Messiaen diese Passage fand, vom Heiligen Geist als dem Inbegriff der Liebe Gottes.

Insofern diese Liebe “durch den Heiligen Geist” der Menschheit gilt, ist sie exemplarisch ausgedrückt in den schon mehrfach erwähnten “sieben Gaben des Heiligen Geistes” (Weisheit, Einsicht, Rat, Kenntnis, Frömmigkeit, Gottesfurcht und innere Stärke). Dieser SIEBEN-fache Ausdruck göttlicher Hinwendung zur Menschheit steckt somit den heilsgeschichtlichen, “pastoralen” Rahmen für die theologische Annäherung an das trinitarische Geheimnis und die thomistische Definition der göttlichen Liebe ab.

Doch ist dies nicht alles, denn die *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* enthalten zwei weitere Folgen von “sieben geheimnisvollen Akkorden”. Messiaen erwähnt dies in seinen Kommentaren nicht, doch selbst Hörer ohne Zugang zum Notentext können es deutlich erkennen. Die beiden Akkordfolgen ertönen im Zusammenhang mit der Heiligkeit Jesu, die Messiaen mit einer Paraphrase aus drei in Buch III der *Summa theologica* enthaltenen, die göttliche Gnade als Wurzel alles heiligmäßigen menschlichen Verhaltens erörternden Passagen beschreibt.

Messiaen hat die homophone Akkordfolge, die mit einem Vers aus dem Gloria der Messe überschrieben ist, der Jesus als den allein Heiligen, den Herrn und Höchsten preist, in eine faszinierende Struktur gefasst. Auf den ersten Blick meint man eine von einem Gesang des Zaunkönigs unterbro-

chene Periode vor sich zu haben (Vordersatz T. 10-14 mit abschließender Pause in T. 15, Vogelgesang T. 16-20, Nachsatz T. 21-32 mit abschließender Pause in T. 33). Doch sowohl die innerhalb der Phrase enthaltenen vielen Wiederholungen und Entwicklungen als auch die Binnenpause in T. 25 stellen diese Annahme in Frage. Bei genauer Untersuchung erkennt man eine Phrasenstruktur nach dem Muster [a b b c]. Entscheidend für ein Verständnis der Symbolik ist die Tatsache, dass die Teilphrasen 2 = 3 und 4 aus einer Folge von ebenfalls genau sieben (in der Tabelle durch fett-kursive Schrift markierten) Akkorden gebildet sind:

**TABELLE 18:** Jesu Heiligkeit, zwei Folgen aus sieben geheimnisvollen Akkorden

Phrase	T.	Akkorde						
[a]	10	1	2	3	4	5	6	7
[b]	11-14 (15),	6	7	<i>1</i>	3	4	(4)	(4)
[b]	21-24 (25)	6	7	<i>1</i>	3	4	(4)	(4)
[c]	26-27 (28), 29-32 (33)	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>5</i>	<i>7</i>

Wie die Tabelle zeigt, beginnt Messiaen die zweite Teilphrase mit dem Akkordpaar vom Ende der ersten, einer modernen Variante des klassischen Vorhalt-Auflösung-Paares. In einer weiteren Wiederholung ändert er die Harmonik der Oberstimmengeste, indem er als “Auflösung” den dritten Akkord der ursprünglichen Folge aufgreift. Der Vordersatz schließt sodann mit drei unterschiedlichen Oktavierungen des A-Dur-Dreiklangs, den die erste Teilphrase nur vorübergehend streift. Nach der Unterbrechung durch den Gesang des Zaunkönigs wird diese zweite Teilphrase, die also nur einen einzigen neuen Akkord enthält, mit einer identischen dynamischen Anlage aus crescendo und diminuendo wiederholt. Als eine Art neuer Vordersatz wird sie nun ihrerseits von Teilphrase [c] ergänzt. Die sechs neuen Akkorde, die diese zweite siebenteilige Akkordgruppe vervollständigen, zerfallen durch eine Binnenpause sowie einen Farbwechsel in zwei Hälften.<sup>51</sup>

Die drei auf “sieben geheimnisvollen Akkorden” basierenden Sets (zusammen mit der Krebsform der ersten Folge in der VII. Meditation und der transponierten und erweiterten Verarbeitung in der II. Meditation) sind musikalisch und theologisch verwandt. Musikalisch fällt der große Anteil

<sup>51</sup> Wenn das homophone Symbol von Jesu Heiligkeit in der Antistrophe zum zweiten Mal erklingt, ist es sowohl in Hinblick auf den Umfang der ersten Teilphrase als auch bezüglich der später hinzugefügten Akkorde deutlich erweitert und verlässt das Spiel mit der SIEBEN.

an siebenstimmigen Klängen ins Auge<sup>52</sup> sowie die Tatsache, dass sie Teil eines geheimnisvollen größeren Planes zu sein scheinen, insofern keine einzige der in den drei siebenteiligen Akkordgruppen erklingenden Ton-Kombinationen ein zweites Mal verwendet wird. Theologisch geht es jedesmal um die göttliche Gnade. In der VII. Meditation kommt der Menschheit diese Gnade zu dank der Vermittlung des Heiligen Geistes; in der II. Meditation charakterisiert Messiaens Musik Jesus als den exemplarisch heiligmäßigen Menschen, „voller Gnade und Wahrheit“.

#### 4 – Vier dreistimmige Gegenüberstellungen

In einer der Dreifaltigkeit gewidmeten Komposition sind dreiteilige Gegenüberstellungen zu erwarten. Überraschend ist jedoch, dass Messiaens Werk vier in Hinblick auf ihr Material und das relative Gewicht jedes Stranges unterschiedene Beispiele dreistimmig polyphoner Textur enthält.

In der IV. Meditation vermittelt die schon erwähnte quasi-kanonische Gegenüberstellung der dem Vater, dem Sohn und dem Heiligen Geist zugeordneten Konturen eine Botschaft, die die thomistische Definition von Vaterschaft und Hauchung reflektiert. Als Symbol des ursprungslosen Ursprungs aller Dinge setzt das *Thema des Vaters* zuerst ein, und zwar in einem Rhythmus, der gemäß der Bedeutung seiner indischen Bezeichnung „Leben gibt“. Wie der Sohn aus dem Vater hervorgeht, jedoch seinerseits an der spirituellen Schaffung des Heiligen Geistes teilhat, so setzt auch das *Thema des Sohnes* ein wenig nach dem *Thema des Vaters*, jedoch vor dem (zweiten) *Thema des Heiligen Geistes* ein. Während der seinem Wesen nach unveränderliche Vater hier durch eine Version seines Themas symbolisiert wird, deren drei Abschnitte rhythmisch bis auf die minimale Verkürzung des Abschlusstones identisch sind, erleidet die *deçî-tâla*-Version, in die das *Thema des Sohnes* hier gekleidet ist, bei ihrer zweiten Manifestation Verzerrungen und bricht bei ihrem dritten Beginn bereits nach dem ersten Ton ab. Vervollständigt wird die polyphone Reflexion der Dreifaltigkeit durch ein *Thema des Heiligen Geistes*, das zuletzt hinzutritt, wobei Messiaen seine aus dem *thème de Dieu* abgeleitete Kontur als eine einzige Notenwertfolge gestaltet (wobei es sich allerdings nicht um den in der Erläuterung angegebenen indischen Rhythmus handelt).

An keiner anderen Stelle im Orgelzyklus klingen die musikalischen Symbole der drei Personen der Dreifaltigkeit gleichzeitig, und in keiner

<sup>52</sup> Fünf der sieben Akkorde in der Phrase der VII. Meditation und sechs Akkorde in jeder der zwei siebenteiligen Akkordgruppen in der II. Meditation sind siebenstimmig. (Dieses Merkmal, wie die meisten anderen, ist in der transponierten Verarbeitung vernachlässigt.)

anderen der vier dreistimmigen Polyphonien sind die Stränge in ihrer kontrapunktischen Individualität von ähnlich ausgewogener Gewichtung. Dennoch gibt es, wie die vorausgehende analytische Beschreibung zu zeigen suchte, subtile Unterschiede; diese stehen in direktem Bezug zu Messiaens wichtigster theologischer Quelle für dieses Werk, dem Thomas-Text.

Ein anderer Punkt dreistimmigen polyphonen Zusammenspiels findet sich in Meditation VII, T. 17-37. Die „Dreiheit“ ist hier jedoch ganz anderer Art. Führend ist die Partie der linken Hand mit der *f*-Transkription der dritten *Summa theologica*-Passage in der inzwischen vertrauten Verbindung aus Themen, *formules musicales* und Alphabetisierung. Die Rechte stellt dieser theologischen Aussage in *mf* die kurzen, schnellen Artikulationen des marokkanischen Bülbüls entgegen, während die ebenfalls auf *mf* beschränkte, in übergroßen Sprüngen ausschlagende Pedalstimme ein rhythmisches Ostinato hinzufügt, bestehend aus einer Tondauernfolge von 5-5-4-4-3-3-2-2-1-1-1-11 Sechzehnteln gefolgt von unterschiedlich langen Pausen. Die von übermäßigen und verminderten Oktaven (sowie deren enharmonischen Entsprechungen) dominierte Intervallstruktur erinnert entfernt an das *Thema des Vaters der Gestirne*.

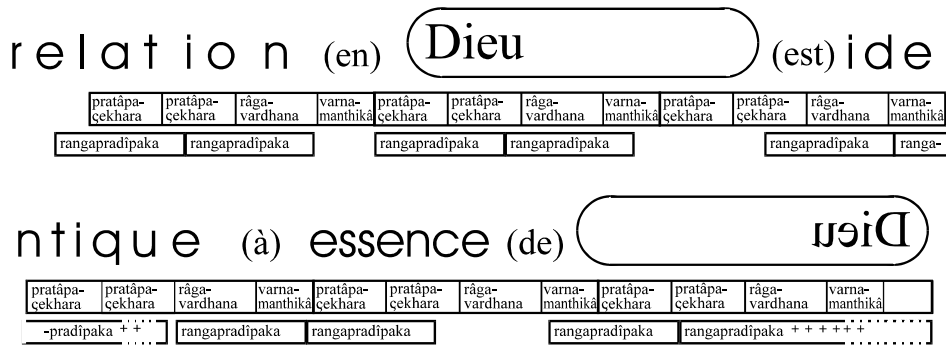
Jede der drei Stimmen folgt hier ihrer eigenen Logik. Kein vertikaler Einfluss lässt sich ausmachen, und noch weniger irgendwelche Ausrichtung der Stimmen aneinander. Damit verweist die Musik auf eine theologische Interpretation, gemäß der die Liebe, die Gott-Vater und -Sohn durch den Heiligen Geist für einander und für die Menschheit empfinden, sich in einem Universum entfaltet, das ansonsten und ganz unabhängig von dieser Liebe mit den klanglichen Manifestationen der irdischen Natur und der himmlischen Körper erfüllt ist – mit dem Gotteslob des Kleinsten und Liebreizendesten (Vogelgesang) einerseits und des Großen und Ehrfurcht Gebietenden (Sphärenmusik) andererseits.

Ein dritter Fall eines polyphonen Trios, wieder mit anderer Verteilung der musikalischen und spirituellen Gewichtung, ertönt in der III. Meditation. Wieder spielt die führende Stimme (hier die rechte Hand) in *ff* eine von Messiaens eigensinnigen *Summa theologica*-Transkriptionen. Dagegen stehen diesmal zwei Ostinatoschichten. Die Pedalstimme, deren *f* die zweitstärkste dynamische Stufe darstellt, wiederholt den indischen Rhythmus *rangapradîpaka*, das Symbol für „leuchtende Farbe“. Die Sprünge, die die ersten beiden mit den letzten beiden der fünf Notenwerte verbinden, erinnern oft an die im zuvor erläuterten Beispiel. Für die linke Hand, deren in *mf* klingende Intervalle unter den drei Schichten am leisesten klingen, stellt



Messiaen ein Ostinato aus vier deçî-tâlas zusammen: dem wiederholten *pratâpaçekhara* (dem rhythmischen Symbol der “von der Stirn ausgehenden Kraft”, das in der oben erläuterten Drei-Themen-Gegenüberstellung mit dem melodischen Symbol des Sohnes verbunden war), dem *râgavardhana* (dem “Rhythmus, der der Melodie Leben verleiht”, der in der quasi-kanonischen Passage im *Thema des Vaters* verkörpert war) und dem *varnamanthikâ* (beschrieben als “Farbanalyse”).

ABBILDUNG 5: Die dreisträngige Gegenüberstellung in der III. Meditation



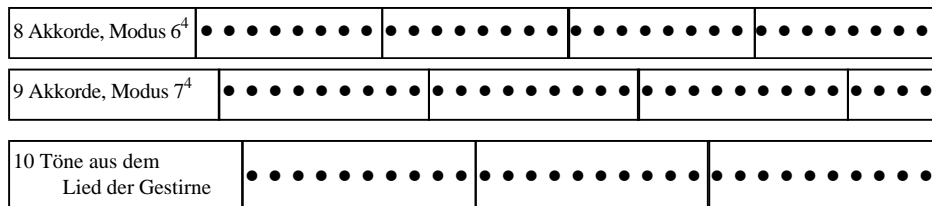
Mit seiner verwickelten indirekten Anspielung auf Gott-Vater und Gott-Sohn erscheint der mittlere Strang dieses Satzes wesentlich abstrakter und unzugänglicher als der die musikalische Thomas-Paraphrase in der VII. Meditation begleitende Vogelgesang. Mit dieser Strenge scheint er das komplexe Unterfangen einer Theologie zu reflektieren, die dem Geheimnis des immanenten und heilsökonomischen Wesens Gottes nachsinnt. Bei der Transkription in seine *langage communicable* fügt Messiaen der theologischen Schwierigkeit zudem noch ein Hör-Hindernis hinzu, indem er das entscheidende *thème de Dieu* nur ein einziges Mal (in T. 9-12) in seiner Grundform erklingen lässt, um es gegen Ende des Satzes im Krebsgang aufzugreifen.

Die vierte dreisträngige Gegenüberstellung findet sich im allerersten Satz des Zyklus. Die Pedalstimme spielt ein zehntöniges Ostinato, das aus dem hier auf eine einzige Oktave zusammengedrängten und rhythmisch zu gleichmäßigen Sechzehntelnoten nivellierten *Thema des Vaters der Gestirne* abgeleitet ist (vgl. I, T. 108-111). Die linke Hand stellt eine wiederholte Gruppe aus Modus 7<sup>4</sup> gebildeter Nonenakkorde gegenüber, während die Rechte alles überstrahlt mit einer achteiligen Akkordfolge aus Modus 6<sup>4</sup>.

Wie die Pedalstimme sind auch die beiden akkordischen Ostinati in gleichmäßigen *ff*-Sechzehnteln entworfen. Die zehn-, neun- und achtgliedrigen Gruppen würden 360 statt der ihnen zugestandenen 40 Sechzehntel benötigen, um ihre Kreisbewegungen so zu vollenden, dass die ursprüngliche Konstellation wieder hergestellt ist.

Wenn die drei zuvor analysierten dreisträngig polyphonen Passagen zu komplex waren, um hörend aufgefasst werden zu können, so widersetzt sich diese Passage dem Verständnis aus dem entgegengesetzten Grunde: Da die drei Stränge in identischem Rhythmus und gleichbleibender Lautstärke erklingen, kann man sie nur dank des Gegensatzes von akkordischem Staccato über melodischem Legato und der unterschiedlichen Tonlage – die Pedalstimme umfasst Töne zwischen  $gis_2$  und  $g_3$ , die beiden Hände bewegen und überkreuzen sich im Raum zwischen  $fis_3$  und  $g_6$  – überhaupt unterscheiden.

ABBILDUNG 6: Die Sterne kreisen in Meditation I



“Les étoiles tournent” schreibt Messiaen unter das dritte Notensystem. Jeder Stern und jeder Planet in Gottes Kosmos mag ja nach einfachen Gesetzen in immer wiederholter Bahn kreisen; ihre vom Betrachter als ein Bild wahrgenommenen, tatsächlich jedoch ganz individuell bestimmten Umläufe weben geheimnisvolle Strukturen, die, wie der Komponist uns versichert, dem Schöpfer als “Vater der Gestirne” huldigen.

### 5 – Die transzendente Dimension

Wenn man Messiaens Erklärungen zu seiner *langage communicable* liest und die rhythmisch festgesetzten Tonhöhen betrachtet, die er den Buchstaben seiner musikalischen Alphabetisierung zuordnet, übersieht man leicht einen wesentlichen Sekundäraspekt, nämlich das Größenverhältnis zwischen diesen Notenwerten und denen der umgebenden Stimmen. Wie das in Abbildung 5 dargestellte Beispiel aus der III. Meditation zeigt, erklingen die Thomas-Worte in Messiaens Transkription so gedehnt, dass

sie selbst dann, wenn man sie zusätzlich singen (also verbal artikulieren) wollte, von menschlichen Hörern unmöglich als syntaktische Einheiten wahrgenommen werden könnten. Messiaen selbst weist auf dieses rhythmische Größenverhältnis hin, wenn er seine *langage*-Passagen mit Bachs Vertonungen lutherischer Choräle "mit wenigen langen Noten" vergleicht. Ein noch treffenderes historisches Vorbild für die Dehnung im zentralen Strang gegenüber den ihn umgebenden bewegten Nebenstimmen ist der *cantus firmus* in Motten des 12. und 13. Jahrhunderts.

Die Tatsache, dass der melodische Zusammenhang eines mittelalterlichen *cantus firmus* oft erst beim Lesen der Partitur ersichtlich wird und nicht schon beim Hören der dicht gewobenen Textur, in die er eingebettet ist, galt als angemessener Ausdruck für die geistige Eigenschaft, die dieses "stabile Rückgrat" der Komposition verkörpern sollte. In diesem Strang fand nach religiöser Auffassung die transzendente Dimension der Motette ihren Ausdruck.<sup>53</sup> Und da Transzendenz *per definitionem* jenseits jedes menschlichen Verständnisses angesiedelt ist, hätte keine dem Hörer zugängliche Linie den spirituellen Eignungstest bestanden. Die dem Ohr eingängigen Stimmen dagegen repräsentieren aus theologischer Sicht die vergängliche, materielle Wirklichkeit. Dass ihre Texte oft eine Mischung aus sakralen und profanen Versen darstellten und zudem das Latein des *cantus firmus* zunehmend mit Zeilen in der Landessprache umgaben, trug weiter zur Unterscheidung zwischen dem (musikalisch symbolisierten) transzendenten Wesen und der von ihm regierten irdischen Welt bei.

Seit dem 15. Jahrhundert hat sich in der musikalischen Praxis diese Diskrepanz zwischen der Dichte des *cantus firmus* und der ihn umgebenden Stimmen ständig verringert. Dies brachte einen Wandel in der theologischen Grundlage solcher Kompositionen mit sich (oder war umgekehrt Ausdruck des sich vollziehenden Wandels). Indem die Notenwerte des Stranges, um den alles gebaut ist, in die Sphäre des sinnlich Verständlichen eintreten, verschiebt sich der Akzent von der Transzendenz des Göttlichen zugunsten einer Betonung der Beziehung zum Menschlichen und einem Interesse am menschlichen Streben nach geistiger Entwicklung.

Wenn Messiaen seine extrem gedehnten Transkriptionen der *Summa theologica*-Exzerpte zum dreifaltigen Gott also mit Stimmen umgibt, deren Notenwerte um ein Vielfaches kürzer sind, so kann dies also interpretiert werden als eine musikalische Aussage über den unüberbrückbaren Wesensunterschied zwischen dem Göttlichen und den irdischen Belangen, die das Göttliche aus menschlicher Sicht umgeben.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu z.B. Peter Gülke, *Guillaume Du Fay*, Stuttgart: Metzler: 2003, xi.

## 6 – Doppelter Kontrapunkt

Die erste Meditation enthält ein weiteres Merkmal polyphoner Satztechnik, das zu Betrachtungen implizierter theologischer Symbolik anregt. Die erste Variation, in der das *Thema des Vaters der Gestirne* erklingt (vgl. I, T. 7-28), und die *Summa theologica*-Transkription in der rechten Hand (T. 51-107) sind als doppelter Kontrapunkt aufeinander bezogen. Wie die folgende Beschreibung deutlich machen wird, geht es hier allerdings nicht, wie sonst bei dieser Satztechnik, darum, dass die beiden Stimmen ihre Stellung als Ober- und Unterstimme vertauschen können, ohne dabei vorgegebene Regeln der Intervallbildung zu verletzen, sondern vielmehr um ihre relative Vorrangigkeit: A begleitet B in einer Passage, in einer anderen unterwirft B sich den Gegebenheiten von A.

In T. 7-27 spielt die linke Hand das *Thema des Vaters der Gestirne* in einer in Oktaven gesetzten, aber sonst identischen Wiederholung: Tonhöhen und -dauern, Pausen und Oktavzuweisungen entsprechen denen im unbegleiteten Unisono zu Beginn des Satzes. Diese in majestätischem *ff* hallende Stimme mit ihren im tenuto abgesetzten Einzeltönen wird auf dem anderen Manual begleitet von einem Kontrapunkt aus fragmentierten Sechszehntelgruppen, deren in Holzbläserfarbe registrierte einstimmige Linie “so legato wie nur möglich” gespielt werden soll und sich dadurch deutlich von dem darunter verlaufenden Thema abhebt. Die Töne dieser Begleitstimme jedoch nehmen das voraus, was erst viele Takte später zum erstenmal in der eigentlichen Form erklingen wird: sie bieten eine (leicht verkürzte) Version der *langage*-Transkription. Die folgenden Details können nur einige Anhaltspunkte geben:

- Die Tonfolge, die in T. 51 in ihrem “richtigen” Rhythmus und mit angemessener Beschriftung durch den Königsnamen in der Kartusche als *Thema des Vaters* markiert wird, lässt sich bereits in T. 7-8 und 9-10 ausmachen. Die Pause teilt die (rhythmisch verflachte) Version des späteren Symbols sinngemäß, mit dem dreitönigen Beginn, den Messiaen auch als *formule musicale* für das Verb “sein” benutzt, vor der Unterbrechung und dem Rest der Kontur danach.
- Die in T. 52 eingeführte Dativ-Formel erklingt bereits in T. 11-12.
- Ferner findet sich die alphabetisierte Version für “personnes procédant” (T. 53- 62) schon in T. 13-14, die Genitiv-Formel aus T. 64 in T. 15, das Schlüsselwort zweifach (zu *inengend[ré]* verkürzt) in T. 16 und 19-21, das wiederholte, diesmal nicht unterteilte *Thema des Vaters* in T. 22-23 sowie zum Abschluss ein abbrechendes *paterni[té]* zwischen einem verkürzten “haben” und einer vollständigen Dativformel.

Wenn später die *f* in der rechten Hand erklingende *Summa theologica*-Passage über Vaterschaft, Hauchung und Ungeborenheit Gottvaters eine Begleitung braucht und somit die hierarchischen Verhältnisse im Kontrapunkt auf den Kopf gestellt sind, ergänzt die (in *mf* klanglich abgesetzte) Linke die Segmente der Transkription in Legato-Sechzehnteln, wobei Messiaen die Tonfolge aus den verschiedenen, im Oktavlagenbereinigten *Thema des Vaters der Gestirne* gehörten Ausschnitten bildet.<sup>54</sup>

Theologisch ist es höchst bemerkenswert, dass der Komponist die gewichtige Aussage über die erste Person der Dreifaltigkeit mit einer Mischung aus Ehrerbietung und Leichtigkeit behandelt, die zulässt, dass ihre Töne einmal als Haupt-, dann wieder als Begleitstimme fungieren. Wer bisher genommen hat, die Ursprungsbeziehung zwischen Vater, Sohn und Heiligem Geist sei theologisch auf einer anderen Ebene angesiedelt als der "Vater der Gestirne", wird hier musikalisch eines besseren belehrt. Im Gegenteil ist Messiaen offensichtlich bemüht, die Untrennbarkeit der trinitarischen Gottheit vom Schöpfer des in den Schwingungen gesetzmäßiger Umläufe und proportionaler Entfernungen manifesten Kosmos aufzuzeigen.

#### 7 – Vier Aspekte einer großflächigen Symmetrie

Wie die siebensätzigen *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere ist auch der neunteilige Zyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* palindromisch angelegt. Die Korrespondenz einander entsprechender Sätzen betrifft die Theologie wie die Musik, die Verwendung und Behandlung von Kontemplationstexten wie die der musikalischen Themen und Strukturen. Die vier hier erläuterten Beobachtungen bieten eine Zusammenfassung der bereits in anderem Kontext erwähnten Symmetrien, eine Untersuchung der formalen Anomalie in der zentralen Meditation, eine kurze Darstellung der beiden Satzpaare, in denen die Analogien besonders greifbar sind, und eine etwas detailliertere Darstellung der eher abstrakten Entsprechungen in den Rahmensätzen.

Besonders eindrucksvoll unter den bereits erwähnten Symmetrien ist Messiaens genau balancierte Verteilung all jener göttlichen Attribute im Zyklus, die die Formulierung "Dieu est ..." teilend, sowie in Verbindung mit diesen, die analoge musikalische Behandlung von "Dieu est saint" und

<sup>54</sup> Für das lange kontrapunktische Spiel in der Begleitstimme von "Der Vater in Bezug auf die von ihm ausgehenden Personen hat Vaterschaft [&] Hauchung" in T. 51-76 verwendet Messiaen folgende Töne aus dem *Thema des Vaters der Gestirne*: 3-8, 1-5, 1-5, 1-2, 1-17, 12-19, 1-12, 11-26, 11-26, 1-5, 11-21, 20-23, 23-25, 20-23, 23-26, 23-26, 1-25, 12-19, 1-8.

“Dieu est simple” im zweiten und zweitletzten Satz. Wie gezeigt wurde, sind die sechs musikalischen Symbole, denen Messiaen Aussagen über bestimmte Wesenseigenschaften Gottes zuordnet, in einem palindromischen Muster angeordnet, mit je einem Symbol im zweiten und zweitletzten Stück und den anderen vier in enger Folge im Mittelsatz. Nur die beiden äußeren sind musikalisch als gregorianische Choräle umgesetzt. In beiden Fällen wird der Choral in relativ zügigem Tempo und kräftiger Lautstärke vorgestellt und auch wiederholt so aufgegriffen, aber solange die Phrase in unbegleitetem Unisono ertönt, bricht sie stets verfrüht ab. In beiden Fällen erklingt gegen Ende des Satzes eine letzte Wiederaufnahme der gregorianischen Kontur, die nicht nur den mehrfach vermissten Abschluss bringt, sondern zudem etliche wesentliche Änderungen vornimmt: Das Tempo ist plötzlich langsam, die Dynamik sanft und die einstimmige Melodie mit akkordischen Harmonien unterlegt. In beiden Fällen überschreibt Messiaen die veränderte Erscheinungsform des Chorals mit einem Bibelvers, in dem er von der zunächst gepriesenen Wesenseigenheit Gottes zu einer Eigenschaft Jesu überleitet. Im zweiten Satz wird “Gott ist heilig” ergänzt durch eine Zeile aus der Litanei vom heiligsten Namen Jesu; im zweitletzten Satz wird die Aussage “Gott ist einfach” in zwei Bibelversen konkretisiert, die Jesu Demut und Bereitschaft, das Schicksal seiner menschlichen Brüder zu teilen, besingt – also eine andere Art “Einfachheit”.

Die V. Meditation umfasst die vier verbleibenden “Dieu est ...”-Symbole, dafür jedoch keinen einzigen Bibelvers und auch kein anderes Textzitat. Diese Verbindung aus Dichte und Verzicht ist ein erster Hinweis darauf, dass dieser Satz das Herzstück des Zyklus darstellt. Die zentrale Stellung wird zudem noch in weniger auffälliger aber frappierender Weise unterstrichen: Indem Messiaen eine betont nicht-palindromische Anlage wählt, die er sodann mit einem ausgedehnten Einschub genau in der Mitte durchschneidet, lenkt er die Aufmerksamkeit besonders auf die Bedeutung dieser Meditation als Mitte und Symmetrieachse.

Die grundlegende Struktur des Stückes ist die einer großen Barform mit einem Schlussteil aus unabhängigem Material; d.h. es handelt sich um einen Bauplan nach dem Muster A A' B + C. Hier sind die wichtigsten Details:

- Abschnitt A umfasst sechs Komponenten: (1) “Dieu est immense”, (2) “Dieu est éternel”, (3) “Dieu est immuable”, (4) “le Souffle de l’Esprit”, (5) zwei *thème de Dieu*-Ausschnitte (Ton 2-3 und 4-7) unter parallelen Trillern, sowie (6) eine stürmische Passage in schnellen, nicht-thematischen Sechzehntel (vgl. T. 1-12).

- Abschnitt A' (T. 13-25) wiederholt die Elemente in derselben Reihenfolge, wobei die Komponenten (1) und (2) einen bzw. drei Halbtöne tiefer transponiert sind und (3) komplementär harmonisiert ist, während die übrigen wesentlich erweitert sind.
- Abschnitt B besteht aus vier thematischen Komponenten. Bei den beiden inneren handelt es sich um unterschiedlich variierte Verarbeitungen von Material aus Abschnitt A; die äußeren dagegen fügen eine neue Komponente und deren Entwicklung hinzu:
  - “le Père tout puissant” / “Notre Père” (T. 26-29);
  - “le Souffle de l’Esprit” (T. 30-31, wobei das unter Messiaens Überschrift hier erklingende Material mit der nur wenig Takte zuvor gehörten, identisch bezeichneten Musik nur hinsichtlich der Bewegung in schnellen non-legato-Sechzehnteln verwandt ist, ohne die aus dem *Thema des Vaters* und dem *Thema des Sohnes* zusammengesetzte melodische Kontur zu übernehmen);
  - “Dieu est éternel” (T. 75-79, eine Entwicklung und Erweiterung der zweiten Hälfte der ursprünglich diesem göttlichen Attribut zugeordneten musikalischen Komponente);
  - “le Père tout puissant” / “Notre Père” (T. 80-87, in zwei unterschiedlich transponierten und modifizierten Versionen).
- Abschnitt C (T. 88-107) verbindet eine selbständige Form, die zudem durch ihr langsames Tempo besonderes Gewicht erhält – das Symbol “Dieu est amour” mit seinem fünfzeiligen Aufbau nach dem Schema [a a' b a a'] – mit zwei abschließenden Komponenten:
  - einem Paar aufsteigender G-Dur-Dreiklänge und
  - einem dissonant hinzutretendem Goldammer-Ruf.

Das oben beschriebene Material füllt zwölf Takte in Abschnitt A, dreizehn Takte in Abschnitt A', neunzehn Takte in Abschnitt B und zwanzig Takte in Abschnitt C; der Gesamtumfang der abstrahierten “Grundform” des Satzes beträgt also 64 Takte.

Fast genau in die Mitte dieser alles andere als symmetrischen Struktur schiebt Messiaen eine 44-taktige Toccata ein (T. 31-74): sie trennt die beiden Hälften des Abschnitts B – das ursprüngliche “le Père tout puissant” / “Notre Père” und das modifizierte “Souffle de l’Esprit” auf der einen, das modifizierte “Dieu est éternel” und das doppelte “le Père tout puissant” / “Notre Père” auf der anderen Seite – steht also zwischen insgesamt 30 vorausgehenden und 33 nachfolgenden Takten. Wie schon erwähnt, liefert diese Toccata die längste ununterbrochene *thème de Dieu*-Entwicklung des ganzen Zyklus und kann auch insofern als Herzstück der Komposition über den dreieinigen Gott angesehen werden.

Die beiden Satzpaare, die zwischen den einander in vieler Hinsicht entsprechenden Meditationen II und VIII einerseits und der Mitte des Zyklus andererseits eingebettet sind – d.h. III + VII bzw. IV + VI – weisen ebenfalls verschiedene Analogien auf. Im ersten Paar ist dies besonders einfach festzustellen. Wie der dritte ist auch der siebte Satz geprägt durch Messiaens *Summa theologica*-Transkriptionen; in beiden Fällen handelt es sich um den in der *langage communicable* wiedergegebene Text von den für die Personen der Dreifaltigkeit geltenden "Relationen". In der III. Meditation nimmt die Transkription den ganzen Satz ein; in der VII. dagegen ist ein kürzerer Hauptteil in schnellem Tempo von analogen Rahmenabschnitten umgeben, in denen geheimnisvolle Akkorde, unbekannter Vogelgesang (Messiaen konnte den Sänger ornithologisch nicht identifizieren und musste ihn zu seinem Bedauern unspezifisch als "Vogel von Persepolis" bezeichnen) sowie eine Imitation sich entfernender Hörner erklingen.

Die IV. und VI. Meditation sind auf ganz andere Weise verbunden. Abgesehen davon, dass dies die beiden poetischsten Stücke des Zyklus sind, lassen sich einige strukturelle Analogien ausmachen. Beide Sätze enthalten eine Komponente, die aufgrund ihrer häufigen Wiederkehr Refrain-Funktion hat. In der von Vogelgesang erfüllten IV. Meditation ist dies der Ruf des Schwarzspechtes, der zusammen mit den sein Habitat zeichnenden Akkorden insgesamt viermal ertönt; vgl. T. 1-5, 11-15, 29-34 und 78-84. In der von gregorianischen Chorälen dominierten VI. Meditation fällt die entsprechende Rolle dem Offertorium des Epiphaniastages zu, das mitsamt seiner vorübergehenden Harmonisierung in siebenstimmigen Akkorden ebenfalls insgesamt viermal ertönt; vgl. T. 1-5, 12-15, 33-38 und 44-47. Beide Sätze haben je zwei geistige Höhepunkte. In der IV. Meditation sind diese kontrastierend entworfen; die vertikale Gegenüberstellung der nach indischen Rhythmen modellierten Themenableitungen der drei Personen der Dreifaltigkeit steht in faszinierendem Kontrast zur dramatischen horizontalen Folge der Elemente, die Moses' Vision vom vorübergehenden Jahwe darstellen. In der VI. Meditation verlegt Messiaen, wie schon erwähnt, diesen Kontrast ins Innere der beiden Höhepunkt-Passagen, das Halleluja des Epiphaniastages.

Die Korrespondenz zwischen Meditation I und IX, der äußeren Sätze des Zyklus, ist wieder ganz anderer Art (vgl. Tabelle 19). Dies sind die längsten Stücke; tatsächlich haben sie mit je 133 sogar die genau gleiche Anzahl von Takten. Beide bestehen aus drei großen Abschnitten gefolgt von einer Coda, die ein Element vom Beginn wieder aufgreift. In beiden ist der erste Abschnitt dreiteilig angelegt. In der IX. Meditation sind die



TABELLE 19: Entsprechungen in der Anlage des ersten und letzten Satzes

Meditation I	Meditation IX
<p>I a <i>Stg</i>, in zweistimmigem Unisono, (drei Phrasen)</p> <p>b <i>Stg</i> Variation 1, begleitet von Kontrapunkt aus Fragmenten der späteren <i>S.th.</i>-Transkription</p> <p>c <i>Stg</i> Variation 2, begleitet und rhythmisch ergänzt von hohen Akkorden</p>	<p>I a <i>ICH BIN</i> mit Bassecho und Erinnerung an "Gott ist ewig"</p> <p>b zwei Vogelrufe in drei Phrasen + akkordischer Aufstieg in stetigem, mächtigem crescendo</p> <p>c <i>ICH BIN</i> mit Bassecho und Erinnerung an "Gott ist ewig"</p>
<p>II a <i>S.th.</i>-Transkription, erste Hälfte ("...hat Vaterschaft, Hauchung"), Kontrapunkt aus <i>Stg</i>-Fragmenten</p> <p>b <i>S.th.</i>-Transkription, zweite Hälfte ("... ist ungezeugt, der Vater"), Kontrapunkt aus <i>Stg</i>-Fragmenten</p>	<p>II a stürmisch auf, akkordisch ab, Entwicklung <i>thD</i>-Fragmente + Entwicklung von <i>ThHG</i></p> <p>b stürmisch auf, akkordisch ab, Entwicklung <i>thD</i>-Fragmente + Entwicklung von <i>ThHG</i></p>
<p>III "die Sterne kreisen":</p> <p>a 10-töniges <i>Stg</i>-Ostinato unter 9-tlg. Modus-7<sup>4</sup>-Akkordfolge und 8-tlg. Modus-6<sup>4</sup>-Akkordfolge</p> <p>b Überleitung mit machtvollem crescendo rallentando</p>	<p>III große Durchführung:</p> <p>a <i>ThHG</i>-Verarb., <i>ThS</i>-Fragmente + <i>thD</i>-Fragm. unter <i>ThHG</i>-Verarb.</p> <p>b <i>ThHG</i> / <i>thD</i>-Fragm., <i>ThS</i>-Verarb.,</p> <p>c immer freiere Verarb; Durchführg. <i>ICH BIN</i> mit Bassecho und Erinnerung an "Gott ist ewig"</p>
<p>Coda Echo der <i>S.th.</i>-Transkription: "ungezeugt" (vgl. Abschnitt II), begleitet von Akkorden im Rhythmus der zweiten <i>Stg</i>-Phrase (vgl. Abschnitt I), Schlussakkord</p>	<p>Coda akkordischer Abstieg in stetigem dim. (Antwort auf den Aufstieg in Abschnitt I), zwei Vogelrufe in drei Phrasen (vgl. Abschnitt I), Schlussruf der Goldammer</p>

Erläuterung der in Tabelle 19 verwendeten Abkürzungen:

- *ICH BIN* steht für die rhythmisch variierte *thème de Dieu*-Phrase, die Messiaen mit "Je suis Celui qui suis" überschreibt;
- *thD* repräsentiert die charakteristische Tonfolge des *thème de Dieu*,
- *ThV* das *Thema des Vaters*,
- *ThS* das *Thema des Sohnes* und
- *ThHG* das *Thema des Heiligen Geistes*;
- *Stg* verweist auf den *Sternengesang*, Messiaens alternative Bezeichnung für das *Thema des Vaters der Gestirne*.

Rahmensegmente innerhalb dieses Abschnitts identisch;<sup>55</sup> in Meditation I erscheinen sie lediglich sehr ähnlich, insofern die Akkorde in T. 29-50 so wenig Individualität haben, dass die zweite Variation zum *Thema des Vaters der Gestirne* wie eine Wiederkehr der unbegleiteten Grundform wirkt. Die verschleierte oder echten Rahmen umgeben mehr oder weniger kontrastierende Mittelsegmente. Dieses Mittelsegment in jeder der äußeren Meditationen beginnt mit zwei Passagen sehr ähnlichen Materials. Der jeweils dritte, durchführende Abschnitt zitiert jedoch beide Male eine der Hauptkomponenten: einmal im dritten Strang (I, T. 108-123), das andere Mal im dritten Segment (IX, T. 108-117). Bei aller Verschiedenheit des Materials schafft Messiaen also eine stringente strukturelle Analogie.

### Messiaens musikalische Aussage in den *Méditations*

Die drei herausragenden Merkmale dieses Zyklus sind ein ungewöhnlicher Reichtum an Querbeziehungen zwischen „still gegenwärtigem“ (d.h. nicht singend artikulierte) Text und instrumental vorgetragener Musik, eine Symmetrie der Anlage, die zahlreiche Details wie auch die Gesamtstruktur betrifft, und schließlich eine auffallend große Anzahl von ZWÖLF-facher Vertonung.

In Hinblick auf die Kontemplationstexte und deren musikalische Umsetzung lässt sich eine hierarchische Struktur erkennen. Diese führt vom Schlichten zum Komplexen, von der preisenden Nennung der Namen des dreieinigen Gottes über die Erwähnung spezifischer göttlicher Attribute, die liturgische Verse zur Verherrlichung des menschgewordenen Logos und die Bibelzitate zu Jahwe und Jesus bis zu den abstrakten Exzerpten aus dem thomistischen Traktat.

Im Bereich der musikalischen Themen präsentiert Messiaens Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit einen neuen und sehr persönlichen Zugang auf die Doktrin des „Drei-in-Einem.“ Auf der Basis der Themenzuordnung porträtiert Messiaen zusätzlich zu den trinitarischen Seinsweisen, in denen Gott als Vater, Sohn und Heiliger Geist implizit gegenwärtig ist, eine explizite (und in dieser Form musikalisch viel auffälligere) Gegenwart

<sup>55</sup> Die wiederholt vertretene Auffassung, der zweite Abschnitt des Stückes müsse wie der erste und insofern bei T. 19 beginnen, steht in Gegensatz zu dem, was Messiaens ausdrücklicher Pfeil nach T. 18 nahelegt. Unter der vorweggenommenen Beschriftung „Je suis Celui qui suis“ scheint dieser Pfeil dazu aufzufordern, die Spannung nicht zu unterbrechen, sondern vielmehr das crescendo über das „Atemholen“ der Zäsur hinweg aufrecht zu erhalten. Etwas Ähnliches wiederholt sich am Ende des III. Abschnitts; vgl. T. 107 < 108.

Gottes im *thème de Dieu*. Darüber hinaus ist Gott noch der “Vater der Gestirne” und beherrscht als solcher bezeichnenderweise den Beginn der Komposition. Man gewinnt den Eindruck, als wolle Messiaen betonen, dass die Lehre von den drei Personen der Dreifaltigkeit zwar eine Seite der schwierigen Trinitätsdoktrin bildet, dass aber Gott in seinem wahren Sein noch über dieser Dreifaltigkeit steht – und damit letztlich über jeglicher Art theologischer Distinktion. Ähnlich unterschieden vom dreieinigen Gott, wenn auch wohl aus anderen Gründen, ist der Schöpfergott, der “Vater” des nach heiligen Gesetzen sich bewegenden Universums, der, wie die Musik zeigt, keinerlei äußerliche Ähnlichkeit hat mit dem “Vater” der Trinität.

Unterhalb dieser erweiterten Distinktion verweisen die von Messiaen angelegten musikalischen Beziehungen auf neue DREI-heiten. Wie gezeigt wurde, ist das *Thema des Sohnes* vom *Thema des Vaters* abgeleitet (wenn auch nicht in der von Messiaen behaupteten einfachen Spiegelung). Zwei der drei Themen des Heiligen Geistes sind als Entwicklungen des *thème de Dieu* komponiert, doch das dritte entsteht aus einer Aneinanderreihung der im *Thema des Vaters* und im *Thema des Sohnes* vorgefundenen Töne – ein getreues Abbild des Hervorgehens des Heiligen Geistes aus dem gemeinsamen geistigen Schöpfungsakt (die *spiratio* oder Hauchung) von Gott-Vater und Gott-Sohn. Bei genauem Hinsehen erweisen sich also nur drei der musikalischen Symbole als “ungezeugt”: das *thème de Dieu*, das *Thema des Vaters* und das *Thema des Vaters der Gestirne*. Messiaens musikalische Symbolik entspricht somit genau der Ursprungslosigkeit Gottvaters.

Die symmetrische Anlage von Inhalt und Form hat ihren Mittelpunkt in den in der V. Meditation konzentrierten göttlichen Attributen sowie in der betont in zentraler Position eingeschobenen Toccata mit der längsten ununterbrochenen Durchführung des *thème de Dieu*. Diese Mitte wird von zwei lyrischen Sätzen in angedeuteter Rondoform umgeben. In der VI. Meditation sind acht Segmente, insgesamt etwa drei Viertel des Satzes, für gregorianisches Material reserviert; in der IV. Meditation erklingen neun Vogelrufe bzw. -kadenzen, die zusammen ebenfalls etwa drei Viertel des Satzes ausmachen. Die mittelalterlich einstimmigen Choräle in Meditation VI erinnern an das Gotteslob frommer Gemeinschaften; in Meditation IV erfüllen die Vögel – “unsere kleinen Diener der immateriellen Freude”<sup>56</sup> – dieselbe Funktion (Messiaen würde hinzufügen: weit besser, als Menschen es je vermöchten).

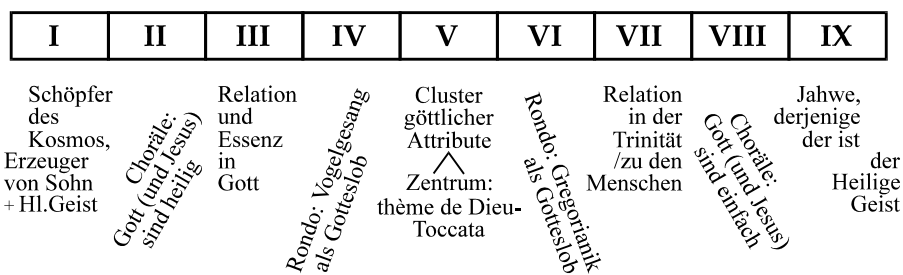
<sup>56</sup> Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Kapitel IX.

Meditation III und VII behandeln in musikalisch entsprechender Weise die Fragen nach Gottes “Relationen” nach innen und außen. Ein weiterer Schritt auf die Peripherie des Zyklus zu führt zur II. und VIII. Meditation, die in korrespondierenden gregorianischen Choral-Komponenten ausgedrücktes Gotteslob mit den Attributen verbinden, die Gott und Jesus gleichermaßen zukommen: Heiligkeit und Einfachheit.

Die beiden in ihrem Strukturkonzept so überraschend ähnlichen Rahmensätze schließlich behandeln einerseits die Beziehung zwischen dem “Vater der Gestirne” und Gottvater als erster Person der Dreifaltigkeit, andererseits die zwischen Jahwe (“Ich bin der ich bin”) und dem Heiligen Geist. In beiden Sätzen geht es somit um Paare, die die Grenzen der im Werktitel thematisierten göttlichen Dreifaltigkeit transzendieren. Im ersten Fall erklingt der Schöpfer des Universums in kontrapunktischer Paarung mit dem ungezeugten Erzeuger des Sohnes und des Heiligen Geistes; im anderen Fall steht die unsichtbare, unfassbare Manifestation göttlicher Gegenwart, wie sie Moses, der alttestamentliche Diener des *einen* Gottes, in einer Vision anlässlich der geistigen Geburt des Volkes Israel erlebte, der unsichtbaren und unfassbaren Manifestation göttlicher Gegenwart gegenüber, wie sie die Jünger Jesu am Pfingsttag anlässlich der geistigen Geburt der Christenheit erfuhren.

Eine sorgfältige Interpretation insbesondere dieser beiden Rahmensätze zeigt somit, dass Messiaen die rein christliche Vorstellung von der heiligen Dreifaltigkeit begreift als etwas, das auf zusätzliche Ausdrucksformen Gottes erweitert werden kann.

ABBILDUNG 7: Das Bedeutungsnetz im symmetrischen Bauplan



Viele Interpreten, die mit der Tradition der Zahlensymbolik vertraut sind, mittels derer Komponisten reiner Instrumentalmusik ansonsten ganz verschiedener Stilrichtungen inhaltliche Aussagen machen, suchen in einem Werk über die Dreifaltigkeit verständlicherweise zunächst nach Manifestationen der DREI. Diese Suche ist auch stets erfolgreich – nicht nur, weil

Messiaen in all seinen Kompositionen Dreifaches einsetzt, sondern weil von Dreiklängen über dreiteilige Liedformen bis zu allen auf der Folge Modell–Wiederholung–Verarbeitung beruhenden Strukturen so Vieles in der Musik ganz unabhängig von programmatischen Vorgaben in Dreiteiligkeiten gebaut ist. Wer danach sucht, kann sicher sein, Dreiergruppen zu finden, denn sie existieren selbst dort, wo sie nicht in symbolischer Absicht geschaffen wurden.

Je größer eine Zahl ist, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit einer solchen Zufälligkeit. Das Vorkommen eines Elements in der Häufigkeit der beiden Zahlen, die für Vollständigkeit stehen – SIEBEN und ZWÖLF – ergibt sich nicht leicht unbeabsichtigt. Es ist daher beachtenswert, dass die *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* sieben Siebenergruppen und sieben Zwölfergruppen enthält, wobei drei der durch zwölf Elemente bestimmten Gruppen eine Unterteilung in 5 + 7 erkennen lassen:

- Es gibt (1) sieben zyklische Themen, (2) sieben Vorkommen von Messiaens Formel für seine sogenannte erste Deklination, (3) sieben Vorkommen der *formules musicales* für die essentiellen Verben *sein* und *haben*, (4) sieben musikalische Symbole für göttliche Attribute, (5) sieben Passagen modal erzeugter “Farben”, (6) sieben “geheimnisvolle Akkorde” in den Rahmenabschnitten des VII. Satzes, und (7) eine siebenfache Tonwiederholung im Goldammer-Ruf, der in vier Meditationen eine unverwechselbare Schlussfigur bildet.
- Messiaens *langage communicable* für dieses Werk umfasst (1) zwölf Wörter in musik-alphabetischer Umschrift sowie (2) zwölf nicht-alphabetische Komponenten – darunter sieben Themen und fünf musikalische Formeln für die essentiellen Verben und die grammatischen “Fälle”; (3) die *formules musicales* für grammatische Fälle werden insgesamt genau zwölfmal eingesetzt; (4) die Zahl der musikalisch interpretierten Kontemplationstexte aus der Bibel, dem Messbuch und der *Summa theologica* beträgt zwölf, (5) ebenso wie die der verschiedenen in diesem Zyklus gehörten Vogelarten und (6) die der durch *decî-tâlas* bestimmten Passagen. (7) Schließlich enthält der Notentext zusätzlich zu den sieben durch musikalische Modi erzeugten “Farben” fünf entsprechende Hinweise auf Licht oder auf koloristische Aspekte betreffende *decî-tâlas*, so dass sich auch die Gesamtzahl der farblich bestimmten Stellen auf zwölf beläuft.

Indem Messiaen seine Komposition über die Dreifaltigkeit so offensichtlich als eine zahlensymbolische Verkörperung der Vollkommenheit, Vollständigkeit und Einheit anlegt, macht er eine Aussage über den dreieinigen Gott, die wesentlicher scheint, als es jede musikalische Darstellung des Drei-in-Einem hätte sein können. Wie diese Musik vermittelt, ist die Einheit aus Vater, Sohn und Heiligem Geist der Kern eines vieldimensionalen Ganzen, das zusätzliche Facetten zulässt. Obwohl der fromme Komponist natürlich nirgends die Trinitäts-Doktrin in Frage stellt, gelingt es ihm, die zu seinem Bedauern viel zu selten im Gottesdienst thematisierte, schwierige Vorstellung von der Dreifaltigkeit Gottes in ungeahnter Weise zu bereichern und gerade dadurch überzeugend darzulegen, dass die Dreieinigkeit tatsächlich die vollkommene und vollständige Form Gottes ist.