

## Teil II

# Der allgegenwärtige Gott

### *Poèmes pour Mi*

#### Die Liebe zu einer Frau und die Liebe zu Gott

Die ersten beiden der großen Liedzyklen Messiaens,<sup>1</sup> *Poèmes pour Mi* und *Chants de terre et de ciel*, werden oft zu undifferenziert als “Liebeslieder für seine Frau” bezeichnet. Robert Sherlaw Johnson kommt der Wahrheit näher, indem er ihren Inhalt als “verschiedene Aspekte des Ehesakraments und der daraus für den Ehemann erwachsenden unterschiedlichen spirituellen Haltungen” beschreibt.<sup>2</sup>

Der Zyklus *Poèmes pour Mi*, konzipiert für dramatischen Sopran und Klavier, geht auf den Sommer 1936 zurück; ein Jahr später entsteht dann zudem eine Orchesterfassung.<sup>3</sup> Der Zyklus umfasst neun Lieder, die auf

<sup>1</sup> Den hier untersuchten Kompositionen gehen, wie schon kurz erwähnt, zwei Vokalzyklen voraus, die Messiaen noch als Student im Jahr 1930 schrieb: In *Trois Mélodies* für Sopran und Klavier vertont er zwei eigene Gedichte sowie (im Zentrum) ein Gedicht seiner Mutter, der Dichterin Cécile Sauvage; die kleine Kantate für Sopran, Tenor, Violine und Klavier *La Mort du nombre*, ganz auf eigenen Texten basierend, nimmt in ihrem Dialog zweier Seelen das Thema Tod oder Hoffnung voraus, das er in seiner Tristan-Trilogie wieder aufgreift.

<sup>2</sup> Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London, Dent, 1976, 1989, S. 56.

<sup>3</sup> Die Uraufführung mit Marcelle Bunlet und Olivier Messiaen fand am 28. April 1937 statt. Die Noten wurden bei 1937 bzw. 1939 bei Durand verlegt. Während die rhythmische Komplexität, mit der Messiaen in diesem Zyklus experimentiert, für einen Pianisten relativ leicht zu meistern ist, waren für die Orchestrierung wesentlich Veränderungen der Notation nötig. So sind dort die langen, metrisch freien Takte durch jeweils mehrere kürzere Takte mit genau spezifizierten Rhythmen ersetzt. Die in der folgenden Analyse erwähnten Taktzahlen beziehen sich auf die Originalfassung mit Klavier.

zwei "Bücher" verteilt sind. Sherlaw Johnson ordnet die vier Lieder des ersten Buches der Verlobungszeit zu und glaubt zu erkennen, dass Messiaen hier die Gedanken und Gefühle des Ehemannes *in spe* in Bezug auf seine baldige Hochzeit erkundet. Im letzten dieser Lieder, "Épouvante", durchlebt das lyrische Ich eine Schreckensvision, die vom Verlust der Liebe der Gefährtin zum Verlust der Liebe Gottes und damit in die Hölle führt. Die fünf Lieder des zweiten Buches reflektieren dieser Auffassung zufolge die innere Verfassung des Mannes während der ersten Zeit der Ehe. Sie handeln von Aspekten wie der Berufung zur Ehe, der sakramentalen Bedeutung des Ehegelübdes sowie der symbolischen Analogie der Verbindung zwischen Mann und Frau mit der zwischen Christus und seiner Kirche. Als Ganzes genommen legen diese Lieder laut Sherlaw Johnson nahe, dass die Freude des Ehestandes diejenige des Auferstehungstages vorwegnimmt, an dem Gottes Kreaturen endlich für immer mit ihrem Schöpfer vereint sein werden.

Diese Einschätzung durch einen ehemaligen Messiaen-Schüler folgt den vom Komponisten selbst niedergelegten und von den meisten Messiaenforschern noch bis Anfang des 21. Jahrhunderts respektierten Regeln, denen zufolge alle seine musikalischen und verbalen Aussagen in dem Sinne zu verstehen sind, in dem sie niedergeschrieben wurden und in seinen Kommentaren erläutert sind. Abgesehen von den wütenden Gegnern der 1940er Jahre, die allerdings gegen diese frühen Liedzyklen nichts vorgebracht zu haben scheinen, gibt es nur einen ernst zu nehmenden frühen Kritiker, der den Wunsch des Komponisten ignoriert und die Texte auf das hin analysiert, was sich seiner Meinung nach hinter der erklärten frommen Absicht verbirgt. Der Musikwissenschaftler und Pariser Musikkritiker Antoine Goléa publizierte – schon 1961 – eine Serie von Interviews mit Messiaen, in der er die einzelnen Werke unter anderem auch in Hinblick auf die ihm im jeweiligen Kontext wesentlich erscheinenden biografischen Details kommentierte. In dem Kapitel, das die *Poèmes pour Mi* behandelt, äußert er Besorgnis über einige wichtige Aspekte. Zwar liegt die Wahrheit darüber, was diese Liedtexte aussagen, sicherlich irgendwo zwischen den diametralen Positionen einer respektvollen Orientierung an den erklärten Absichten des Autors und dieser unabhängigen psychologischen Deutung, doch sind Goléas Beobachtungen relevant genug, um hier Gehör zu verdienen.

Der erste Liedtext des Zyklus erscheint auf den ersten Blick einfach. Die Tatsache, dass Messiaen die verschiedenen Gottesgaben in Halbsätzen aufzählt, die jeweils mit "und" verbunden sind, mag Hörer so weit einlullen, dass sie die eine problematische Zeile unter den vielen strukturell ähnlich gebauten nicht wahrnehmen. Im zentralen Abschnitt dankt Messiaen Gott

für die ihm gegebene Gefährtin, indem er ihre Augen, ihre Gedanken und ihr Mitgefühl erwähnt. Dass er ihre Füße hinter statt neben den seinen gehen sieht, ist ein bedauerlich patriarchalisches Bild. Doch weit problematischer ist Messiaens Wahrnehmung des Körpers, den er beschreibt als "ein Kleid aus Fleisch und Knochen, das zur Auferstehung keimen wird". Goléa, der hierin keine zufällige Verdrehung des gemeinten Bildes, sondern vielmehr ein Symptom für eine bei diesem allzu frommen Komponisten beunruhigende Tendenz zu erkennen meint, schreibt dazu:

Es ist ganz charakteristisch für die Haltung, die dieser "Ehemann" zeigt, dass er das "Kleid aus Fleisch und Knochen" lediglich als Keim für die einmalige Auferstehung ansieht, als *materia prima* eines Körpers, der einst zu Geist werden soll. Der Körper als autonom herrlich und Quelle der Freude wird hier betont vernachlässigt und ignoriert.<sup>4</sup>

Das im zweiten Lied beschworene stumme Leiden des zukünftigen Ehemannes, "die Straße voll Gram und Schlammlöchern, meine Füße wankend im Staub", könnte, so meint Goléa, der Grund für den Versuch des lyrischen Ich sein, der Wirklichkeit zu entfliehen. Daher überrascht es kaum, wenn die Musik im dritten Lied, das von zwei Arten temporärer Hülle spricht – dem Haus des Paares und ihren zwei Körpern – erst in dem Augenblick jubiliert, da die Erde zugunsten des Himmels zurückgelassen worden ist. Für diesen Ehemann sind irdische Dinge (offenbar einschließlich der rein menschlichen Natur seiner Braut) lediglich "Schmerzsbilder". Dies ist, meint Goléa, ein mystischer Ehemann; das "Kleid aus Fleisch und Knochen" dient ihm nur als unwesentliches Sprungbrett für die Erfüllung einer Ehe der Seelen.

Insofern ist es für den Seelenfrieden des ängstlichen Mannes nicht ohne Gefahr, dass der junge Körper tatsächlich voll Leben ist und Aufmerksamkeit verlangt. Das Aufwachen aus einem mystischen Traum mag erschreckend sein, und so sollte sich niemand wundern, dass der vierte Text "Épouvante" überschrieben ist. Goléa liest die Zeilen als Ausdruck der Verzweiflung, dass ein Leben nach erhabenen Prinzipien nicht gelingt, sondern nur das diabolische Gelächter der Rahmenzeilen hervorruft. Dies wird von einem Mann, der mehr sein wollte als nur ein Mensch, als Versagen empfunden. Goléa findet seine Deutung in den Worten für den Schluss des Liedes bestätigt:

<sup>4</sup> Goléa, S. 128. Dies wäre wirklich unerhört, wenn es sich dabei um die Haltung des zukünftigen Ehemanns zum Körper seiner Braut handeln würde. Dies ist jedoch glücklicherweise nicht der Fall. Doch selbst wenn sich bei genauem Lesen herausstellt, dass der Ehemann *in spe* Gott dafür dankt, dass er (unter anderem) einen Körper bekommen hat, kann man doch besorgt sein angesichts solcher Geringschätzung der physischen Existenz des Menschen.

Diese "blutigen Fetzen" und dieses "dreieckig Erbrochene" wirken wie unmittelbar einem mittelalterlichen Traktat über die Hexerei entnommen, wo man die Wunden, die die physische Liebe dem Körper zufügt, noch für Zeichen des Teufels, des geißelnden Herrschers über den Höllenlärm der Lüste, hielt. Und übrigens ist, wie zu erwarten war, der Teufel nicht weit: "der laute Aufprall der Ringe auf der irreparablen Pforte würde zum Rhythmus deiner Verzweiflung". Die irreparable Pforte, das ist das Tor zur ewigen Hölle, das sich nie wieder öffnen wird, wenn es erst einmal vom Schlüssel des Teufels verschlossen worden ist, begleitet vom "lauten Aufprall der Ringe". Das Fleisch wird hier auf ewig verbrannt, weil es Fleisch sein will und sonst nichts.<sup>5</sup>

Im zweiten Buch des Zyklus – den fünf Liedern, die laut Sherlaw Johnson nicht mehr an die Braut, sondern an die junge Ehefrau gerichtet sind – findet Goléa eine Bestätigung, dass "Friede und Ehre nur in der Entsagung des Fleisches zu finden sind". In den Zeilen zwischen dem dreifachen Refrain des fünften Liedes, "Keiner kann trennen, was Gott zusammengefügt hat / Die Gattin ist die Verlängerung des Gatten / Wie die Kirche die Verlängerung Christi ist", entdeckt der Kritiker "den Rat, die Ehefrau solle eine vollständige Entkörperlichung akzeptieren".

Im folgenden Lied wird dieser Rat zu Aufforderung und Befehl: Kaum hat der Ehemann ihre Gegenwart (in Form ihrer "frischen Stimme") wahrgenommen, da bemerkt er auch schon, dass sie ihm noch schöner erscheinen würde, wenn sie bereits im Reich der Ewigkeit wäre. Selbst wenn die christliche Doktrin etwas Ähnliches als Einstellung jedes wahrhaft Gläubigen nahelegen sollte, erscheint es doch merkwürdig, dass ein frisch verheirateter Mann dies so sehr betonen sollte.

Das siebte Lied beschreibt den ersehnten Aufstieg zur himmlischen Stadt als einen Kampf. Die gerade "aus Zweien eins geworden" sind, erscheinen hier als sakramentale Krieger, die, um das Tor des neuen Jerusalem erreichen zu können, sich erst von "schwarzem Geheul" und "dem Einstürzen schweflicher Geometrien" befreien müssen – wobei Letzteres anscheinend als eine Beschreibung des irdischen Lebens zu verstehen ist.

Das achte Lied, das von einer ungewöhnlichen Dreiergruppe schöner "Halsketten" spricht (einem Morgen-Regenbogen, einer Aufreihung vielfarbiger skurriler Perlen und den Armen der Ehefrau um den Hals ihres Mannes), erscheint Goléa als die einzige Entspannung in diesem unerwartet problematischen Zyklus vorgeblicher Liebeslieder. Wie er aus diesem Anlass zugesteht (S. 133),

<sup>5</sup> Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, S. 129-130.

ist dies die endlich erfolgte Einwilligung in den menschlichen Zustand. Es ist wahre Demut von Seiten dessen, der endlich seine Grenzen erkannt zu haben scheint. Zwar ist es sicherlich nicht das hehre Fest des Fleisches, das Geschick der wahrhaft Unschuldigen, die nicht versuchen, sich zu etwas anderem zu machen als dem, wozu Gott sie geschaffen hat. Doch es ist die Akzeptanz der einfachen Freude einer Vereinigung.

Doch kann diese neue Verfassung nicht von Dauer sein; die göttlichen Ansprüche, die der spirituell aufgewühlte Ehemann zu erspüren meint, kehren bald ins Rampenlicht zurück. Seelenfrieden kann nur durch noch mehr Gebet erzielt werden. Bezeichnenderweise geht es hier offenbar nur um den Seelenfrieden des Mannes. Dessen Seele findet sich wieder einmal allein vor Gottes Antlitz; die junge Ehefrau wird hier nicht einmal mehr erwähnt. Goléa (S. 134-135) ist schockiert:

Dieser Abschluss ist furchtbar. In dieser Glockenklang-Musik, diesem Antiphon des Jubilierens "kehrt die Freude zurück" in dem Augenblick, da "Mi", für die die Lieder geschrieben sind, verschwindet. Die ersten beiden Verse sollten niemanden täuschen: Wenn der Ehemann Gott bittet, "den einsamen alten Berg der Schmerzen zu erschüttern", so offenbar nicht, um wieder mit seiner Frau vereint zu sein, sondern um sich von jenen "bitteren Wassern des Herzens" frei zu machen, die unweigerlich aus einer Verbindung entspringen, die auf einer unmöglichen Basis errichtet werden sollte.

Goléas Irritation ist allerdings nur sinnvoll, wenn man glaubt – wie viele Messiaenforscher es zu tun scheinen –, dass die Titel-Widmung diese Lieder automatisch als *von Mi handelnd* ausweist, dass sie die Entwicklung der Liebe des Komponisten zu ihr nachzeichnen. Dies ist allerdings meines Erachtens durchaus keine notwendige Prämisse, und zwar aus mindestens zwei Gründen. Der eine ist die in den von Hill und Simeone veröffentlichten Briefen belegte biografische Tatsache, dass Messiaen mit Claire Delbos nicht nur eine tiefe Liebe zur Musik, sondern auch den Glauben und das Streben nach religiöser Reinheit und Gottgefälligkeit teilte. Der Liedzyklus zeigt ihn im inneren Kampf mit dem, was er als junger Mann offenbar als Anspruch zweier Arten von potentiell in Konflikt geratender Liebe empfand: die eheliche und die mystische Liebe. Als seelenverwandte Gefährtin wird die junge Ehefrau für seine Unsicherheit Verständnis gehabt und durch die Bildersprache dieser Lieder sogar ein tieferes Verständnis für ihren Ehemann gewonnen haben, ohne deshalb die symbolischen Aussagen zu allgemeinen Fragen in allzu wörtlicher Weise zu missdeuten.

Darüber hinaus fragt sich auch, ob Goléas (und schon Sherlaw Johnsons) Annahme, die zwei Bücher teilten die Lieder in Darstellungen der Gedanken vor und nach der Eheschließung, überhaupt zu vertreten ist, da der Zyklus hinsichtlich seiner poetischen Struktur und vieler musikalischer Details in perfekter Symmetrie angelegt ist. Das zentrale Lied, "L'Épouse", artikuliert das, was ich als Messiaens Hauptanliegen in diesem Werk betrachte: das Bedürfnis nach Klärung der Rolle, die die eheliche Liebe im Verhältnis zur Gottesliebe im Leben eines frommen Mannes spielen sollte. Der Text behandelt beide Seiten der Frage: die Bedingungen, unter denen eine Ehe der christlichen Doktrin entspricht, und die Hoffnung, dass das unter dem Segen des Ehesakraments lebende Paar vielleicht sogar gottgefälliger ist, als jeder Einzelne es sein könnte.

Die Lieder, die diese zentrale Fragestellung flankieren, malen Bilder von Himmel und Hölle. Bezeichnenderweise zeigt die Furcht vor dem spirituellen Abgrund, in den man aufgrund vergangenen Fehlverhaltens fallen könnte, den Autor allein, während in der Szene himmlischer Seligkeit *sie* im Brennpunkt steht sowie ihre wunderschöne – wenn auch vogelartige und insofern quasi von menschlicher Körperlichkeit befreite – Stimme. Die beiderseits anschließenden Lieder (III und VII) handeln von zwei Arten der Entkörperlichung, in denen der mit der Vereinbarkeit von ehelicher und religiöser Liebe ringende fromme Mann Trost zu suchen scheint. An dieser Stelle könnte man bedingt mit Goléa übereinstimmen und ein Problem erkennen, obwohl dieses weniger in der Beziehung des überängstlichen Mannes zu seiner Frau als in der zu seinem Gott zu liegen scheint, weniger an seinem Mangel an ehelicher Freude als an seiner Befürchtung, die allzu menschliche Befriedigung könne der ersten Aufgabe des Christenmenschen, der Hingabe an Christus, im Wege stehen. Das zweite und achte Lied behandeln dieselbe Dichotomie quasi noch einmal aus dem irdischen Blickwinkel: Das Leben in sich ist schön aber schwierig, voll Kummer, Überdruß und Zwängen. Darf man das Lächeln und die zärtliche Umarmung eines geliebten Menschen ebenso hoch schätzen wie die Juwelen der Natur, Seen und Regenbogen, die unzweifelhaft Gaben Gottes sind? Die Rahmenstücke des Zyklus bleiben die Antwort auf die zentrale Frage des Komponisten schuldig. Zwar sind das erste und das letzte Lied Dankgebete, doch heben sie die Ungewissheit nicht auf. Im einen dankt der Autor für Gottes Gaben, unter anderem auch seine Lebensgefährtin; im anderen bittet er inständig um die Erlösung aus der sündhaften menschlichen Existenz.

Man könnte also argumentieren, dass zumindest einige der Blumen in diesem Liederstrauß als Gaben des Komponisten an seine geliebte junge

Frau zu verstehen sind. Doch scheint mir, dass sie weniger von ihr oder seiner Liebe zu ihr handeln als vielmehr einen Versuch darstellen, seine spezifischen spirituellen Bedenken mit ihr zu teilen. Eine Untersuchung der musikalischen Sprache bestätigt diese Vermutung.

### Antiphonen sublimierter ehelicher Liebe

Messiaens musikalische Anlage durchkreuzt die Unterteilung in zwei Bücher. Die symmetrischen Entsprechungen nehmen jene voraus, die seinen Zyklus für zwei Klaviere von 1943, *Visions de l'Amen*, charakterisieren.<sup>6</sup> Wie schon erwähnt, wird *Poèmes pour Mi* von zwei Gebeten umrahmt. Unter den neun Liedtexten des Zyklus sind der erste und letzte die einzigen, die an Gott oder Christus gerichtet sind; musikalisch sind beide als Antiphonen entworfen. Die Entsprechung des musikalischen Satzes unterstreicht die poetische Korrespondenz.

Der Zyklus beginnt mit einem Dankgebet im Stil des um 1224 von Messiaens liebstem Heiligen, Franz von Assisi, verfassten *Sonnengesangs*. Ein Vergleich von Vers 2-7 des *Sonnengesangs* mit den Zeilen 1-4 + 12 aus Messiaens Gedicht macht dies besonders deutlich:

Franziskus:

Gelobt seist Du, Herr, mit allen Wesen, die Du geschaffen, / der edlen Herrin vor allem, Schwester Sonne, / die uns den Tag heraufführt und Licht mit ihren Strahlen, / die Schöne, spendet; gar prächtig in mächtigem Glanze: / Dein Gleichnis ist sie, Erhabener.

Gelobt seist Du, Herr, / durch Bruder Mond und die Sterne. / Durch Dich funkeln sie am Himmelsbogen / und leuchten köstlich und schön. Gelobt seist Du, Herr, / durch Bruder Wind und Luft / und Wolke und Wetter, / die sanft oder streng, nach Deinem Willen, / die Wesen leiten, die durch Dich sind.

Gelobt seist Du, Herr, / durch Schwester Wasser: / Wie ist sie nütze in ihrer Demut, / wie köstlich und keusch!

Gelobt seist Du, Herr, / durch Bruder Feuer, / durch den Du zur Nacht uns leuchtest. / Schön und freundlich ist er am wohligen Herde, / mächtig als lodernder Brand.

Gelobt seist Du, Herr, / durch unsere Schwester, die Mutter Erde, / die gütig und stark uns trägt / und mancherlei Frucht uns bietet / mit farbigen Blumen und Kräutern.

<sup>6</sup> Vgl. meine Analyse der *Visions de l'Amen* in "Das siebenfache *Amen* der Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen" in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 75-138.

Messiaen:

Den Himmel / Und das Wasser, das den Veränderungen der Wolken folgt,  
 Und die Erde und die ewig wartenden Berge / Und das verwandelnde Licht.  
 [...] All dies hast du mir gegeben.

Das Gedicht setzt sich in Dankbarkeit für die Gefährtin, die eigenen körperlichen und geistigen Gaben sowie das Geschenk von Christi Kreuzigung und Eucharistie fort. Hier ist der vollständige Text:

### **I – Action de grâces**

Le ciel,  
 Et l'eau qui suit les variations des nuages,  
 Et la terre, et les montagnes qui attendent toujours,  
 Et la lumière qui transforme.  
 Et un œil près de mon œil, une pensée près de ma pensée,  
 Et un visage qui sourit et pleure avec le mien,  
 Et deux pieds derrière mes pieds,  
 Comme la vague à la vague est unie.  
 Et une âme,  
 Invisible, pleine d'amour et d'immortalité,  
 Et un vêtement de chair et d'os qui germera pour la résurrection,  
 Et la Vérité, et l'Esprit, et la grâce avec son héritage de lumière.  
 Tout cela, vous me l'avez donné.  
 Et vous vous êtes encore donné vous-même  
 Dans l'obéissance et dans le sang de votre Croix,  
 Et dans un Pain plus doux que la fraîcheur des étoiles,  
 Mon Dieu. Alleluia.

### **Dankgebet**

Den Himmel / Und das Wasser, das den Veränderungen der Wolken folgt,  
 Und die Erde und die ewig wartenden Berge  
 Und das verwandelnde Licht.  
 Und ein Auge nahe meinem Auge, einen Gedanken nahe dem meinen,  
 Und ein Gesicht, das mit meinem lächelt und weint,  
 Und zwei Füße hinter meinen Füßen, / Wie Woge mit Woge verbunden.  
 Und eine Seele / Unsichtbar, voll Liebe und Unsterblichkeit,  
 Und ein Kleid aus Fleisch und Knochen, das zur Auferstehung keimen wird,  
 Und die Wahrheit, den Geist und die Gnade mit ihrem lichtvollen Erbe,  
 All dies hast du mir gegeben. / Und hast dich dazu noch selbst gegeben  
 Im Gehorsam und Blut deines Kreuzes,  
 Und in einem Brot, das süßer ist als die Frische der Sterne,  
 Mein Gott. Halleluja.

Der Text des neunten Liedes ist weniger eindeutig. Sein Titel, "Erhörtes Gebet", scheint eine weitere Danksagung anzukündigen. Viele der Wendungen deuten jedoch auf ein verstörtes Herz, betonen die zerknirschte Selbsteinschätzung des Betenden als Sünder und erflehen Vergebung. So hört man ein Bittgebet und nicht einen freudigen Dank für erlebte Vergebung oder in Aussicht gestellte Erlösung. Die Anspielungen auf "den einsamen alten Berg der Schmerzen" und "die bitteren Wasser meines Herzens" verstärken den Eindruck, dass sich der Betende trotz seiner abschließenden Versicherung, mit Christi Auferstehung sei die Freude zurückgekehrt, alles andere als sicher und erleichtert fühlt, sondern vielmehr um Gnade fleht. Dies ist ein unerwarteter Abschluss für einen Zyklus von Liebesliedern.

### **IX – Prière exaucée**

Ébranlez la solitaire, la vieille montagne de douleur,  
Que le soleil travaille les eaux amères de mon cœur !  
O Jésus, Pain vivant et qui donnez la vie,  
Ne dites qu'une seule parole, et mon âme sera guérie.

Ébranlez la solitaire, la vieille montagne de douleur,  
Que le soleil travaille les eaux amères de mon cœur !  
Donnez-moi votre grâce, Donnez-moi votre grâce, Donnez-moi votre grâce !

Carillonne, mon cœur.  
Que ta résonance soit dure, et longue, et profonde !  
Frappe, tape, choque pour ton roi !  
Frappe, tape, choque pour ton Dieu !  
Voici ton jour de gloire et de résurrection !

La joie est revenue.

### **Erhörtes Gebet**

Erschüttere den einsamen alten Berg der Schmerzen,  
Auf dass die Sonne die bitteren Wasser meines Herzens bearbeite!  
Oh, Jesus, lebendiges Brot, der du das Leben gibst,  
Sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.

Erschüttere den einsamen alten Berg der Schmerzen,  
Auf dass die Sonne die bitteren Wasser meines Herzens bearbeite!  
||: Schenk mir deine Gnade! :||

Klinge, mein Herz! / Dein Klang sei hart, lang und tief!  
Schlag, klopfe, stoß für deinen König!  
Schlag, klopfe, stoß für deinen Gott!  
Hier ist der Tag deiner Glorie und Auferstehung!

Die Freude ist zurückgekehrt.

Das überschwängliche Dankgebet zu Beginn und das fast mutlos wirkende Bittgebet um Erlösung vom menschlichen Los am Schluss sind poetisch durch einige wiederkehrende oder einander ergänzende Ausdrücke und Bilder verbunden. Der erste Text spricht von Dank, dass Christus sich am Kreuz geopfert hat, der letzte von Auferstehung und der damit verbundenen menschlichen Hoffnung; der erste erinnert daran, dass Jesus sich "im Brot" gegeben hat, der letzte zitiert einige der Anrufungen aus der Liturgie zur Feier der Kommunion. Berge werden im ersten Gedicht als neutraler Plural beschworen, "ewig wartend" und somit scheinbar gelassen, während im letzten Gedicht ein einziger, einsamer Berg mit Schmerz erfüllt ist. In ähnlicher Weise ist Wasser im ersten Text, wo es lediglich der Ordnung aller geschaffenen Dinge gehorcht und den Veränderungen der Wolken folgt, neutral, während es im letzten Text individualisiert und bitter auf die Sonne wartet, die es erst zu einer Leben spendenden Substanz "bearbeitet".

Musikalisch enthalten beide Lieder Vokalphrasen in den zwei grundlegenden Gattungen des gregorianischen Gesangs: einerseits lang gezogene, um einen Rezitationston kreisende Psalmmodien, andererseits ein ausladendes abschließendes Melisma. Beide Lieder bestehen aus drei Abschnitten, die sich bzgl. Material, Textur und Struktur deutlich unterscheiden; in beiden fungiert der dritte Abschnitt als eine Art überschwänglicher Coda.

Der erste Abschnitt in "Action de grâces" (T. 1-28 im Klavier; die Singstimme endet erst in T. 29<sub>1</sub>) besteht aus drei anwachsenden Strophen mit akkumulierenden Erweiterungen. Die wiederkehrenden Komponenten sind ein akkordischer Kanon im Klavier, in dem die Linke der Rechten im Abstand einer Viertel folgt, eine homophone Vorbereitung des Vokaleinsatzes sowie eine unbegleitete Rezitation in neoliturgischem Stil. Der Rhythmus der kanonischen Phrase präsentiert eines der von Messiaen geliebten freien Palindrome: Die Notenwertfolge 8-4-2-1-2-2-2-2-3-8 ist eine Variante von 8-7-2-|2|-2-7-8. In Hinblick auf ihre harmonische Organisation sind die beiden kanonischen Stränge unabhängig voneinander: Die rechte Hand kreist durch sechs Dreiklänge aus Modus 3<sup>2</sup>, während die linke Hand mit vier aus Modus 2<sup>1</sup> gebildeten Dreiklängen spielt. Nach Abschluss des Palindroms verbleiben beide Stränge noch kurz in ihrem Modus: Die Linke hält ihren letzten Akkord, während die Rechte ihre ersten beiden Dreiklänge wiederholt und sodann durch einen noch nicht gehörten ergänzt.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bis auf drei Ausnahmen handelt es sich bei all diesen Akkorden um Durdreiklänge in der zweiten Umkehrung; die mit Sternchen bezeichneten sind enharmonisch notiert: vgl. Des-, C-, A\*--, As- und F-Dur in der rechten Hand, A-, Fis\*- und Es\*-Dur in der Linken. Einzig die der Wiederholung der Sequenz vorangehenden und der die Fortspinnung beschließende Akkord sind Umkehrungen von Dreiklängen mit erniedrigter Quinte (in G-Dur, c\*-Moll und H\*-Dur).

Die Vorbereitung des Vokaleinsatzes (hier als “x1” bezeichnet) besteht wie der ihr vorausgehende Kanon in beiden Strängen aus Dreiklängen, ist aber ansonsten unabhängig. Die Hände sind rhythmisch durch eine homophone Textur und harmonisch durch Modus 6<sup>1</sup> vereint. Die Vokalpsalmodie mit dem an den *Sonnengesang* des heiligen Franziskus erinnernden ersten Vers des Dankgebets setzt in den letzten Klang ein und verbleibt auch, nachdem sie das Klavier schon hinter sich gelassen hat, in Modus 6<sup>1</sup>. Die Melodie besteht aus vier Elementen: [a] einer an den liturgischen Rezitationston erinnernden Tonwiederholung auf *fis*, [b] einem der gregorianischen *flexa* (Halbschluss) entsprechenden chromatischen Abstieg mit anschließender Rückkehr zum Rezitationston, [c] dem unbegleiteten “Boris-Motiv” und [d] Messiaens *chromatisme retourné*, der durch Umstellung verschleierte chromatischen Dreitongruppe, die als gregorianische *terminatio* oder Schlusskadenz fungiert.

**BEISPIEL 5:** die Psalmodie im Dankgebet (I: T. 3-5)



Le ciel et l'eau qui suit les va-ria-tions des nu-a - ges,  
 et la ter-re, et les mon-ta-gnes qui at-ten-dent tou-jours,  
 Et la lu-mière qui trans-for - - - - - me.

Die zweite Strophe in Abschnitt A vertont den zweiten Vers, in dem das lyrische Ich Gott für die Gefährtin dankt. Die vier musikalischen Elemente kehren hier mit verschiedenen Erweiterungen wieder. Die Vorbereitung des Vokaleinsatzes in Modus 6<sup>1</sup> wird ergänzt durch ein weiteres homophones Element aus drei Akkorden in Modus 3<sup>2</sup> (x2), der Rezitationston steigt ganztönig zum *as* auf und die Pausen der Psalmodie werden im Klavier durch Einwürfe mit x2 oder x1 + x2 überbrückt. In der dritten Strophe, die von der Dankbarkeit für Seele, Körper, Wahrheit, Geist und Gnade singt, erweitert Messiaen sowohl den Kanon und die Vorbereitung des Vokaleinsatzes als auch die (hier in Modus 6<sup>3</sup> gehaltene und in *c* zentrierte) *recto tono*-Psalmodie.

Ein diesmal dem Einsatz der Singstimme vorangehendes neues homophones Segment (x3), das auch deren erste zwei Pausen füllt, besteht aus drei vierstimmigen Akkorden in Modus 3<sup>2</sup>, 2<sup>1</sup> bzw. 6<sup>1</sup> und rekapituliert somit die drei tonalen Sphären des originalen Materials.<sup>8</sup> Die Singstimme, schon in der zweiten Strophe leicht erweitert, verlängert hier jedes ihrer Elemente: Die Grundsequenz [a] + [b] erklingt siebenmal (statt wie ursprünglich nur viermal), das “Boris-Motiv” verschmilzt mit seiner unmittelbaren Wiederholung, und dem *chromaticisme retourné* folgt eine transponierte Umkehrung.<sup>9</sup>

Abschnitt B ist nicht strophisch gegliedert, sondern verkettet vielmehr Passagen unterschiedlichen Tempos und Charakters. Auffallend sind hier der majestätische Höhepunkt beim Vokaleinsatz, ein die neolitururgische Rezitation im *très modéré*-Tempo des A-Abschnitts aufgreifendes Segment in der Mitte und drei Zitate des “Boris-Motivs”. Der dynamische Höhepunkt trifft auf die gewichtigste Textzeile, “All dies hast du mir gegeben”. Sein ausladender Abstieg im Wechsel von Tritoni und Quinten erklingt im Klavier im triumphalen *ff* eines dreioktavigen, ausschnittsweise von der Singstimme verstärkten Unisono. Nach einem plötzlichen Verstummen nimmt die Stimme ihre frühere Rezitation wieder auf, um der größten Dankbarkeit des Betenden Ausdruck zu verleihen: “Und hast dich dazu noch selbst gegeben” (Rezitationston *d*, Modus 3<sub>3</sub>) “im Gehorsam und Blut deines Kreuzes” (Rezitationston *e*, Modus 3<sub>1</sub>).

Das jetzt stets in der mit seiner Wiederholung verschmolzenen Form erklingende “Boris-Motiv” eröffnet den Abschnitt B im Klavier (vgl. T. 29-30<sub>1</sub>). Seine Begleitung, bestehend aus wechselnden Akkorden über einem wiederholten Basston, entspricht Messiaens *effet de vitrail*. Dieselbe Kombination kehrt in T. 42 in variiertes Transposition wieder, wo sie zu Beginn des Melismas auf *étoile* den zweiten *ff*-Höhepunkt des Liedes unterstreicht. Wenn das “Boris-Motiv” anschließend eine kleine Terz abwärts transponiert wird, gesellt sich die Singstimme kurzzeitig dazu. In allen drei Auftritten entstammen die Töne des vier- bis sechsstimmigen Satzes einer einzigen Transposition von Messiaens Modus 2.

<sup>8</sup> Zwei weitere Varianten der homophonen Komponente tauchen nur vorübergehend auf. Die drei Akkorde von [x4] (vgl. T. 24 und 26) erweisen sich als modale Transposition von [x3], d.h. sie verbinden ebenfalls je einen Vertreter aus Modus 3<sup>2</sup>, 2<sup>1</sup> und 6<sup>1</sup>. Die Akkorde in [x5] (vgl. T. 25 und 27) umgeben und unterstreichen einen einzelnen Modus-2<sup>1</sup>-Akkord mit fünf Modus-3<sup>2</sup>-Akkorden.

<sup>9</sup> Dank eines zweitönigen Einschubs nach dem “Boris-Motiv” schließt Messiaen die zweite Strophe auf demselben Gesangston und mit derselben *terminatio* wie die erste. In der dritten Strophe fügt er drei Töne ein, landet so ein weiteres Mal auf derselben Tongruppe, fügt dann jedoch ihre transponierte Krebsform hinzu (*fis-e-f* wird zu *cis-c-d*).

Abschnitt C ist ganz dem abschließenden Wort “Alleluia” vorbehalten. Die Melodielinie endet mit einem ausführlichen Melisma, einem *jubilus* auf dem letzten Vokal. Dieser Abschnitt kombiniert somit alle musikalischen Symbole, die in Messiaens Werk mit dem Themenkreis der Gottesliebe verbunden sind: Die Tonart-Vorzeichnung mit sechs Kreuzen deutet auf Fis-Dur, alle Töne sind Modus 2<sup>1</sup> entnommen, die Basspartie des Klaviers beschränkt sich ganz auf den Fis-Dur-Akkord mit *sixte ajoutée* (Messiaens “Liebesakkord”), und die Stimme ist in *ais* (Messiaens “Liebeston”) verankert. Die Musik lässt also keinen Zweifel daran, dass die Gottesgaben, für die der Betende dankt, ein direkter Ausdruck der Liebe Gottes sind – der Liebe für seine “verletzlichen Kinder”, wie die häufige Kombination des “Boris-Motivs” mit dem “Kirchenfenstereffekt” betont. Die sekundären tonalen Bereiche des Liedes, die Modi 3 und 6, können versuchsweise mit der menschlichen Seite, der Dankbarkeit gegenüber Gott und dem Geschenk seiner Menschwerdung, verbunden werden.

Der symmetrisch entsprechende Text, der des neunten und letzten Liedes im Zyklus, besteht aus drei Strophen und einer Abschlusszeile. Die beiden ersten Verse sind auf zweifache Weise miteinander verbunden: durch Parallelbildung, insofern das erste Zeilenpaar in beiden identisch ist, und durch Fortsetzung, insofern die verbleibenden Zeilen zusammenhängend aus demselben Kontext, dem der Messliturgie, stammen. Die die erste Strophe vollendenden Worte paraphrasieren, was die Gemeinde spricht, nachdem der Priester das Brot gebrochen und die Hostie empor gehoben hat. Das “Aber sprich nur ein Wort ...” impliziert den normalerweise vorausgehenden Satz aus Mt 8,8: “Herr ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach.” Messiaens dreifaches “Schenk mir deine Gnade” schließlich ist eine freie Formulierung des “erbarme dich unser”, der ersten Ergänzung aus der im selben Kontext gesprochenen Anrufung “Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt”.

Die Bitte, die der unwürdige Sünder zu Beginn der beiden Strophen äußert, ist vermutlich eine Zusammenziehung aus Berichten des Alten und Neuen Testaments: einerseits der in Exodus 15,23 erzählten Geschichte von Israels Not in der Wüste der bitteren Wasser, andererseits dem Evangelienzeugnis, demzufolge der Berg Golgota, der schon so viele Hinrichtungen erlebt hat, “erschüttert” wurde in der Nacht, nachdem Jesus dort am Kreuz starb.

In der dritten Liedstrophe ändert sich der Adressat. Der Betende, der sich nach Gottes Gnadengaben sehnt, wendet sich auf der Suche nach einer angemessenen Erwiderung an sein eigenes Innerstes. Die Aufforderung zu

“läuten” ist explizit an das Herz gerichtet, während die Ermunterung, die frohe Botschaft von der einstigen Teilhabe an Christi Herrlichkeit und Auferstehung zu glauben, eher implizit die Seele anspricht. Die abschließende Einzelzeile (“Die Freude ist zurückgekehrt”) kann als paraphrasierende Übersetzung von *halleluja* gelesen werden.

Wie sein Gegenstück zu Beginn des Zyklus besteht auch dieses Lied musikalisch aus drei grundsätzlich verschiedenen Abschnitten. Der erste (T. 1-11) präsentiert sich als kleine dreiteilige Form [a b a], der zweite (T. 12-27) als Rondo im Toccatstil und der dritte (T. 28-31) als überschwängliche Coda. Die Entsprechungen zwischen “*Prière exaucée*” und “*Action de grâces*” auf der Ebene des musikalischen Materials sind wesentlich, obwohl Messiaen auf direkte Zitate ganz verzichtet.

Der in sehr mäßigem Tempo gehaltene Abschnitt A umschließt eine neogregorianische Psalmodie mit *recto tono*-Rezitation um den Ton *a*, einer Erhebung eine kleine Terz aufwärts anlässlich des Textakzents und einem chromatischen Abstieg, der auch hier wieder als formalisierter Halbschluss (*flexa*) dient. Diese Vokalkomponente unterliegt dem identischen Zeilenpaar zu Beginn der ersten und zweiten Strophe sowie, in erweiterter Form, der dreifachen Gnadenanrufung (vgl. T. 1-2, 7-8; 9-11). Sie schwebt über gehaltenen Klavierakkorden aus querständigen Dreiklängen: A-Dur über Cis-Dur, D-Dur über c-Moll. Der homophon begleitete Halbschluss der Singstimme ist auf Modus 4<sup>5</sup> bezogen. Für das dreifache “Schenk mir deine Gnade” wird diese Wendung sodann wiederholt, wobei dem Melodiekopf zusätzliche Akkorde aus demselben Modus vorangehen. Das ausgeschriebene crescendo (*f – più f – ff*) liefert den dynamischen Höhepunkt des Abschnitts.

Die der Kommunionfeier entnommenen Textzeilen bilden in der Musik das Kontrastsegment der kleinen dreiteiligen Form (vgl. T. 3-6). Singstimme und Klavier beziehen hier ihren Tonvorrat aus Modus 2<sup>1</sup>. Die Vokallinie kreist weiterhin um *a*, verlässt nun jedoch die Tonwiederholung und den streng syllabischen Stil zugunsten einer melodisch ausdrucksvollen Kontur, deren drei Teilphrasen jeweils von derselben fallenden Geste im Klavier eingeleitet werden. Die Versicherung, dass die Seele des Gläubigen gesunden wird, ist als dreistimmiges Unisono von Sängerin und Klavier gesetzt, wobei das zentrale Wort “Seele” (*âme*) als ausladendes Melisma um fünf Varianten der kleinen melodischen Figur *g-a-b-e-c* entworfen ist (Bsp. 6).

Der Refrain des lebhaften Abschnitts basiert auf einer kleinen bogenförmigen Akkordfigur im Toccatstil, deren Töne den ganzen Zwölftonvorrat ausschöpfen. Die Figur erklingt zunächst siebenmal, wobei ihr die

## BEISPIEL 6: das Melisma der Seele, die an Christi Wort gesunden wird (IX: T. 6)

à 3 et mon â - -

à 3 - - - me se - ra - gué - ri - e.

Gesangsstimme den wiederholten Sprung *a-e* entgegenstellt. Dieser aufwärts gerichtete Quintsprung ist rhythmisiert nach Art dessen, was Messiaen einige Jahre später als “Auftakt – Akzent – Entspannung” beschreiben wird: In seiner Anmerkung zu T. 13-16 in “Amen de l’agonie de Jésus”, dem dritten Satz der *Visions de l’Amen*, erklärt Messiaen, der Verzweiflungsschrei, den Jesu während seines Gebets auf dem Ölberg kurz vor seiner Verhaftung ausstößt, sei rhythmisch als “*anacrouse-accent-désinence*” geformt. Dieser Kontext scheint für das hier diskutierte Lied relevant: in “*Prière exaucée*” ermutigt der Betende die Seele, angesichts des Wissens um Christi Erlösung bringenden Tod ihre Angst zu überwinden. Die überraschend konkrete Aufforderung, die Glocke des Gotteslobes zu schlagen, zu klopfen und anzustoßen, unterbricht das refrainartige Toccataspield mit eintaktigen Episoden in Modus 3<sup>4</sup>. Die Schlusszeile der Strophe, “Hier ist der Tag deiner Glorie und Auferstehung!”, steigt in zweifach majestätischem crescendo zu *ff*-Höhepunkten auf und betont damit die *gloire* und die *résurrection*, derer die menschliche Seele eines Tages teilhaftig zu werden hofft.

Die Coda ähnelt der des ersten Liedes im Zyklus: Semantisch sind die Ausdrücke “Die Freude ist zurückgekehrt” und “Halleluja” äquivalent, melodisch sind beide Passagen als ausladende Melismen gesetzt, und harmonisch bestimmt Modus 2<sup>1</sup>, aus dem die Vokallinie und ihre Umspielung in der rechten Hand des Klavierparts bezogen sind, sowohl die Feststellung der Freude (“*la joie...*”) als auch die rituelle Freudenbezeugung (“*alleluia*”). Dennoch ist hier alles nicht ganz so eindeutig, wie es in “*Action de grâces*” war. Der Basspart des Klaviers stellt dem Jubilieren auf dem Wort “Freude” ein Material gegenüber, dessen auf der Sequenz ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ basierender Rhythmus das Gesangsmelisma unterstreicht, während die Phrasenstruktur und der Modus unabhängig bleiben. Die Akkordgruppe umfasst sechs

Klänge, überschreitet also die Trennlinie zwischen den jeweils fünfteiligen rhythmischen Einheiten, und die Töne entstammen nicht Modus 2 sondern vielmehr Modus 3<sup>2</sup>. Erst anlässlich der abschließenden Feststellung, dass die Freude zurückgekehrt ist, sind die drei Stränge wieder vereint, indem sie drei siebenstimmige Modus-2<sup>2</sup>-Akkorde bilden. Das Lied schließt mit einer vierstimmigen Passage im Klavier, deren homophoner Modus-4<sup>5</sup>-Abstieg über drei Oktaven die Rückkehr zu *a*, dem Zentralton des Liedes, herbeiführt.

Messiaens symbolische Verwendung seiner Modi ist auch hier wieder faszinierend. Zusammenfassend lässt sich feststellen: Modus 2, der „Modus der Gottesliebe“, bestimmt die Zeile aus dem Kommuniionsritus mit ihrem langen Melisma über die Seele, die gesunden wird, sowie den oberen Strang in der Betonung der Freude, die aufgrund der allen Gläubigen zugesagten Erlösung zurückgekehrt ist. Modus 3 – der Modus, den ich zuvor versuchsweise der menschlichen Dankbarkeit für Gottes Gaben zugeordnet hatte – beherrscht den unteren Strang eben dieses Freudenausdrucks sowie die Aufforderung, die Glocke des Gotteslobs zu schlagen, zu klopfen und zum Klingen zu bringen. Der zusätzliche Modus in diesem Lied ist nicht Modus 6 wie in „Action de grâces“, sondern Modus 4. Er erklingt zweimal zu den Worten vom „bitteren Wasser meines Herzens“, als homophone Stütze für den vokalen Halbschluss. Wenn derselbe Modus im vorletzten Takt zu den Worten „Die Freude ist zurückgekehrt“ aufgegriffen wird, gewinnt man den Eindruck, dass diese Freude, die auf der zukünftigen Erfüllung eines Versprechens beruht, die schmerzlichen Aspekte des menschlichen Lebens – das gelebt werden will, bevor dieser Tag der Herrlichkeit anbrechen kann – nicht vollständig auslöscht.

### **Juwelen der Natur**

Die beiden Lieder des an die Rahmenstücke anschließenden Paares entsprechend einander ebenfalls in Hinblick auf die poetischen Bilder und die musikalische Sprache. Beide Texte evozieren, in gleichzeitig direkter und metaphorischer Weise, die Landschaft und die zwiespältige Stellung des Menschen in ihr; beide präzisieren Jahres- und Tageszeit (ein Sommermittag, ein Frühlingmorgen); beide sind durch einen Refrain strukturiert, der ein herrliches Juwel beschwört. In „Paysage“ ist der Weg (der Lebenspfad?) schwierig sowohl wegen seiner konkreten Schlammlöcher und seines Staubes als auch wegen der geistigen Sorgen und Beschwerden, die am Wegrand auf den Wanderer warten. Dagegen entzückt der Blick auf „sie“, die blau wie der See und grün wie das Sommerlaub zwischen dem Gold des Weizens und der Sonne aufscheint, denn sie lächelt.

## II – Paysage

Le lac comme un gros bijou bleu.

La route pleine de chagrins et de fondrières,  
Mes pieds qui hésitent dans la poussière,

Le lac comme un gros bijou bleu.

Et la voilà, verte et bleue comme le paysage !  
Entre le blé et le soleil je vois son visage :  
Elle sourit, la main sur les yeux.

Le lac comme un gros bijou bleu.

### Landschaft

Der See wie ein großes blaues Juwel.

Die Straße voll Gram und Schlammlöchern,  
Meine Füße wankend im Staub,

Der See wie ein großes blaues Juwel.

Und da steht sie, grün und blau wie die Landschaft!  
Zwischen dem Weizen und der Sonne sehe ich ihr Gesicht:  
Sie lächelt, die Hand über den Augen.

Der See wie ein großes blaues Juwel.

## VIII – Le collier

Printemps enchaîné, arc-en-ciel léger du matin,  
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier !

Petit soutien vivant de mes oreilles lasses,  
Collier de renouveau, de sourire et de grâce,  
Collier d'Orient, collier choisi multicolore aux perles dures et cocasses !

Paysage courbe, épousant l'air frais du matin,  
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier !

Tes deux bras autour de mon cou, ce matin.

### Die Halskette

Gefesselter Frühling, leichter Morgen-Regenbogen,  
Ach, meine Halskette, meine Halskette!

Kleine lebendige Stütze meiner müden Ohren,  
Halskette der Erneuerung, des Lächelns und der Gnade,  
Orientalische Halskette, vielfarbig gewählt mit harten, skurrilen Perlen!

Gewellte Landschaft, der frischen Morgenluft angeschmiegt,  
Ach, meine Halskette, meine Halskette!

Deine beiden Arme um meinen Hals, heute Morgen.

In “Le Collier” ist die Jahreszeit, die sonst blühende Knospen und neues Leben verspricht, gefesselt – wörtlich, “in Ketten gelegt” – und die Ohren des Dichtenden sind müde (man fragt sich, von welchen Klängen). Doch auch hier sorgt ein leichter Morgenregenbogen für geheimnisvolle Schönheit, die gewellte Landschaft schmiegt sich der frischen Frühlingsluft an (und nicht umgekehrt), und eine zunächst unbestimmte Halskette bringt Erneuerung, Lächeln, und Anmut hervor.

Gott wird in diesen beiden Texten nirgends ausdrücklich genannt, und auch die Gefährtin kommt in “Paysage” nur in der dritten Person vor als eine, *von der*, nicht *zu der* gesprochen wird. Stellt man die einzigen drei Ausdrücke, die ein Personalpronomen verwenden, hintereinander, so scheint sie allmählich in den Blickwinkel zu treten: “la voilà/son visage/elle sourit”. Allerdings ist ihre Hand erhoben, um ihre Augen gegen das Sonnenlicht zu schützen, und nicht zum Gruß; auch wird nicht klar, ob ihr Lächeln eigentlich dem Schauenden gilt. Erst ganz am Ende von “Le Collier” sind die Worte schließlich unmittelbar *an sie* gerichtet (“Tes deux bras autour de mon cou, ce matin”). Doch auch hier wirft die Art, in der das “du” eingeführt wird, die Frage auf, welche Beziehung eigentlich zwischen ihren Armen um den Hals des Mannes und der schon vorher gepriesenen Halskette besteht. Der Gesamteindruck beider Gedichte ist zwiespältig, fast so, als sei die in ihnen angedeutete sanfte Schönheit zwar tröstlich, aber doch nicht stark genug als Gegengewicht zu Schlammlöchern und Staub, Sorgen und Beschwerden, Zögern und Beschränkung.

Die Musik von “Paysage” weist zu dem vorangehenden Lied “Action de grâces” eine gewisse Beziehung auf, die man aufgrund des Textes kaum vermutet hätte. Der Gesangspart besteht aus drei Elementen: einer anmutigen, melodisch eloquenten Figur [a] für die Refrainzeile, einer *recto tono*-Rezitation [b], die an die Psalmodien der den Zyklus einrahmenden Gebete erinnert, jedoch zu keiner der aus der Gregorianik bekannten Gesten führt, und dem “Boris-Motiv” [c]. Ein Großteil des Textes wird in *parlando*-Rhythmus als Tonwiederholung auf *a* gesungen, wobei die Lautstärke charakterisierend zugeordnet, aber nicht expressiv gestaltet ist: *mf* für den schwierigen Weg und für den ersten Anblick der Frau, deren Farben mit denen der Landschaft verschmelzen, *pp* in dem Augenblick, da das Bild ihres Gesichts über dem Weizenfeld zu glühen und zu lächeln beginnt. Das ausdrucksvolle, hier nur einmalige Zitat des “Boris-Motivs”, in einem mit *plus lent* markierten separaten Takt hervorgehoben, ist reserviert für die Worte “la main sur les yeux”.

Dem Klavier steht ein ähnlich beschränktes Repertoire zur Verfügung. Es begleitet den Refrain, indem es dessen erstes Intervall, einen fallenden

Tritonus, vorausnimmt und den Rest der Phrase sodann stützt in einem homophonen Satz, der wie die Gesangsstimme seine Töne aus Modus 3<sup>1</sup> bezieht. Für die leise absteigenden Dreiklänge der rechten Hand, die die Phrase im höheren Register fortspinnen, wechselt Messiaen zu Modus 2<sup>2</sup>. Nachdem das Klavier den Eintritt der *parlando*-Passage mit einem einzigen oktavierten *a* vorbereitet hat, etabliert es über chromatisch schleichenden Quartern der linken Hand sein eigenes, zweistimmig gesetztes “Boris-Motiv” in der Rechten. Auf diese Weise überbrückt die Begleitung Pausen in der Kette der Tonwiederholungen und unterstreicht schließlich auch einzelne Silben. Für die Einleitung des schnelleren *pp*-Abschnitts bedient sich das Klavier einer Variante des “Boris-Motivs” und des *effet de vitrail*: Gegen die arpeggierten, kirchenfensterfarbigen Dreiklänge der Linken spielt die Rechte eine erweiterte Diminution (||: *a-des-c-fis-es* :|| *a*) und malt damit eine Art Bühnenhintergrund für die Szene, in der eine Frau ihre Augen gegen das helle Sonnenlicht beschattet. Wenn die Singstimme schließlich ebenfalls das “Boris-Motiv” zitiert, klingt dies wie eine Augmentation des im Klavier nur flüsternd Gehörten. Wie immer bei diesem Material sind alle Töne dem zweiten Modus entnommen (hier: 2<sup>1</sup>).

Mehr als ein Drittel des Liedes ist jedoch nicht modal angelegt, sondern fast vollständig chromatisch (vgl. T. 4-8 + 12-15, d.h. 9 von insgesamt 24 Takten). Diese tonale Gestaltung mag zwar intuitiv angemessen erscheinen in einer Passage, die von Sorgen und Schlammlöchern spricht, doch wirft sie ein unerwartetes Licht auf die Phrase, mit der der Betrachter erstmals den Anblick der Frau erwähnt. Aus dem Blickwinkel, den die Details der musikalischen Semantik hervorheben, erscheint seine Wahrnehmung, sie verschmelze durch ihre Farben mit der Landschaft, plötzlich nicht mehr nur charmant. Vielmehr entsteht der Eindruck, als fände er sie von ihrer Umgebung nur unwesentlich unterschieden, und wenn es ihn auch freut, sie zu sehen, so ist die Freude doch ein schwaches Gegengewicht angesichts der ihn auf dem “Weg” erwartenden beschwerlichen Aufgaben.

Die musikalische Symbolik in den Takten, die auf der Kombination von “Boris-Motiv” und “Kirchenfenstereffekt” basieren, bestätigt diese Interpretation. Wie schon erwähnt kann dieses Material, das in Messiaens religiösen Kompositionen oft für die Beziehung zwischen dem Jesuskind und der Jungfrau Maria oder für Jesus’ verzweifelte Anrufung seines himmlischen Vaters steht, in späteren Werken als Zeichen für die liebevolle Beziehung zwischen einem verwundbaren Kind und einem beschützenden Elternteil gelesen werden. Es erklingt jedoch hier in einem Satz, der vom Gesicht der Frau spricht. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um den einzigen Satz im ganzen

Gedicht, der Verben enthält: er sieht, sie lächelt (und implizit: er sieht sie lächeln). Mehr Annäherung gibt es nirgends zwischen dem entfernten Beobachter einer Landschaft, in der "sie" nur als eine Facette aufscheint, und dem Objekt seiner merkwürdig eingeschränkten Freude.

Die Tatsache, dass der Refrain, in dem ein See voller Begeisterung mit einem Juwel verglichen wird, in Modus 3 harmonisiert ist – dem Tonbestand, der in den einrahmenden Gebeten für die menschliche Dankbarkeit gegenüber Gott zu stehen schien – beleuchtet die Gefühle, die Messiaen mit dieser Naturschönheit verbindet; die flüsternde Modus-2-Fortspinnung im Klavier bestätigt, dass der Dichter-Komponist auch in diesem See eine Gottesgabe erkennt.

Interessant, obwohl für Zuhörer in ihrem ständigen Konflikt vielleicht ein wenig irritierend, sind die Ankertöne des Liedes. Im Refrain beginnt und endet die Linke des Klaviers über *h*, während die Gesangsstimme den chromatischen Nachbarton *ais* bzw. *b* betont. Ein weiterer chromatischer Nachbar tritt durch den Rezitationston *a* hinzu. In der das Gesicht der Frau besingenden Kontrastpassage (T. 16-21) dient der Ton *a* zudem als Anker für das "Boris-Motiv", wobei der "Kirchenfenstereffekt" der Linken allerdings *b* als Grundton hat. Der chromatische Konflikt weitet sich auf querständige Akkorde aus, wenn E-Dur, das als Grundlage für Anfang und Ende der Refrainzeile dient, mit seinem *gis-h* am Phrasenschluss auf das *g-b* eines g-Moll-Dreiklangs der Rechten trifft. Ein passenderer musikalischer Ausdruck für "gemischte Gefühle" ist schwer vorstellbar.

Eine ähnliche Ambivalenz bestimmt das symmetrisch entsprechende achte Lied, "Le Collier". Auch hier kehrt die linke Hand des Klavierparts immer wieder zur zweiten Umkehrung des E-Dur-Dreiklangs zurück, deren Grundton *h* drei Viertel des Liedes beherrscht (T. 1-15, 27-40 und 43-51); auch hier trifft der E-Dur-Dreiklang regelmäßig auf querständige Akkorde, c-Moll oder B-Dur. Erst der entzückte Ausruf "Ah! mon collier! Ah! mon collier!" glättet alle Reibung, indem das Klavier *gis*-Moll über den harmonisch verwandten H-Dur-Nonenakkord stellt. Dieser Ausruf, der oft genug wiederkehrt, um als Refrain wahrgenommen zu werden, rundet jedoch weder den Text noch seine Vertonung ab. Die letzte Gedichtzeile mit ihrem zärtlichen Bild von den um den Hals des Mannes gelegten Armen der Geliebten ist in harmonischer Hinsicht die zwiespältigste Aussage des Liedes: Ihre Begleitung besteht aus einer Folge von Gegenüberstellungen unverwandter Dreiklänge, die auch durch keinerlei Modus verbunden sind.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vgl. T. 41-42: E-Dur über d-Moll, D-Dur über Fis-Dur, Es-Dur über e-Moll, Des-Dur über d-Moll und F-Dur über H-Dur.

Zwiespältigkeit fehlt in diesem Lied einzig in den der Landschaftswahrnehmung vorbehaltenen Momenten (vgl. T. 1-10: “Printemps enchaîné, arc-en-ciel léger du matin”, T. 28-37: “Paysage courbe, épousant l’air frais du matin” sowie die verwandte Klavierphrase in T. 43-51). Messiaen findet hier eine geniale und bezeichnende Lösung für die modale Organisation. In der ersten Hälfte jeder Passage sind die Gesangslinie mit ihren vielen fallenden kleinen Terzen sowie der obere Strang des Klavierparts mit seinen Dreiklängen in Grundstellung aus Modus 3<sup>1</sup> bezogen. Gleichzeitig repräsentieren die unbetonten Akkorde der linken Hand Modus 2<sup>2</sup>, während der verankernde E-Dur-Dreiklang in beiden Modi zu Hause ist. In der zweiten Hälfte der drei Passagen sind diese Zugehörigkeiten vertauscht: der Gesang und die höheren Akkorde stammen nun aus Modus 2<sup>2</sup>, die unbetonten Bassklänge kontern mit Modus 3<sup>1</sup>, während der unverwüsthche E-Dur-Dreiklang wieder beide Sphären verbindet. Die Gegenüberstellung der beiden Modi, der in diesem Zyklus schon wiederholt eine Symbolfunktion als Zeichen der menschlichen Dankbarkeit gegenüber Gott (Modus 3) und des Ausdrucks göttlicher Liebe (Modus 2) nachgewiesen werden konnte, unterstreicht somit eine ganz ähnliche geistige Haltung, wie sie in “Paysage” festgemacht wurde: Dort ergänzen die beiden Modi einander *horizontal* in einem die Schönheit eines Sees preisenden Refrain; hier sind sie *vertikal* verwoben in Phrasen, die wiederum eine meditative Versenkung in den Anblick der Landschaft andeuten.

In der mittleren Strophe, deren Text zunächst kein einendes Bild zu präsentieren scheint, liefert Messiaens Musik die klärenden Nuancen. Die Attribute, die die geheimnisvolle Halskette beschreiben, sind ungewöhnlich schon darin, dass sie mit Endreimen entworfen sind, für die der Komponist sonst nicht viel übrig hat (*lasses, grâce, cocasses*). Die Art der Vertonung lenkt die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf kontrastierende Aspekte. Als Metapher – Stütze müder Ohren, Quelle der Erneuerung, des Lächelns und der Gnade – ist die Halskette in fünf langen Modus-2-Takten harmonisiert, während die Singstimme ihr Loblied in einer Kontur vorträgt, die den äquidistanten Akkord *e-g-b-cis-e* umspielt. Als konkretes Objekt dagegen scheint die vorherrschende Wirkung der orientalischen Halskette für den dichtenden Komponisten in der Einförmigkeit ihrer gereihten “harten, skurrilen Perlen” und der an Kirchenfenster erinnernden Vielfarbigkeit zu liegen; die Musik interpretiert diesen Teil der Phrase mit fünf identischen Takten über einem wiederholten Orgelpunktton *cis*, wobei die Akkorde jener Verkettung von Dominant-Tredezimakkord-Umkehrungen entsprechen, die Messiaen als seinen *effet de vitrail* bezeichnet. Die Vokallinie bewegt sich in kleinen Intervallen und einem Rhythmus, der langweilig erscheinen könnte, wäre da

nicht die das Gleichmaß durchbrechende Sechzehntel-Verlängerung am Ende jedes Taktes. Solche Perlen bringen das lyrische Ich so sehr zum Lachen, dass das Wort *cocasse* (komisch, skurril) das Gefühl der Erheiterung, die dieses Schmuckstück auslöst, gar nicht ausreichend wiedergeben kann: Der Komponist vertont ausgerechnet den kurzen Mittelvokal des Adjektivs als Melisma (“cocas - - - - se”), als eine hoch und stark beginnende Girlande, die in wiederholten Unterbrechungen an Kraft verliert und schließlich in einer Weise absteigt, die die inhärente Traurigkeit jeder bunten Verzierung zu unterstreichen scheint.

In diesen beiden symmetrisch platzierten und innerlich korrespondierenden Liedern, “Paysage” und “Le Collier”, erscheinen die Schönheit der Natur, in die Gott seine Geschöpfe gesetzt hat, und der von ihr ausgehende Seelenfrieden als die einzigen Gnadengaben, die der Mutlosigkeit entgegen gehalten werden können. Während die Wortwahl (besonders das emphatische “la voilà !” und das unerwartete Possessivpronomen in “Tes bras”) das lächelnde Gesicht und die liebevolle Umarmung betont, deutet die Musik an, dass diese Zeichen menschlicher Zuneigung in trauriger Weise sekundär bleiben – vielleicht, weil sie als ausschließlich irdisch gedeutet werden.

### **Unterwegs zum wahren Zuhause**

Im dritten wie auch im drittletzten Lied geht es um einen vom lyrischen Ich für sich und seine Frau ersehnten Wechsel der Wohnung und der Lebenswelt. Der Pfad, den die beiden mittels des Ehesakraments betreten haben, soll ins himmlische Jerusalem führen. Die dabei unvermeidliche Trennung vom vertrauten Leben verursacht ihnen keinerlei Bedauern, im Gegenteil: das irdische Leben zurückzulassen ist Anlass zur Freude. Die Bilder, die der Sprechende in den Augen seiner Gefährtin sieht – Bilder von Haus und Körper, d.h. von den vergänglichen Hüllen, die individuellen Seelen bzw. dem gemeinsamen Leben vorübergehend Unterkunft gewähren – werden nun als “Schmerzensbilder” interpretiert. Die hiesige Welt erscheint nicht nur bar jener Wahrheit, die die Vermählten zu sehen hoffen, sobald sie sich “in reinen, jungen, ewig strahlenden Körpern” wiederfinden, sondern auch unzulänglich hinsichtlich der grundlegenden Bedingungen für menschliches Wohlbefinden. Physikalische Fundamente und Konstruktionen zerbröckeln<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Messiaens Beschreibung erinnert an den zweiten Paulusbrief an die Korinther: “Im gegenwärtigen Zustand seufzen wir und sehnen uns danach, mit dem himmlischen Haus überkleidet zu werden” (5,2) und “Solange wir nämlich in diesem Zelt leben, seufzen wir unter schwerem Druck” (5,4).

in einem Leben, dass zwischen “marschierenden Statuen” geführt werden will, in dem Licht und Freude zu kurz kommen und stattdessen “schwarzes Geheul” den Eindruck beherrscht.<sup>12</sup>

### III – La maison

Cette maison nous allons la quitter :  
Je la vois dans ton œil.  
Nous quitterons nos corps aussi :  
Je les vois dans ton œil.

Toutes ces images de douleur qui s'impriment dans ton œil,  
Ton œil ne les retrouvera plus :  
Quand nous contemplerons la Vérité,  
Dans des corps purs, jeunes, éternellement lumineux.

#### Das Haus

Dieses Haus werden wir verlassen:  
Ich sehe es in deinen Augen.  
Auch unsere Körper werden wir verlassen:  
Ich sehe sie in deinen Augen.

Alle diese Schmerzensbilder, die sich deinen Augen einprägen,  
Deine Augen werden sie nicht mehr wiederfinden,  
Wenn wir einst die Wahrheit schauen,  
In reinen, jungen, ewig strahlenden Körpern.

“La Maison” beschreibt, was unweigerlich geschehen wird und was gläubige Christen zuversichtlich erhoffen müssen: alle Bedingtheit des sterblichen Lebens wird einst von den Menschen abfallen, die daraufhin in verklärten Körpern in ein neues Leben eintreten werden. Dagegen legt “Les deux guerriers” nahe, dass nichts gegeben oder vorbestimmt, dass vielmehr entschiedenes Handeln verlangt ist. Allerdings hat sich das junge Paar durch das Sakrament der Ehe zusätzlich qualifiziert: Gott sollte sie anhören, nun da sie ein Fleisch geworden sind, da der Sprecher seinem Gott als “deine beiden Kinder” gegenübertreten kann.

<sup>12</sup> Auch viele der Bilder im siebten Lied des Zyklus paraphrasieren Paulusworte; vgl. vor allem Eph 6, 10-17: “Und schließlich: Werdet stark durch die Kraft und Macht des Herrn! Zieht die Rüstung Gottes an, damit ihr den listigen Anschlägen des Teufels widerstehen könnt. Denn wir haben nicht gegen Menschen aus Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern gegen [...] die Beherrscher dieser finsternen Welt [...] Seid also standhaft: Gürtet euch mit Wahrheit, zieht als Panzer die Gerechtigkeit an und als Schuhe die Bereitschaft, für das Evangelium vom Frieden zu kämpfen. Vor allem greift zum Schild des Glaubens! Mit ihm könnt ihr alle feurigen Geschosse des Bösen auslöschen. Nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes.”

**VII – Les deux guerriers**

De deux nous voici un. En avant !  
Comme des guerriers bardés de fer !

Ton œil et mon œil parmi les statues qui marchent,  
Parmi les hurlements noirs, les écroulements de sulfureuses géométries.  
Nous gémissons : ah ! écoute-moi, je suis tes deux enfants, mon Dieu !

En avant, guerriers sacramentels !  
Tendez joyeusement vos boucliers.  
Lancez vers le ciel les flèches du dévouement d'aurore :  
Vous parviendrez aux portes de la Ville.

**Die beiden Krieger**

Aus Zweien sind wir nun eins geworden. Vorwärts!  
Wie in Eisen geharnischte Krieger!

Dein Auge und mein Auge zwischen den marschierenden Statuen,  
Zwischen schwarzem Geheul, dem Einstürzen schweflicher Geometrien.  
Wir ächzen: ach! hör mich, ich bin deine beiden Kinder, mein Gott!

Vorwärts, Sakramentalkrieger! Hebt fröhlich eure Schilder.  
Schießt gegen den Himmel die Pfeile eurer Hingabe an den neuen Tag:  
Ihr werdet zu den Pforten der (himmlischen) Stadt gelangen.

Die beiden Lieder sind durch die Metapher des Auges verbunden, das (in "La Maison") die Zukunft spiegelt bzw. (in "Les deux guerriers") synekdochisch für die Anschauung des Paares steht. Musikalisch beginnen beide Lieder mit wiederholten Begleitmustern (vgl. III: T. 1 = 2 = 3, 5 = 6, VII: T. 2 = 3 = 4, 7 = 8 = 9) und deutlichen Aufwärts-Gesten in der Gesangsstimme (vgl. die steigende kleine Terz in III: T. 2-3, 5-6 + 9 und den doppelten Tritonus in VII: T. 1-4, 19-21). In Anbetracht der Tatsache, dass Messiaen die Vorstellung des Abstiegs – sowohl Gottes Eintreten in den irdischen Bereich im Zuge seiner Menschwerdung als auch den menschlichen Sturz in den Abgrund – oft quasi lautmalerisch als einen Absturz durch die Register komponiert,<sup>13</sup> liegt es nahe, diese Aufwärtsgesten als ähnlich symbolisch, d.h. als Versuche einer himmelwärts gerichteten Gestik zu deuten.

Der Text von "La Maison" weist in den Rahmenzeilen indirekte Parallelen auf: Die erste Zeile beschreibt, was *im Auge zu sehen* ist, die letzte, was *die Augen einst sehen werden*; die erste stellt fest, dass bisherige Körper

<sup>13</sup> Siehe hierzu Aloyse Michaely, "L'Abîme. Das Bild des Abgrunds bei Olivier Messiaen", in *Musik-Konzepte* 28 (11/1982), S. 7-55. Vgl. auch Michaelys Diskussion dessen, was er als Messiaens "Abstiegsmotiv" bezeichnet, in *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen* (passim).

aufgegeben werden müssen, die letzte, dass neue Körper erworben werden. Diese Parallelen werden allerdings in der Musik nicht gestützt. Stattdessen komponiert Messiaen ein kurzes Lied mit drei ungleichen Abschnitten ohne jegliche modale Definition. Die beiden Feststellungen im ersten Abschnitt erklingen im Viervierteltakt, von einer Wechselschlag-Begleitung untermalt. Dabei ist der Ausdruck sanft und der Satz, in dem Bass- und Oberstimmentöne die aufsteigende Terz der Gesangsstimme erst vorwegnehmen und dann verdoppeln, transparent. Der Blick des lyrischen Ich ins Auge seiner "Mi" jedoch, als chromatische Kurve über einem Bassorgelpunkt *h* dargestellt, bringt das Gleichmaß ins Schwanken: Das Klavier teilt den unbetonten Akkord der rechten Hand, verwandelt so einen einfachen Toccat-Anschlag in zwei melodisch verbundene Achtel und erweitert damit den Takt auf vier punktierte Viertel, während die Gesangsstimme die vorherige Aufteilung beizubehalten sucht, indem sie jede einzelne Note um die Hälfte verlängert. Der Mittelabschnitt des Liedes mit seiner *recto-tono*-Rezitation erreicht in einem dezidierten "nicht mehr" den ersten Höhepunkt des Liedes. Der durch ein mäßiges Tempo, eine lyrische Gesangslinie und einen homophonen Satz geprägte dritte Abschnitt unterstreicht – inhaltlich vollkommen angemessen – das Wort "ewig" als zweiten Höhepunkt.

Harmonisch lässt sich eine Entwicklung ausmachen, die vom impliziten *h*-Orgelpunkt des ersten Abschnitts über das *fis*, in dem der Höhepunkt des zweiten Abschnitts wurzelt, zum abschließenden Akkord auf *e* führt. Mit dieser großflächigen V – V/V – I-Progression beschreibt das Lied ein absichtsvolles Streben auf ein vorher bestimmtes Ziel hin. Die Beobachtung, dass der auf *e* errichtete Schlussakkord sowohl das *h* des Anfangs als auch das *fis* des irdischen Abschieds enthält, steht im Einklang mit der christlichen Auffassung von der Beziehung zwischen diesem und dem jenseitigen Leben.

In "Les deux guerriers" ist die harmonische Konzentration sogar noch geradliniger. Der Ton *c*, um den die melodischen Linien sowie die virtuoson Figuren kreisen und auf dem der wiederholte Durdreiklang der Rechten sowie die Bassoktave der Linken wurzeln,<sup>14</sup> bestimmt nahezu alle Takte des Liedes. Das *c* erfährt besondere Betonung als Rahmen der aufstrebenden Tritoni im Eröffnungsausruf der Gesangsstimme sowie in dessen mit chromatischen Nebennoten umwobener und zu Wellen beschleunigter Antwort in der Unisono-Passage des Klaviers.

<sup>14</sup> Im siebten Lied umspielt die Singstimme in T. 1-6, 19-23 und 32 den zentralen Ton *c*, der auch in T. 25-26 als Angelpunkt dient. Zudem erklingen metrisch betonte C-Dur-Dreiklänge und den jeweiligen Takt beschließende Bassoktaven auf *c* in T. 7-9, 12-13, und 32.

BEISPIEL 7: der vorherrschende Ton *c* mit seinem Tritonus (VII: T. 1-3)

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Vif' and contains the vocal line with the lyrics 'De deux nous voi-ci un. En a - vant!'. The second system is labeled 'Modéré' and contains the piano accompaniment. The piano part features a tritone interval marked with an '8' and a 'staccato' marking.

Zudem beherrscht das *c* den sechsten Takt (und dessen Wiederholung im Schlusstakt), wo C-Dur-Dreiklänge aus dem chromatischen Tonvorrat des Klaviersatzes hervorscheinen, bestätigt durch den schlichten Oktavsprung des Gesangs. Verschiedene Formen des erweiterten Dominantseptakkordes, die flüchtig schon vor der Reprise (vgl. die zweite Hälfte von T. 18) und ausführlicher vor dem Schluss des Liedes erklingen (vgl. T. 27-31), untermauern ebenfalls die Tatsache, dass das *c* der einzige Grundton dieses Liedes ist – metaphorisch gesprochen: der eine und einzige Zielpunkt, dem diese “Sakramentalkrieger” zustreben.

Die musikalische Struktur des Liedes spiegelt sein inneres wie äußeres Wesen. Die Rahmenstrophen des Textes sind verbunden durch die Imperativform der Verben, die Ausrufezeichen, das mittelalterliche Kriegsgerät und die wiederholte Aufforderung “vorwärts”. Die Musik ist entsprechend als dreiteilige Liedform mit deutlicher Reprise angelegt. Hinsichtlich der inneren Bereitschaft des lyrischen Ich jedoch unterscheiden sich die beiden Verse wesentlich. Die geharnischten Haudegen der ersten Strophe werden später als “Sakramentalkrieger” angesprochen; ihre Rüstung, zunächst vor allem als Schutz vorgestellt, soll nun aktiv dazu dienen, Pfeile der Hingabe in die Morgenröte eines neuen Lebens zu schießen. Und während die beiden Protagonisten im ersten Vers noch schlicht “vorwärts” marschieren, sehen wir sie im dritten Vers selbstbewusst auf das Tor der himmlischen Stadt zusteuern. Die Musik bildet diese Entwicklung der Zielsetzung mittels einer großen internen Erweiterung ab:

A	T.	1-5	∧	6
A'	T.	19-23	23-31	32

Im Mittelabschnitt, der die optimistische Kampfbereitschaft der Krieger mit negativen Urteilen über die von der unerlösten Menschheit bewohnte Sphäre kontrastiert, verwendet Messiaen eine musikalische Symbolik, die in dieser Analyse inzwischen eingeführt ist: eine Gegenüberstellung der die Dankbarkeit gegenüber Gott einerseits und den Ausdruck göttlicher Liebe andererseits verkörpernden Modi. In T. 7-11<sub>2</sub> und 12-15<sub>2</sub> entlehnen Vokal- und Klavierpart ihre Töne dem Modus 3<sup>1</sup>, in den verbleibenden fünf Akkorden von T. 11 und 15 *horizontal* ergänzt von Modus 2<sup>2</sup>; in T. 26 wird der in der Stimme und dem oberen Klavierstrang realisierte Modus 3<sup>4</sup> *vertikal* dem Modus 2<sup>3</sup> übergestülpt. Der Text allein könnte hier auf eine den Autor und seine Mi beherrschende niedergeschlagene Stimmung schließen lassen, doch die Musik macht deutlich, dass auch jede Feststellung irdischer Minderwertigkeit im Wissen um die stete Gegenwart göttlichen Trostes geäußert wird. So erscheint es nur konsequent, dass der Appell “écoute-moi”, der die umwobenen Tritoni – die musikalische Verwirklichung der Imperative zu Beginn des Liedes – zitiert,<sup>15</sup> von einem ganz in Modus 2<sup>2</sup> gehaltenen Takt abgerundet wird. Messiaen beschließt demnach den Mittelabschnitt des Liedes von den jungen Eheleuten als Gotteskriegerern mit der musikalischen Versicherung, dass Gott seine Kinder liebt: Man darf ihn bitten, seinen Gläubigen zuzuhören.

### Wessen Diener?

Im vierten und viertletzten Lied hören wir, oberflächlich betrachtet, von sehr unterschiedlichen Szenen, die sich jedoch bei näherem Hinsehen als spirituell komplementär erweisen. Die eine ist ausdrücklich mit “Schrecken” überschrieben; die andere könnte entsprechend “Wonne” oder “Entzücken” heißen. Beide stellen Laute der menschlichen Stimme ins Zentrum. Im einen Fall stehen vokal erzeugte Geräusche für angsterfülltes Stöhnen; im anderen wird liebliches Singen mit dem freudigen Loblied eines Vogels auf den nahenden Frühling verglichen. Der eine Text evoziert die Gefahren, die erwachsen, wenn vergangenes Fehlverhalten verdrängt statt eingestanden wird; der andere bietet eine Vision zukünftiger Seligkeit. Der eine warnt vor Verzweiflung, da diese in ein Leben führt, das der Hölle gleicht, ein Leben hinter geschlossenen Toren, gegen die die nicht zugelassenen Erinnerungen

<sup>15</sup> Vergleiche die Klavierfigurationen um *c-fis-c* in T. 2-4 mit den ähnlichen Wogen um *g-cis-g* in der Gesangsstimme und der rechten Hand des Klavierparts in T. 17.

unerbittlich klopfen; der andere stellt eine fortschreitende Spiritualisierung vor Augen, in der die freudige, Christus dienende Sängerin in einen körperlosen Engel verwandelt wird. Der eine Text zeichnet ein Bild von Dunkelheit und absurden Ausscheidungen; der andere verspricht unendliche Helle und Herrlichkeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Satan und die Mächte der Unterwelt hungern nach menschlicher Verzweiflung, denn von ihr leben sie. Sie ergötzen sich an Erdenbürgern, die, verfangen im vermeintlichen Wissen um ihre Sündhaftigkeit, der Erlösung keine Chance einräumen. Demgegenüber heißen der himmlische Vater und sein Sohn diejenigen willkommen, die auch später im Weltentag ("am Nachmittag") noch eine "frische Stimme" haben. Sie werden auf ihrer Stirn mit dem Mal der Erwählten gezeichnet werden, von dem die Johannes-Offenbarung erzählt; sie werden ein auf die Ewigkeit hin geöffnetes Fenster finden und aufgefordert werden, in das himmlische Jubilieren einzustimmen.

#### **IV – Épouvante**

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ho !

N'enfouis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne les retrouverais plus.

Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas.

Des lambeaux sanglants te suivraient dans les ténèbres

Comme une vomissure triangulaire,

Et le choc bruyant des anneaux sur la porte irréparable

Rythmerait ton désespoir

Pour rassasier les puissances du feu.

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ho !

ha, ha, ha, ha, ha; ha, ha, ha, ha, ho ! ho ! ha, ha, ha ha !

#### **Schrecken**

Ah, ah, ah, ah, ah, ah, oh!

Vergrab deine Erinnerungen nicht in der Erde, du fändest sie nicht wieder.

Zieh nicht, zerquetsch nicht, zerrei nicht.

Blutige Fetzen würden dir in die Dunkelheit folgen

Wie ein dreieckig Erbrochenes,

Und der laute Aufprall der Ringe auf die irreparable Pforte

Würde zum Rhythmus deiner Verzweiflung,

Um die Mächte der Hölle zu sättigen.

Ah, ah, ah, ah, ah, ah, oh!

ah, ah, ah, ah, ah; ah, ah, ah, ah, oh! ah, ah, ah, ah!...

Die richtige Einschätzung des Liedes “Épouvante” wird oft durch die missverständliche Beschreibung oder Übersetzung einer wesentlichen Textkomponente behindert. Der daraus entstehende Irrtum spukt besonders in Konzertprogrammen nicht französischsprachiger Länder herum. Er betrifft die ausführlichen Rahmenpassagen, in denen die Gesangsstimme auf die beiden Silben beschränkt ist, die im Französischen als “ha” und “ho” umgeschrieben werden. Interpreten, die diese Laute als Lachen beschreiben, scheinen sich einzig auf die schriftliche Darstellung zu stützen, in der einzig die Messiaens “ha, ha, ha” vom üblicheren “ha ha ha” unterscheidenden Kommata zum Nachdenken anregen könnten. Die Vertonung jedoch lässt von der ersten Note des Liedes an keinerlei Zweifel zu.

Messiaen ordnet jedes “ha–” einem klassischen Seufzermotiv, einem legato absteigenden Halbtonschritt, zu; nach einigen Wiederholungen erweitert er das Notenpaar zu viertönigen (und in der Coda immer längeren) Klagerufen. Die Aufführungsanweisung *haletant et plaintif* (keuchend und klagend) macht deutlich, dass es sich hier um vom lyrischen Ich ausgestoßene Schreckenslaute<sup>16</sup> handelt und nicht etwa um das höhnische Lachen eines Teufels. Raffaele Pozzi hört in diesen Seufzern ein Echo der “Aoua!”-Schreie, mit denen Ravel das zweite seiner *Chansons madécasses* eröffnet.<sup>17</sup>

**BEISPIEL 8:** Seufzer der Angst und Pein (IV: m. 1)

The musical score is for a piece titled "Vif haletant et plaintif" in mezzo-forte (mf). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases: "ha, — ha, —". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The tempo is marked "Vif" and the dynamics "mf". The score is in G major and 2/4 time.

<sup>16</sup> H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, S. 325, spricht von “cris d’effroi”. Man sollte sich daran erinnern, dass die Franzosen zwar ähnlich lachen wie die Sprecher anderer Sprachen, jedoch den Buchstaben “h” nicht aussprechen. Für meine deutsche Wiedergabe habe ich daher “ah” und “oh” gewählt, was weniger missverständlich sein sollte.

<sup>17</sup> Cf. R. Pozzi, *Il suono dell’estasi: Olivier Messiaen dal Banquet céleste alla Turangalila-Symphonie*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, S. 84.

Der poetisch ausdrucksstarke Mittelabschnitt von “Épouvante”, dessen 27 Takte jedoch kaum mehr als die Hälfte des 49taktigen Liedes einnehmen, besteht aus drei Segmenten. Das T. 6-11 umfassende erste Segment präsentiert eine im Wesentlichen unbegleitete Psalmodie auf dem Rezitations-ton *c*, die von der chromatisch absteigenden Dreitonfigur *d-des-c* in Gang gesetzt wird und viermal mit deren aufsteigender Spiegelung (*c-des-d*) und anschließenden kleinen Klaviergesten kadenziert. Im letzten der drei Segmente, das in seiner Länge in etwa dem ersten entspricht, lässt das Klavier die Gesangsstimme zurück und spielt flimmernd tremolierende Tritoni, die in drei Ganztonschritten absteigen (vgl. T. 28, 29 und 30-32).

Das zentrale Segment des Mittelabschnitts, in dessen langem crescendo von *p* bis *fff* die Gesangsstimme genau anderthalb Oktaven aufsteigt, malt die klaustrophobische Situation eines Menschen, der im Schraubstock eines selbst geschaffenen Teufels zusammengepresst wird. Die Intensivierung ist langsam und quälend; der Anstieg in Halbtonschritten wird von Tonwiederholungen in der Gesangsstimme und chromatisch kreisenden Bewegungen im Klavier verzögert. Wo der Text vom “Aufprall der Ringe auf die irreparable Pforte” spricht, der dem sich moralisch selbst verurteilenden Menschen den Rhythmus der eigenen Verzweiflung skandiert, verspricht die Musik zugleich Ausweglosigkeit und einen Augenblick tröstlichen Lichtes. Während die rechte Hand des Klavierparts mit ihren Dreiklängen einen dynamisch zunehmenden chromatischen Abstieg vollzieht, steigt die Gesangslinie, unterstützt von den Spitzentönen der Bass-Arpeggien, in sechs Ganztonschritten aufwärts. Beim Höhepunkt *désespoir* kollabieren die gegenläufigen akkordischen Bewegungen des Klaviers zu einem einzigen Akkord. Für den kurzen Moment, da dieser Akkord auf einen neu hinzutretenden Bassdreiklang trifft, leuchtet inmitten des Schreckensszenarios der Modus von Gottes Liebe auf. Und obwohl er hier sofort von einem lauten Rasseln im hohen Register des Klaviers übertönt wird, stützt derselbe Modus in derselben Transposition (Modus 2<sup>2</sup>) dann auch den anschließenden anderthalb-oktavigen Abstieg der Gesangsstimme zu den “Mächten der Hölle”.

Doch wie Messiaens Musik zeigt, ist dieses kurze Aufleuchten göttlicher Liebe in einer so hoffnungslosen Situation nicht ausreichend. Im langen Schlussabschnitt ist die Reprise des Seufzens und Stöhnens vom Beginn des Liedes (T. 33-37 = 1-5) viel ausgedehnter, wobei sowohl die Intensität als auch das empfundene Elend verstärkt scheinen (vgl. den wiederholten *fff*-Schrei auf dem hohen *as* und die chromatische Kurve in T. 48, die vom Bassanschlag des Klaviers in trockenem *fff* brutal abgeschnitten wird). Den ins Feuer Gefallenen winken weder Mitleid noch Befreiung.

Ganz anders sieht die Zukunft aus für die Diener des dreifaltigen Gottes. Der Titel des sechsten Liedes identifiziert die menschliche Stimme als Mittel, das die Bildreihe von der himmlischen Transformation auslöst.

**VI – Ta voix**

Fenêtre pleine d'après-midi,  
Qui s'ouvre sur l'après-midi,  
Et sur ta voix fraîche  
(Oiseau de printemps qui s'éveille).

Si elle s'ouvrait sur l'éternité  
Je te verrais plus belle encore.  
Tu es la servante du Fils,  
Et le Père t'aimerait pour cela.  
Sa lumière sans fin tomberait sur tes épaules  
Sa marque sur ton front.  
Tu compléterais le nombre des anges incorporels.

À la gloire de la Trinité sainte  
Un toujours de bonheur élèverait ta voix fraîche  
(Oiseau de printemps qui s'éveille) :

Tu chanterais.

**Deine Stimme**

Fenster voll Nachmittag,  
Das sich auf den Nachmittag hin öffnet  
Und auf deine frische Stimme  
(erwachender Frühlingsvogel).

Wenn es sich auf die Ewigkeit hin öffnete,  
Sähest du für mich noch schöner aus.  
Du bist die Magd des Sohnes,  
Und der Vater würde dich dafür lieben.  
Sein unendliches Licht fiele auf deine Schultern,  
Sein Zeichen auf deine Stirn.  
Du würdest die Zahl der körperlosen Engel ergänzen.

Zum Ruhm der heiligen Dreifaltigkeit  
Erhöhe das immerwährende Glück deine frische Stimme  
(erwachender Frühlingsvogel):

Du sängest.

Die Bildsprache ist Debussys berühmter Komposition über die Liebe, der Oper *Pelléas et Mélisande*, verpflichtet. In der entscheidenden vierten Szene des vierten Aktes preist Pelléas Mélisandes Schönheit mit Worten,

die Messiaen dazu inspirieren, die Stimme der Geliebten in ihrer metaphysischen Dimension mit Frühling und Frische zu verbinden: “On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps ! Ta voix ! Ta voix ! Elle est plus fraîche et plus franche que l’eau !” (Man könnte meinen, deine Stimme sei im Frühling übers Meer gekommen! Deine Stimme! Deine Stimme! Sie ist frischer und ehrlicher als Wasser!)

Alle musikalischen Symbole treffen hier in einer unmissverständlichen Aussage zusammen. Das Lied ist als einfache dreiteilige Form entworfen (A B A'). Im kurzen Mittelabschnitt greift Messiaen noch einmal die in einigen der vorausgehenden Lieder erprobte Gegenüberstellung von Modus 2 und 3 auf. Wenn das lyrische Ich die geliebte Frau in einem Fenster sieht, hinter dem kein irdischer Garten, sondern vielmehr die Ewigkeit aufscheint, in der sie Gott als Magd seines Sohnes erfreut, trifft der Modus der menschlichen Dankbarkeit auf den Modus der Gottesliebe (vgl. T. 10-11: Modus 3<sup>2</sup> über 2<sup>1</sup>, Modus 3<sup>1</sup> über 2<sup>2</sup>, Modus 3<sup>3</sup> über 2<sup>3</sup>).

In den Rahmenabschnitten bringt das Lied vom erwachenden Frühlingsvogel reine Gottesliebe hervor. Die Rechte des Klaviers wogt in ununterbrochenen Sechzehntelnoten-Dreiklängen über einer in sanftem 6/8-Takt gehaltenen Linken, wobei eine irreguläre Verlängerung am Ende jedes Taktes die Ruhe nicht stört, sondern wesentlich zur besonderen Anmut beiträgt. Mit einer Tonart-Vorzeichnung von sechs Kreuzen, einem in jedem Takt mehrmals wiederholten Fis-Dur-Dreiklang und einer Harmonisierung in Modus 2, dessen “Tonika-” und “Dominant-”Transpositionen alle Töne bestimmen,<sup>18</sup> nehmen diese Abschnitte den eröffnenden “Regard du Père” aus dem erst 1944 entstandenen Klavierzyklus *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* bzw. den “Jardin du sommeil d’Amour” überschriebenen Satz aus der 1946-48 komponierten *Turangalila-Sinfonie* voraus. Im erweiterten Schlussstakt des Abschnitts<sup>19</sup> scheint ein frei rhythmisiertes, in Modus 2<sub>1</sub> über einem Fis-Dur-Dreiklang ausgedehntes Unisono des Klaviers das Trällern der frischen Stimme im Himmel anzudeuten. Die Coda bestätigt mit einer langsamen homophonen Geste in Modus 2<sup>1</sup> um Fis-Dur die Beziehung zwischen diesem Gesang und Gottes Liebe.

<sup>18</sup> Vgl. T. 1-6 = Modus 2<sup>1</sup>, T. 7 = Modus 2<sup>2</sup>, T. 8 = Modus 2<sup>1</sup>;  
T. 17-21 = Modus 2<sup>1</sup>, T. 22 = Modus 2<sup>2</sup>, T. 23-25 = Modus 2<sup>1</sup>.

<sup>19</sup> Der einfache T. 8, in dem das Klavier auf das Bild des erwachenden Frühlingsvogels antwortet und den ersten Abschnitt mit 13 seine Begleitfigur erweiternden Sechzehntelnoten abrundet, wird im strukturell analogen, jedoch weitaus komplexeren T. 23 auf 21 + 14 + 12 + 11 + 10 + 31 Sechzehntelwerte (*vif*) sowie eine kontrastierende Ergänzung (7/4, *lent*) verlängert. Alle Töne dieser erweiterten Schlussbildung entstammen Modus 2<sup>1</sup> und klingen über dem für dieses Lied insgesamt charakteristischen Fis-Dur-Dreiklang in der zweiten Umkehrung.

Das fünfte Lied wird sowohl durch seine zentrale Stellung in der neunteiligen Gruppe als auch durch seine Brückenfunktion zwischen den Höllen- und Himmelsvisionen der angrenzenden Stücke definiert. Infolgedessen kann die Aussage auf zwei leicht unterschiedliche Weisen gehört werden: als Ausdruck der vorherrschenden Sorge des jungen Ehemannes oder als eine Vergewisserung seiner Frömmigkeit. Im ersten Fall geht es um sein Bedürfnis, die Rolle zu interpretieren, die seine Ehefrau nach christlicher Doktrin in seinem Leben spielen soll; im zweiten Fall sucht er Schutz vor den in “Épouvante” beschriebenen Ängsten, indem er sein Vertrauen bestärkt, sein neuer Stand möge Gott mehr und nicht weniger gefällig sein.

### V – L’épouse

Va où l’Esprit te mène,  
 Nul ne peut séparer ce que Dieu a uni,  
 Va où l’Esprit te mène,  
 L’épouse est le prolongement de l’époux,  
 Va où l’Esprit te mène,  
 Comme l’Église est le prolongement du Christ.

### Die Gattin

Geh, wohin der Geist dich führt,  
 Keiner kann trennen, was Gott zusammenfügt,  
 Geh, wohin der Geist dich führt,  
 Die Gattin ist die Verlängerung des Gatten,  
 Geh, wohin der Geist dich führt,  
 Wie die Kirche die Verlängerung Christi ist.

Mit nur dreizehn Takten ist dieses das kürzeste Lied im Zyklus; in seiner Struktur einer dreifachen Refrainzeile, die mit drei sehr ähnlichen Verszeilen alterniert, ist es auch das schlichteste – trotz der eintaktigen Erweiterung, deren kontrastierendes *Très lent, pp mystérieux* vor dem Abschlusstakt eingeschoben ist.<sup>20</sup>

Der Imperativ im Refrain, “Geh, wohin der Geist dich führt”, gibt keine Auskunft darüber, ob die Worte an Mi gerichtet sind oder ob der Autor vielmehr sich selbst ermahnt, wachsam zu bleiben und nur der göttlichen Führung zu folgen. Die drei mit dem Refrain alternierenden Verse sind dem Neuen Testament entnommen. Die zweite Liedzeile ist eine Paraphrase auf

<sup>20</sup> Um Messiaens Bauplan für dieses Lied richtig zu schätzen, ist es hilfreich, sich zu den Worten “[le prolonge]ment ... du Christ” einen unmittelbaren Übergang vom letzten Akkord in T. 11 zum Auftakt zu T. 13 vorzustellen und dies dann mit den analogen drei Akkorden in T. 3-4 (“ce que Dieu a uni”) zu vergleichen.

Mt 19,6: “Was aber Gott verbunden hat, das darf der Mensch nicht trennen”, während es sich bei der vierten und sechsten Zeile um Messiaens Wiedergabe einer Erklärung des Paulus an die Epheser zu handeln scheint: “Denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist; er hat sie gerettet, denn sie ist sein Leib. Wie aber die Kirche sich Christus unterordnet, sollen sich die Frauen in allem den Männern unterordnen” (Eph 5,23-24).

Die Musik des zweitaktigen Refrains ist in mehrfacher Hinsicht auffällig. Die Melodietöne des Gesangsstimmes und der Klavieroberstimme bilden zusammen ein Fünntonaggregat äquidistanter Intervalle (*g-ais-cis-e-g* in T. 1-2 und 5-6; *as-h-d-f-as* in T. 9-10), während der untere Strang des Klavierparts als Ornamentierung zweier Orgelpunkt-Dreiklänge gehört werden könnte (G-Dur und E-Dur in T. 1-2 und 5-6; As-Dur und F-Dur in T. 9-10). Harmonisch ist jeder Refrain fest in einer einzigen Modus-2-Transposition verankert. Deren Tonvorrat bestimmt auch noch die ersten Worte der folgenden Verszeile (vgl. “Nul ne peut”, “L’épouse”, und “Comme l’Église”); für den Rest der jeweiligen Segmente ergänzt Messiaens Musik jeweils die beiden anderen Transpositionen des Modus von Gottes Liebe.<sup>21</sup>

**BEISPIEL 9:** vom Geist geführt (V: T. 1-2)

**Presque lent**

*mf*

Va — — — où l'Es-prit te mè - - - ne

*expressif*

*f*

In den beiden ersten Versen folgt den gesungenen Worten eine Klaviergeste, die, aus der Höhe absteigend und an Intensität zunehmend, den nächsten Eintritt des Refrains vorbereitet. Im dritten Vers, am Ende des

<sup>21</sup> Vgl. in T. 1-3: Modus 2<sup>2</sup> ---- + 2<sup>3</sup>, 2<sup>1</sup>, 2<sup>3</sup>; in T. 5-7: Modus 2<sup>2</sup> ---- + 2<sup>3</sup>, 2<sup>1</sup>, 2<sup>3</sup>; in T. 9-11 (wo der Refrain einen Halbton höher klingt als zuvor) sowie im ergänzenden letzten Dreiachtelwert von T. 12: Modus 2<sup>3</sup> ---- + 2<sup>2</sup>, 2<sup>3</sup>.

Liedes, erklingt eine ähnliche Geste, die jedoch aufsteigt und in himmlische Höhen zu entschwinden scheint. In jedem Vers fügt der Komponist – wie er es auch in anderen Werken oft tut – durch modale Symbolik das hinzu, was die Worte unausgesprochen lassen. Die Akkordketten, aus denen diese Klaviergesten bestehen, unterscheiden sich zwar im Details ihrer jeweiligen Töne, entsprechen einander jedoch gleichzeitig in ihrer Anlage: In allen Fällen handelt es sich um vier oder fünf Durdreiklänge in der zweiten Umkehrung, die, von der Rechten allein gespielt, zu einigen modal bestimmten Akkorden führen, an denen beide Stränge beteiligt sind. Als Ergänzung des Verses über die Ehe als untrennbaren Bund wählt Messiaen Modus 6<sup>3</sup>; für die Kommentare des Klaviers zu den beiden angeblich analogen “Verlängerungen” entnimmt er alle Töne seinem dritten Modus (T. 8 endet in Modus 3<sup>1</sup>, T. 13 in Modus 3<sup>2</sup>). Modus 3, der in den *Poèmes pour Mi* für die Dankbarkeit gegenüber Gott reserviert zu sein scheint, bekräftigt somit, dass die Funktion der Ehefrau als “Verlängerung” ihres Mannes innerhalb der göttlich gewollten Ordnung als Segen anzusehen ist. Modus 6, eingeführt im Zusammenhang mit dem Dank für die in Christi Erlösertod kulminierende göttliche Selbsthingabe, deutet den Bund, der Individuen in der heiligen Ehe vereint, als ein Abbild des Bundes zwischen der Menschheit und ihrem Schöpfer.

### Messiaens musikalische Aussage in den *Poèmes pour Mi*

Wer eine Liste der in diesem Zyklus hermeneutisch besetzten musikalischen Komponenten und Parameter aufstellt und diese dann nach ihrer Häufigkeit oder Wichtigkeit ordnet, wird überrascht sein angesichts der erheblichen Überschneidung mit den Symbolen, die die ausdrücklich religiös definierten Werke der 30er und 40er Jahre bestimmen. Gottes Liebe liegt auch hier eindeutig in Führung, repräsentiert von der ganzen Palette der von Messiaen so besonders geschätzten Symbole: [1] dem Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée (am liebsten in einer seiner vertikal symmetrischen Positionen), [2] dem melodisch betonten *ais*, [3] der Vorzeichnung von und harmonischen Verankerung in Fis-Dur, [4] dem zweiten Modus als Baumaterial einer ausgedehnten tonalen Landschaft und [5] dem melodische Spiel mit den äquidistanten Unterteilungen der Oktave.

Die ersten vier dieser fünf Bedeutungsträger bestimmen gemeinsam die zehntaktige *alleluia*-Passage in “Action de grâces”; die mittleren drei erklingen in den elysischen Rahmenabschnitten von “Ta voix”. Zusammen mit

dem melodischen Spiel um die äquidistanten Unterteilungen der Oktave definiert Modus 2 sowohl die dreimalige Aufforderung, der Führung des Geistes zu folgen, in dem Lied, das die Gattin des Mannes mit Christi Kirche vergleicht (“L’Épouse”), als auch die etwas rätselhafte Behauptung, in der Ehe würden nicht nur zwei zu einem Fleisch, sondern zugleich einer zu einer Zweiheit (vgl. “je suis tes deux enfants, mon Dieu” in “Les deux guerriers”). Eine weitere Kombination, die in diesem Zyklus häufiger anzutreffen ist als sonst in Messiaens Werk, ist die vertikale oder horizontale Gegenüberstellung der Modi 2 und 3, gedeutet als Zeichen für Gottes Liebe einerseits und die Dankbarkeit des Menschen für Gottes Gaben andererseits (siehe dazu besonders die Lieder Nr. I, II, VI, VII und VIII).

An drei verschiedenen Stellen bildet Modus 2 den Hintergrund für Messiaens eigenwilliges “Boris-Motiv”, meist unterstrichen von den schimmernden Akkordumkehrungen über einem Orgelpunktbas, die er als seinen “Kirchenfenstereffekt” bezeichnet. Der inhaltliche Bezug, der hier durch die gemeinsame Komponente hergestellt bzw. betont wird, ist aufschlussreich. Das Motiv erklingt zunächst unbegleitet im vierten Takt des ersten Liedes zu den Worten vom “verwandelnden Licht”. Wenig später, in T. 29-30, wo die ebenfalls unbegleitete Gesangsversion des Motivs in ein mit dem *effet de vitrail* unterlegtes Klavierzitat übergeht, spricht der Text von der “Gnade mit ihrem lichtvollen Erbe”. Gegen Ende desselben Stückes, in T. 42-43, greift das Klavier dieselbe Kombination noch einmal in einem dramatischen *ff* auf, bevor eine erweiternde Transposition für “die Frische der Sterne” von der Gesangsstimme teils melismatisch verdoppelt wird. Selbst die variierte Entwicklung des Motivs in T. 20-21 des zweiten Liedes passt mit seinen indirekten Bezügen zum Sonnenlicht (gegen das die “Hand über den Augen” vermutlich schützend erhoben ist) in denselben Bildkomplex. Bei jedem Erklingen des “Boris-Motivs” enthält der dichterische Text somit einen direkten Hinweis auf das (physikalische oder metaphorische) Licht. Es scheint, als ob Messiaens Assoziation des Lichtes mit dem oft betörenden Farbenspiel, das beim Einfall der Sonnenstrahlen durch ein Kirchenfenster entsteht, zunächst für die Begleitakkorde, dann aber offenbar auch für das von ihnen getragene Motiv Pate stand und der späteren Verbindung mit der Beziehung zwischen einem verletzlichen Kind und seinem schützenden Elternteil zeitlich vorausging.

Ein letztes Charakteristikum des in diesem Zyklus entwickelten musikalischen Stils ist die Einbindung von Komponenten des gregorianischen Gesangs. Diese finden sich in sechs der neuen Lieder. Eine schlichte *recto tono*-Psalmodie erzählt in “Paysage” von den Eindrücken entlang des Weges,

den Menschen zurückzulegen haben, eines Weges, der durch “Sorgen und Schlammlöcher” führt und nur ab und zu von einem menschlichen Gesicht erhellt wird, und in “La maison” von allzu vielen Schmerzensbildern. In einer modernen Adaptation der ausführlicheren mittelalterlichen Praxis, in der die Rezitation auf einem wiederholten Ton von melodischen Akzenten und Kadenzen skandiert wird, bestimmt die Psalmodie auch die Ermahnung in “Épouvante”, seine Erinnerungen nicht zu verdrängen sondern einzustehen, sowie die Bitte in “Prière exaucée”, Gott möge von der Menschheit das kummervolle Schicksal abwenden. Eine andere Psalmodie bestimmt den Ton, wenn das lyrische Ich in “Action de grâces” seinem Schöpfer dankt für seine Gnadengaben, jedoch allzu bald betont, das wahre Ziel des Lebens sei die Auferstehung in der anderen Welt. Alle durch eine Psalmodie gekennzeichneten Stellen scheinen somit primär von den Schwierigkeiten des menschlichen Lebens zu sprechen oder, in religiöser Perspektive, von der Erbsünde und der Notwendigkeit der Erlösung.

Eine weitere aus dem gregorianischen Gesang übernommene Komponente, das Melisma, ist traditionell der Bekundung geistiger Freude vorbehalten; Messiaens langes *alleluia* in “Action de grâces” entspricht dieser Vorgabe. Dasselbe gilt für die vom Klavier unisono begleitete Gesangsarabeske in “Prière exaucée”, die dem Vertrauen Ausdruck verleiht, ein einziges Wort Jesu werde die menschliche Seele gesund lassen. Eine instrumentale Adaptation des Melismas in Form eines ausladenden Klavier-Unisonos schließlich ermutigt die Sakramentalkrieger in “Les deux guerriers” und trägt in “Ta voix” den Vogelgesang bei, dem metaphorisch die Aufgabe zufällt, der Angesprochenen den Zugang zum Himmelreich zu öffnen.

