

Chants de terre et de ciel

Der zweite Zyklus für Sopran und Klavier, *Chants de terre et de ciel* (Gesänge von Erde und Himmel) entstand im Sommer 1938, etwa ein Jahr nach der Geburt von Messiaens einzigem Sohn Pascal am 14. Juli 1937. Die Uraufführung fand am 6. März 1939 im Rahmen der Concerts du Triton in Paris statt, wieder mit der von Messiaen hoch geschätzten dramatischen Sopranistin Marcelle Bunlet und dem Komponisten selbst am Klavier. Die Partitur erschien noch im selben Jahr bei Durand et Cie. Die sechs Gesänge sind gewichtiger als die Lieder des zuvor komponierten Liederzyklus; ihre Gesamtdauer von ca. 28 Minuten entspricht in etwa der der neunteiligen *Poèmes pour Mi*.

Paul Griffiths beschreibt die Anlage des Zyklus als “ein Triptychon aus Diptychen”.¹ Was zunächst wie ein Wortspiel wirkt, verrät tatsächlich mehr als nur die einfache Tatsache, dass die sechs Gesänge drei Paare bilden. Wer jedes dieser Paare als Diptychon bezeichnet – wer sie also mit einem Begriff charakterisiert, der traditionell für Werke der bildenden Kunst oder des Kunsthandwerks verwendet wird, in denen zwei ähnliche visuelle Darstellungen durch ein Scharnier miteinander verbunden sind –, fordert Betrachter bzw. Hörer heraus, das innerlich Verbindende zu suchen. Dies ist im poetischen oder musikalischen Stil und Bauplan nicht unmittelbar ersichtlich, und wo es in den Adressaten der einzelnen Lieder angedeutet scheint, bedarf es ebenfalls einiger Erläuterungen.

TABELLE 3: die Triptychon-Anlage der *Chants de terre et de ciel*

I. Bail avec Mi (pour ma femme)	III. Danse du bébé-Pilule (pour mon petit Pascal)	V. Minuit pile et face (pour la Mort)
II. Antienne du silence (pour le jour des Ange gardiens)	IV. Arc-en-ciel d'innocence (pour mon petit Pascal)	VI. Résurrection (pour le jour de Pâques)

¹ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, 86.

Die beiden die Mitte bildenden Lieder handeln eindeutig vom kleinen Pascal. In jedem der Paare, die als "Seitenflügel" dienen, richtet sich der erste Gesang ausdrücklich oder implizit an eine menschliche Person – Nr. I ist Messiaens Frau Claire gewidmet, in Nr. V scheint der dichtende Komponist seine eigenen Ängste anzusprechen – während das jeweils ergänzende zweite Lied des Paares den im Zyklustitel angesprochenen himmlischen Aspekt vertritt.

Da das fünfte Lied mit einem Blick des Dichter-Komponisten auf den in seinem kleinen Bett schlafenden Sohn endet, liegt es nahe, sich ein Triptychon mit Mutter und Vater auf den beiden Seiten des schlafenden Kindes vorzustellen. Griffiths wählt denn auch "The Holy Family" als Überschrift für das Kapitel seines Buches, in dem er diesen und den vorausgehenden Zyklus vorstellt. Zwar mag er dabei vor allem an das Sakrament der Ehe und das Wunder der Elternschaft gedacht haben, doch drängt sich eine zweite Anspielung ebenfalls auf, die die Beziehung zwischen dem Aufbau dieses Zyklus und dem vertrauten Gruppenbild mit Maria und Josef beiderseits des Christuskindes beschwört. Insofern das Triptychon dieses Zyklus Claire, Pascal und Olivier Messiaen darstellt, muss also gefragt werden, unter welchem Blickwinkel die beiden jedes Paar bildenden Gesänge als Komponenten eines Diptychons wahrgenommen werden können und was sie im Einzelnen über die Gesamtintention des Komponisten verraten.

Der Gegensatz zwischen "terre" und "ciel", zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre, ist im abschließenden Diptychon am deutlichsten greifbar. Messiaen stellt hier die beiden in der Offenbarung erwähnten symbolischen Städte einander gegenüber: Babylon, einen Ort voller Unordnung, Fäulnis und Angst, als Sinnbild der Verdammnis, und das Neue Jerusalem als wiedererlangtes Paradies, in dem alles hell, schön und tröstlich ist.

Schließt man von diesem dritten Paar zurück auf das erste, so entdeckt man einen ähnlichen Kontrast zwischen den Überlegungen zum weltlichen Leben mit der Ehefrau und der gelassen-geistigen Beziehung zu einem Schutzengel. Der erste Text fällt auf durch Körperteile (Augen, Hände, Lippen, Herzen und eine "bittere Schulter") sowie kosmische Gegebenheiten (Berge, Atmosphäre, Sonne), während der zweite spirituell und heiter wirkt.

Das zentrale Diptychon ist ganz auf das Kind konzentriert. Bezeichnenderweise legt Messiaen diesem Liedpaar keinen Gegensatz von Irdischem und Himmlischem zugrunde. Entgegen kirchlichen Lehrmeinungen, die auch Neugeborene als der Erbsünde teilhaftig ansehen, stellt die Andachtslyrik und -ikonografie Kinder traditionell als die einzigen menschlichen Wesen dar, die ohne Sünde sind. Messiaen unterstreicht diese Position.

Die folgende Untersuchung der *Chants de terre et de ciel* beginnt mit einer Betrachtung der Texte in Hinblick auf deren Inhalt und Aussage, Struktur und Stilmittel, Symbolik und mögliche religiöse Implikationen. Messiaens Gedichte mit meiner deutschen Übersetzung finden sich in kurzer Folge bereits in diesem Abschnitt. Erst danach folgen Analyse und Interpretation der Vertonung jedes Textes. Es soll gezeigt werden, dass die Musik wesentlich dazu beiträgt, die Gegensätze zu unterstreichen, während sie die Diptychen unterschwellig zugleich über die inneren "Scharniere" und äußeren Grenzen hinweg miteinander verbindet.

I – Bail avec Mi (pour ma femme)

Ton œil de terre, mon œil de terre, nos mains de terre,
 Pour tisser l'atmosphère, la montagne de l'atmosphère.
 Étoile de silence à mon cœur de terre, à mes lèvres de terre,
 Petite boule de soleil complémentaire à ma terre.
 Le bail, doux compagnon de mon épaule amère.

Pachtvertrag mit Mi (für meine Frau)

Dein irdisches Auge, mein irdisches Auge, unsere irdischen Hände,
 Um die Atmosphäre zu weben, den Berg der Atmosphäre.
 Stern der Stille meinem irdischen Herzen, meinen irdischen Lippen,
 Kleiner Sonnenball, meine Erde ergänzend.
 Der Pachtvertrag, süße Gefährtin meiner bitteren Schulter.

II – Antienne du silence (pour le jour des Anges gardiens)

Ange silencieux, écris du silence dans mes mains, alleluia.
 Que j'aspire le silence du ciel, alleluia.

Antiphon der Stille (für das Fest der Schutzengel)

Schweigender Engel, schreib von der Stille in meinen Händen, Halleluja.
 Auf dass ich die Stille des Himmels atme, Halleluja

"Pachtvertrag mit Mi"² liest sich wie eine weitere poetische Morgengabe des Komponisten an seine junge Frau; man kann es ohne weiteres als eine Art Postskript zu den *Poèmes pour Mi* auffassen. Das Lied handelt *von* Mi, wie der Titel zum Ausdruck bringt, und ist zugleich *für* sie geschrieben, wie

² Das prosaische Wort *bail* bedeutet "Mietvertrag" oder "Pachtvertrag". Es muss hier vermutlich als eine Anspielung auf die Ehe als eine Zeit vertraglich geschützter Gegenseitigkeit verstanden werden – oder, im Licht von Messiaens Glauben, als die Zeit, die Gott einem verheirateten Paar zugesteht, um zusammen zu leben, einander zu erfreuen und zu unterstützen. Im ersten Falle wäre von einem "Vertragsverhältnis" zwischen den Ehepartnern auszugehen, im zweiten Fall von einem solchen zwischen Gott und dem Paar.

die Widmung nach der Überschrift und die Personalpronomen im Text deutlich machen. Demgegenüber erweitert das Gegenstück “Antienne du silence” die Vorstellung von der irdischen Frau, die das erste Lied im Vorübergehen als einen “Stern der Stille” bezeichnet, zum Bild des schweigenden Engels, wobei aus dem “kleinen Sonnenball” (der vermutlich die Erde des lyrischen Ich nicht nur “ergänzt” sondern auch wärmt) der behütende Schutzengel wird. Insofern dichterische Sprache nicht nur durch ihre Metaphern geprägt wird, sondern ebenso sehr durch mittels Wiederholung erzielte Betonungen, erscheint es markant, dass im längeren ersten Lied ein sechsfaches *terre* einem einzigen *silence* gegenübersteht, während im sehr kurzen “Antienne du silence” das dreifache *silence* zusammen mit seiner Ableitungsform *silencieux* für eine noch größere Dichte des vorherrschenden Bildes sorgt.

In Messiaens geistiger Welt steht Stille stets für die im Vorwort zum *Quatuor pour la fin du Temps* angesprochene “silence harmonieux du ciel”. Sterne sind “symbolisch für alles, was das Spirituelle vom Physischen unterscheidet”³ und damit, wie Engel, sowohl Boten als auch Zeichen der himmlischen Welt. So zeigt sich auch sprachlich die Polarisierung von irdisch und himmlisch: Während das erste Gedicht ein einziges himmlisches Bild (*étoile de silence*) in einer Aufzählung physischer Attribute versteckt, scheint es, als wolle das zweite alles Weltliche zugunsten des rein Spirituellen verschwinden lassen und nur die Hände zulassen, in die der schweigende Engel zu schreiben gebeten wird – über die Stille.

Die beiden die Mitte des Zyklus bildenden Texte, der Widmung zufolge für “Pilule”,⁴ sind liebevolle Darstellungen einer Kinderwelt von Schlichtheit und Staunen. In *Technique de mon langage musical*, seinem sechs Jahre nach diesem Zyklus veröffentlichten ersten Traktat, erwähnt Messiaen den “Tanz von Baby Pilule” als Beispiel für künstliche Volkslieder. Bestimmend in der ersten und letzten der vier Strophen sind das Lachen des Kindes, das Lächeln des Vaters und die beruhigende Gegenwart der Mutter. Pilule freut sich, wenn er mit den Fingern der Mutter spielt oder sie wie leichter Wind über seine Ohren bläst; er sonnt sich in ihrer Zuwendung und spiegelt sich in ihren freundlich blickenden Augen.

³ R. Sherlaw Johnson, *Messiaen*, 58.

⁴ “Pilule” war Messiaens Kosewort für seinen Sohn Pascal. Der Name erscheint zunächst merkwürdig, da er wörtlich schlicht “Pille” bedeutet. Spricht man die Laute öfter laut vor sich hin, so kann man sich allerdings leicht vorstellen, dass dies vielleicht herauskommt, wenn ein einjähriger Pascal versucht, seinen eigenen Namen auszusprechen: ein noch unkontrolliertes Lispeln zwischen einem anlautenden ‘P’ und einem abschließenden ‘L’.

III – Danse du bébé-Pilule (pour mon petit Pascal)

Pilule, viens, dansons, Malonlanlaine, ma.
C'est l'alphabet du rire aux doigts de ta maman.
Son oui perpétuel était un lac tranquille. Malonlanlaine, ma.

Douceur des escaliers, surprise au coin des portes.
Tous les oiseaux légers s'envolaient de tes mains.
Oiseaux légers, cailloux, refrains, crème légère.
En poissons bleus, en lunes bleues, les auréoles de la terre et de l'eau,
un seul poumon dans un seul roseau.
Io, io, malonlaine, ma, malonlaine, ma....

L'œil désarmé, un ange sur la tête, ton petit nez levé vers le bleu qui s'avale,
ourlant de cris dorés les horizons de verre, tu tendais ton cœur si pur.
Chanter, chanter, chanter, ah ! Chanter, glaneuses d'étoiles, tresses de la vie,
pouviez-vous chanter plus délicieusement ?

Le vent sur tes oreilles, malonlanlaine, ma,
joue à saute-mouton, malonlanlaine, ma.
Et la présence verte et l'œil de ta maman.
En effeuillant une heure autour de mon sourire. Malonlanlaine, ma.
Autour de mon sourire. Ma, ma, ma, io ! ha, ha, ha, ha, ha ! io, io !

Tanz des Baby-Pilule (für meinen kleinen Pascal)

Pilule, komm, lass uns tanzen, Malonlanlaine, ma.
Es ist das Alphabet des Lachens an den Fingern deiner Mama.
Ihr immerwährendes Ja war ein ruhiger See. Malonlanlaine, ma.

Sanftheit der Treppen, Überraschung am Türwinkel.
Alle leichten Vögel sind aus deinen Händen davongeflogen.
Leichte Vögel, Kieselsteine, Kehrreime, leichte Sahne.
In blauen Fischen, blauen Monden, die Strahlenkränze von Erde und
Wasser, eine einzige Lunge in einem einzigen Schilfrohr.
Io, io, malonlaine, ma, malonlaine, ma....

Mit wehrlosem Blick, einem Engel auf dem Kopf, deinem Näschen
erhoben gegen die sich verschlingende Bläue, den gläsernen
Horizont mit goldenen Schreien säumend, hast du dein so reines
Herz geöffnet.
Singen, singen, singen, oh! Singen, Sternensammler, Lebensflechten,
konntet ihr köstlicher singen?

Der Wind über deinen Ohren, malonlanlaine ma,
spielt Bockspringen, malonlanlaine ma.
Und die grüne Gegenwart und das Auge deiner Mama.
Beim Entblättern einer Stunde um mein Lächeln. Malonlanlaine, ma.
Um mein Lächeln. Ma, ma, ma, io ! ha, ha, ha, ha, ha ! io, io !

Die Silben liebevoller Babysprache mischen sich mit der erfüllten Erfahrung an Fingern abgezahlter Buchstaben und der Phantasievorstellung, man könne die Zahlen vom Zifferblatt der Uhr abpflücken. Dazwischen beschreiben die zweite und dritte Strophe die Objekte der Kinderwelt – Vögel, Fische, Kieselsteine, Monde, gläserne Horizonte und das Spiel von Licht auf Erde und Wasser – und den entzückten Blick des Vaters auf dieses kleine Wunder der Schöpfung: das Auge des Söhnchens, den Kopf, die Nase, das Herz und vor allem sein Singen. Obwohl der Titel und auch die erste Textzeile von Tanz sprechen, ist der überwiegende Eindruck im Gedicht (auch schon unabhängig von dessen Vertonung) der des Singens. Das Verb *chanter* erklingt fünfmal in kurzer Folge. Man meint zu erahnen, dass das Singen des Einjährigen, welches der Vater mit Ausdrücken wie “Refrains” und “goldene Schreie” umschreibt, dessen gurrendem “Malonlanlaine, ma” entspricht.

Die beiden Schlüsselworte im Titel des zweiten Liedes in diesem Paar, “Regenbogen” und “Unschuld”, beschwören ein leises Echo der im entsprechenden Ergänzungsstück des ersten Diptychons zentralen Worte “Engel” und “Stille/Schweigen”. In Messiaens religiösen Werken ist der Regenbogen eine der Manifestationen von Gottes Gegenwart im menschlichen Leben und die Unschuld ein Attribut heiligmäßiger Menschen. Dieser Bezug mag Griffiths veranlasst haben, im zweiten Liederpaar einen weiteren Gegensatz von Irdischem und Himmlischem zu sehen, “eine Darstellung der Kindheit, in die eine engelhafte Güte hineinprojizierte wird, als sei man noch vor den Auswirkungen der Erbsünde.”⁵ Bei genauerem Hinsehen sind jedoch die Parallelen zwischen den beiden dem Kind gewidmeten Liedern weitaus bemerkenswerter als die Gegensätze. Die beiden Lieder sind durch vielfache Gemeinsamkeiten des Vokabulars und der Bildsprache verbunden. Singen (in dem anmutigen Bild vom “Vokalisieren-Flechten”), kindliches Spiel und das Beobachten von Vögeln ist wesentlicher Bestandteil beider Texte. Das an den Fingern der Mutter abgezahlte Alphabet des dritten Liedes wird im vierten durch Pascals Faszination mit seiner eigenen kleinen Hand ersetzt, das Bockspringen durch Kugelfangspiel, Kieselsteine durch Puppen. An Stelle des Tanzes wird Pascal jetzt versprochen, er werde in die Luft geworfen und dort hin und her geschwungen. Nachdem er von blauen Fischen und blauen Monden verzaubert war, fragt sich sein Vater nun, ob der Kleine wohl von Dingen träumen könnte, die er nie gesehen hat. Selbst die “Stundenblütenblätter” kehren indirekt als “Winkel der Zeit” wieder.

⁵ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, 86.

IV – Arc-en-ciel d’innocence (pour mon petit Pascal)

Pilule, tu t’étires comme une majuscule de vieux missel.
Tu es fatigué ; regardes ta main.
Jouet incassable, les ressorts fonctionnent toujours ;
 mais on ne peut pas le lancer par dessus bord comme la jolie poupée en coton.
Rêve aux plis de l’heure ;
 tresse, tresse des vocalises autour du silence :
 le soleil t’écrira sur l’épaule du matin
 pour lancer des oiseaux dans ta bouche sans dents.
Sourire, sourire, ce que tu chantes, chanter, chanter, t’a appris à sourire.
Ce que tu ne vois pas, sauras-tu en rêver ?
Viens, que je te catapulte dans le jour comme la libellule aviateur !
Te voilà plus haut que moi ; quel plaisir de dominer tous ces géants !
Attache à tes poignets fins les arcs-en-ciel d’innocence
 qui sont tombés de tes yeux,
 fais les frémir dans les encoignures du temps.
Très loin, très près ; recommençons cent fois le jeu !
Où est-il ? si haut qu’on ne le voit plus ?
Saute, mon bilboquet Pilule !
Tu t’agites comme un battant de cloche pascale.
Bonjour, petit garçon.

Regenbogen der Unschuld (für meinen kleinen Pascal)

Pilule, du streckst dich wie die Majuskel eines alten Messbuches.
Du bist müde; schau deine Hand an.
Ein unzerbrechliches Spielzeug, die Triebfedern funktionieren immer;
 nur kann man sie nicht über Bord werfen
 wie die hübsche Baumwollpuppe.
Denk an die Falten einer Stunde;
 flechte, flechte Vokalisieren rund um das Schweigen:
 die Sonne wird dir auf die Morgenschulter schreiben,
 um Vögel in deinen zahnlosen Mund zu werfen.
Lächeln, lächeln, was du singst, singen, singen, hat dich lächeln gelehrt.
Könntest du träumen von dem, was du nicht siehst?
Komm, lass mich dich in den Tag katapultieren wie eine Flieger-Libelle!
Jetzt bist du höher als ich; was für ein Spaß, all diese Riesen zu überragen!
Binde an deine zarten Handgelenke die Regenbogen der Unschuld,
 die aus deinen Augen gefallen sind und lass sie brausen
 in den Winkeln der Zeit.
Sehr fern, sehr nah; lass uns das Spiel hundertmal neu beginnen!
Wo ist er? So hoch, dass man ihn nicht mehr sieht?
Hüpf, mein Kugelfangspiel Pilule!
Du bewegst dich hin und her wie ein Osterglocken-Klöppel.
Guten Tag, kleiner Bub.

Zu behaupten, die beiden Lieder kontrastierten ein irdisches mit einem engelgleichen Kind, würde m.E. die in den Titeln enthaltenen Ausdrücke zugunsten des generellen Gegensatzes von Erde und Himmel überinterpretieren. Beide Aspekte finden sich tatsächlich in beiden Texten. Eine der zentralen Beschreibungen im ersten Gedicht sieht das kindliche Gesicht in direkter Nähe eines Engels (“Mit wehrlosem Blick, einem Engel auf dem Kopf [...], den gläsernen Horizont mit goldenen Schreien säumend, hast du dein so reines Herz geöffnet”); umgekehrt zeichnet die erste Zeile des zweiten Pilule-Gedichts das Kind in der genüsslichen Körperlichkeit eines kleinen Tieres (“du streckst dich wie die Majuskel eines alten Messbuches”).

Umso größer ist dann der Kontrast von irdisch Konkretem und himmlisch Erhabenem im dritten Diptychon des Zyklus. Die Bildsprache in “Minuit pile et face” (in etwa: Die beiden Seiten der Münze Mitternacht⁶) ist zutiefst beunruhigend. Der Text entspricht in seiner inneren Haltung dem des Liedes “Épouvante” aus den *Poèmes pour Mi*, geht hinsichtlich des dargestellten Schreckens jedoch noch über dieses hinaus.

Goléa fasst zusammen (p. 144): “Uns wird nichts erspart, weder der Gestank der Sünde und ihr frenetischer Tanz noch die Verwesung des Körpers, weder Furcht noch Demenz oder Hochmut.” Das lyrische Ich in Messiaens Text bringt die drei Stadien traditionell-katholischer Angsterfahrung zum Ausdruck: die Wahrnehmung der vermeintlich abgrundtiefen menschlichen Sündhaftigkeit (eingefangen hier im Bild der Großstadt), die wiederholten Anrufungen von Christi Gnade und Vergebung und den verzweifelten Wunsch nach Rückkehr zur Unschuld der Kindheit, gekleidet in Bilder von so anrührender Naivität, als sehnte sich der dichtende Komponist danach, den Wissensdrang der ersten Menschen rückgängig machen.

Schrecken ist dabei der überwiegende Eindruck. Die Stadt erscheint als mächtiges Auge, in beiden Bedeutungen des Wortes: Sie ist die alles sehende Zeugin, wenn ihre Einwohner zu fortgeschrittener Nachtstunde ihre moralische Orientierung verlieren; und sie ist zugleich das “Auge” des arroganten Sturmes, den die Menschheit entfacht, das täuschend stille Zentrum im Strudel, das alles, was nicht fest genagelt ist, lockert und in sich hineinsaugt.

⁶ Dieser Titel ist schwer zu übersetzen. Der Ausdruck “pile ou face” entspricht dem deutschen “Kopf oder Zahl”; er bezeichnet eine Schicksalsentscheidung, die durch das Werfen einer Münze herbeigeführt werden soll. Bezeichnenderweise ist der Akzent in der sprichwörtlichen Wendung jedoch auf *oder*. Indem Messiaen *oder* durch *und* ersetzt, scheint er zum Ausdruck zu bringen, dass beide möglichen Folgen einer Entscheidung gleichzeitig ins Auge gefasst werden müssen, dass vielleicht sogar die eine nicht ohne die andere existieren kann und – glaubt man diesem Liedtext – dass die Gesamtschau erschreckend ist.

V – Minuit pile et face (pour la mort)

Ville, œil puissant, minuits obliques,
 clous rouillés enfoncés aux angles de l'oubli.
Agneau, Seigneur.
Ils dansent, mes péchés dansent !
Carnaval décevant des pavés de la mort.
Grand corps tout pourri des rues, sous la dure lanterne.
Carrefour de la peur !
Couverture de démençe et d'orgueil !
Rire, aiguise-toi, rire, avale-toi : ces flambeaux sont des montagnes de nuit.

Nœuds bien serrés de l'angoisse. Bête inouïe qui mange.
Qui bave dans ma poitrine. Tête, tête, quelle sueur !
Et je resterais seul à la mort qui m'enroule ?
Père des lumières, Christ, Vigne d'amour,
Esprit Consolateur, Consolateur aux sept dons !
Cloche, mes os vibrent, chiffre soudain,
 décombres de l'erreur et des cercles à gauche, neuf, dix, onze, douze.
Oh ! m'endormir petit !
 sous l'air trop large, dans un lit bleu,
 la main sous l'oreille, avec une toute petite chemise.

Die beiden Seiten der Mitternacht (für den Tod)

Stadt, machtvolles Auge, schräge Mitternächte,
 rostige Nägel, in die Ecken des Vergessens getrieben.
O Lamm, o Herr.
Sie tanzen, meine Sünden tanzen!
Enttäuschender Karneval der Pflastersteine des Todes.
Großer, ganz verfallener Leib von Straßen, im harten Laternenlicht.
Wegscheide der Angst.
Deckmantel aus Wahnsinn und Hochmut!
Lachen, schärf dich; Lachen, verschling dich:
diese Fackeln sind Berge aus Nacht.

Fest gezurrte Knoten aus Angst,
Unerhörtes Biest, das frisst, das in meiner Brust geifert.
Kopf, Kopf, was für ein Schweiß!
Und ich würde allein bleiben für den Tod, der mich aufwickelt?
Vater des Lichts, Christus, Weinstock der Liebe,
Tröster Geist, Tröster der sieben Gaben!
Glocke, meine Knochen schwingen, plötzlich Zahl, Trümmer des Irrtums
 und der linksdrehenden Kreise, neun, zehn, elf, zwölf.
O, dass ich als kleines Kind einschlafen könnte!
 Unter einem zu großen Luftraum, in einem kleinen blauen Bett,
 die Hand unter dem Ohr, mit einem ganz kleinen Hemd.

Wenn sich in der dunkelsten Stunde des Tages die das Vergessen festhaltenden rostigen Nägel lösen, werden die grellen Armeen vergangener Sünden befreit. Ihr Tanz ist wild und furchterregend, besonders, da er sich als Karneval gebärdet. Als wollten sie das Herannahen der zum Nachdenken rufenden Fastenzeit überlisten, spotten Tänzer in grandiosen oder verrückten Kostümen jeder Reue und verhalten sich betont skandalös. Die Assoziationskette von Karneval, Fastenzeit und Reue löst verzweifelte Schreie nach göttlicher Gnade aus und nach der Fürsprache Christi, dessen Opfertod allein die menschlichen Sünden sühnen kann ("O Lamm, o Herr!").

Sich windend in Sünden, die noch angesichts des unvermeidlichen Niedergangs und der unmittelbar bevorstehenden Urteilsverkündung auf harten Pflastersteinen tanzen, wird die emblematische Großstadt zu einem Ort, an dem verschiedenartige Ängste zusammentreffen. Als Normalität posierender Irrsinn verhindert Selbsterkenntnis und blockiert so den Weg zur Sühne, dem einzigen Bollwerk gegen die drohende Hölle. Die Angst ist ein gefährliches und abscheuliches Tier, das die Verzweifelten verschlingt, ihre Herzen mit Geifer füllt. Die Gegenwart der Höllmächte wird spürbar durch ein Lachen, das immer sarkastischer wird und schließlich sich selbst verschluckt – vermutlich, indem es dabei die Objekte seines Spottes in seinem offenen Schlund verschwinden lässt.

Derweil sind die nächtlichen Lichter der Großstadt wie Fackeln: Ihre Helligkeit scheint verlockend, da sie verspricht, verlorene Seelen auf den Pfad zur inneren Freiheit zu führen. Erst im Rückblick erkennen die Geprellten, dass es sich tatsächlich um "Berge aus Nacht" handelt, Aufschüttungen besonders trügerischer Dunkelheit, die direkt in den Abgrund führen. Angesichts dieser existentiellen Gefahr und dem Bewusstsein, dass der Tod zwar alle Menschen stets umgibt, jeder ihm jedoch allein begegnen muss, birgt nur ein Hilferuf an den dreifaltigen Gott noch Hoffnung: Nur er kann die Dunkelheit vertreiben, der wahren Liebe zum Sieg verhelfen und die Verzweifelten trösten.

Das Pandämonium im Hauptteil des Textes ist typisch für das Reich des Teufels (*diabolos* ist der Verwirrer), doch das Schlussbild des Liedes kehrt zur schlichten, ordentlichen Welt des schlafenden Kindes zurück. Der sich selbst anklagende Sünder weiß mit Mt 18,3: "Wenn ihr nicht umkehrt und wie die Kinder werdet, könnt ihr nicht in das Himmelreich kommen."

Das letzte Lied des Zyklus, das die Horrorvision von der mitternächtlichen Großstadt ergänzt, scheint die bedenkliche Kürze und mangelnde Selbsterforschung, die die Gebete des ängstlichen Sünders in der vorangegangenen Szene kennzeichnen, wettmachen zu wollen, indem es sich ausschließlich himmelwärts gewandt zeigt.

VI – Résurrection (pour le jour de Pâques)

Alleluia, alleluia.

Il est le premier, le Seigneur Jésus.

Des morts il est le premier-né.

Sept étoiles d'amour au transpercé, revêtez votre habit de clarté.

“Je suis ressuscité, je suis ressuscité.

Je chante : pour toi, mon Père, pour toi, mon Dieu, alleluia.

De mort à vie je passe”.

Un ange. Sur la pierre il s'est posé.

Parfum, porte, perle, azymes de la Vérité.

Alleluia, alleluia.

Nous l'avons touché, nous l'avons vu.

De nos mains nous l'avons touché.

Un seul fleuve de vie dans son côté, revêtez votre habit de clarté.

“Je suis ressuscité, je suis ressuscité.

Je monte : vers toi, mon Père, vers toi, mon Dieu, alleluia.

De terre à ciel je passe”.

Du pain. Il le rompt et leurs yeux sont dessillés.

Parfum, porte, perle, lavez-vous dans la Vérité.

Auferstehung (für den Ostertag)

Halleluja, Halleluja.

Er ist der erste, der Herr Jesus.

Unter den Toten ist er der Erstgeborene.

Sieben Sterne der Liebe beim Durchbohrten, leg an dein Lichtgewand.

“Ich bin auferstanden, ich bin auferstanden.

Ich singe: für dich, mein Vater, für dich, mein Gott, Halleluja.

Vom Tod gehe ich zum Leben über.”

Ein Engel.

Auf dem Stein ist er gelandet.

Duft, Tor, Perle, ungesäuertes Brot der Wahrheit.

Halleluja, Halleluja.

Wir haben ihn berührt, wir haben ihn gesehen.

Mit unseren Händen haben wir ihn berührt.

Ein einziger Fluss des Lebens in seiner Seite, leg an dein Lichtgewand.

“Ich bin auferstanden, ich bin auferstanden.

Ich steige: zu dir, mein Vater, zu dir, mein Gott, Halleluja.

Von der Erde gehe ich zum Himmel über.”

Brot. Er bricht es und öffnet ihnen damit die Augen.

Duft, Tor, Perle, wascht euch in der Wahrheit.

Die Komplementarität umfasst auch den Textaufbau. Während "Minuit pile et face" als ein Kaleidoskop erscheint, dessen sich überstürzende Flut unstabiler Bilder die thematisierte Angst mit strukturellen Mitteln verstärkt, ist das Gedicht für das Lied "Résurrection" ideal ausbalanciert und bietet in seinen einrahmenden und zentralen Wiederholungen die Beruhigung, nach der die Menschheit in ihrer Dunkelheit verlangt. Die beiden Strophen beginnen identisch mit wiederholten *Halleluja*-Rufen; sie enden beinahe identisch mit einer stabreimenden Beschwörung der Attribute des himmlischen Jerusalem (*parfum, porte, und perle* bezeichnen den himmlischen Duft, das Tor zur ewigen Stadt und die Edelsteine, mit denen diese geschmückt ist) und mit einer abschließenden Bekräftigung der ersehnten geistigen Substanz: der Wahrheit. Das im Zentrum jeder Strophe stehende Zitat, dem die identische Aufforderung vorausgeht, die Gläubigen mögen für das Osterfest ihr "Lichtgewand anlegen", kulminiert in Worten, mit denen der Auferstandene seinen Triumph über Erde und Tod verkündigt.

Die Zeilen zwischen den drei analog formulierten Passagen verbinden vier Beispiele für das Erscheinen Christi: drei zwischen Auferstehung und Himmelfahrt, und ein weiteres Jahre später, als er sich dem Johannes auf Patmos offenbart. Die erste Gruppe besteht aus Evangelienparaphrasen. Die gegen Ende der ersten Strophe erwähnte Geschichte vom Engel, der auf dem vom Grab fort gerollten Stein sitzt (Mt 28,2), wird dem Ostermorgen zugeordnet und bezeichnet damit die erste dieser Erscheinungen. Das enthusiastische "Wir haben ihn berührt, wir haben ihn gesehen, / Mit unseren Händen haben wir ihn berührt" spielt auf die etwa eine Woche später angesetzte Geschichte vom zweifelnden Thomas an (Joh 20,25-29). Die Szene, in der Jesus das Brot bricht und sich in dieser Geste seinen Jüngern zu erkennen gibt, ist eine Abwandlung von Joh 21,1-13. Die Zeile von den "Sieben Sternen der Liebe beim Durchbohrten" schließlich erinnert an die in Off 1,10-16+20 dargestellte Vision des Sehers von Patmos Jahrzehnte später.

Im Kontext der christlichen Doktrin ist dies ein wirklich tröstliches Gedicht; als eine Komponente in einem Triptychon über Claire, Pascal und Olivier Messiaen jedoch wirkt es etwas verstörend. Der von Angst verfolgte Protagonist der vorausgehenden Albtraum-Vision tritt hier gar nicht auf und wird daher nicht spürbar zum Nutznießer der Erleichterung oder Tröstung. Man kann nur vermuten, dass die theologische Botschaft der eingeschobenen Zeilen mit ihren Augenzeugenberichten vom Auferstandenen, die parallelen Rahmenpassagen mit ihrem Jubel über die Aussicht auf ein Leben nach dem Tode in der Ewigen Stadt und die Worte des Gottessohnes im Zentrum jeder Strophe auch auf diese anonyme Weise die dringend benötigte Tröstung vermitteln.

Gefährtin und Schutzengel

Die irdische Komponente im ersten Diptychon, das Lied vom “Leben mit Mi”, ist als dreiteilige Form komponiert (A B A'). Die Rahmenabschnitte unterscheiden sich in den äußersten Gliedern: die Anfangskomponenten aus T. 1-2, eine Klavierarabeske und eine homophon begleitete Gesangsgeste, fehlen in der in T. 15 beginnenden Reprise; statt dessen fügt Messiaen hier am Ende eine längere homophone Passage im Klavier hinzu (T. 20-21).

Genau wie der Text eine überraschende Anzahl an Wiederholungen eines einzigen Endreimes enthält,⁷ ist auch die Musik reich an variierten Entsprechungen. Die Rahmenabschnitte sind in einem indirekten Orgelpunkt des Klaviers verankert, einem sehr sanften *cis* im hohen Register, das mit Vorschlagsgruppen verziert ist, die zwei der tieferen *cis* sowie die chromatischen Nebennoten *c* und *d* und den Tritonus *g* enthalten. Dieser sanft ornamentierte Glockenklang erklingt je siebenmal in T. 1-6 und T. 15-21. Die begleitete Gesangsgeste besteht in sich aus einem absteigenden Schritt und seiner (anders harmonisierten) Wiederholung. Das Ganze wird dreimal transponiert (von “mon œil de terre” über “ton œil de terre” und “nos mains de terre” zu “pour tisser l’atmosphère”), wobei der Rhythmus, die Harmoniefolge und schließlich sogar die Art der Erweiterung immer größeren Abweichungen unterworfen sind.

BEISPIEL 10: die Glocken des irdischen Lebens (I: T. 1-3)

Un peu lent

8 - - - Ton œil de ter-re, 8 - - - mon œil de ter-re, 8 - - -

Der Anfangsabschnitt endet mit einem Gesangsaufstieg durch den Fis-Dur-Dreiklang, der den scheinbaren Widerspruch in dem Ausdruck “Berg der Atmosphäre” als ein plötzliches, dramatisches Verstummen darstellt:

⁷ In nur fünf Zeilen erklingt der Reim “-erre” gleich zehnmal: *terre, terre, terre, atmosphère, atmosphère, terre, terre, complémentaire, terre, amère.*

mf-cresc.-pp. In der Reprise beschränkt sich das dem plötzlichen dynamischen Einbruch vorausgehende crescendo auf das Klavier, während die Gesangsstimme das Titelwort des Liedes, “le bail”, in einem sehr leisen Oktavsprung flüstert. Der hinzugefügte Takt scheint das Wesen dieses “Vertrages” zu erläutern: Es geht darum, Gefährtin für des Mannes Bitternis zu sein. Die Gesangsstimme (und noch deutlicher die auf die Oktavierung des ersten Tones verzichtende Oberstimme des Klaviers) läuft im Zickzack durch die äquidistanten Töne *dis-fis-a-his-dis-fis*, während der Bass den Tonbestand zum Modus 2¹ ergänzt. Alle Stränge zusammen enden in einem Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* in vertikal-symmetrischer Lage.⁸

Im Wissen, dass Messiaen sowohl seinen Modus 2 als auch den Fis-Dur-Quintsextakkord als Symbole für Gottes Liebe einsetzt, liegt es nahe, nach weiteren Bedeutungsträgern dieser Kategorie zu suchen. Der aufsteigende Fis-Dur-Akkord in T. 6 mag hier wichtig sein, noch mehr jedoch verschiedene Kennzeichen im Mittelteil des Liedes, besonders die ab T. 7 geltenden sechs Kreuzvorzeichen und der Ton *ais*, mit dem alle drei Phrasen im Gesang schließen. Tatsächlich wird dieser melodische Anker zunehmend stärker hervorgehoben: In T. 9 beschließt er nur, in T. 12 bildet er Anfang und Ende, und in T. 13-14 bestimmt er die Akzente zu Beginn, in der Mitte und am Schluss. Gleichzeitig kreist das Klavier durch eine kleine Gruppe von Akkorden, die über chromatischen Nebennoten im Umfang der verminderten Quarte zwischen *h* und *es* errichtet sind. Anlässlich der ersten Gesangsphrase bildet die Begleitung ein (rhythmisch freies) Ton-Palindrom um den Fis-Dur-Quintsextakkord als Zentrum; am Ende des Abschnitts schließt sich sogar die Singstimme dieser horizontalen Symmetrie an.

Die auffallenden Charakteristika des Vertonung – der indirekte Orgelpunkt, der die Musik in erhabenen Höhen verankert, die vielen Wiederholungen mit nur kleinen Veränderungen und die eingestreuten Zeichen von Gottes Liebe – unterstreichen, was Messiaen in diesem Lied als entscheidende Aussage zu vermitteln sucht. Sein Eheleben mit “Mi” ist an den höchsten aller denkbaren Ansprüche gebunden. Mag die zwischenmenschliche Liebe in ihrer “Vertraglichkeit” auch schwer sein von irdischem Gewicht, so soll sie doch als eine (weltliche und insofern notwendigerweise ungenügende und vergängliche) Nachahmung der göttlichen Liebe gelebt werden.

⁸ Vgl. in T. 21 den Akkord *cis-fis-ais-dis*, in dem eine große Terz zwischen zwei reinen Quartan steht. In späteren Kompositionen wird Messiaen für diesen “Liebesakkord” verschiedene andere, ebenfalls vertikal symmetrische Umkehrungen des Fis-Dur-Dreiklangs mit *sixte ajoutée* wählen, vorzugsweise *ais-cis-dis-fis*.

“Antienne du silence” ist nur zehn Takte lang. Allerdings handelt es sich um Takte ganz unterschiedlicher Ausdehnung, mit zwischen zwanzig und sechsundsechzig Sechzehntelnoten. In Bezug auf seine Form ist das Lied in interessanter Weise widersprüchlich. Die beiden *Hallelujas* im Text lassen einen Aufbau in zwei Teilen erwarten; deren zweiter enthält musikalisch eine kleinere Anzahl Segmente als die erste, umfasst jedoch mehr Takte und beansprucht viel mehr Zeit.⁹ In Hinblick auf die Textur sind alle Segmente aus einem Guss: Die Singstimme wird von einem dreistimmigen Klaviersatz begleitet, in dem eine ununterbrochene Arabeske in stark chromatischen, regelmäßig ablaufenden Sechzehntelnoten über einer Instrumentalmelodie in mittlerer Tonlage und einer mit Tritoni gespickten Begleitung in einem nur unwesentlich tieferen Register schwebt.¹⁰ Während die durch die Taktstriche angedeutete Einteilung dem Gesangstext Rechnung zu tragen scheint, dient sie doch hauptsächlich dem melodischen Strang des Klaviers. Wie gezeigt werden soll, etabliert diese Begleitstimme eine eigene und von der Textdarbietung unabhängige Struktur.

BEISPIEL 11: “Antienne du silence” (II: T. 1)

Très modéré

expressif

An - - - - ge si - len - - ci-eux

très lié

pp

expressif

p

pp

léger, un peu détaché

⁹ Vgl. T. 1-4: drei Segmente in vier Takten mit insgesamt 137 Sechzehnteln, mit T. 5-10: zwei Segmente in sechs Takten mit insgesamt 210 Sechzehnteln.

¹⁰ In Kapitel XII/5 seiner *Technique* schreibt Messiaen über diese Textur: “In ‘Antienne du silence’ (*Chants de terre et de ciel*) habe ich die der Singstimme anvertraute Hauptphrase einer Melodie in Antiphon-Form überlagert, die von einem quasi atonalen doppelten Kontrapunkt umrahmt wird” (s. S. 55 in der deutschen Übersetzung).

In der Singstimme sind die drei semantischen Segmente (T. 1, 2 und 5) eng miteinander verwandt. In jedem steigt die Vokallinie abwärts durch eine Art ornamentierten F-Dur-Dreiklang: *des-h-c-a-h-f*. Betrachtet man die beiden *Hallelujas* zusammen, so kann man in ihnen eine im Zentrum großzügig erweiterte und dann halbiert verteilte Version desselben Rahmens erkennen; siehe die erste Dreitongruppe, *des-h-c*, in T. 3 zu Beginn des ersten Melismas und das ergänzende *a-h-f* in der Mitte des langen T. 8, vor dem das zweite Melisma abrundenden *c-a-as-ges-f*.

Der mit *expressif* bezeichnete und durch *p* aus dem umgebenden *pp* herausgehobene melodische Strang des Klaviers umspielt ebenfalls den F-Dur-Dreiklang. Seine Kennzeichen sind eine aus neun "Ton-Personen"¹¹ gebildete Skala und eine "rhythmische Kadenz". Die Skala, die auf demselben *f* gründet, zu dem auch die Gesangsstimme immer wieder zurückkehrt, besteht aus den Tönen *f-ges-a-h-c-des/cis-e-fis-gis*. Die rhythmische Kadenz präsentiert sich als gebundener, an die Vorhalt-Auflösung-Paare der tonalen Musik erinnernder Sekundschrift. Mit der markanten und stets identischen rhythmischen Geste  rundet der Sekundschrift jedes Segment innerhalb des melodischen Stranges im Klavier ab; darauf folgt stets ein Taktstrich. Diese Messiaen'schen Vorhaltbildungen unterstreichen die Anspielung auf F-Dur, ohne deshalb die Skala der "Ton-Personen" zu durchbrechen. So umrahmen sieben durch ihren Halbtonschritt überzeugende "Vorhalte" – ein dreifaches *des-c* (in T. 1, 4 und 7), ein dreifaches *ges-f* (in T. 2, 6, 8) und ein einmaliges *h-c* (in T. 3) – ein einziges, aufgrund seiner übermäßigen Sekunde *ges-a* recht ungewöhnliches Paar in T. 5.¹²

Die Begleitung im untersten Instrumentalstrang folgt in ihrem etwas stolpernden Rhythmus von Achtel- und Sechzehntelnoten der melodisch führenden Klavierstimme, während sie gleichzeitig, wie ich zeigen möchte, in ihrer mit Hilfe von Spitzentonlinien erzeugten Struktur Nuancen der im poetischen Text vermittelten Aussage unterstreicht. Die Folge leicht abgesetzter Noten besteht vorwiegend aus Quarten und Tritoni, die innerhalb des Rahmenintervalls einer großen oder kleinen Sekunde aufeinander aufbauen.

¹¹ So nennt Messiaen Töne, die an eine bestimmte Oktave gebunden sind.

¹² Griffiths (*Olivier Messiaen and the Music of Time*, S. 87-88) glaubt, dass diese Skala als eine Verschränkung des Fünftonsegments *f-ges-a-h-des* mit seiner Transposition eine Quint höher, *c-cis-e-fis-gis* entstanden ist. Er beobachtet, dass "die Notierung die Sängerin einlädt, das *des* und das *cis* als verschiedene Töne zu behandeln, da das erste im tieferen Tonraum vorkommt und daher stets zum *h* absteigt, während das zweite aus dem höheren Segment stammt und fast immer zum *e* aufsteigt". Das Problem mit diesem ansonsten interessanten Argument ist nur, dass die Transposition von *f-ges-a-h-des* in einem tonalen Universum, in dem enharmonische Alternativen unterschieden werden, *c-des-e-fis-as* lauten müsste.

Diese Gruppen fallen in fünf großen Schwüngen abwärts: vom Beginn des Liedes bis zum sechsten Ton in T. 3 in einem unregelmäßigen Abstieg durch eine Oktave; von der Wiedereinführung des Violinschlüssels, unmittelbar nachdem die Gesangsstimme ihr erstes *Halleluja* angestimmt hat, bis zum letzten Ton der nächsten Bassschlüssel-Passage kurz vor Ende dieses *Halleluja*; von hier (drei Töne vor T. 5) bis zum Ende des zweiten Verssegments (“du ciel”); von T. 6 mit seiner Vorbereitung auf das zweite *Halleluja* bis zur Vokalzäsur unmittelbar vor dem Spitzenton dieses Melismas (T. 7), und von diesem Höhepunkt fast bis zum Ende des Liedes, mit einigen Unregelmäßigkeiten kurz bevor die Linie auf dem abschließenden Orgelpunkt *f* zur Ruhe kommt.

In Verbindung mit der auffälligsten Segment-Bildung in diesem Lied in der Gesangsstimme zeigt diese indirekte Strukturierung der Unterstimme, dass Messiaen eine perfekte Ausgewogenheit anstrebt: Den 3 + 2 Segmenten der Vokallinie stehen die 2 + 3 Abstiege in der Begleitstimme des Klaviers gegenüber. Gleichzeitig erhält das ungewöhnliche unter den “rhythmisch kadenzierenden” Vorhalt-Auflösung-Paaren – dessen Ausnahmestellung in seinem übermäßigen Tonschritt als Auflösung zur Terz von F-Dur begründet ist – eine strukturelle Funktion: es teilt das Lied genau in 5 + 5 Takte (mit 170 + 177 Sechzehnteln), stellt also letztlich die Summe der drei semantischen Textsegmente einschließlich des ersten, kürzeren Melismas dem ausladenden zweiten *Halleluja* und der Coda gegenüber. Diese Coda ist ein zweistimmiger Aufstieg im Klavier, der, nachdem die Gesangsstimme geendet hat, in den Himmel zu verschwinden scheint.

Das unschuldige Kind

“Danse du bébé-Pilule” ist als erweiterte dreiteilige Form komponiert: Die beiden ersten Abschnitte kehren am Schluss in umgekehrter Reihenfolge wieder. Wenn auch die Abfolge der kleineren Einheiten nicht palindromisch angelegt ist, so erscheint der Gesamtaufbau doch symmetrisch: A B C B A. Die Tatsache, dass die Abschnitte der Reprise im Klavier stark verziert und wesentlich erweitert sind, sorgt für Abwechslung, ohne deshalb den für Kinderlieder unabdingbaren Wiedererkennungseffekt zu schmälern. Die einfache Orientierung im musikalischen Material wird zudem durch vielfache lokale Wiederholungen erleichtert.¹³

¹³ Es gibt nur wenige Takte, die nicht kurz darauf erneut aufgegriffen werden. Wenig oder gar nicht variierte Wiederholungen finden sich, wenn man T. 0-4 mit T. 4-8, T. 15-18 mit T. 21-24, T. 30 mit T. 31, T. 32-33 mit T. 34-35, T. 36 mit T. 37 und T. 38 mit T. 39 vergleicht.

Abschnitt A umfasst eine einfache Phrase (T. 0-4), deren Wiederholung (T. 4-8), Verarbeitung (T. 8-14), einen kurzen internen Kontrast (T. 15-16), eine zweite Entwicklung (T. 16-20), eine Wiederholung des Kontrasts (T. 21-22) und eine dritte Verarbeitung der Anfangsphase (T. 22-29). Alle aus dem “künstlichen Kinderlied” stammenden Segmente erklingen in Modus 2¹; mit Ausnahme der zweiten Verarbeitung enden alle mit dem Melodieton *a*.¹⁴ Lediglich der “ruhige See” des immerwährenden Ja der Mutter sorgt für einen Kontrast zum imaginären Tanz des kleinen Jungen auf den Armen seines Vaters: Die Musik ist langsamer, intensiver (*f*) und reicher, insofern dem Vokaleinsatz hier eine Klaviereinstimmung vorangeht, harmonisch jedoch nicht modal und melodisch ohne Beziehung zum Ton *a*.

In Abschnitt B, der der Beschreibung der vielen Wunder in Pilules Welt gewidmet ist, setzt die Musik den Text um, indem sie ein Kaleidoskop kurz aufscheinender Konstellationen bietet. Während der ersten zehn Takte liegt der melodische Akzent auf *b* (vgl. den Zielton in T. 30-31) und seinem enharmonischen Zwilling *ais*. In den folgenden Vokalsegmenten und dem sie unterstreichenden oberen Strang des Klaviers entwickelt sich daraus unmerklich eine Vorherrschaft der Töne *fis gis ais cis dis*. Diese Tongruppe erinnert deutlich an einen Lieblingsakkord Messiaens, den Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, symbolisch definiert als “Liebesakkord”. Mit der Verwendung dieses Klanges in einem Großteil von Abschnitt B und mit der harmonischen Definition des ganzen Abschnitts A durch Modus 2, einem etablierten Symbol für Gottes Liebe, porträtiert Messiaen die Welt des kleinen Kindes als mit Liebe durchtränkt.

Am Schluss des Abschnitts sind die drei Takte, die die Worte “les auréoles de la terre et de l’eau” vertonen, aus anderen Gründen interessant. Das Klavier beginnt T. 40 mit einer Entlehnung aus einem früheren Lied des Zyklus (T. 7-8 in “Bail avec Mi”). Das musikalische Symbol des “Sterns der Stille” wird zunächst seiner Vorlage getreu aufgegriffen, dann (in einer mit *pressez* bezeichneten Wiederholung) verdichtet und schließlich in zwei ganztönigen und drei immer mehr verkürzten und immer stärker erhöhten Transpositionen bei zunehmender Intensität in die Höhe getrieben. Das musikalische Zitat verbindet die vom Kind wahrgenommenen “Strahlenkränze von Erde und Wasser” – eine ätherische Facette dieser sehr konkreten Materien – mit dem “Stern der Stille”, dem einzigen himmlischen Bild im ansonsten stark erdverbundenen Kopfsatz der *Chants de terre et de ciel*.

¹⁴ Dieses *a* ist in seiner Allgegenwart fast überwältigend, was zum volksliedhaften Eindruck beiträgt; vgl. die Phrasenenden in T. 2, 4, 6, 8, 14, und 26-29 sowie das melodisch betonte *a* in T. 10 und 11. Die Coda fügt noch weitere Wiederholungen des Tones hinzu, vgl. T. 121-122.

An entsprechender Stelle innerhalb der Reprise (vgl. T. 73-76) feiert der Komponist das Singen des Kindes – “chanter, chanter, chanter, ah ! chanter” – und mit ihm die Musik als die menschliche Aktivität, die die materielle Welt mit einem Strahlenkranz umgibt und in die himmlischen Sphären hineinreicht. Die Codetta in T. 43-46 beginnt in einer teilweise in der Gesangsstimme verdoppelten Unisono-Passage in *ff*, bevor sie die Zuhörer mit einem mächtigen *crescendo accelerando* und einem aufwärts stürmenden Weiße-Tasten-glissando in den Mittelabschnitt quasi hineinschießt.

In den beiden gerade beschriebenen Abschnitten und ihrer variierten Wiederaufnahme ist der Rhythmus relativ entspannt. Zwar sind fast alle Einzelgruppen durch Messiaens geliebte hinzugefügte oder subtrahierte Sechzehntelwerte gegenüber einer regelmäßigen Metrik verfremdet, doch ihre vertikale Stütze im homophonen Satz sorgt für einen Gesamteindruck, der einen für das früheste Lebensalter charakteristischen mangelnden Sinn für Regelmäßigkeiten und nicht ein reifes und bewusstes Infragestellen konventioneller Erwartungen vermuten lässt. In deutlichem Kontrast zu dieser gleichmäßig-ungleichmäßigen Einfachheit präsentiert sich der dem gurrenden “*Io, malonlaine, ma*” vorbehaltene Mittelteil als ein polyrhythmisches Gewebe, in dem sich die Gesangsstimme und die rechte Hand des Klaviers vollkommen unabhängig vom Strang der linken Hand bewegen.

Es stehen sich hier zwei aus vierstimmigen Akkorden gebildete Stränge gegenüber. (Die Gesangsstimme verdoppelt die Oberstimme des Klaviers, fügt also keine eigenen Töne hinzu.) Der Aufbau des unteren Stranges ergibt sich bereits aus der Akkordfolge: Sieben unterschiedliche Akkorde erzeugen eine Struktur, in der eine wiederholte zentrale Phrase mit einer Rahmenphrase, deren rhythmisch variiertes Wiederholung und einer kurzen Codetta umgeben ist, nach dem Schema $[a + a + x]$, $[b + b]$, $[a + a + x]$. Das einrahmende $[a + a + x]$ ist in Modus 2^2 harmonisiert, die wiederholte Mittelphrase in Modus 2^3 . Im gleichzeitig ablaufenden oberen Strang schaffen der Rhythmus, der von der Singstimme vorgetragene Text und die Phrasierung gemeinsam eine dreiteilige Form, die der harmonisch und rhythmisch in jeder Hinsicht unverwandten Einteilung des unteren Stranges entspricht. Da hier das abschließende Segment um einen Tritonus abwärts versetzt klingt, hört man drei Transpositionen des diesen Strang beherrschenden Modus: $[c + d] = \text{Modus } 3^4$, $[e + e] = \text{Modus } 3^3$, $[c + d] = \text{Modus } 3^2$.

Interpretierend lässt sich sagen: Im nicht-semantischen Mittelteil von “Danse du bébé-Pilule” ist der untere, rein instrumentale Strang modal-symbolisch durch Gottes Liebe definiert, während der höhere, im Diskant durch die menschliche Stimme verdoppelte Strang einen Modus verwendet, der in anderen Werken des Komponisten aus der Dekade 1935-1945 mit der

menschlichen Dankbarkeit für Gottes Gnadengaben (vgl. *Poèmes pour Mi*) und mit der Freude über die Menschwerdung Gottes (vgl. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) verbunden ist – mit zwei Aspekten, die sich wohl letztlich als ein einziger in zwei Manifestationen erweisen.

TABELLE 4: *Io malonlaine ma* – Akkordfolge und Rhythmus der beiden Stränge

	T. 47-51 + 58-62											T. 52-54 + 55-57															
unterer Strang:																											
Phrasen	a				a				x			b															
Akkord Nr.	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	3	2	4	1	5	6	5	6	7	7							
Sechzehntel	6	4	2	2	5	4	6	4	9	2	6	3	2	4	8	3	10	4	12	4							
Modi	'-----2 ² -----'											'-----2 ³ -----'															
oberer Strang (einschl. Vokallinie):																											
Phrasen	c											d			e												
Sechzehntel	4	4	4	2	2	1	2	2	2	2	2	1	8	2	2	4	3	8	4	4	2	1	4	6	2	2	9
Modi	'-----3 ⁴ /3 ² -----'											'-----3 ³ -----'															

Die andere für eine Interpretation relevante Tatsache ist, dass die beiden Stränge zwar, wie die Tabelle noch einmal deutlich macht, harmonisch und rhythmisch unabhängig voneinander sind, dass sie sich aber, von höherer Warte aus betrachtet, als innerlich aufeinander bezogen erweisen, insofern ihre Phrasengruppen zusammen abschließen ($[a + a + x] = [c + d]$, $[b] = [e]$) und beide dreiteilige Formen bilden. Sowie Pilules verzückter Vater die präziseren Wortbilder und Vergleiche, mit denen er bisher die Welt seines Sohnes zu beschreiben versucht hat, aufgibt und sich stattdessen auf liebevolle Babylaute beschränkt, trägt Gottes Liebe eine unabhängige, jedoch innerlich wie äußerlich entsprechende menschliche Entwicklung. Indem er die Abfolge der Abschnitte A und B in der Reprise vertauscht, stellt Messiaen den Abschnitt C als innerstes Herz des Liedes dar, als den Kern, auf den alles zustrebt. Da er zudem die übereinander geschichteten Stränge dieses Mittelteils so anlegt, dass sie in jedem einzelnen Punkt vollkommen unabhängig erscheinen, betont er ihre bemerkenswerte innere Verbindung umso wirkungsvoller.

Im zweiten Gesang des dem kleinen Pascal gewidmeten Liederpaares, „Arc-en-ciel d’innocence“, bestimmt das im Titel evozierte Bild des Regenbogens nicht nur die Aussage, sondern in einfallsreicher Weise auch den Aufbau. Das Lied besteht aus sieben Komponenten, die wie unterschiedlich eingefärbte Flächen zusammengesetzt sind. In Interviews spricht Messiaen von Regenbogen und Kirchenfenstern oft in einem Atemzug; er betrachtet die letzteren als den künstlerisch-künstlichen Versuch der Menschheit, die

in der Natur gebotene besondere Farbenpracht des Regenbogens kunstvoll zu imitieren. Isaac Newton beschreibt den Regenbogen als siebenfarbig, indem er zwischen Blau und Indigo unterscheidet – vermutlich, um so die im religiösen und mythischen Bereich mit vielfachen Assoziationen verbundene Zahl zu erreichen. In seinem Lied vom “Regenbogen der Unschuld” spielt Messiaen auch musikalisch mit diesem numerischen Symbol. Unmittelbar ins Auge fallend ist die Anzahl der Takte ($49 = 7 \times 7$), die je siebentaktige Ausdehnung der ersten beiden Phrasen sowie das siebenfache Auftreten der vorherrschenden thematischen Komponente. Hier ist ein erster Überblick:

TABELLE 5: die sieben Farben im Regenbogen seliger Kindheit

m.	1	4	8	10	12	14	15	18	19	20	24	27	29	32	35	36	37	39	41	44	46	48
	a	b	a	b	c	a	d	e	a	b	c	f	g	d	e	a	f	g	a	a	b	c

Während jede Komponente sich in Hinblick auf Textur, Rhythmus und Lage von jeder anderen unterscheidet, erweisen sich mehrere als durch ihre modale Herkunft miteinander verwandt: Die Komponenten [a], [b], [c] und [f] sind aus den Tönen des Modus 2 gebildet,¹⁵ [g] verkörpert Modus 3 (bevor es zum nicht-modalen Übergang mutiert), und auch die beiden der Komponente [g] in der Variation vorausgehenden Akkorde beziehen ihren Tonbestand aus dieser Quelle.¹⁶ Die verbleibenden Komponenten [d] und [e] sowie die letzte, variierte Manifestation von [a] dagegen stellen die beiden Modi übereinander.¹⁷ So enthält das Lied keinen einzigen thematischen Takt, der nicht auf einen der beiden modalen Bedeutungsträger zurückgeht: den der Liebe Gottes oder den der menschlichen Dankbarkeit für Gottes Gnadengaben.

Drei weitere typische Symbole aus Messiaens musikalischer Sprache kommen in diesem Lied zum Tragen. Eines ist melodischer, das zweite intervallischer und das dritte rhythmischer Natur. Fünfmal intoniert die Gesangs-

¹⁵ Vgl. für [a]: T. 1-3, 8-9, 14, 19, 36, 41-43 = Modus 2³; für [b]: T. 4-5, 6-7, 20-21, 22-23, 46-47 = Modus 2²-2³-2¹; für [c]: T. 12₁ + 12₄-13, 24-25₁+25₄-26, 48₅-49 = Modus 2¹; für [f]: T. 27-28: Klavier linke Hand = Modus 2², rechte Hand + Gesangsstimme = Modus 2¹ (dasselbe gilt für die Wiederholung in T. 37-38 ohne die Erweiterung).

¹⁶ Vgl. für [g]: T. 29-31₁ = Modus 3⁴-3²-3⁴-3²-3⁴-3²-3⁴; T. 37, 38 (von den glissando-Noten bis zum Ende des Taktes, Gesang + Klavier) = Modus 3²; T. 39 = Modus 3⁴-3²-3⁴-3².

¹⁷ Vgl. für [d]: T. 15-17 und 32-34, Modus 3¹ im Gesang und im oberen Strang des Klaviers über Modus 2² im tieferen Strang des Klaviers; für [e]: T. 18 und 35, Modus 3³ im Gesang und im oberen Strang des Klaviers über Modus 2³; für [a] in der in T. 44-45 gehörten variierten Form: Modus 2³ im Gesang und im oberen Strang des Klaviers über Modus 3².

stimme Messiaens eigenwilliges “Boris-Motiv”, das, wie oben gezeigt wurde, häufig für die Beziehung zwischen einem verwundbaren Kind und einem Schutz bietenden Elternteil steht. Wie so oft in Messiaens Werk ist dabei die Endnote des Motivs mit dem Anfangston der unmittelbar folgenden Wiederholung verschmolzen. In dieser Form erklingt das Motiv zu Beginn des Liedes, als Erweiterung der allerersten Vokalgeste (*h-gis ... gis-h* wird zu *gis-c-h-d-gis-c-h-d-gis*). Wenige Takte später erwächst das doppelte Motiv aus einer an Psalmmodien erinnernden Tonwiederholung:

BEISPIEL 12: das den kleinen Jungen beruhigende “Boris-Motiv” (IV)

1
Pi-lu-le, tu t'ê-ti - res comme u-ne ma-jus-cu-le de vieux mis-sel.

8
mais on ne peut pas le lan-cer par des-sus bord com-me la jo-lie pou-pée en co - ton.

Die zwei anderen nicht-modalen Symbole sind durch ihre ähnliche Umgebung verbunden: Beide finden sich in den einzigen Takten des Liedes, in denen das Klavier ganz homorhythmisch ist. Das intervallisch definierte Symbol basiert auf einer der äquidistanten Unterteilungen der Oktave, dem verminderten Septakkord *es-fis-a-c*. Es bestimmt die Komponente [c], erklingt also dreimal, davon einmal in exponierter Position ganz am Ende des Liedes (vgl. T. 12-13, 24-26, und 48-49). Durch seine fünftönige Zickzack-Bewegung und die Rückkehr zum Anfangston ergibt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit dem “Boris-Motiv”.¹⁸

BEISPIEL 13: eine an das “Boris-Motiv” erinnernde äquidistante Kontur

(das “Boris-Motiv”)
autour du silence
sauras-tu en rêver ?
Bonjour, petit garçon.

¹⁸ Genau wie das “Boris-Motiv” legt diese Melodielinie eine Harmonisierung mit Modus 2 nahe. Warum Messiaen seinen Modus im zweiten und dritten Akkord mit drei modusfremden Tönen einfärbt, muss wohl sein Geheimnis bleiben. Für Musikliebhaber, die durch häufiges Anhören Messiaen’scher Modi eine Sensibilität für seine Farben entwickelt haben, ergibt sich eine strahlende Tritonus-Wechselbewegung: *fis—c-fis* erklingt in der blau-violetten Schattierung von Modus 2¹, unterbrochen durch zwei weniger brillant gefärbte Stufen.

Das dritte Symbol ist das, was ich als Messiaens “rhythmische Signatur” bezeichne. Es unterliegt der Gegenüberstellung der Modi 3¹ und 2² im Klavier in der Komponente [d] und begleitet zuerst (in T. 15-17) einen Text, in dem die Sonne Pascal “auf die Morgenschulter schreiben” wird, später dann (T. 32-34) eine Zeile, die das Kind ermuntert, “Binde an deine zarten Handgelenke die Regenbogen der Unschuld”. Diese Bilder gehören zu den abstraktesten und mystischsten des Liedes – umso mehr, sieht man sie im Zusammenhang mit unzerbrechlichem Spielzeug wie Baumwollpuppen und dem Spaß, hoch in die Luft geworfen zu werden, damit der Kleine auf all die Erwachsenen um ihn herabsehen kann.

Wie ich anderen Ortes ausführlicher gezeigt habe, benutzt Messiaen seine “rhythmische Signatur” in seinen reifen Werken von etwa 1940 an konsequent, um nachzuzeichnen, wie ein (in den vier palindromischen Segmenten symbolisiertes) ewiges und daher per definitionem atemporales Wesen in die (im fünften Segment mit seinen stetig anwachsenden Werten verkörperte) zeitlich bestimmte Welt eintritt.¹⁹ Indem er die beiden abstrakten Phrasen des Liedes für den kleinen Sohn mit dem Rhythmus verbindet, der den zwischen Himmel und Erde vermittelnden Raum symbolisiert, erhebt der Komponist sein Kind in den Bereich, der vor allem vom Mensch gewordenen Wort Gottes, dazu aber auch von Gottes Boten (in “Regard des anges”) und den zu Bürgern des himmlischen Jerusalem Auserwählten (in “Amen de la Consommation”) bewohnt wird.

Eines Mannes Himmel und Hölle

Das Mitternachtslied (“für den Tod”) ist ein aus drastisch kontrastierendem Material zusammengefügtes, dramatisches Musikstück. Die wiederholt gehörte bzw. gelesene Beschreibung dieses Liedes als *danse macabre* trifft genau genommen nur einen der Abschnitte; andere vermitteln einen je ganz anderen Eindruck. Zudem werden einige Komponenten in unterschiedlichstem Kontext erneut aufgegriffen und verstärken damit die Komplexität eines musikalischen Bildes, das dem vom Abgrund bedrohten Szenario einer zwischen dunklen Mächten und Rufen nach göttlicher Hilfe zerrissenen Seele angemessen erscheint.

Der erste Abschnitt stellt eine anonyme Großstadt als Sitz des Bösen, als “stinkendes Auge”, vor. Die monotone Gesangsdeklamation bewegt sich vor dem Hintergrund von sieben getrennt, leise und ausdruckslos gespielten

¹⁹ Cf. Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, 57, 98-99, 187-190.

Wiederholungen einer konvexen Kontur im Klavier. Die trostlose Szene wird in dreierlei Weise durchbrochen, indem fünf wie Glockenschläge klingende tiefe sforzati für unregelmäßige Unterbrechung sorgen, ein Takt ruckartig alternierender leerer und querständiger Quinten sie in zwei ungleiche Hälften teilt und ein homophon begleitetes *Agnus dei* (“Agneau, Seigneur”) einen unerwarteten Abschluss bildet. Die letztere Komponente setzt sich in Tempo, Textur und emotionaler Intensität von ihrer Umgebung ab: Nach dem vorangehenden *bien modéré* ist dieser Takt plötzlich mit *lent* bezeichnet, seine achttimmigen Akkorde klingen in ihrem *forte* recht zuversichtlich und gar nicht mehr trostlos, doch die Akzente, Bindebögen und großen melodischen Intervalle scheinen einen Ausbruch großer Angst darzustellen. Der Rhythmus mit vier schrittweise anwachsenden Notenwerten entspricht dem altindischen *candrakalâ*. Im gegebenen Kontext verstärkt dieser Rhythmus die plötzliche Verlangsamung und vermittelt so den Eindruck, als hoffe die gequälte Seele, den unmittelbar bevorstehenden *danse macabre* noch abwenden zu können.

BEISPIEL 14: das *Agnus dei* der angstvollen Seele und der “Tanz der Sünden” (V)

The image shows a musical score for a piece in G major. It is divided into two sections: 'Lent' and 'Presque vif, et féroce'. The 'Lent' section features a vocal line with the lyrics 'Agneau, Seigneur' and a piano accompaniment with a prominent eighth-note rhythm. The 'Presque vif, et féroce' section is marked with a forte dynamic and features a more complex, rhythmic piano accompaniment. A specific rhythmic motif is identified as the 'Kopfmotiv der Fuge' (head motif of the fugue), consisting of a sequence of notes with eighth-note values. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff), accents (>), and slurs.

Der *danse macabre* selbst ist als eine Art verrückter Fuge komponiert. Das Fugenthema, zwei Takte im 9/8-Takt (2 + 2 + 3 + 2 ♩), die aus dem zu Beginn des *feroce*-Abschnittes (vgl. Bsp. 14 oben) in *fortissimo* eingeführten Motiv entwickelt sind, beginnt leise und unbegleitet auf einem tiefen *f*. Es wird anschließend auf *c* imitiert (wo es sogar ein rudimentäres Kontrasubjekt aufweist) und steigt dann in vier vollständigen Einsätzen aufwärts,

wobei der Grundton zwischen *f* und *c* abwechselt, während Stimmzahl und Intensität ständig zunehmen. Derweil schreit die Gesangsstimme, von den diese schwarze Ekstase verursachenden Bildern bedrängt, ihren Schrecken heraus: “Sie tanzen, meine Sünden tanzen! Enttäuschender Karneval der Pflastersteine des Todes. Großer, ganz verfallener Leib von Straßen, im harten Laternenlicht.” An dieser Stelle verlässt Messiaen den bislang ordentlichen Fugenaufbau zugunsten einer immer fiebrigeren Entwicklung des Kopfmotivs, während die Gesangsstimme die “Wegscheide der Angst” beschwört, den “Deckmantel aus Wahnsinn und Hochmut” und das abscheuliche Lachen, das sich selbst verschlingt – zu einem Klaviersatz, der zunehmend schriller, lauter und schneller wird.

Die als “Berge aus Nacht” wahrgenommenen Fackeln führen zur Wiederholung des an das Lamm Gottes gerichteten angstvollen Aufschreis. In langsamerem, freiem Tempo, unbegleitet in *ff* singt die Stimme eine Kontur, deren Töne *f-es-d* (“[mon]tagnes de”) das bei “Agneau, Seigneur” gehörte *eis-dis-d* [*-fis*] enharmonisch widerhallen lässt. Das Klavier bestätigt die Verbindung, indem es die Akkorde 2-4 des “Agneau Seigneur”-Taktes in drei *fff*-Anschlägen zitiert. Doch wie die veränderte Oktavlage der drei Akkorde andeutet, scheint der Höllensturz unausweichlich; der aus dem Fugemotiv entwickelte anschließende 5½-Oktaven-Abfall erreicht seinen Tiefstpunkt in *fff*. Nach einem plötzlichen Verstummen greift die Singstimme, jetzt von Akkordtremolos begleitet, ganz leise das “Boris-Motiv” auf, um vom Biest der Angst zu sprechen. Das Klavier jedoch wiederholt unbeeindruckt seinen crescendo-Aufstieg bis zum *ff*.

Auf dem Höhepunkt der Verzweiflung fleht die Gesangsstimme in langsamem *fff* die drei Personen der Trinität an – und endlich zeigen die harmonischen Symbole, dass es eine Antwort gibt. Die Anrufe “Vater des Lichts,”²⁰ “Christus, Weinstock der Liebe” und “Tröster Geist, Tröster der sieben Gaben” sind im Klavier von den drei Transpositionen des Modus 2 unterstrichen; so entsteht eine Insel aus Licht, Liebe und Trost inmitten dunkelster Angst.²¹ In diesem Augenblick tritt auch das “Boris-Motiv” wieder in den

²⁰ Messiaen erwähnt hier den “Vater des Lichts”; im ersten Satz der *Méditations* spricht er vom “Vater der Gestirne”. Die letztere Version des Ausdrucks stammt, wie Aloyse Michaely (*Die Musik Olivier Messiaens*, S. 413) zeigt, aus dem Jakobusbrief, wo es in 1,17 heißt: “Jede gute Gabe und jedes vollkommene Geschenk kommt von oben, vom Vater der Gestirne, bei dem es keine Veränderung und keine Verfinsterung gibt”.

²¹ Vgl. T. 45-46 über einer Bassoktave *h*: Modus 2², T. 47-48 über einer Bassoktave *a*: Modus 2³, und T. 49-50 über einer Bassoktave *h*: Modus 2¹. Das letztgenannte Segment ist erweitert (T. 51-55), wobei das Klavier das “Boris-Motiv”, mit dem der Gesangspart endet, imitiert und anschließend liquidiert.

Vordergrund, das zuletzt in zwei leisen, hastigen Zitate über zitternden Akkorden erklingen war, als die Angst als verschlingendes Biest drohte. In T. 51-52, bei der Anrufung des “Trösters der sieben Gaben”, klingt das Motiv langsam und mächtig über den drei Akkorden des *effet de vitrail*. Indem er die beiden kontrastierenden Bilder von Angst und Trost in dieselbe melodische Komponente kleidet, scheint Messiaen versprechen zu wollen, dass die albtraumhafte Angst des Menschen mit den in Jesaja 11, 1-2 für das messianische Reich versprochenen Gaben beschwichtigt werden wird: Weisheit, Einsicht, Rat, Stärke, Erkenntnis und Gottesfurcht.

Die Hoffnung auf Trost verhindert allerdings nicht die Reprise des trostlosen Abschnitts A, doch klingt dieser immerhin deutlich verändert. Die Gesangsstimme beginnt wie zuvor mit einer monotonen Deklamation, die hier nicht für einen Anruf des Gotteslammes, sondern für das leise Zählen der Mitternachtsglockenschläge unterbrochen wird: “neun, zehn, elf, zwölf”. Derweil vertauschen die wie zuvor gleichförmig ausdruckslosen sieben Kurven des Klaviers ihre halbtaktigen Segmente und erscheinen nun konkav, so dass ihr Bewegung aufwärts zum *sf* der hohen Glockenschläge deutet. Die Unterbrechung durch einen Takt mit alternierenden Quinten benutzt nicht nur dasselbe Register wie diese Glocken, sondern sogar ihre Töne, und verlängert sie in einer Form, die je länger desto mehr an das Läuten einer Totenglocke erinnert. Erst mit Verklingen des letzten Glockenschlags geht das Bild über in den beruhigenden Tagtraum, in dem die verängstigte Seele sich in den Schlaf eines unschuldigen Kindes zurücksehnt. Im Dreiertakt eines Wiegenliedes wird der zweite Modus dem siebten und dritten gegenübergestellt – das Symbol für Gottes Liebe dem des unabwendbaren Schicksals und der Dankbarkeit für die göttliche Gnade.²²

Ein musikalisches Zeichen dieses Liedes scheint geheimnisvoll in seiner symbolischen Bedeutung: die Notierung des “trostlosen” ersten Abschnitts und seiner modifizierten Reprise mit vier Kreuzvorzeichen. Dass weder E-Dur noch cis-Moll als Tonarten auftreten, ist wenig verwunderlich im Lichte von Messiaens oft unorthodoxer Verwendung von Vorzeichen, die ihm mehr als spirituelle Bedeutungsträger denn als Notationshilfen dienen. Doch die Vorzeichnung mit vier Kreuzen ist in Messiaens Werk relativ selten. Eine Erklärung könnte sich ergeben, wenn man die Anzahl der Vorzeichen hier und anderswo zum Ausgangspunkt nimmt. Messiaens bekannte Tonart-

²² Vgl. T. 67-69 + 72: Klavier rechte Hand in Modus 2², linke Hand und Gesangsstimme in Modus 7¹; innerhalb dieses Rahmens: T. 70: Klavier rechte Hand in Modus 3¹, linke Hand und Gesangsstimme in Modus 2², T. 71: Klavier rechte Hand in Modus 3³, linke Hand und Gesangsstimme in Modus 2³. Als wäre es eine Coda, erklingt T. 73 ganz in Modus 2³.

Vorzeichnungen sind die mit sechs und drei Kreuzen. Sechs Kreuze finden sich regelmäßig, wenn die Musik Gottes oder Christi Liebe oder aber die Dankbarkeit für diese Liebe in menschlichem *Halleluja* oder Vogelgesang darstellt;²³ alle diese Fälle setzen die Beziehung einer göttlichen Person zu einem irdischen Geschöpf voraus. Anderes gilt für die trinitarische Drei-Kreuz-Vorzeichnung, die vor allem in Sätzen vorkommt, die das Göttliche selbst thematisieren.²⁴ Selten, aber umso aussagekräftiger, ist die Vorzeichnung mit nur einem Kreuz in den wiederholten Abschnitten des einzigen Stückes dieser Epoche, in dem Messiaen die menschliche Perspektive ins Zentrum stellt, in "Amen du Désir". In der Zahlensymbolik steht *vier* meist für das Irdische und Materielle (nach den vier Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer); Messiaen stellt diese menschliche *vier* nachweislich wiederholt der göttlichen *drei* gegenüber.²⁵ Die vier Kreuze in "Minuit pile et face" können daher als symbolische Aussage gelesen werden, die den trübseligen, Untergang verkündenden Charakter der in diesem Lied porträtierten, allzu irdischen Szenen und Erfahrungen zum Ausdruck bringt.

Das abschließende Lied "Résurrection" ist als Gegenstück zu diesem düsteren Bild entworfen. Seine Form ist schlicht, aber doch ungewöhnlich: Es besteht aus zwei in Aufbau, Satz und Rhythmus analogen Hälften, die sich jedoch melodisch und harmonisch durchgehend unterscheiden. Vertikal erkunden Singstimme und Klavier jede mögliche Konstellation, von kurzen homophonen Gesten und rhythmischer Ergänzung bis zur anscheinenden Beziehungslosigkeit. Horizontal enthält jede Hälfte vier Abschnitte:

A	=	T. 1-10	A'	=	T. 22-31
B	=	T. 11-16	B'	=	T. 32-37
C	=	T. 17-19	C'	=	T. 38-40
D	=	T. 20-21	D'	=	T. 41-42

²³ Sechs Kreuze zum Ausdruck der Liebe Gottes oder Christi finden sich z.B. im 1. und 19. Satz der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* sowie in den verschiedenen Gottesthema-Zitaten im 6., 15. und 20. Satz dieses Zyklus; in Erweiterung auf die ideale Liebe taucht dieselbe Vorzeichnung im 6., 8. und 10. Satz der *Turangalila-Sinfonie* auf. In Messiaens Liedern stehen die sechs Kreuze für göttliche Liebe im *alleluia* am Ende von "Action de grâces" (*Poèmes pour Mi* I), für Mis vogelgleichen, Gott gefälligen Gesang in "Ta voix" (*Poèmes pour Mi* VI) sowie in "Amour oiseau d'étoile" (*Harawi* X) für den ganzen Satz.

²⁴ Vgl. vor allem die Rahmensätze in *Visions de l'Amen*, aber auch das Jagdlied des Geistes der Freude im 10. Satz der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* und die zweite der *Trois petites Liturgies*, in deren Widmung Messiaen von "Gottes Gegenwart in ihm selbst spricht".

²⁵ Ausdrucksstarke Beispiele finden sich in der Gegenüberstellung der beiden Zahlensymbole in "L'échange" (*Vingt Regards* III), erläutert in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 178-179.

Auch hier unterscheiden sich die beiden Liedhälften in ihrer tonalen Definition ganz erheblich. In T. 17-18 strebt die homophone Phrase des Klaviers auf eine betonte Bassoktave *es* zu, während derselbe Anschlag in T. 38-39 weiterhin den Orgelpunkt *cis* bestätigt, das schon die beiden vorangegangenen Abschnitte der zweiten Liedhälfte bestimmt.

Abschnitt D schließlich präsentiert eine wieder andere Textur. In langsamerem Tempo (*Bien modéré*) verfolgt das Klavier drei Stränge: Im Bass eine Quintenschichtung, die mit ihrem Vorschlag in Ganztonschritten aufsteigt; im mittleren Register drei Akkorde, deren Oberstimmenton jeweils von der Singstimme aufgegriffen und verlängert wird; und im obersten Strang drei Wiederholungen eines auf- und wieder abwärts gebrochenen Arpeggios durch sechs weiße über sechs schwarzen Tasten. In T. 21 endet das Klavier in *fff* auf der Bassoktave *d* und die Gesangsstimme mit dem aufsteigenden Tritonus *d-gis*, dessen Zielton von einem Klang betont und durch einen schrillen Aufwärtsschwung im höchsten Register ergänzt wird, wobei insgesamt elf der zwölf Halbtöne verwendet werden. In T. 42 am Ende der zweiten Liedhälfte nutzt Messiaen die entsprechende Bassoktave für eine letzte Bestätigung des Orgelpunkttones *cis*, die Singstimme vergrößert ihr aufsteigendes Intervall zur großen Sext, und das Klavier schöpft in Akkord und Aufwärtsschwung jetzt das ganze zwölfstimmige Aggregat aus.

Die Symbolsprache in diesem Stück aus scheinbar sehr ähnlichen Hälften ist faszinierend, besonders da der Komponist einige seiner liebsten Bedeutungsträger ohne auch nur den Vorwand eines praktischen Zweckes einsetzt. Dies gilt vor allem für die Vorzeichnung von Fis-Dur, eines der 1938 in Messiaens Vokabular bereits fest etablierten Embleme für das Wirken von Gottes Liebe in der betreffenden Szene. Während die sechs Kreuze den Gesangspart bereits im ersten Abschnitt zieren, stimmen die Töne zunächst nicht in einen der erwartbaren Parameter – Fis-Dur als Tonleiter oder Dreiklang, *ais* als auffälligen Melodieton oder Modus 2 als tonale Quelle – ein. Wie oben gezeigt, verschwindet diese Diskrepanz erst in der zweiten Liedhälfte, wo die Vorzeichnung für alle vier Abschnitte beibehalten wird, die Töne der Gesangsstimme in den eröffnenden *Hallelujas* den zweiten Modus verkörpern und das abschließende Wort „Wahrheit“ triumphierend auf einem hohen *ais*, Messiaens „Liebeston“, endet.

Das Lied von der Auferstehung Christi wird somit zusammengehalten durch Gottes zunehmend deutlicher manifestierte Gegenwart in dem für die Worte (oder *das Wort?*) reservierten Strang, durch das Symbol von Christi Engagement in der menschlichen Welt in Form der zweimal rahmend erklingenden rhythmischen Signatur, und im Bereich der Orgelpunkte durch die konsequente Annäherung an ein vorbestimmtes Ziel.

TABELLE 6: die Orgelpunkte in Messiaens Lied "Résurrection"

T.	1-10	11-16	18	21	22-31	32-37	39	42
Ton	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>d</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>

Dieser Zielpunkt, der Verwurzelungston *cis*, ist insofern vorausbestimmt, als er ganz zu Beginn bereits eingeführt wird; er wird jedoch erst am Ende wirklich "erreicht", harmonisch überzeugend in einem vollständigen (zwölf-tönigen) Akkord und melodisch gekrönt vom Liebeston *ais*. Dies erscheint mir als eine musikalisch besonders ansprechende Interpretation der Vorstellung von *Ré-surrection* [Wieder-Aufrichtung].

Messiaens musikalische Aussage in den *Chants de terre et de ciel*

Die vermutlich überraschendste Beziehung dieses Zyklus, dessen sechs Texte als "ein Triptychon aus Diptychen" charakterisiert wurden, ist die zwischen dem ersten und dem letzten Lied – zwischen "Bail avec Mi" und "Résurrection". Das musikalische Bild, das Messiaen von seinem Eheleben mit Claire zeichnet, basiert ebenso wie seine herrliche Verkündigung von Christi Auferstehung auf dem Orgelpunktton *cis*; beide Lieder verwenden die Tonartvorzeichnung mit den sechs Kreuzen von Fis-Dur (das erste im Mittelteil für Singstimme und Klavier, das letzte im ersten Abschnitt und in der gesamten zweiten Hälfte ausschließlich für den Gesangspart); und beide verbinden diese symbolische Tonartvorzeichnung mit einem herausragenden melodischen Schluss auf dem "Liebeston" *ais* (vgl. den Abschlusston jeder Phrase im Mittelteil von "Bail avec Mi" und den als Abschluss-Höhepunkt erreichten Ton im letzten Takt von "Résurrection").

Zwei weitere mittels musikalischer Symbole erzeugte Querbeziehungen sind weniger überraschend. Die "Himmlisches" besingenden Lieder in den äußeren Diptychen, "Antienne du silence" und "Résurrection", sind durch *Halleluja*-Passagen verknüpft. Im abschließenden Osterlied gehen diese Melismen jeweils einem größeren Textblock voraus, in dem das lyrische Ich zwischen einer Erzählung in der dritten Person Singular und einer Aussage in der ersten Person Jesu alterniert; im Lied auf den Schutzengel dagegen folgen die Melismen den beiden Hälften einer Art Bittgebet. Beide Lieder sind übrigens zweiteilig, wobei die beiden Hälften einander in mancher Hinsicht entsprechen, aber auch entscheidende Abweichungen aufweisen. "Arc-en-ciel d'innocence", das Folgelied im zweiten Diptychon, verbindet mit "Résurrection" die Verwendung von Messiaens rhythmischer Signatur. Beide Male tritt der Rhythmus in einer homophonen Akkordfolge auf.

Die derart zwischen den Liedern II, IV und VI mittels verschiedener Liebblingssymbole des Komponisten etablierten Bezüge scheinen die von Griffiths vorgeschlagene Deutung der Werkstruktur auch musikalisch zu untermauern: eine Folge, in der drei *chants de terre* mit drei *chants de ciel* alternieren. Für Hörer ohne Partitur jedoch könnte eine unmittelbar wahrnehmbare Verbindung ausschlaggebender sein als diese Bezüge auf der Basis musikalischer Symbolik. Messiaen hat die ersten fünf Lieder so angelegt, dass gerade da, wo der poetische Text dies am wenigsten erwarten lässt, sanfte Übergänge von einem Lied zum nächsten garantiert sind. Diese Übergänge werden mit Hilfe von Zentraltönen erreicht. Sie koppeln das irdische an das himmlische Reich durch Überwindung der inneren Grenzen zwischen den drei Diptychen und ergänzen so die oben genannten vielfachen Beziehungen zwischen dem letzten und dem ersten Lied.

Die erste auf diese Weise zusammengefasste Gruppe umfasst die drei der Ehefrau, dem Schutzengel und dem kleinen Pascal gewidmeten Lieder. In "Bail avec Mi" sind die beiden Rahmenabschnitte vom wiederholten Glockenschlag des hohen *cis* beherrscht. Dieser Ton wird – in der Form seines enharmonischen Doubles *des* – in "Antienne du silence" aufgegriffen, wo die ersten vier Komponenten der Gesangsstimme jeweils mit *des* einsetzen. Hier im zweiten Lied gipfelt der abschließende Aufstieg im Klavier in einem sehr hohen *a*. Das folgende Lied "Danse du bébé-Pilule" bezieht sich deutlich auf diesen Ton, indem die Gesangsstimme fast jede ihrer Teilphrasen in den äußeren Abschnitten – dreizehn insgesamt – auf *a* schließt, während Singstimme und Klavier im Mittelteil des Liedes zudem kurzzeitig die Zwei-Ton-Gegenüberstellung aus dem zweiten Lied wieder aufgreifen: Die Phrasengruppen in T. 47-49 und 50-54 beginnen jeweils mit *des* bzw. *cis* und enden mit *a*.

Ein weiteres Liederpaar, dessen tonaler Bezug die Grenze zwischen den Diptychen durchbricht, verwendet eine Transposition der eben genannten Tonkombination: Das *cis* + *a* der Lieder II und III wird zum *gis* + *e* der Lieder IV und V. "Arc-en-ciel d'innocence" zeichnet sich durch eine überwältigende Vorherrschaft des melodischen *gis* bzw. *as* aus, das im Gesangspart und der Oberstimme des Klaviers insgesamt einundzwanzigmal in exponierter Stellung am Anfang oder Schluss einer Teilphrase erklingt. Dreimal (vgl. T. 12-13, 24-26, 49) erhält der Ton dabei Konkurrenz in Form eines *e* im Bass. Dieses *e*, das durch synkopierte Wiederholung auf sich aufmerksam macht, setzt sich in "Minuit pile et face" fort, wo es den Klavierakkorden zu Anfang der ersten Takte ebenso als Anker dient wie allen tiefen Glockenschlägen, dem Fugenthema und verschiedenen anderen

im Verlauf des Liedes wesentlichen Momenten.²⁶ Erst ganz am Ende dieses düsteren Stückes wird der die miternächtliche Angsterfahrung vereinigende Ton in Frage gestellt: Die Gesangsstimme setzt dem Klavier, dessen Akkorde der rechten Hand im letzten Abschnitt immer noch um E-Dur kreisen, ein deutliches *es* entgegen.

Einzig zwischen dem fünften und dem abschließenden sechsten Stück gibt es auch nicht den Anflug einer tonalen Beziehung. Angesichts der Tatsache, dass die diesen Liedern zugrunde liegenden Texte einen besonders drastischen Kontrast der zwischen Erde und Himmel wirkenden düsteren und lichten Kräfte enthalten – den albraumartigen Abstieg eines sündigen Menschen in Hölle und Tod und den Triumph des Menschensohnes über beide –, ist diese unvermittelte Gegenüberstellung unbedingt überzeugend. Messiaens “*Résurrection*” kommt damit ein besonderer Platz zu. Einerseits vereint ein Reichtum an musikalischen Symbolen die Fäden der die drei Diptychen beschließenden Lieder. Andererseits legen die zahlreichen Verbindungen zwischen dem letzten und dem ersten Lied des Zyklus nahe, dass der Komponist das in der Schlussvision evozierte ewige Leben als einen Neubeginn ansieht nicht zuletzt auch für seinen “Pachtvertrag” als vor Gott verheiratetes Paar.

²⁶ Vgl. T. 24-25 und 33-35 im Bass sowie T. 42-44 in der Oberstimme.