

Trois petites Liturgies de la présence divine

Messiaen komponierte die 1943 von der Produzentin Denise Tual für die Pléiade-Konzerte in Auftrag gegebenen “drei kleinen Liturgien” in Paris zwischen Mitte November 1943 und Mitte März 1944. Die Partitur sieht einen von Messiaens typischem “Gamelan” aus Celesta, Vibraphon und Klavier sowie vielfältigem Schlagzeug, Ondes Martenot und Streichorchester begleiteten Frauenchor vor, der aus “Sopranen mit einigen Mezzosopranen und Alten” besteht und fast ausschließlich unisono singt. Die Texte sind wie in den *Poèmes pour Mi* und den *Chants de terre et de ciel* vom Komponisten selbst verfasst. Das Werk wurde am 21. April 1945 in Paris unter der Leitung von Roger Desormière uraufgeführt.

Diese Uraufführung löste die Kontroverse aus, die als *le cas Messiaen* bekannt wurde. Ein Vorspiel dieses Pressekrieges, in den ein Großteil der französischen Musikschriftsteller und -kritiker verstrickt war und der erst nach mehreren Jahren endgültig zum Erliegen kam, war eine Besprechung der am 26. März 1945 im Salle Gaveau uraufgeführten *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Der im *Figaro* unter dem Pseudonym “Clarendon” schreibende Bernard Gavoty kritisierte, die Zuhörer seien einer unzumutbaren Dosis Messiaen'scher Erläuterungen ausgesetzt worden: Diese seien nicht nur im Programmheft abgedruckt, sondern vom Komponisten zudem noch vor jedem Satz von der Bühne verlesen worden. Gavoty beschreibt diese Erläuterungen als “bodenlos”, bemerkt, dass “man sie als Parodie missverstehen könnte”, und fällt ein insgesamt vernichtendes Urteil:

Was finden wir dort? Einen ehrgeizigen Entwurf: das Unsagbare auszudrücken. Die kritische Vernunft ist ausgeschaltet. Ein gelehrter Komponist, Gefangener seines eigenen Systems, versucht, die erhabenen Worte der Apokalypse in verworrene, nach dem härenen Hemd riechende Dichtung und Musik zu übersetzen, in der man weder Nutzen noch Gefallen finden kann. Ein anhaltender Widerspruch: Wie ein verrückter Museumsdirektor kündigt der Komponist in Worten Wunder an, die das Klavier sofort verweigert. [...]Um die Ewigkeit der Sterne zu beschwören, gibt es jede Menge Akkorde, unbeweglich bis zum Erbrechen und dann in plötzlichen Konvulsionen aufsteigend. Ist das der Himmel? Nein, das ist das Fegefeuer.¹

¹ Alle Zitate zum *cas Messiaen* übersetzt nach Hill/Simeone, *Messiaen*, S. 144-150.

Die ersten Werke, die wegen der angeblich unzulässigen Mischung von Theologie und Musiktheorie Angriffe provozierten, waren somit Instrumentalzyklen: die *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere, die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo und *Les Corps glorieux* für Orgel. Kritiker hinterfragten nicht nur die Angemessenheit von Messiaens Klangwelt für "religiöse" Musik, sondern sogar die Authentizität seiner Behauptung, seine Werke dienten der Darstellung theologischer Glaubensgrundsätze.

Die *Trois petites Liturgies de la présence divine* lieferten der Kritik nicht nur zwei sondern sogar drei Angriffspunkte: die Erläuterungen des Komponisten, die Musik und die gesungenen Texte. Wieder hatte Messiaen dafür gesorgt, dass seine Kommentare zu jedem Stück in den anlässlich der Uraufführung ausgehändigten Programmheften abgedruckt waren, und wieder fachten die Assoziationen und Rechtfertigungen des Autors die Debatte mehr an als die Musik oder sogar die diesmal hinzukommenden Gesangstexte. Wie hitzig der Aufruhr wurde, lässt sich an einer Bemerkung ablesen, die Messiaens alter Freund Daniel-Lesur in einer Zusammenfassung machte, die am 1. April 1946 in der *Revue musicale de France* erschien:

Kein Werk seit *Le Sacre du printemps* hat eine solche Furore ausgelöst. Wäre das Duellieren noch in Mode, hätten wir jetzt zweifellos den gewaltsamen Tod mehrerer Kritiker und Musikliebhaber zu betrauern, die darauf bedacht waren, ihre Meinung beizutragen. [...] Der Hauptvorwurf gegenüber Messiaen im Allgemeinen und die *Petites Liturgies* im Besonderen ist ihr Mangel an Religiosität. Ausgerechnet!

Gavoty blieb ein Anführer im Streit. In einer Antwort auf einen der Angriffe Gavotys, den dieser als siebzehnseitiges Konvolut verbreitet hatte, schrieb Guy-Bernard Delapierre in der katholischen Zeitschrift *Études*:

Dieselben Leute, die Messiaen vorwerfen, das handwerkliche Rüstzeug seiner Kompositionstechnik aufzudecken, haben für das, was sie seine mystischen Exzesse nennen, auch nicht mehr übrig. Beim Anblick von Anmut, erhöhter Sinnlichkeit und physischem Delirium sprechen einige von ihnen von Fluch und Hexerei [...]. Alles das ist gewissen Leuten schrecklich suspekt, wobei sie vergessen, dass die Kunst, wenn sie mit Liebe, Größe und Ehrlichkeit einhergeht, alles transfiguriert und reinigt.

Claude Rostand, der später seine Meinung ändern und eines der ersten Bücher mit einer Würdigung von Messiaens Musik veröffentlichen sollte, fand das Werk ebenfalls suspekt. Er beschrieb die *Trois petites Liturgies* folgendermaßen:

[Dieses] Werk aus Flittergold, falscher Großartigkeit und Pseudo-Mystik, dieses Werk mit dreckigen Fingernägeln und feuchten Händen, das ängstlich um sich blickt wie ein Engel mit Lippenstift [...]. Hier findet man Erscheinungsformen jener vulgären, lauten Sinnlichkeit, die sich in der Folge über die Welt entladen hat, geschmückt mit dem abscheulichsten heiligen Jargon, den man sich nur vorstellen kann. [...] In Wahrheit geht es in der Messiaen-Affäre nicht um Musik, sondern um Psychopathologie.

Roger Blanchard, der in *Mondes* veröffentlichte, verwehrte sich gegen diese Beurteilung. Seiner Meinung nach ging es in der "Affäre" tatsächlich um Musik, und Schuld an allem war diese spezifische Musik:

Die Musik führt uns wegen ihres Facettenreichtums nicht zur Kontemplation: Meditation wird gefolgt von jazz-artigem Aufruhr und der wiederum von allzu eingängigen Passagen, die zuweilen an ein charmantes Operetten-Finale erinnern. Kurz, das Werk steigt keineswegs [...] in ätherische Sphären auf, sondern vielmehr abwärts und unbeirrt in die prosaische Welt, die es doch vermeiden sollte".

Diesen und anderen negativen Stimmen standen zahlreiche Verteidiger von Messiaens Absicht und Ästhetik gegenüber. Der Komponist und Pianist Jean Wiéner, eingedenk Messiaens Wunsch, seine Werke sollten "in dem Geist gehört werden, der mich beim Schreiben führte",² rechtfertigte die Komposition aus prinzipiellen Gründen:

Was einem Kunstwerk seinen Wert verleiht ist seine Authentizität; und diese Authentizität [basiert vor allem auf] Überzeugung und Glaube. Dies muss man immer berücksichtigen, wenn es gilt, ein neues Meisterwerk willkommen zu heißen; es ist unabdingbar, die Begeisterung zu wollen, zu erleichtern, zu ermutigen und zu lieben. [...] Messiaens Musik ist eine Musik der Liebe. Und all diese Liebe wird in einer gänzlich neuen Sprache ausgedrückt: neu in Hinblick auf ihre Klanglichkeit [...] und neu in Hinblick auf ihren Rhythmus. [Es ist] eine Lohe von Kirchenfenstern, ein Zauber aus Klang und Licht, ein opulentes Werk, ein Werk des Ruhmes, das vollständig entwickelt ankommt. All dies jedoch erreicht uns direkt aus dem einfachen Herzen Messiaens, seiner Bescheidenheit und Ehrlichkeit.

In *Les Nouvelles littératures* argumentiert Marc Pincherle, Messiaens musikalische Kunstgriffe verdienten es nicht, schlechtgemacht zu werden, zumal sie Hörern tatsächlich "den Eindruck eines Auswegs bieten, eines Eintritts in eine himmlische Welt, was Messiaens Absichten entspricht und

² Messiaen in Brigitte Massin, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, S. 150.

anzeigt, dass es ihm gelungen ist, diese zu erfüllen“. Und Lily Maurice-Amour, die die *Trois petites Liturgies* für *Heures nouvelles* besprach, stellte sich den aufgebrauchten Kritikern entgegen, indem sie ganz andere Kriterien für die Beurteilung des Werkes hervorhob:

Dieses in seiner Anlage mutige Werk Messiaens, das von der lebendigen, bunten Poesie des großen Zeitalters der Mystik durchdrungen ist und von Glaube und Liebe pulsiert, bringt etwas wahrhaft Neues mit sich. Es verdankt sich keiner Schule und provoziert keine Vergleiche. Durch den Reichtum und die Dichte seines Ausdrucks scheint es in einem so hellen Licht, dass es unmittelbar in die Ränge der großen Werke französischer Musik aufsteigt.

Als Durand & Co. im Jahr 1952 den Notentext veröffentlichte, erschien es Messiaen klug, auf sein übliches Vorwort aus musiktheoretischen und theologischen Erklärungen für jedes Stück zu verzichten. Dankenswerterweise sind diese jedoch vollständig abgedruckt in Brigitte Massins Buch.³ Im allerersten Paragraphen betont Messiaen: “Das Wort ‘Liebe’ kehrt in diesen Gedichten ständig wieder.”

Hier ergibt sich eine interessante kreuzweise Beziehung zu den *Poèmes pour Mi*. Diese früheren Lieder werden meist als Liebeslieder aufgefasst; Hörer reagieren daher verblüfft darüber, dass die Texte voller Hinweise sind auf Messiaens inneren Kampf mit dem, was er für die Forderungen seines Glaubens hält. In den *Trois petites Liturgies* ist die Lage genau umgekehrt. Aufgrund der Titel erwarten Musikliebhaber Meditationen über religiöse Doktrinen, über die drei Dimensionen der göttlichen “Gegenwart” auf Erden. Wie Messiaens Einführungstext zeigt, geht es in den drei Liturgien jedoch hauptsächlich um die Liebe. Genau wie in den beiden früheren Zyklen ist diese Liebe weder auf die Zuneigung zu einem anderen Menschen (Partner oder Kind) beschränkt noch ausschließlich als Liebe zu Gott definiert. Stattdessen handelt es sich bei der umfassenden Liebe, die die drei Zyklen zusammenhält, um Messiaens Schlüsselbegriff, mit dem er den Raum zwischen der irdischen Wirklichkeit und der Sehnsucht nach dem Himmlischen absteckt – um seinen Versuch, die Sinnenfreude der Klänge und Farben als gottgefällige Gaben zu erklären, dargereicht im Namen einer für die Gnadengeschenke ihres Schöpfers zutiefst dankbaren Menschheit.

Die Quellen, aus denen Messiaen für seinen Text und seine Musik schöpft, sind dieselben, die auch den Instrumentalwerken dieser Periode zugrunde liegen: seine Lieblingsbücher aus dem Neuen Testament (das

³ Vgl. Massin, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, S. 158-165.

Johannes-Evangelium, die Offenbarung und die Paulusbriefe), das Hohe Lied, Thomas von Kempens *De imitatione Christi* aus dem 15. Jahrhundert und die Dichtungen Paul Éluards. Im Rückblick auf den Pressekrieg gesteht Messiaen Antoine Goléa gegenüber, dass er sich hinsichtlich des ihm am Herzen liegenden Gegenstandes zutiefst missverstanden gefühlt habe:

Ich habe den schmerzlichen Eindruck, dass meine Feinde die menschliche Liebe nicht besser kennen als die heiligen Texte. Sie haben von der menschlichen Liebe eine niedrige Meinung, die von Stendhal im besten Fall bis zu Don Juan im schlimmsten reicht [...] Werke wie die *Turangalila-Sinfonie* und die *Cinq Rechants* einerseits, die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* und die *Trois petites Liturgies* andererseits haben ihren Ausgangspunkt in derselben freudetrunkenen Begeisterung, außer dass die Quellen der Begeisterung verschieden sind und die menschliche Liebe letztlich nur ein Abglanz der göttlichen Liebe ist.⁴

Die folgende detaillierte Erläuterung von Text und Musik möchte es Lesern ermöglichen, den Erfolg von Messiaens Absicht selbst zu beurteilen.

Die Wendung nach innen

Messiaens Titel für seine erste Liturgie leitet sich von “De interna conversatione” her, der ersten Kapitelüberschrift im zweiten Buch von Thomas von Kempens *De imitatione Christi*, in der deutschen Übersetzung wiedergegeben als “Ermahnungen zur Innerlichkeit”.⁵ Messiaens Untertitel “Gott gegenwärtig in uns” entstammt derselben Quelle: es sind die Anfangsworte des Kapitels “Das Reich Gottes ist in euch, spricht der Herr”.⁶ Für das Verständnis von Messiaens Titel ist vor allem die zweite Zeile des lateinischen Textes entscheidend. Sie enthält die Imperativform des etymologisch verwandten Verbs, das lateinische Wörterbücher als *umkehren*, *das Mönchsleben aufnehmen* oder (*etwas/sich selbst*) *verwandeln* wiedergeben: “Converte te ex toto corde tuo ad Dominum, et relinque hunc miserum mundum, et inveniet anima tua requiem” (So wende dich denn von ganzem Herzen zu Gott und verlass diese elende Welt, und deine Seele wird Ruhe finden.) Thomas von Kempens verwendet das Wort *conversatio* also nicht im Sinne des

⁴ Messiaen in Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, S. 42-43.

⁵ Thomas von Kempens, *Nachfolge Christi*, übersetzt von Bischof Joh. Michael Sailer, Köln, Atlantis-Verlag, 1960. Der relevante Kapitelanfang findet sich auf S. 61-62.

⁶ Thomas von Kempens Anfangsworte sind ihrerseits eine Paraphrase auf Lukas 17,21.

gesprochenen Dialogs (sei dieser äußerlich mit einem anderen Menschen oder innerlich mit der eigenen Seele, Christus oder Gott), sondern mit dem Beiklang einer geistigen Konversion und Transformation.

Was genau das Adjektiv *internum* oder *innerlich* / *nach Innen gewendet* impliziert, erschließt sich aus den weiteren Zeilen in dem kurzen Kapitel aus der *Nachfolge Christi*:

Lerne verschmähen, was dich außer dir umhertreibt, lerne hochachten, was dich in dir zurechtsetzt, und du wirst das Reich Gottes in dein Herz kommen sehen. Denn das Reich Gottes in uns ist Friede und Freude im Heiligen Geist (Röm 14,17), und dieses Reich ist kein Reich für die Gottlosen. Christus kommt gewiss zu dir und lässt dich seine Tröstungen genießen, wenn du ihm in deinem Innern eine würdige Wohnstätte bereitet hast. All seine Schönheit und Herrlichkeit stammt von innen, im Innern hat er seine Lust (Ps 44,14). Der innerliche Mensch ist es, den er oft heimsucht, da wohnt er gern; mit ihm hält er freundliche Gespräche, ihm schenkt er lieblichen Trost und die Fülle des Friedens, mit ihm geht er so vertraulich um, dass sich Himmel und Erde nicht genug darüber verwundern. Wohlan, treue Seele! Bereite dein Herz für den Bräutigam; denn er will zu dir kommen und in dir Wohnung nehmen, wie er selbst sagt: Wer mich liebt, der hält mein Wort, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm nehmen (Joh 14,23).

Auch die verbleibenden Zeilen der ersten Strophe in Messiaens Antiphon enthalten zahlreiche Echos aus der *Imitatio*. Eine dreifache Betonung des Schweigens (“mein Schweigen” – “mein Reich des Schweigens” – “Nacht aus Regenbogen und Schweigen”) erinnert an Thomas’ Meditationen über entbehrliche Worte (*Imitatio* I, 10), über die Liebe zu Einsamkeit und Stille (*Imitatio* I, 20) und über die Eloquenz des Schweigens (*Imitatio* III, 21). Die Schlusszeile der zweiten Strophe in Messiaens Text bestätigt diese Quelle (“Deus meus amor meus”, vgl. *Imitatio* III:5).

Die ersten zwei Strophen verbinden Gebet und inbrünstige Liebeserklärung in einer offensichtlichen Seelenverwandtschaft mit mystischer Religiosität, die die Grenzen zwischen andächtiger Betrachtung und glühender Anbetung verwischt. In der dritten und vierten Strophe dagegen scheint das lyrische Ich weniger in Liebe und Anbetung versunken zu sein, als vielmehr über seine geistigen Erfahrungen nachzusinnen. Die erste Hälfte des Textes enthält sechs Anrufungen (ein dreifaches “mein Jesus” sowie “mein Liebesregenbogen/meine Liebe/mein Gott”), die zweite endet mit einer Paraphrase eines Refrains aus dem Hohen Lied (vgl. Hld 2:7, 3:5, 8:4): “Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems: stört die Liebe nicht auf, bis es ihr selbst gefällt”.

I – Antienne de la conversation intérieure

(Dieu présent en nous...)

Mon Jésus, mon silence,

Restez en moi.

Mon Jésus, mon royaume de silence,

Parlez en moi.

Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence,

Priez en moi.

Soleil de sang, d'oiseaux,

Mon arc-en-ciel d'amour,

Désert d'amour,

Chantez, lancez l'auréole d'amour,

Mon Amour.

Mon Amour,

Mon Dieu.

Ce oui qui chante comme un écho de lumière,

Mélodie rouge et mauve en louange du Père,

D'un baiser votre main dépasse le tableau,

Paysage divin, renverse-toi dans l'eau.

Louange de la Gloire à mes ailes de terre,

Mon Dimanche, ma Paix, mon Toujours de lumière,

Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau,

Ne me réveillez pas: c'est le temps de l'oiseau !

I. Antiphon der inneren Zwiesprache

(Gott gegenwärtig in uns...)

Mein Jesus, mein Schweigen, / Bleibe in mir.

Mein Jesus, mein Reich des Schweigens, / Sprich in mir.

Mein Jesus, Nacht aus Regenbogen und Schweigen, / Bete in mir.

Sonne aus Blut, aus Vögeln, / Mein Liebes-Regenbogen,

Wüste der Liebe, / Singe, wirf den Glorienschein der Liebe empor,

Meine Liebe. / Meine Liebe, / Mein Gott.

Dieses Ja, das wie ein Lichtecho singt,

Rote und malvenfarbene Melodie zum Lob des Vaters,

Um einen Kuss ragt deine Hand aus dem Bild hervor,

Göttliche Landschaft, kehre dich um im Wasser.

Lob der Herrlichkeit meinen irdischen Flügeln,

Mein Sonntag, mein Friede, mein Immer aus Licht,

Der Himmel spreche in mir, Lachen, neuer Engel,

Weckt mich nicht: Es ist Vogelzeit!

Messiaens Kommentar zu diesem Stück ist kurz: In Bezug auf die theologische Aussage betont er, Gott sei in uns durch seine Gnade und die heilige Kommunion gegenwärtig; zur Musik erklärt er, die Antiphon kontrastiere einen sehr sanften, im Klavier von fernem Vogelgesang begleiteten Beginn mit einem kontrapunktischen Mittelteil von großer polyrhythmischer und polymodaler Raffinesse.

Die Musik folgt der Gruppierung der Strophen in zwei Paare. Das Gebet in Strophe I + II wird am Ende des Stückes in variiertem Reprise wieder aufgegriffen, während die Meditation der Strophen III + IV unmittelbar wiederholt wird. Die Strophen I + II sind mäßig bewegt, mit freudigen Vogelrufen umspielt⁷ und in dem Ton *a* verankert; in den Strophen III + IV herrscht ein schnelleres Tempo, der Vogelgesang wird durch eine Gamelan-Textur und zwei solistische Stimmen abgelöst und die tonale Wurzel ist hier der Ton *e*. Wie die folgende Analyse zeigen wird, bildet die Reprise der Strophen I + II die eigentliche "Antiphon", der in den Strophen III + IV eine Psalmodie neogregorianischen Stils gegenübersteht.

Die beiden Hälften des Textes weichen übrigens auch in ihrem Reimschema voneinander ab. In den rahmenden Strophen der Antiphon sind die Zeilen von unterschiedlicher Länge. Nimmt man an, dass die mit Großbuchstaben geschriebenen, aber nicht als Substantive hervorgehobenen Worte normalerweise einen Zeilenbeginn anzeigen, so ergeben sich drei Reime ("silence", "en moi" und "amour") gegenüber zwei ungepaarten Endungen ("oiseaux" und "Dieu"). Bei diesen fünf Worten handelt es sich tatsächlich um die Schlüsselbegriffe dieser "Liturgie". Dagegen teilen sich die Strophen der zentralen Psalmodie nur zwei Reime, die ganz regelmäßig in der Abfolge ||: -ère :||: -eau :||: -ère :||: -eau :|| alternieren.

Der als Antiphon angelegte Eröffnungsabschnitt besteht aus drei Segmenten, deren erstes und letztes in sich ebenfalls dreiteilig sind. Die Phrase [a] (T. 1-6) präsentiert die wesentliche Textzeile "Mon Jésus, mon silence, Restez en moi" als Hauptthema des Chores. Die Begleitung in den Streichern, hier mit Ondes Martenot, ist homophon. Während der Chor alle Töne der A-Dur-Tonleiter durchläuft und melodisch auf der Tonika endet, streben die Instrumente einem harmonischen Schluss auf einer Umkehrung des VII¹¹-Akkordes der Dominante E-Dur zu.⁸

⁷ Harry Halbreich identifiziert Amsel, Nachtigall, Buchfink, Gartengrasmücke und Lerche allein im Klavierpart. Die in der variierten Reprise hinzutretende Celesta deutet weitere Vögel an. H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, S. 363.

⁸ Ein traditioneller VII⁷/V in A-Dur enthält *dis-fis-a-c*; Messiaen verwendet *dis-fis-a-c-e-gis* in der Umkehrung, die die angezielte Wurzel *e* in die Unterstimme verlegt.

BEISPIEL 16: die Hauptkomponente der Antiphon

(Frauenchor + 1. Violinen)

mp

Mon Jésus, mon silence, Restez en moi.

(Ondes Martenot)

p

(2. Violinen)

mp

mp (Bratschen/Violoncelli)

Das Klavier beantwortet jede der drei Teilphrasen mit Vogelrufen, ergänzt durch kurze Einwürfe des Vibraphons. In der zweiten und dritten Phrase (T. 7-15, 16-23) wiederholt Messiaen den homophonen Strang, indem er den Rhythmus der Chorphrase dem unterschiedlichen Text anpasst, während die drei Vogelruf-Einschübe verändert und leicht erweitert sind.

Das zweite Segment im Antiphon-Abschnitt ist poetisch etwas, musikalisch dagegen wesentlich kürzer ([b] = T. 23-28). Die jetzt streng homorhythmische Streicher-Begleitung wird in der ersten Hälfte von Ondes und Maracas unterstrichen, während Vogelgesang ganz fehlt. Die Chorstimme zeichnet sich durch eine besonders große Dichte direkter und indirekter Tritoni aus. Bedingt durch das veränderte tonale Ziel sind die zuvor identifizierten Merkmale hier vertauscht: Dieses Segment schließt *melodisch* auf *e*, dafür aber *harmonisch* mit einem A-Dur-Quintsextakkord.

Das dritte Segment der Antiphon ist strukturell als Codetta entworfen: Während seine Funktion erkennbar abschließend ist, greift sein Material auf frühere Komponenten zurück. Die drei Textbestandteile (*Mon Amour/Mon Amour/Mon Dieu*) werden von Ondes und Streichern homophon begleitet. Sie sind von ganz verschiedener Länge. Das erste "Mon Amour" ist mit einer energischen Vogelruf-Antwort im Klavier kontrastiert und endet mit einer dramatischen Generalpause. Die Wiederholung des "Mon Amour" geht direkt in das himmlisch-leise "Mon Dieu" über, bei dem sich der Chor zum ersten Mal in diesem Werk in drei Stimmen teilt.

Harmonisch entspricht die ganze mehrgliedrige Phrase einer einzigen plagalen Kadenz: Ein durch das wiederholte “Mon Amour” verlängerter D-Dur-Quintsextakkord löst sich bei “Mon Dieu” in die Tonika von A-Dur auf.⁹ “Mon Amour” wird beide Male von einem einfachen, leisen Tamtam-Schlag unterstrichen, während “Mon Dieu” von einem Schlag der chinesischen Zimbel gefärbt ist.

Der psalmodieähnliche Mittelteil der Liturgie setzt sich aus zahlreichen kleinen Komponenten zusammen, die so oft wiederholt werden, dass sie sich schon beim ersten Hören gut einprägen. Während die vier musikalischen Abschnitte – die Vertonung der zwei Strophen (T. 40-73) und ihrer Wiederholung (T. 74-103) – zunächst keinerlei Überraschungen zu enthalten scheinen, ergibt sich bei genauem Hinsehen eine interessante Abweichung. In Hinblick auf ihre regelmäßigen Komponenten¹⁰ sind diese vier Abschnitte nicht als 2 + 2, sondern als 3 + 1 gegliedert: Drei formal analoge Segmente (T. 40-56 ≈ 57-73 ≈ 74-89) werden im vierten Abschnitt (T. 90-103) durch eine Verdichtung und Übereinanderstellung desselben musikalischen Materials abgerundet. Zudem besteht jeder der drei analogen Abschnitte selbst aus drei Komponenten: einer fünftaktigen Vorgabe, deren Wiederholung und einem Kontrast ([c1], [c2], [d]).

Alle [c]-Komponenten bringen, in Vorbereitung auf den Einsatz der Chorstimme mit ihrer *recto tono*-Rezitation auf *e*, eine Gegenüberstellung verschiedener instrumentale Arabesken und Triller. Die Spannung zwischen dem Beginn des Reims “-ère” und dem die Silbe beschließenden Melisma wird von Klavier und Vibraphon mit einem kurzen homophonen Einwurf in gleichmäßigen Achteln überbrückt, der seinen Höhepunkt auf *e* erreicht, dem Ankerton der Phrase, zu dem auch der Chor stets zurückkehrt.

BEISPIEL 17: der Beginn der zentralen Psalmodie



Ce oui qui chan-te comme un é - cho de lu - miè - - - - - re

⁹ Der wiederholte D-Dur-Dreiklang, mit dem das Vibraphon das Auftreten der Subdominant-Harmonie in T. 29-30 bekräftigt, erklingt in einem Rhythmus von 1 + 1 + 1 + 7 Sechzehnteln. Wenn dasselbe Instrument den Eintritt der Tonika mit derselben, nun nach A-Dur transponierten Dreiklangsgeste bestätigt, ist der Rhythmus auf 1 + 1 + 1 + 7 Achtel verlangsamt.

¹⁰ Ich lasse vorerst die durch die hinzugefügten “freien Stimmen” entstehenden Variationen beiseite, auf die ich später noch eingehen werde.

Die kontrastierende Komponente ([d] = T. 50-56, 67-73, 84-89) ist vertikal komplex. Die zwei Stränge des Klaviers, jeder verstärkt durch weitere Instrumente, bilden einen Kanon auf der Basis einer aus rhythmischen Palindromen bestehenden Phrase. Der dem Chor anvertraute dritte Texturstrang, der ebenfalls aus dreiteiligen rhythmischen Komponenten zusammengesetzt ist, beginnt mit Palindromen, endet dann aber einlinig anwachsend (also in entfernter Erinnerung an Messiaens rhythmische Signatur). Weitere symbolische Aussagen vermittelt der Komponist mittels der Stimmenzahl in den Akkordgruppen jedes Stranges, der die Töne bestimmenden Modi, und der durch die Wiederaufnahme der individuellen Akkorde gebildeten Muster. Zählt man Sechzehntel als kleinsten Notenwert und nummeriert man die Akkorde in jedem Strang durchgehend, so ergibt sich:

- Strang 1 – Klavier (rechte Hand), Oberstimme verstärkt durch das Vibraphon:
 SECHS verschiedene VIER-stimmige Akkorde aus Modus 6¹
 Rhythmus: 4-4-4 + 2-4-2 + 2-2-2 [3x] + Fragment
 Akkordsequenz: 1-2-3-4-5-4-3-2-1, 6-4-3-2 (wiederholt)
- Strang 2 – Klavier (linke Hand) + 2. Violinen/Violen, Rhythmus mit Maracas:
 ACHT verschiedene DREI-stimmige Akkorde aus Modus 3²:
 Rhythmus: 6-6-6 + 3-6-3 + 3-3-3 [2x] + Fragment
 Akkordsequenz: 1-1-2-3-4-5-6-7-8 (wiederholt)
- Strang 3 – ZWÖLF verschiedene EINZEL-Töne im (nicht verstärkten) Chor:
 Rhythmus: 2-2-2 + 2-1-2 [2x] + 2-2-2 [2x] + 1-2-1 + 2-3-8
 Melodielinie: Abstieg e_5-e_4 in vier fallenden Wellen (Textzeile 3)
 + ungebrochene, unregelmäßige Kurve $e_4-e_5-e_4$ (Zeile 4)

Bezüglich der religiösen Symbolik stellt Messiaen in diesem Segment zwei abstrakte, instrumental präsentierte Stränge einander gegenüber, die die trinitarisch-göttliche DREI (oder deren Verdoppelung, SECHS) mit der irdisch-materiellen VIER (oder deren Verdoppelung, ACHT) verbinden. Im Strang 1 entwickeln sich die rhythmische Sequenz und die Akkordfolge unabhängig voneinander, während diese Aspekte in Strang 2 miteinander abschließen. Rhythmisch bestehen beide Stränge aus Zellen, die, da sie vorwärts oder rückwärts gelesen identisch sind, die einlinige Zeitauffassung in Frage stellen. Sie sind untereinander im Sinne von Messiaens sogenannter “augmentation par l’ajout du point” verwandt: der Rhythmus in Strang 2 ist eine Vergrößerung um 150% des Rhythmus in Strang 1. Einen Kanon derselben Proportion, aber einer nach göttlichen und irdischen Zahlen getrennten Organisation von Stimmenzahl und Modus legt Messiaen in “Regard du Fils sur le Fils” den zwei Naturen Jesu zugrunde. Wie die Zeile unter der Überschrift verspricht, ist Gott hier wirklich “in uns”, im menschlichen Bereich, gegenwärtig.

Die Wendung der Seele nach innen für das Gebet und die Meditation der *conversation intérieure* ist im einzigen texttragenden Strang überzeugend zum Ausdruck gebracht. Dieser Strang wird weder von einem Instrument verstärkt noch in einem Modus verankert. Sein Rhythmus ist, wie das Schlussglied zeigt, letztlich auf die irdische Zeitbedingtheit bezogen, seine Töne verwenden die vollständige chromatische Skala und seine melodische Kontur basiert in interessanter Weise auf Tritoni:

BEISPIEL 18: Tritonus-Transpositionen im Chor-Strang der Komponente [d]



(das rhythmisch "zeitliche" Endglied verlässt die Tritonusbildungen)

Das vierte Segment des Mittelabschnitts schichtet die Materialien der Chorkomponente [c] vertikal über eine Fortsetzung der eben beschriebenen instrumentalen Gegenüberstellung der Stränge 1 und 2. In T. 99 treffen die drei Stränge der Komponente [d] kurzfristig zusammen (wenn auch nicht in ihrer früheren Ausrichtung). Doch als wollte das Orchester um jeden Preis von der vierten Chor-Wiederholung abweichen, erinnert es nun an den Anfangstakt der Komponente [c] und stellt deren Arabesken dem vokalen [d] entgegen. So gibt Messiaen auch diesem Segment eine dreiteilige Form.

Dies bringt mich zu den zwei Solo-"Stimmen", die alle oben analysierten Einheiten im Mittelteil der ersten Liturgie strukturell durchkreuzen: eine aus der Violingruppe ausscherende Solovioline und die Ondes Martenot, deren "Gesang" sich von der Gruppe der Begleitinstrumente emanzipiert.¹¹ Der Part der Solovioline besteht aus zwei formal analogen, jedoch keineswegs identischen Hälften (T. 45-77 und T. 78-103), deren Phrasen vertikal weder am Chor noch an einem der Orchesterstränge ausgerichtet sind.¹² Der Sologesang der Ondes tritt in T. 62 hinzu. Der Komponist stellt sich hier das

¹¹ Dieses ist das erste große Werk, in dem Messiaen dem 1928 von Maurice Martenot entwickelten elektronischen Instrument eine führende Rolle zuschreibt. Edgar Varèse verwendete das Instrument schon ein Jahr nach seiner Erfindung in der Überarbeitung von *Amérique* zur Charakterisierung der Sirenen. Milhaud, Ibert und Honegger experimentierten ebenfalls mit dem neuen Klang und engagierten dafür die Schwester des Erfinders, Ginette Martenot, oder Yvonne Loriods Schwester Jeanne. Das Klangspektrum der Ondes sowie die besonderen Spieloptionen wie Glissandi und ausdrucksvolle Portamenti legten Assoziationen mit ungewöhnlichen Orchesterfarben wie dem Kontrafagott, aber auch mit der menschlichen – oder, dank der elektronischen Verstärkung, einer nicht-menschlichen – Stimme nahe.

¹² Diese Phrasen sind für Hörer kenntlich dank dreier ähnlicher Anfangsglieder, vgl. hierzu: x T. 45, x T. 49, x' T. 53, x'' T. 58, x T. 58, x T. 60, x transponiert T. 62, x T. 69, x' T. 73; x T. 78, x T. 82, x' T. 87, x'' T. 91, x T. 92, x T. 94, x transp. T. 95, x T. 98, x transp. T. 99.

“nasale Timbre einer orientalischen Klarinette” vor. (Zuvor, als Teil der homophonen Begleitung in der Antiphon, hatte sich das Instrument mit einem Horntimbre in den Streicherklang eingepasst.) Die Phrasierung der Ondes unterscheidet sich von allen anderen Spielern, ist jedoch in sich dank einer wiederkehrenden fünftönigen Schlussfloskel sehr gut erkennbar.¹³

BEISPIEL 19: Phrasierungsmerkmale in den beiden unabhängigen Solostimmen

TABELLE 7: Form und Texturüberlagerung im Mittelabschnitt der Liturgie I

T.	40	45	50	57	62	67	74	79	84	90	94	99/100-103
Chor	}	c	c	d		c	c	d		c	c	d - - -
Orch.		(d)	- - -	c' - - -								
Solo-VI		~	~	~	~	~	~	~	~	~	~	~
Ondes		~	~	~	~	~	~	~	~	~	~	~

Wer mit Messiaens Kompositionstechnik vertraut ist, wird sich nicht wundern, dass die auf den Höhepunkt der Steigerung mit ihrer Überlagerung der Komponenten [c] und [d] mit zwei unabhängigen solistischen Stimmen folgende Reprise der Antiphon von der inzwischen gemachten “Erfahrung” geprägt ist. Während alle in T. 1-39 beteiligten Musiker ihre Parts (und Worte) unverändert wiederholen, werden die rahmenden Segmente – das dreifache [a] in T. 104-126 und die “Codetta” in T. 132-142 – durch die Celesta mit einem aus einer neuntönigen Zelle entwickelten Staccato-Strang bereichert, der, vielfältig wiederholt und fragmentiert, den Vogelrufen des Klaviers begegnet.

BEISPIEL 20: die dritte unerwartete Stimme in der *conversation intérieure*

die neuntönige Zelle
der Celesta

¹³ Diese Schlussfloskel [y], die in ihrer Originalform aus einem indirekt und einem direkt fallenden Tritonus im Rhythmus besteht, erklingt in T. 63-64, 65-67, 69-70, 75-76, 85-86 und 92-93, zudem eine Quart tiefer und mit Oktavverschiebung in T. 73-74, 80 und 82-84 und zu Sechzehnteln zusammengezogen in T. 94, 95, 97, 98, 99, 101-102 und 103.

In der Literatur zu diesem Werk wird immer wieder angemerkt, dass die musikalische Verwirklichung der trinitarischen Zahl DREI die Zuhörer mit ihrer Allgegenwart fast überwältigt. Tatsächlich gibt es viel "Dreifaches" in diesem Stück, doch ist Messiaens Übersetzung des numerischen Symbols in Aspekte der Struktur, Textur und Entwicklung so vielfältig, dass Eintönigkeit ganz ausgeschlossen ist. Auch lässt sich jenseits der offensichtlichen Verwendung der göttlichen Zahl eine faszinierende Gegenüberstellung bzw. Abwechslung von DREI und VIER, des trinitarisch Göttlichen mit dem materiell Irdischen, ausmachen. Dieser an einer Stelle schon kurz angesprochene Gegensatz durchzieht tatsächlich den ganzen Satz.

- Messiaens Text für "Antienne de la conversation intérieure" umfasst vier Strophen, wobei die dritte und vierte aus je vier Zeilen bestehen. Die Zeilenanzahl ist in den ersten beiden Strophen weniger eindeutig; dort lässt die Großschreibung einzelner Worte eine Anlage mit drei Zeilenpaaren in der ersten und mit 4 + 3 Zeilen in der zweiten Strophe vermuten ("Mon Jésus .../ Restez ...// Mon Jésus ...// Parlez ...// Mon Jésus .../ Priez ...". bzw. "Soleil .../ Mon arc-en-ciel.../ Désert .../ Chantez ..". + "Mon Amour / Mon Amour / Mon Dieu").
- Die musikalische Anlage der ersten "kleinen Liturgie" ist dreiteilig, insofern zwei Rahmenabschnitte eine lange Psalmodie im Mittelteil umschließen. Insofern der Mittelteil jedoch auf zwei Textstrophen und deren Wiederholung basiert und sogar musikalisch zunächst als Wiederholung beginnt, entsteht für Zuhörer gleichzeitig der Eindruck einer Vierteiligkeit (A B B' A).
- Der Mittelteil selbst besteht musikalisch aus 3 + 1 = 4 Segmenten.
- Die meisten Segmente innerhalb der verschiedenen Abschnitte sind in sich dreiteilig. Die Folge von Abweichung und Wiederaufnahme erfolgt in vier Mustern; vgl. die drei ähnlichen Phrasen in [a], die drei kontrastierenden Komponenten in der Codetta, die [c-c-d]-Abfolge in den Strophen des Mittelteils und die groß angelegte dreiteilige Form A – B – A (oder A – B + B' – A variiert).
- Der Klangkörper besteht zunächst aus drei, später aus vier Farben. An der Grundkonstellation sind der Chor, die Tasten- und Schlaginstrumente sowie die Streicher beteiligt. Eine vierte Komponente tritt im Verlauf des Stückes hinzu in Form der drei zusätzlichen Solostimmen: Solo-Violine, solistisch eingesetzte Ondes Martenot und solistisch agierende Celesta.
- Die beiden Textzeilen, die musikalisch am komplexesten vertont sind, zeigen drei polyphone, jeweils durch wiederholte Rhythmusfolgen

definierte Stränge. Auch hier tritt durch die diese Komponente später bereichernden Solo-Stimmen ein vierter, rhythmisch nicht-repetitiver Strang hinzu (vgl. Solo-Violine in T. 50-56, Solo-Violine und Ondes in T. 67-73 und 84-89).

- Wie bereits gezeigt wurde, vermischen sich in der die Anzahl der Akkordstimmen und die Modi bezeichnenden Ziffern der beiden orchestralen Stränge der Komponente [d] die Verweise auf DREI und VIER.
- Im vierten Segment des Mittelteils ist die Gleichzeitigkeit von DREI und VIER sogar noch greifbarer: Messiaen stellt hier zwei unverwandte Akkordstränge in proportionaler Dimension (in der die rhythmischen Palindrome des einen 1½ mal so langsam sind wie die des anderen) der *recto tono*-Rezitation des Chores und den frei artikulierenden Einwürfen der beiden Soloinstrumente gegenüber.

“Gott ist gegenwärtig *in uns*”, erklärt Messiaen in der kommentierenden Zeile unter dem Titel dieser Liturgie. Gott manifestiert sich musikalisch als Allgegenwart dreiteiliger, dreistimmiger und dreifacher Ereignisse, während die Vierzahl, die nach Auffassung der antiken Philosophen die materielle Welt charakterisiert, für das stehen mag, *worin* Gott gegenwärtig ist.

Gott gegenwärtig in Christus

In seinen unveröffentlichten Kommentaren zur zweiten Liturgie erklärt Messiaen, “*Séquence du Verbe*” sei Gott gewidmet, insofern er “in sich selbst gegenwärtig ist und sich selbst durch seinen Sohn rühmend besingt”. Zu seiner Musik in diesem Satz schreibt der Komponist: “Es handelt sich um eine Sequenz; in anderen Worten: einen volkstümlich-triumphalen Gesang ähnlich den freudigen Gesängen der ersten Christen. Der Chor wiederholt immer wieder denselben Refrain, mit zahlreichen Variationen in Harmonie, Rhythmus und Instrumentierung. Ein im wesentlichen melodisches Stück in lebhaftem Tempo, der Höhepunkt des Werkes.”¹⁴

Der Text behandelt die göttliche Natur Christi in ihren verschiedenen Facetten: Seinen Ursprung als menschengewordenes Wort Gottes (Strophe I/IV und II), seine Mission auf Erden (Strophe III), seine fortdauernde Gegenwart nach der Kreuzigung (Strophe V) und seine Himmelfahrt (Refrain). Auch nahe Gottes Thron ist er noch für die Menschen gegenwärtig: “*C’est pour nous*”, versichert Messiaen; Christus, sitzend zur Rechten Gottes, wird nicht nur richten, sondern auch beten für die, die an ihn glauben.

¹⁴ Messiaen in Massin, *Olivier Messiaen : une poésie du merveilleux*, S. 164.

II. Séquence du Verbe, cantique divin (Dieu présent en lui-même...)**Sequenz des Wortes, göttliches Lied (Gott gegenwärtig in sich selbst...)**

Refrain:

Il est parti le Bien-Aimé,
C'est pour nous !
Il est monté le Bien-Aimé,
C'est pour nous !
Il a prié le Bien-Aimé,
C'est pour nous ! Pour nous !

Er ist davongegangen, der Geliebte,
Um unsertwillen!
Er ist aufgefahren, der Geliebte,
Um unsertwillen!
Er hat gebetet, der Geliebte,
Um unsert-, unsertwillen!

I Il a parlé, il a chanté,
Le Verbe était en Dieu !
Il a parlé, il a chanté,
Et le Verbe était Dieu !
Louange du Père,
Substance du Père,
Empreinte et rejaillissement toujours,
Dans l'Amour, Verbe d'Amour !

Er hat gesprochen, er hat gesungen,
Das Wort war in Gott!
Er hat gesprochen, er hat gesungen,
Und das Wort war Gott!
Lob des Vaters,
Wesen des Vaters,
Siegel und Abglanz immerdar,
In der Liebe, Wort der Liebe!

Refrain: Il est parti le Bien-Aimé. . .

II Par lui le Père dit: C'est moi,
Parole de mon sein!
Par lui le Père dit: C'est moi,
Le Verbe est dans mon sein !
Le Verbe est la louange,
Modèle en bleu pour anges,
Trompette bleue qui prolonge le jour,
Par Amour, Chant de l'Amour !

Er ist davongegangen, der Geliebte...
Durch ihn spricht der Vater: Ich bin's,
Wort aus meinem Herzen!
Durch ihn spricht der Vater: Ich bin's,
Das Wort ist in meinem Herzen!
Das Wort ist das Lob,
Vorbild in Blau für Engel,
Blaue Trompete, den Tag verlängernd,
Aus Liebe, Gesang der Liebe!

Refrain: Il est parti le Bien-Aimé. . .

III Il était riche et bienheureux,
Il a donné son ciel!
Il était riche et bienheureux,
Pour compléter son ciel !
Le Fils, c'est la Présence,
L'Esprit, c'est la Présence !
Les adoptés dans la grâce toujours,
Pour l'Amour, Enfants d'Amour !

Er ist davongegangen, der Geliebte...
Er war reich und glücklich,
Er hat seinen Himmel hingegenben!
Er war reich und glücklich,
Seinen Himmel zu vervollkommen!
Der Sohn ist die Gegenwart,
Der Geist ist die Gegenwart!
Die in Gnade immer Angenommenen,
Für die Liebe, Kinder der Liebe!

Refrain: Il est parti le Bien-Aimé. . .

IV (= I) Il a parlé, il a chanté, . . .

Er ist davongegangen, der Geliebte, ...
Er hat gesprochen, er hat gesungen, ...

Refrain: Il est parti le Bien-Aimé. . .

V Il est vivant, il est présent,
Et Lui se dit en Lui !
Il est vivant, il est présent,
Et Lui se voit en Lui !
Présent au sang de l'âme,
Étoile aspirant l'âme,
Présent partout, miroir ailé des jours,
Par Amour, Le Dieu d'Amour!

Er ist davongegangen, der Geliebte,
Er ist lebendig, er ist gegenwärtig,
Und Er sagt sich in Ihm!
Er ist lebendig, er ist gegenwärtig,
Und er sieht sich in Ihm!
Gegenwärtig im Blut der Seele,
Die Seele anhauchender Stern, / Allge-
genwärtig, geflügelter Spiegel der Tage,
Aus Liebe, der Gott der Liebe!

Refrain: Il est parti le Bien-Aimé, . . .

Pour nous, Pour nous !

Er ist davongegangen, der Geliebte, ...
Um unsertwillen!

In der ersten Hälfte der ersten Strophe bezieht sich das Satzpaar “Le Verbe était en Dieu / Et le Verbe était Dieu” auf den Beginn des Johannes-Evangeliums: “Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott”. Die zweite Hälfte der Strophe kann als Anspielung auf einen Vers aus den Paulusbriefen gelesen werden: Zeile 5-7, “Louange du Père, / Substance du Père, / Empreinte et rejaillissement toujours” erinnert an “[Der Sohn] ist der Abglanz seiner Herrlichkeit und das Abbild seines Wesens” (Heb 1,3).¹⁵ Dieses Textsegment ist mit einem anderen, das ihm in Messiaens Textanordnung symmetrisch entspricht, theologisch verwandt: Die Bekräftigung in der fünften Strophe, “Et Lui se dit en Lui / Et Lui se voit en Lui”, verweist auf den Glauben, dass Gott in Jesus gegenwärtig ist und sichtbar wird. Pate steht hier eine Szene im Johannes-Evangelium, in der Jesus zu seinen Jüngern sagt: “Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen. [...] Glaubst du nicht, dass ich im Vater bin und dass der Vater in mir ist? Die Worte, die ich zu euch sage, habe ich nicht aus mir selbst. Der Vater, der in mir bleibt, vollbringt seine Werke” (Joh 14,9-10).

Die Schlusszeile der ersten Strophe gibt Messiaens bevorzugten Evangelisten in seiner zentralen Aussage wieder: der in Christus offenbarte Gott ist die Liebe. Wie die folgenden Strophen ausführen, ist jeder Aspekt des Lebens und Leidens Christi ein Ausdruck dieser göttlichen Liebe.

Die zweite Strophe geht von Jesus als dem Bild Gottes zur wesenhaften Identität Christi mit Gott über (Zeile 1-4). Wie in der ersten Liturgie betont Messiaen, dass das ganze Leben und Handeln Christi dem Lobpreis Gottes diene und er damit selbst den Engeln ein Beispiel gibt. Der Hinweis auf eine Trompete und den “verlängerten Tag” mag ebenfalls auf Engel verweisen, insbesondere auf zwei in der Apokalypse erwähnte Gruppen. In Off 8,6-9,16 blasen schreckliche Boten des göttlichen Zornes in ihre Instrumente und bringen damit Katastrophen über die Menschheit. Umgekehrt verkündet der letzte Engel, den der Seher von Patmos in seiner Vision zu erkennen meint, die frohe Botschaft, dass es im Neuen Jerusalem “keine Nacht mehr geben

¹⁵ In diesem Satz aus dem Hebräerbrief weist das Wort “Abglanz” zurück auf eine Stelle im Buch der Weisheit (7,26), “Sie [die Weisheit] ist der Widerschein des ewigen Lichts” – eine Verbindung zwischen Sophia als der alten Weisheit und Christus als der neuen Weisheit, die Messiaen sehr am Herzen liegt. Er zitiert Entsprechendes im Motto zum vierten Satz seines Orgelzyklus *La Nativité* und vertont die Worte häufiger als jeden anderen biblischen Satz. Siehe dazu besonders die vielfach gesungene lateinische Version *Candor est lux aeterna* im zweiten, fünften, sechsten und zwölften Satz einer anderen ganz Christus gewidmeten Komposition, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. In der Umformulierung des Paulus für den Hebräerbrief findet sich derselbe Gedanke zudem als Motto in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (mit Bezug auf die durch T. 23-32 und 56-65 repräsentierten Segmente des sechsten Satzes).

wird" (Off 22,5) – ein Versprechen, das Messiaen als "Verlängerung des Tages" übersetzt.

In der dritten Strophe paraphrasiert Messiaen Phil 2,6-11: das Opfer Christi war nicht auf sein Leiden auf Golgota beschränkt, sondern begann schon in dem Augenblick, als er zur Erfüllung seiner Mission auf die Erde kam. Einst "reich und glückselig", gab er seinen Himmel auf, um sein Schicksal zu erfüllen und der Menschheit Gottes Gnade zu bringen, sie zu "Gottes Adoptivkindern" zu machen. Die vierte Strophe der Liturgie ist im Text eine wörtliche Wiederholung der ersten und thematisiert die schöpferische Kraft des göttlichen Wortes. Diese Wiederkehr des Anfangstextes ist jedoch mehr als eine einfache Reprise, insofern die Worte, die sich zu Beginn des Stückes auf die Schöpfung der Welt beziehen, jetzt, nach den in der dritten Strophe besungenen Taten, als Resultat einer Neuschöpfung durch Jesus gelesen werden können. In der fünften Strophe schließlich beschreibt Messiaen Christus als an der Seite Gottes regierend, nach der Himmelfahrt, von der der Chor bereits in fünf Refrains gesungen hat: "Er ist davongegangen, / er ist aufgefahren / er hat gebetet; um unserwillen!"

Die strophischen Variationen können als schrittweise Meditation über die verschiedenen Rollen Christi im Heilsplan gehört werden. Im Sinne der Logos-Theologie des Johannes ist Christus sowohl das Wort Gottes als auch Gott selbst. Er ist der Menschgewordene, dessen Opfertod am Kreuz die Menschen erlöst, der Neu-Schöpfer, der den ewigen Tod überwindet, und zugleich der letzte Richter, der die Schafe von den Böcken trennt.

ABBILDUNG 3: Bauplan und Symmetrien in "Séquence du Verbe"



Wie die Abbildung zeigt, ist die musikalische Form dieser Liturgie sehr schlicht. Auch das musikalische Material besteht aus wenigen Komponenten:

- dem Refrain, einer sechstaktigen Phrase mit einer genauen und einer leicht erweiterten Wiederholung ([a, a, a var]: T. 1-6, 7-12, 13-18), gefolgt von einer Codetta für das erneute "Pour nous !" ([x] = T. 19-20);
- einer siebentaktigen Phrase und ihrer Wiederholung für die erste Doppelzeile jeder Strophe ([b, b]: T. 21-27, 28-34);
- einer dreitaktigen Phrase mit einer genauen Wiederholung und einer Entwicklung (vgl. [c, c, c']: T. 34-38, 38-42, 42-47), gefolgt von einer zweiten Codetta für das abschließende Zeilenpaar jeder Strophe ([y] = T. 47-51) für Zeile 5-7 jeder Strophe:

BEISPIEL 21: Refrain und Strophe in “Séquence du Verbe”

Zusätzlich gibt es zwei Komponenten, die nur je einmal erklingen:

- eine dreitaktige Orchestererweiterung im Anschluss an die wiederholte erste (= vierte) Strophe – ein crescendo-accelerando, das von einer langen Generalpause plötzlich abgebrochen wird (vgl. T. 205-207);
- eine Coda mit vielfältig wiederholtem “Pour nous !” (T. 279-286), gefolgt von einem letzten Zitat der ersten Codetta ([x] = T. 289-91).

Die grundlegende Phrase des Refrains, [a], ist aus drei Gründen besonders eingängig. Sie besteht aus den fünf Tönen *a-h-cis-e-fis*, die das vertrauteste pentatonische Aggregat darstellen. Die dreifache Wiederholung fordert die Zuhörer fast zum Mitsummen auf, wobei das beim dritten Mal eingeschobene hohe *a* gerade genug Abwechslung bietet, um das Interesse wach zu halten, ohne dadurch die Schlichtheit zu beeinträchtigen. Zudem beschränkt sich die Instrumentalbegleitung auf eine heterophone Textur¹⁶: die Melodielinie des Chores wird von Vibraphon, Violinen und Ondes in einfachem Unisono verdoppelt, während die Celesta und die rechte Hand des Klaviers beinahe jedem Melodieton eine Vorschlagsgruppe voranstellen und beide Stränge des Klaviers zudem jeden Notenwert mittels Tonwiederholung in gleichmäßige Sechzehntel umwandeln.

Dieses Muster wird im der zweiten Strophe vorangehenden Refrain beibehalten, vor der dritten Strophe dann aber weiter verdichtet. Hier fügen die ersten Violinen und die neu hinzutretenden Violen vier verschiedene Arten auf den Schlag fallender Ornamente hinzu (wobei im Sinne der Heterophonie jede stets unisono mit dem umspielten Ton des Chores endet), während das Klavier und einige tiefere Streicher den langen Notenwert am Ende jeder Phrase ergänzen und damit die Textur durchbrechen.

¹⁶ Ich verwende das Wort *Heterophonie* hier im strengen Sinne des gleichzeitigen Erklingsens unterschiedlicher Verzierungen und Varianten einer führenden Melodie.

Im vierten Refrain geht die Orchesterbegleitung in einen kontrapunktischen Satz über. Nur Vibraphon und Celesta bleiben parallel zur Chorlinie, während das Klavier jetzt eine auf einer dreiteiligen Komponente basierende, rhythmisch und metrisch unabhängige Phrase dagegenstellt. Eine dritte Art der Textur erklingt im der fünften Strophe vorangehenden Refrain, dessen plötzliches *Très lent, très soutenu* nicht nur fast fünfmal so langsam klingt wie das Original, sondern zudem streng homophon ist. Tasten- und Schlaginstrumente fallen hier aus der Begleitung heraus; an ihrer Stelle wird der Chor jetzt von Ondes Martenot und in sechzehnstimmigem *fff* spielenden Streichern gestützt. Der allerletzte Refrain schließlich kombiniert Heterophonie mit Homophonie: Die Streicher wiederholen ihre sechzehnstimmige akkordische Begleitung mit Trillern und anderen Verzierungen, während sich das Vibraphon an seine früheren Vorschlagsgruppen erinnert und alle drei Tasteninstrumente den melodischen Rhythmus wie im ersten Refrain in wiederholte Sechzehntel zerspalten.

In den Strophen sind Melodik und Rhythmik komplexer, die Töne entstammen keiner gemeinsamen Skala und die Begleitung verändert sich ständig in Satz und Material. Dagegen sind die beiden Einzelkomponenten – die Orchestererweiterung vor der extrem langsamen fünften Variante des Refrains und die auf den letzten Refrain folgende Coda – geeint in Hinsicht auf ihre modale Verankerung, ihre Struktur und ihre Ausdrucksabsicht. In der Erweiterung führen drei polyrhythmische Stränge mit ausschließlich dem Modus 3¹ entnommenen Tönen ein großes crescendo aus. Die Coda ist besonders rhythmisch schlicht; sie besteht aus sechzehn kaum variierten Wiederholungen einer halbtaktigen Komponente. Der crescendo-Effekt ist hier mit *accelerando* gepaart; alle Töne stammen aus Modus 2¹.

Die Musik der Strophen bildet somit nicht nur einen in fast jeder Hinsicht drastischen Kontrast zur Musik der (internen und externen) Erweiterungen; beide unterscheiden sich zudem grundlegend vom sechsfachen Refrain, insofern sie die Hörer ganz anders ansprechen. Drei der Segmente zitieren aus der vorangegangenen ersten Liturgie. Das am wenigsten offensichtliche dieser Eigenzitate findet sich in der jeweiligen Codetta. In Strophe I und IV – wo Messiaen, wie schon erwähnt, den Text, jedoch nicht die Instrumentierung wiederholt – beginnen die Streicher ihre Begleitung der Komponente [y] mit einem Zitat dessen, was in “*Antienne de la conversation intérieure*” die Komponente [b] war. Mit anderen Worten: Der volle vierstimmige Satz aus I: T. 23-24 (und I: T. 127-128) wird in II: T. 47 (und II: T. 200) aufgegriffen, wenn auch in vereinfachtem Rhythmus, mit kleinen harmonischen Abweichungen, und um eine Oktave höher verlegt.

BEISPIEL 22: die “Sonne aus Blut, aus Vögeln” klingt durch Christi Liebe

I: T. 23-24:
Chor + 1. Violinen / Ondes / Streicher

II: T. 47:
1. Violinen (div.) / 2. Violinen / tiefe Streicher

Wesentlich offensichtlicher ist die Beziehung zwischen der Zelle der melodischen Linie, die in “Séquence du Verbe” das dreifache Segment [c] liefert, und dem Chor-Melisma aus dem psalmodieähnlichen Mittelteil der “Antienne de la conversation intérieure”:

BEISPIEL 23: Licht und Lob des Vaters, verwirklicht im Sohn

I: T. Ce oui qui chan-te comme un é - cho de lu - miè - - - - - re,
40-45-50 Mé-lo-die rouge et mauve en lou-an-ge du Père - - - - - re,
I: T. Lou-an-ge de la Gloire à mes ai-les de ter - - - - - re,
57-62-67 Mon Di-man-che, ma Paix, mon Toujours de lu - miè - - - - - re,

(außerdem I: T. II: T. Lou-an - - ge du Père - - re,
187-191-195) 34-38-42 (-47)* Subs-tan - - ce du Père - - re,
II: T. Le Verbe est la lou-an - - ge,
85-89-93 (-98) Mo-dèle en bleu pour an - - ges,
II: T. Le Fils c'est la Pré-sen - - ce,
136-140-144 (-149) L'Es-prit c'est la Pré-sen - - ce,
II: T. Pré-sence au -sang de l'â - - me,
241-245249 (-254) É-toile as - pi - rant l'â - - me

Die dritte Komponente, die Messiaen aus der ersten Liturgie zitiert, ist die eingängigste. Die Rahmenabschnitte in “Antienne de la conversation intérieure” enden mit einem reinen A-Dur-Dreiklang zur Anrufung von Gottes Liebe. Hier spaltet sich der Chor erstmals zur Dreistimmigkeit. In “Séquence du Verbe” zitiert Messiaen diese musikalische Geste anlässlich der triumphierenden Bekräftigung, Christus sei zum Himmel aufgeföhren und bete nun “um unsertwillen”. Das *ppp* wird hier zum *fff* und die lange Endnote des Chores ist jetzt von Tamtam-Schlag, Zimbelwirbel und einem crescendo der Ondes untermalt, doch sonst ist der Bezug denkbar eng.

BEISPIEL 24: der liebende Gott in der Fürsprache Christi

I: T. 37-39, 140-142

II: T. 289-291

Zusammengenommen unterstreichen die drei musikalischen Zitate die Überzeugung, dass wesentliche göttliche Eigenschaften – Licht, Gotteslob und Liebe – sowohl innerlich als auch äußerlich wirksam sind, sowohl im in uns gegenwärtigen Gott als auch im menschengewordenen Wort.

“Séquence du Verbe” singt von der Freude über Christi Himmelfahrt und der Herrlichkeit Gottes. Die Tonartvorzeichnung A-Dur mit ihren drei Kreuzen kann als symbolischer Ausdruck dieser Freude gelesen werden, die Anlage in zwölf Abschnitten als numerischer Hinweis auf die Vollkommenheit. Der dreiteilige Refrain mit drei heterophonen und drei komplexen Varianten hellt die theologischen Reflexionen in tänzerischer Weise auf. Messiaen wünscht sich das Stück gespielt “avec une grande joie”; gegen Schluss soll diese Freude sogar die Intensität eines Deliriums erreichen.

Allgegenwärtig in Liebe und Gnade

In seinen Interviews mit Antoine Goléa zählt Messiaen einige der Quellen auf, die ihn beim Schreiben des Textes für die dritte Liturgie inspiriert haben:

Diese Beschreibung der göttlichen Allgegenwart, die Bezeichnung eines jeden Ortes als inhärent göttlich, das ist eine thomistische Vorstellung. Der Ausdruck "Das Nacheinander ist dir gleichzeitig", der den Unterschied zwischen Zeit und Ewigkeit beschreibt, ist von mir, doch gehört er ebenfalls in das Umfeld der Ideen des Thomas von Aquin. Er drückt zudem dieselbe Sehnsucht nach ewiger Gegenwart aus, die man auch in meinem *Quartett auf das Ende der Zeit* und in vielen meiner anderen Werke findet. Was Räume und Zeiten betrifft, die Satelliten von Gottes unendlicher Sanftmut, so handelt es sich um dichterische Ausdrücke im Stil der Surrealisten, die sehr natürlich in das bewundernswerte Zitat aus dem Hohen Lied, "Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz", überleiten. Diese kurze Analyse gibt Ihnen eine Vorstellung von der Entstehung des Gedichtes. Sie hat jedoch gewisse Zuhörer nicht daran gehindert, Skandal zu schreien ...¹⁷

Die thomistischen Passagen, auf die sich der Komponist bezieht, finden sich im ersten Teil der *Summa theologica*. In Frage 8 behandelt Thomas "das Dasein Gottes in den Dingen" im Zusammenhang mit Reflexionen über Gottes Wesen: seine Unendlichkeit (7), Unveränderlichkeit (9) und Ewigkeit (10). Paraphrasen dieser thomistischen Gedankengänge bestimmen insbesondere die erste Strophe in Messiaens Text, ziehen sich jedoch durch die gesamte Liturgie.

Der Beginn der ersten Strophe, "Ganz an allen Orten, ganz an jedem Ort", ist eine unmittelbare Umformulierung des Arguments, mit dem Thomas den zweiten Artikel der Frage 8 beschließt: "Wie daher die Seele [ganz im ganzen Körper und] ganz in jedem Teile des Körpers ist, so ist auch der 'ganze' Gott in allen und in jedem einzelnen."¹⁸ Die nächsten zwei Zeilen, "Jedem Ort Sein verleihend, / allem, was einen Platz einnimmt," geben eine vereinfachte Zusammenfassung eines Arguments aus dem zweiten Artikel in Frage 9: "Wie es aber vom Willen Gottes abhing, sie ins Dasein zu rufen, so hängt es auch von seinem Willen ab, sie im Dasein zu erhalten.

¹⁷ Messiaen in Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, 49.

¹⁸ Für dieses und die folgenden Thomas-Zitate vgl. Katholischer Akademieverband (Hrsg.), *Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa Theologica*, übersetzt von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 1933-. Auszugsweise Internet-Fassung von Lothar Seidel, Frankfurt 1998.

III. Psalmodie de l'ubiquité par amour (Dieu présent en toutes choses...)
Psalmodie der Allgegenwart durch Liebe (Gott in allen Dingen...)

I + VII

Tout entier en tous lieux,
 Tout entier en chaque lieu,
 Donnant l'être à chaque lieu,
 A tout ce qui occupe un lieu,
 Le successif vous est simultanément,
 Dans ces espaces et ces temps
 que vous avez créés,
 Satellites de votre Douceur.
 Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.

II + VIII

Temps de l'homme et de la planète,
 Temps de la montagne et de l'insecte,
 Bouquet de rire pour le merle et l'alouette,
 Eventail de lune au fuchsia,
 A la balsamine, au bégonia ;
 De la profondeur une ride surgit,
 La montagne saute comme une brebis
 Et devient un grand océan.
 Présent, vous êtes présent.
 Imprimez votre nom dans mon sang.

III + IX

Dans le mouvement d'Arcturus, présent.
 Dans l'arc-en-ciel d'une aile après l'autre,
 (Écharpe aveugle autour de Saturne),
 Dans la race cachée de mes cellules,
 présent,
 Dans le sang qui répare ses rives,
 Dans vos Saints par la grâce, présent
 (Interprétations de votre Verbe,
 Pierres précieuses au mur de la Fraîcheur.)
 Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.

IV + X

Un cœur pur est votre repos,
 Lis en arc-en-ciel du troupeau
 Vous vous cachez sous votre Hostie,
 Frère silencieux dans la Fleur-Eucharistie,
 Pour que je demeure en vous
 comme une aile dans le soleil,
 Vers la résurrection du dernier jour.
 Il est plus fort que la mort, votre Amour.
 Mettez votre caresse tout autour.

I + VII

Ganz an allen Orten,
 Ganz an jedem Ort,
 Jedem Ort Sein verleihend,
 Allem, was einen Platz einnimmt,
 Das Nacheinander ist dir gleichzeitig,
 In diesen Räumen und Zeiten,
 die du geschaffen hast,
 Satelliten deiner Sanftmut.
 Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz.

II + VIII

Zeit des Menschen und des Planeten,
 Zeit des Berges und des Insekts,
 Gelächtergarbe für Amsel und Lerche,
 Mondlichtfächer aus Fuchsia,
 aus Balsamine, aus Begonie;
 Aus der Tiefe tut sich eine Falte auf,
 Der Berg hüpfte wie ein Lamm,
 Und wird ein großes Meer,
 Gegenwärtig, du bist gegenwärtig!
 Drücke deinen Namen meinem Blute ein.

III + IX

In der Bewegung des Arkturus gegenwärtig,
 Im Regenbogen sukzessiver Flügel
 (Blinde Schärpe um Saturn),
 Im verborgenen Stamm meiner Zellen
 gegenwärtig,
 Im Blut, das seine Ufer erneuert, / in deinen
 Heiligen durch die Gnade gegenwärtig,
 (Ausdeutungen deines Wortes,
 Edelsteine an der Mauer der Frische.)
 Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz.

IV + X

Ein reines Herz ist deine Ruhestätte,
 Regenbogen-Lilie der Herde,
 Du verbirgst dich unter deiner Hostie,
 Schweigender Bruder in der
 Blume Eucharistie, / Auf dass ich
 in dir bleibe wie ein Flügel in der Sonne,
 Bis zur Auferstehung des letzten Tages.
 Sie ist stärker als der Tod, deine Liebe.
 Leg deine Zärtlichkeit rings umher.

V + XI

Violet-jaune, vision,
Voile blanc, subtilité,
Orangé-bleu, force et joie,
Flèche azur, agilité,
Donnez-moi le rouge et le vert de
votre amour
Feuille-flamme-or, clarté.
Plus de langage, plus de mots,
Plus de prophètes ni de science
(C'est l'Amen de l'espérance,
Silence mélodieux de l'Éternité.)
Mais la robe lavée dans le sang
de l'Agneau,
Mais la pierre de neige avec un
nom nouveau,
Les éventails, la cloche et l'ordre
des clartés
Et l'échelle en arc-en-ciel de la Vérité,
Mais la porte qui parle et le soleil
qui s'ouvre,
L'auréole tête de rechange qui délivre,
Et l'encre d'or ineffaçable sur le livre ;
Mais le face à face
et l'Amour.

VI

Vous qui parlez en nous,
Vous qui vous taisez en nous,
Et gardez le silence dans votre Amour,
Vous êtes près, vous êtes loin,
Vous êtes la lumière et les ténèbres,
Vous êtes si compliqué et si simple,
Vous êtes infiniment simple.
L'arc-en-ciel de l'Amour, c'est vous,
L'unique oiseau de l'Éternité, c'est vous!
Elles s'alignent lentement,
les cloches de la profondeur. . . .
Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.

XII

Vous qui parlez en nous,
Vous qui vous taisez en nous,
Et gardez le silence dans votre Amour,
Enfoncez votre image dans la durée
de mes jours.

V + XI

Violett-gelb, Vision,
Weißer Schleier, Geistigkeit,
Orange-blau, Kraft und Freude,
Azurner Pfeil, Behändigkeit,
Gib mir das Rot und das Grün
deiner Liebe,
Blattflammegold, Helligkeit,
Keine Sprache, keine Worte mehr,
Keine Propheten, keine Wissenschaft mehr.
(Dies ist das Amen der Hoffnung,
Melodiöses Schweigen der Ewigkeit.)
Sondern das Kleid gewaschen im Blut
des Lammes,
Sondern der schneeweiße Stein mit einem
neuen Namen,
Die Fächer, die Glocke und die Ordnung
der Klarheiten,
Und die Regenbogenleiter der Wahrheit.
Sondern die sprechende Pforte und die
sich öffnende Sonne / Der Strahlen-
kranz, ein zweites Haupt, das erlöst,
Und die unauslöschliche Goldtinte im Buch;
Sondern das von-Angesicht-zu-Angesicht
und die Liebe.

VI

Du, der du sprichst in uns,
Du, der du schweigst in uns,
Und Schweigen bewahrst in deiner Liebe,
Du bist nah, du bist fern,
Du bist das Licht und die Finsternis,
Du bist so vielfältig und so einfach,
Du bist unendlich einfach.
Der Regenbogen der Liebe bist du,
Der einzige Vogel der Ewigkeit bist du!
Sie treten langsam in eine Reihe,
die Glocken der Tiefe.
Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz.

XII

Du, der du sprichst in uns,
Du, der du schweigst in uns,
Und Schweigen bewahrst in deiner Liebe,
Drücke dein Abbild tief in die Dauer
meiner Tage ein.

Nur dadurch nämlich erhält er sie im Dasein, dass er ihnen das Sein fortwährend neu schenkt. Würde er daher seine Macht von ihnen zurückziehen, so würden sie alle ins Nichts zurücksinken (Augustinus).“

Messiaen erklärt ferner, dass Zeile 5, “Das Nacheinander ist dir gleichzeitig”, seinen Wunsch ausdrückt, die äußeren Begrenzungen und inneren Unterteilungen der Zeit zu überwinden. Auch hierin klingt eine thomistische Definition der Wesensattribute Gottes nach. In Frage 10 Artikel 1 heißt es: “So wird also der Begriff der Ewigkeit aus zwei Merkmalen gewonnen: erstens daraus, daß das Ewige unbegrenzt, d. h. also: ohne Anfang und ohne Ende ist (sofern der Begriff der ‘Grenze’ auf beides angewandt wird); und zweitens daraus, daß die Ewigkeit selbst kein Nacheinander kennt, sondern in ihrer ganzen Fülle zugleich gegenwärtig ist.” Dies trifft selbst “in diesen Räumen und Zeiten” zu, d.h. unter den unser heutiges Leben bestimmenden Bedingungen, die Messiaen als Begleiterscheinungen der Liebe deutet, die Gott für seine Geschöpfe empfindet, als “Satelliten deiner Sanftmut”.¹⁹

Die zweite Strophe beginnt mit einer Aufzählung der unterschiedlichen Lebensdauern von vier Arten geschaffener Dinge: die beinahe unendliche Spanne zwischen dem Entstehen und Vergehen eines Planeten, die für Menschen unvorstellbar lange “Lebenszeit” eines Berges, die wenigen Jahrzehnte der durchschnittlichen menschlichen Existenz und die sehr kurze Zeit, die einem Insekt zur Verfügung steht. Alle vier zeitlichen Dimensionen müssen transzendiert werden, will man ein “Gefühl” für Gottes Ewigkeit erlangen.

Wie schon der Ausdruck “Satelliten deiner Sanftmut” in Strophe I an den Stil eines Pierre Reverdy oder Paul Éluard erinnert – Dichter, deren Werk Messiaen in den 1940er Jahren nach eigener Aussage viel las –, so spricht auch die Fortsetzung der zweiten Strophe von surrealen Dingen: von “Gelächtergarben” für Vögel und von einem “Mondfächer” aus verschiedenen Blumen. Dieses Bild geht über in ein dem Alten Testament entlehntes: “Aus der Tiefe tut sich eine Falte auf, / Der Berg hüpfte wie ein Lamm, / Und wird ein großes Meer.” Hier paraphrasiert Messiaen Verse, mit denen der

¹⁹ Zwei weitere Ausdrücke können vermutlich ebenfalls auf die *Summa theologica* zurückgeführt werden. In der sechsten Zeile der dritten Strophe preist Messiaen Gott dafür, “in deinen Heiligen durch die Gnade gegenwärtig” zu sein. Dies fasst ein Argument zusammen, das Thomas in Frage 8 Artikel 3 zum “zweifachen Dasein Gottes in den Dingen” präsentiert: “Nach dieser zweiten Art ist Gott in ganz besonderer Weise in den vernunftbegabten Wesen, die ihn erkennen und lieben, sei es in einer augenblicklichen Erhebung oder in einer ständigen Haltung. Da aber der geschaffene Geist dazu der Gnade bedarf [...], spricht man von einer besonderen Gegenwart Gottes in den Heiligen durch die Gnade.” Auch die Erwähnung von Gottes Gegenwart in der Hostie in Strophe IV, “Schweigender Bruder in der Blume Eucharistie”, weist auf Reflexionen zum Sakrament in Teil III der *Summa* (Frage 73-83) hin.

Psalmist Gottes furchterregende Gegenwart in Israels Auszug aus Ägypten besingt: “Das Meer sah es und floh, / der Jordan wich zurück. / Die Berge hüpfen wie Widder, / die Hügel wie junge Lämmer. / Was ist mir dir, Meer, dass du fliehst, / und mit dir, Jordan, dass du zurückweichst? / Ihr Berge, was hüpfst ihr wie Widder, / und ihr Hügel, wie junge Lämmer? / Vor dem Herrn erbebe, du Erde, / vor dem Antlitz des Gottes Jakobs...” (Ps 114: 3-7).

Drei Komponenten des langen Textes heben sich ab von Messiaens Aufzählung verschiedener Formen der göttlichen “Gegenwart in allen Dingen”: die fünfte Strophe, die, wie die Analyse der Musik zeigen wird, als Durchführung nach vier grundlegend analogen Strophen angelegt ist; die sechste Strophe, deren Musik einen in vielerlei Hinsicht kontrastierenden Mittelteil bildet, und die Schlusszeile jeder Strophe (genauer gesagt: die Schlusszeilen aller Strophen mit Ausnahme der fünften und ihrer Wiederholung in der elften), die in ihren abschließenden Bitten zwar nicht identisch, jedoch sowohl in ihrer religiösen Aussage als auch in ihrer Musik so eng verwandt sind, dass sie als eine Art Refrain fungieren.

Im längsten Gedichtabschnitt bietet schon der Text eine Art Verarbeitung. Nach einer Vorbereitung gegen Ende der vierten Strophe (“Bis zur Auferstehung des letzten Tages”) beschwört die fünfte Strophe Gottes Gegenwart unter den Bewohnern der himmlischen Stadt. Messiaen beginnt mit einer seiner eigenwilligen Farbvisionen, indem er jeweils eine Kombination von Schattierungen mit einer der Eigenschaften der auferstandenen Körper paart.²⁰ Die übrigen zwölf Zeilen der fünften Strophe bilden einen einzigen Satz, der seine Komplexität und Länge einer Vielzahl parenthetischer Einschübe zwischen dem jeweils mehrfach wiederholten “plus de” und “mais” (keine ... mehr / sondern [vielmehr]) verdankt. Der Kern der Aussage ist, dass im neuen Jerusalem menschliche Sprache und Vernunft alle Bedeutung verlieren werden und an ihre Stelle ein Erlösungszustand tritt, auf den man allenfalls noch in visionären Bildern anspielen kann.²¹ Dieser Zustand erfüllter Hoffnung wird sich im “melodiösen Schweigen” einer jenseits der Zeit liegenden Wirklichkeit ausdrücken.

²⁰ Ähnliche Verknüpfungen finden sich auch in seinem Orgelwerk *Les Corps glorieux*, wo Messiaen die Worte “agilité” und “subtilité” mit “gloire” assoziiert, um so seine “Visionen vom Leben der Auferstandenen” wiederzugeben.

²¹ Diese Bilder lassen sich zu Bibelversen zurückverfolgen. Die meisten entstammen der Offenbarung. Für “das Kleid gewaschen im Blut des Lammes” vgl. Off 7,14; für “der schneeweiße Stein mit einem neuen Namen” vgl. Off 2,17; für “die Regenbogenleiter der Wahrheit” vgl. Off 4,3 und Gen 28,12. “Die sprechende Pforte und die sich öffnende Sonne” ist chiasmisch abgewandelt aus Off 4,1; für “Der Strahlenkranz, ein zweites Haupt, das erlöst” vgl. Off 10,1; und für “die unauslöschliche goldene Tinte im Buch” vgl. Off 20,11-12.

Die sechste Strophe unterscheidet sich von allen vorangehenden in dreifacher Weise. Ein erster Unterschied ist inhaltlicher Art: Die Zeilen 4-7 der sechsten Strophe beziehen sich auf Gottes implizite Gegenwart in der menschlichen Seele, wo er als Gleichzeitigkeit von Gegensätzen wahrgenommen wird: Gott ist nah und fern, hell und dunkel, komplex und einfach. Der zweite Unterschied betrifft den Aufbau dieser Liturgie: Die sechste Strophe ist der einzige Textabschnitt, der nicht als Ganzes wiederholt wird. Während die ersten fünf Strophen in Strophe VII-XI wörtlich wiederkehren, werden aus der sechsten Strophe nur die ersten drei Zeilen aufgegriffen und dann durch einen neuen Refrain ergänzt. Zudem enthalten die drei gegen Ende zitierten Zeilen, die somit wie ein betonter Abschluss wirken, erkennbare Anspielungen auf die erste Liturgie, wie es auch für die auf Gottes Gegensätzlichkeit folgende Zeile gilt:

III – Psalmodie de l’ubiquité par amour	I – Antienne de la conversation intérieure
Vous qui parlez en nous	Mon Jésus, ..., Parlez en moi.
Vous qui vous taisez en nous,	} Mon Jésus, mon silence ...
Et gardez le silence dans votre Amour	
L’arc-en-ciel de l’Amour, c’est vous	Mon arc-en-ciel d’amour

Dass Messiaen die zentralen Zeilen dieser Strophe auf Thomas von Kempens *Nachfolge Christi* zurückführt – das Buch, das er bewunderte, weil “es den Geist wahrer Glaubensakte und echter gläubiger Unterordnung erkennen lässt”, ist bezeichnend. Gott in seiner das menschliche Verständnis übersteigenden Gegensätzlichkeit zu lieben ist, so scheint er betonen zu wollen, die einzige Art, Gottes Liebe zu “allen Dingen” zu erwidern.

Eine einzige Zeile erklingt insgesamt fünfmal im Gedicht und bildet so die Basis für das, was ich als den Refrain dieser Liturgie bezeichnen möchte. Die Strophen I, III, VI, VII und IX enden jeweils mit der Bitte: “Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz”. Dieser Wunsch geht, wie schon erwähnt, auf einen Vers aus dem Hohen Lied zurück. Kurz vor Ende des biblischen Liebesgedichtes heißt es: “Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz [...]. Stark wie der Tod ist die Liebe” (Hld 8,6). Genau wie bei Salomo die Geliebte den Liebenden anfleht, er möge zulassen, dass sein Herz dauerhaft von dieser einen Beziehung geprägt wird, so betet das lyrische Ich, das eigene Herz möge den Stempel der unantastbaren Beziehung mit Gott tragen. Die entsprechenden Zeilen in der zweiten (und achten), vierten (und zehnten) sowie der komprimierten zwölften Strophe – “Drücke deinen Namen meinem Blute ein”, “Leg deine Zärtlichkeit rings umher” und “Drücke dein Abbild tief in

die Dauer meiner Tage ein” – erweitern denselben Grundgedanken: Stets geht es um die Bitte, Gott möge sein Wesen (in Form seines Namens, seines Bildes, seiner Liebe) dem ihn treu Liebenden einschreiben, eingravieren, aufdrücken oder umhängen, auf dass dessen ganzes Sein mit Herz, Blut und Lebenszeit auf der Erde geweiht sei.

Nur eine Strophe der Liturgie endet nicht in einer Variante dieses Refrains. Die Schlusszeile der verarbeitenden fünften (und elften) Strophe spielt auf eine bekannte Passage aus den Paulusbriefen an. Messiaens Wortwahl, “das von-Angesicht-zu-Angesicht und die Liebe”, stellt die größtmögliche Verdichtung dessen dar, was Paulus den Korinthern über die Liebe schreibt. Wahre Liebe (zu Gott und zu einem Mitmenschen), wie sie von den Nachfolgern Christi erwartet wird, ist das Gegenteil von Selbstbezogenheit und menschlicher Hybris, also ein Spiegelbild der göttlichen Liebe, die erst im Himmel voll erfahren werden kann:

Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig. Sie ereifert sich nicht, sie prahlt nicht, sie bläht sich nicht auf. Sie handelt nicht ungehörig, sucht nicht ihren Vorteil, lässt sich nicht zum Zorn reizen, trägt das Böse nicht nach. [...] Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. (1 Kor 13, 4-5 + 12)

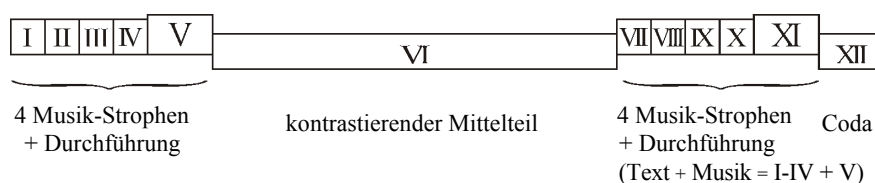
Die dichterische Aussage der “Psalmodie der Allgegenwart durch Liebe” vollzieht somit eine dreiteilige Entwicklung. Der erste Schritt beginnt mit Reflexionen über Gottes Wesen, setzt sich fort in Meditationen über seine Gegenwart, wie sie von Menschen unter den Bedingungen von Zeit und Raum sowie in Fauna, Flora und Kosmos wahrgenommen wird, und kulminiert schließlich in Visionen von Gottes Gegenwart im Reich der auferstandenen Gläubigen und Gerechten. In einem zweiten Schritt übernimmt Messiaen eine Erinnerung an die “conversation intérieure”, die Hinwendung zum im Menschen selbst anwesenden Gott, als Rahmen für die wunderbarste Dimension der göttlichen Gegenwart, die mystische Vereinigung einer Seele mit ihrem Gott. In einem dritten, die beiden vorher genannten Ebenen durchschneidenden Schritt artikuliert der Refrain verschiedene Varianten des Gebets, die Seele möge wahrhaft zu einem *imago dei*, einem Abbild Gottes werden.

Wie schon erwähnt und auch aus der Zählung der Strophen ersichtlich, umfasst der Bauplan der “Psalmodie der Allgegenwart durch Liebe” fünf Strophen, die nach der zwischengeschalteten sechsten Strophe vollständig und in identischer Reihenfolge wiederholt werden, bevor der Gesang mit

einer kurzen Schlusseinheit abgerundet wird. Dabei ist die fünfte Strophe, die schon vom Text her wesentlich länger ist als die anderen und inhaltlich auf eine höhere Stufe – vom zeitbedingten irdischen Leben zum ewigen Leben nach dem Tod – erhoben scheint, auch musikalisch als Durchführung angelegt.

Für die sechste sowie die codaähnliche zwölfte Strophe schließlich wählt Messiaen ein Tempo, das viermal langsamer ist als diese Durchführung. Die Proportionen können bildlich folgendermaßen wiedergegeben werden:

ABBILDUNG 4: der Bauplan in Messiaens dritter Liturgie



In der Musik klingen die ersten vier Strophen recht ähnlich. Das Grundmaterial besteht aus drei Komponenten, die in den beiden ersten Strophen in einfacher Form vorgestellt werden, bevor sie in der dritten und vierten Strophe mit zusätzlichen Schichten variiert werden.

- In Segment [a] erklingt eine in gleichmäßigen Achteln gesprochene Rezitation des Chores vor einem chromatischen Hintergrund: Die Celesta steigt in punktierten Dreitongruppen zweioktavig ab und wieder auf, die Streicher wiederholen in Triolengruppen kleine halbtaktige Kurven, die jeweils im Umfang eines Dreitonclusters bleiben, und das Klavier spielt Figuren aus einer Kette chromatisch versetzter Tritoni.²² Wie Pozzi bemerkt, ist diese vielschichtige Erforschung des vollständigen Zwölftonraumes eine sehr stimmige musikalische Entsprechung zur thematisch signifikanten Anfangszeile dieser Liturgie, „Ganz an allen Orten.“²³

²² Für die Vertonung der ersten vier Textstrophen vgl. I = T. 1-6, II = T. 16-24, III = T. 35-44, IV = T. 54-61. In der dritten und vierten Strophe ersetzt Messiaen das Material von Celesta und Klavier durch eine 13 Achtel überspannende Ostinatogruppe aus Modus 2² und lässt die 2. Violinen und Violen dazu eine ausdrucksvoll rhythmisierte, homophone Einheit im Umfang von 15 Achteln mit Tönen aus Modus 4² wiederholen. Im Zusammenspiel mit der unregelmäßigen Phrasierung des Chorparts und den gleichmäßigen Triolen-Einwürfen der tiefen Streicher entsteht so eine polymetrische Textur in vier unabhängigen Schichten. In der Reprise (7.-10. Strophe) ist der Satz zusätzlich angereichert.

²³ Raffaele Pozzi, *Il suono dell'estasi*, S. 126.

- Segment [b] vereint Chor, Klavier und Streicher in zwölfstimmigem Unisono, das aus Modus 4⁵ gebildet ist und eine Fünftonfolge mit ihrer Umkehrung verknüpft.²⁴ Während die Instrumente in gleichmäßigen Achteln spielen, phrasiert der (inzwischen singende) Chor seine Zeilen, indem er mal einen, mal zwei Töne auslässt (vgl. Beispiel 25).
- Nach erneutem Texturwechsel vertont Segment [c] den Refrain in einem vierstimmig homophonen Satz, der eine unvollständige plagale A-Dur-Kadenz mit Modus 2 verbindet, wobei jeder Takt eine andere Transposition des Modus repräsentiert.

BEISPIEL 25: die Segmente [b] und [c], vom Unisono zur Homophonie

– Le successif vous est simultané – Dans ces espaces et ces temps que vous avez créés – Sa-tel-li-tes de votre Douceur.

Po - sez - vous comme un sceau sur mon cœur.

Akkord E⁷ A E⁹ D₅⁶
 Modus 2² 2¹ 2² 2³

Diese Harmoniefolge verbindet die dritte Liturgie, die bis hierhin keinerlei Anzeichen für eine tonale Verankerung geliefert hat, mit der Zentraltonart des Zyklus. In der dritten Strophe wird die kadenzierende Phrase dann nach Cis-Dur und in der vierten nach F-Dur transponiert. (Die drei Tonarten A – Cis – F repräsentieren die äquidistante Dreiteilung der Oktave.)

²⁴ Vgl. in den vier Strophen: I: T. 7-11, II: T. 25-31, III: T. 45-49, IV: T. 62-66. In der dritten und vierten Strophe nehmen die rechte Hand des Klaviers und die höheren Streicher nicht am Unisono teil. Stattdessen spielt das Klavier Anklänge an die in Segment [a] unterdrückte Tritonus-Figur, während die 1. Violinen eine weit geschweifte konkave Kurve aus vierstimmigen Modus-4³-Akkorden gegen die gleichermaßen groß angelegte konvexe Kurve aus fünfstimmigen Modus-3³-Akkorden der 2. Violinen und Violen stellt. In der Reprise (siebte bis zehnte Strophe) kommen weitere Schichten hinzu.

Wie das Beispiel nur andeuten kann, wird der Gesangspart in diesem Refrain von den Ondes Martenot sowie von vier 1. Violinen, einer der vier 2. Violinen und drei Violoncelli verdoppelt, setzt also das vierstimmige Unisono quasi hinter dem vierstimmig homophonen Satz der übrigen Streicher fort. Diese Linie ist wiederum pentatonisch. Tatsächlich erinnert die Kontur an die dritte Zeile des Refrains aus “Séquence du Verbe” – jene Zeile, in der Messiaen versichert, Christus der Geliebte, der die Erde verlassen hat und zum Himmel aufgestiegen ist, bete dort “um unsern Willen”.

BEISPIEL 26: das Siegel auf dem Herzen und Christi Fürbitte

III, [c]
Po - sez - vous comme un sceau sur mon cœur

II, [a]
Il a pri - é — le Bien - Ai-mé, C'est pour nous.

In der fünften Strophe wird die horizontale Unterscheidung der drei Komponenten, die schon in den verzierten Schichten der 3. und 4. Strophe verwischt war, ganz aufgegeben. Stattdessen erklingen die Zeilen von Gottes Gegenwart in der himmlischen Stadt als immer neue Schichtungen von [b]- und [c]-Material. Die Celesta bildet vierzig Takte mit chromatisch fallenden Sequenzen aus [b] in wechselnden Transpositionen des vierten Modus,²⁵ während das Klavier und die tiefen Streicher eine aus [c] entwickelte, teilweise vom Chor verdoppelte Sechstaktgruppe transponieren und die hohen Streicher das Segment [a] verarbeiten – ein musikalisches Bild des “gleichzeitigen Nacheinanders”. In zwei Steigerungen wird ein erster, sehr allmählich angestrebter Höhepunkt in T. 101-103 bei “die sprechende Pforte und die sich öffnende Sonne” erreicht und ein zweiter, nach Neubeginn in *p subito* und stärkerer Intensivierung, in T. 113-121 bei “das von-Angesicht-zu-Angesicht und die Liebe”. Eine lange Generalpause trennt diesen Höhepunkt von der sanften Intimität des Mittelteiles.²⁶

²⁵ Vgl. T. 71-110; Teilsequenzen setzen den Abstieg bis T. 116 fort.

²⁶ Wie die Strophen ist auch die Durchführung in der Reprise variiert. Neben Oberflächenverzierungen fügen drei Instrumente Material hinzu, das die zuvor so sauber getrennten homophonen Phrasen durchschneidet. Die chinesische Zimbel und das Tamtam stellen miteinander eine 17taktige rhythmische Phrase auf, die einmal wiederholt und dann verarbeitet wird, während das Vibraphon ein 18 Achtel langes melodisches Ostinato spielt.

In tonaler Hinsicht verarbeitet dieser Abschnitt mit seinen Höhepunkten Material aus den vorangegangenen Strophen. In Bezug auf die modale Organisation und die Harmonik bestimmt Segment [c] – der Refrain – das Klavier und die tiefen Streicher, deren zugrunde liegende Sechstaktgruppe eine erweiterte Version der unvollständigen plagalen Kadenz in Modus 2 bietet. Die beiden Transpositionen der Gruppe sind hier in *cis* bzw. *f* verankert. Daraus ergibt sich, dass die drei Phrasen (und ihre verkürzte Wiederholung) ein zweites und drittes Mal durch die drei für die Refrainzeilen in den Strophen I/II, III und IV gewählten äquidistanten Tonarten kreisen.

TABELLE 8: Bilder von der himmlischen Stadt, in dreiteiligen Kreisen

	Kadenzfunktionen	D ⁹	T	D ⁹	T	D ⁹	S ₅ ⁶
T. 71-76	A-Dur	Modus	2 ²	2 ¹	2 ²	2 ¹	2 ² 2 ³
T. 77-82	Cis-Dur	Modus	2 ³	2 ²	2 ³	2 ²	2 ³ 2 ¹
T. 83-88	F-Dur	Modus	2 ¹	2 ³	2 ¹	2 ³	2 ¹ 2 ²
T. 89-92	A-Dur	Modus			2 ²	2 ¹	2 ² 2 ³
T. 93-96	Cis-Dur	Modus			2 ³	2 ²	2 ³ 2 ¹
T. 97-100	F-Dur	Modus			2 ¹	2 ³	2 ¹ 2 ²
T. 101-121	A-Dur	Modus			2 ²		(T. 101)
					2 ¹		(T. 102-103)
						2 ²	(T. 104-116)
						2 ³	(T. 117-121)

Der als “très lent, intérieur, infiniment tendre” (sehr langsam, intim, unendlich zart) bezeichnete, von den vorausgehenden Strophen durch eine lange Pause getrennte Mittelteil ist als in sich dreiteilige Form mit Codetta angelegt.²⁷ Die Textur, eine von den Streichern eingeleitete und dann begleitete Chormelodie, klingt als sechsstimmig homophoner Satz über langsam wiederholten Orgelpunktbasstönen. Die Reprise ist in der Horizontale teilweise variiert aufgrund der hier zu singenden unterschiedlichen Silbenzahl und -verteilung. Zudem ist sie vertikal angereichert durch drei hinzutretende Instrumente: Celesta und Vibraphon verzierten die ersten acht Takte in vierstimmigem Unisono mit einer variierten Augmentation der diesen Abschnitt beherrschenden melodischen Komponente, während der Gesang der Ondes Martenot nach anfänglicher Verdoppelung der ersten Violinen in einen deutlich verstärkten, von allen übrigen Stimmen unabhängigen Kontrapunkt ausbricht (vgl. T. 148-154).

²⁷ Das Segment in T. 123-136 entspricht dem in T. 140-154.

Dieser Abschnitt unterscheidet sich von den umliegenden Strophen nicht nur hinsichtlich Tempo, Charakter und Textur, sondern auch tonal. Eine Tonart-Vorzeichnung mit drei Kreuzen bestätigt den A-Dur-Bezug, der schon zuvor in verschiedenen kadenzierenden Phrasen angekündigt worden war, dann jedoch dem äquidistanten Dreigespann A – Cis – F Platz gemacht hatte. Diesmal wird A-Dur fest etabliert, wie besonders die Dreiklänge in T. 124 und 126 zeigen. Trotz dieser scheinbaren Tonart-Definition jedoch verweigert Messiaen wie so oft die Beschränkung auf den Tonvorrat einer einzigen Skala und wählt seine Töne (mit Ausnahme zweier pentatonischer Takte) aus den drei Transpositionen des Modus 2.

TABELLE 9: Gottes implizite Gegenwart in der menschlichen Seele

T.	123	123-4	125	125-6	127	128	129	130	131-2	133	136
+ T.	140	141	142	143	144	145	146	147	148-9	150	153-4
Modus	2 ²	2 ¹	2 ²	2 ¹	2 ³	2 ¹	2 ³	2 ¹	2 ²	2 ³	2 ³

Diese modale Bestimmung stellt eine Verbindung her zwischen den musikalischen Passagen, deren Texte als aus der Aufzählung der göttlichen Gegenwart in allen Dingen hervorstechend identifiziert wurden: zwischen der Durchführung mit ihren Auferstehungs-Bildern, der sechsten, zentralen Strophe mit ihrem Loblied auf Gottes implizite Gegenwart in der menschlichen Seele und den Refrains mit ihrem immer neu formulierten Wunsch, Gott möge das Herz seiner Gläubigen versiegeln. In der Durchführung ist die modale Abfolge mit der unvollständigen plagalen Kadenz verschmolzen, die zweimal durch die drei äquidistanten Dreiklänge kreist, bevor sie auf der A-Dur-Version schließt (vgl. Tabelle 8). Der Mittelteil wird durchgehend von A-Dur bestimmt, wenn auch hauptsächlich in der Form der symbolisch verwendeten, praktisch nur bedingt umgesetzten Tonart-Vorzeichnung. Die Refrains, die bislang ausschließlich das Kreisen durch das Dreigespann A – Cis – F verwirklicht haben, benötigen die Codetta des Mittelteils, um ihre Kreisbewegung zum Ausgangspunkt hin zu vollenden. Wenn der Chor die ursprünglich Formulierung des alle Refrains durchziehenden Wunsches, „Leg dich wie ein Siegel auf mein Herz“, aufgreift, intoniert die Musik ein leises Echo der charakteristischen Phrasenkomponente [c]. Die unvollständige plagale Kadenz bezieht sich hier erneut auf A-Dur und schließt somit den dreischrittigen Kreis durch die äquidistanten Stufen.

Nach der variierten Reprise der vier ähnlichen Strophen und der Wiederaufnahme der anschließenden dramatischen Durchführung bringt die vierzehntaktige Coda verschiedene Prozesse dieser dritten Liturgie zu einem

harmonischen Abschluss. Die Anfangstakte zitieren den Beginn des Mittelteiles tongenau und ohne Variation (T. 288-293 = 123-128). Wie zuvor gibt es dabei auch hier eine Steigerung der Intensität, die sich von allen anderen crescendi des Zyklus unterscheidet: Das erste Segment der Anrufung, "Vous qui parlez en nous", wird von einem einzigen Sopran gesungen, das zweite, "Vous qui vous taisez en nous", von sechs Stimmen, das dritte, "Et gardez le silence", von zwölf, und erst das abschließende vierte Segment, "dans votre Amour" erklingt wieder im vollen Chor von achtzehn Frauenstimmen. Während jedoch zuvor die Bekräftigung dieser vierten Phrase in die für diesen Abschnitt charakteristischen musikalischen Gesten integriert war, ist sie hier in feierlich unverzierter Homophonie abgesetzt. Außerdem teilt sich der Chor für eine vertikale Verwirklichung des A-Dur-Dreiklangs in drei Stimmen, wie er es ähnlich schon in T. 35-39 der ersten Liturgie für "Mon Amour, Mon Dieu" und in T. 274-291 der zweiten Liturgie für "C'est pour nous, Pour nous !" getan hatte.

Die "Psalmodie der Allgegenwart durch Liebe" endet poetisch mit einer erneuten Umformulierung der refrainartigen Bitte, musikalisch mit einer erweiterten Version der modalen Phrase. Messiaens Entscheidung, das vielfach verschieden zum Ausdruck gebrachte Gebet mit dem Gebt zu beschließen, Gott möge sein Bild nicht "in meine Tage" einschreiben (was die musikalische Phrase unberührt gelassen hätte) sondern "in die Dauer meiner Tage", erlaubt ihm, die Linie durch eine melodische Dreitonfolge zu ergänzen, die – endlich – die bisher stets unvollständig gebliebene plagale Kadenz mit der A-Dur-Tonika beschließt. Wie der Komponist bemerkt, endet das Werk so "in Ekstase und innerem Entzücken".²⁸

Messiaens musikalische Aussage in den *Trois petites Liturgies*

Wie wiederholt erwähnt, spielen Farben eine herausragende Rolle in Messiaens Musik, und die *Trois petites Liturgies de la présence divine* sind keine Ausnahme. Tatsächlich vergleicht der Komponist die drei Vokalsätze mit seinen bevorzugten Manifestationen des Farbenspiels: "Die *Petites Liturgies* sind angelegt wie ein Kirchenfenster. Durch rhythmische Farben [...], durch modale Farben [...] und schließlich durch Klangfarben wird ein vielfarbiger Glanz erzeugt. All diese gemischten Farben schaffen einen Klang-Regenbogen."²⁹ Brigitte Massin macht darauf aufmerksam, dass die

²⁸ Messiaen in Massin, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, S. 165.

²⁹ Messiaen in Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, S. 52-53.

erste und dritte Liturgie zudem durch direkte Anspielungen auf den Regenbogen verbunden sind, ein Wortbild, das ihrer Meinung nach “als eine von Messiaen als theologisch erklärte Gedankenfigur” fungiert.³⁰

In Messiaens Texten beschreibt das Bild vom Regenbogen abwechselnd Jesus oder Gott und die dorthin führenden Wege. Noch bedeutsamer ist vielleicht, dass die Texte der ersten und dritten Liturgie durch Metaphern verknüpft sind, die das glänzende aber vergängliche Farbenspiel des Regenbogens und seine seltsam immateriellen Schattierungen dem Wunder der göttlichen Liebe zuordnen.³¹

Die Liebe als Wort und musikalisches Symbol wird an Prominenz einzig von der im Titel des Zyklus genannten göttlichen Gegenwart übertroffen. Als Attribut der göttlichen Allgegenwart taucht sie erst in der dritten Liturgie auf; doch als poetisches und musikalisches Grundthema bestimmt sie alle drei Stücke wie der Goldgrund eine Ikone. Messiaen widmet der göttlichen Liebe in “*Antienne de la conversation intérieure*” eine ganze Strophe,³² in “*Séquence du Verbe, Cantique divin*” den dreizeiligen Refrainvers³³ und in “*Psalmodie de l’ubiquité par amour*” verstreute Zeilen.³⁴

Gemeinsam begründen die drei Aspekte – Gottes unbeschreibliche Gegenwart, Gottes Liebe und der Regenbogen als Symbol für das Sichtbarwerden Gottes in der Welt – den das Werk beherrschenden Eindruck von Zeitlosigkeit. Eine Interpretation des allgegenwärtigen “Drei-in-Einem” in der für Kompositionen in der christlichen Tradition üblichen Weise, d.h. als symbolisch für den zugleich dreifaltigen und einen Gott, könnte leicht zu glatt und gewohnheitsmäßig sein. Sich die Allgegenwart des Ewigen vor Augen zu halten heißt, über Zeit und Raum in einer Weise nachzudenken, die keine der beiden Koordinaten negiert, jedoch ihre Einzelausprägungen als irrelevant erkennt. Wenn Messiaen also vorschlägt, die Allgegenwart des

³⁰ Massin, *Olivier Messiaen : une poésie du merveilleux*, S. 89.

³¹ Zu Jesus vgl. Liturgie I: “Mein Jesus, Nacht aus Regenbogen und Schweigen”; zu Gott vgl. Liturgie III Strophe III, IV und V: “In der Bewegung des Arkturus gegenwärtig, Im Regenbogen sukzessiver Flügel”, “Regenbogen-Lilie der Herde”, “die Regenbogenleiter der Wahrheit”. Zur Verbindung mit der Liebe vgl. Liturgie I: “Mein Liebes-Regenbogen” und Liturgie III Strophe VI: “Der Regenbogen der Liebe bist du”.

³² Sonne aus Blut, aus Vögeln, / Mein Liebes-Regenbogen, / Wüste der Liebe, / Singe, wirf den Glorienschein der Liebe empor, / Meine Liebe. Meine Liebe, mein Gott.

³³ In der Liebe, Wort der Liebe! // Aus Liebe, Gesang der Liebe! // Für die Liebe, Kinder der Liebe! // Aus Liebe, der Gott der Liebe!

³⁴ Sie ist stärker als der Tod, deine Liebe. // Gib mir das Rot und das Grün deiner Liebe, // Sondern das von-Angesicht-zu-Angesicht und die Liebe. // [Du, der du] Schweigen bewahrst in deiner Liebe // Der Regenbogen der Liebe bist du.

Ewigen habe ihren Ursprung in der Liebe, fügt er den beiden Koordinaten, anhand derer die Menschheit sonst ihre Welt definiert – Zeit und Raum – eine dritte hinzu. Die drei Merkmale von Gottes Beziehung zu seinen Geschöpfen bestimmen einander, scheint der Komponist zu sagen: Durch seine Liebe ist Gott in allen Dingen gegenwärtig; gleichzeitig ist seine Liebe zeitlich und räumlich unbegrenzt und daher allgegenwärtig und ewig.

Musikalisch ist die Verwirklichung von drei, eins und drei-in-eins gleich allgegenwärtig. Neben den bereits erwähnten offensichtlichen Manifestationen von Dreiheit³⁵ gibt es einige, die Aufmerksamkeit verdienen.

- Der Frauenchor singt fast durchgängig unisono. Nur einmal in jeder Liturgie teilt sich der Klangkörper zur Dreistimmigkeit; jedes Mal erklingen dabei ausschließlich die drei Töne des A-Dur-Dreiklanges. Die drei solcherart hervorgehobenen Textstellen sind “Mon Dieu” in der ersten, “Pour nous” in der zweiten und, “[votre A-]mour” in der dritten Liturgie. Die Summe dieser Ausrufe – mein Gott, um unsertwillen, deine Liebe – ist selbst sowohl dreiteilig als auch ein und dasselbe, und entsprechend sorgt die Musik an drei Stellen für die Gleichzeitigkeit dreier Stimmen in jeweils demselben, einen Dreiklang.
- Über eine Aufführungsdauer von 35-40 Minuten verlassen die drei Liturgien den A-Dur-Kontext nie vollkommen. Dieser durchgängige und unwandelbare Tonart-Bezug muss als eine weitere Verwirklichung der Einheit verstanden werden, insbesondere da, wie Griffiths betont, “Beständigkeit der Tonart keine Technik ist, die Messiaen sonst über so lange Strecken anwendet”.³⁶ Die Tatsache, dass die drei Kreuze der A-Dur-Vorzeichnung, die im Großteil des Zyklus nur impliziert sind, an genau drei Stellen explizit notiert sind,³⁷ stärkt diesen Eindruck auch auf der Ebene des Visuellen.
- Schließlich wird die tonale Gesamtanlage der dritten Liturgie von einer Dreiheit von Tonarten beherrscht, die von *a* ausgehend die Oktave in drei gleiche Segmente teilen. Diese Äquidistanz ist ein weiterer Baustein in Messiaens Aussage, dass Gottes zugleich einer und dreifaltig ist.

³⁵ Es gibt in den 3 Liturgien 3 bestimmende Klangfarben (Chor, Gamelan/Schlagzeug und Streicher), dabei je 3 Instrumente im Gamelan (Celesta, Vibraphon und Klavier) und im ungestimmten Schlagzeug (Maracas, chinesische Zimbel und Tamtam).

³⁶ Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, S. 115.

³⁷ *Séquence du Verbe*, T. 1-291 (ununterbrochen das ganze Stück), *Psalmodie de l'ubiquité par amour*, T. 127-165 (Mittelteil) und T. 288-301 (Coda).

Der wirkungsvollste Ausdruck für die Einheit des dreifaltigen Gottes in den Liturgien findet sich in der thematischen Einheit der drei Gesänge,³⁸ einer dreifaltigen Verwandtschaft in Melodie, Harmonie und Theologie:

BEISPIEL 27: thematische Querbeziehungen in den drei Liturgien

(Lan - cez l'au - ré-) o - le d'a - mour, Mon A - - - mour.

I, T.
28-31
etc.

II, T.
13-18
etc.

coll'octava

III, T.
12-15
etc.

III, T.
71-72₃ +
75₄-76
etc.

III, T.
296-301

³⁸ Ich beziehe mich hier nicht auf die von Sherlaw Johnson (S. 69) und nach ihm – wenn auch ohne Nachweis der Gedankenquelle – von Halbreich (S. 362) behaupteten Beziehungen zwischen den “Haupt- und Nebenthemen”. Sherlaw Johnson konstatiert intervallische Ähnlichkeiten in den drei Haupt- und drei Nebenthemen; Halbreich demonstriert, indem er das angebliche Nebenthema der ersten Liturgie (T. 23-28) verlängert, dass alle drei Hauptthemen auf *a* und alle drei Nebenthemen auf *e* enden. Das grundsätzliche Problem mit diesen Behauptungen ist, dass die Liturgien nicht in einer musikalischen Form komponiert sind, die ein “Nebenthema” hat oder auch nur erwarten lässt.

In “Antienne de la conversation intérieure” endet der erste Abschnitt (und seine Reprise am Schluss des Satzes) mit einer Codetta, deren Anfangssegment, der Ausruf “Mon Amour”, nach einer begeisterten Erwähnung des “Glorienscheins der Liebe” (l’auréole d’amour) sehr plötzlich in Tempo und Lautstärke zurückgenommen ist (*Plus lent, très tendre; pp*). Die Melodie-*linie*, die dieser Kombination von Überschwänglichkeit und ehrfürchtigem Verstummen unterliegt – *e-h-cis-e-fis-h-a* – zusammen mit ihrer recht eigenwilligen Harmonisierung lässt sich im gesamten Zyklus immer wieder nachweisen. In “Séquence du Verbe” erkennt man eine variierte Form im ersten Segment des Refrains (*e-h-cis-e-fis-e-cis-h-h-cis-a*). Für das dritte Segment des Refrains fügt Messiaen zusätzlich ein hohes *a* ein, eine Änderung, die sich in jener Adaptation als entscheidend erweisen soll, die er für die “Psalmodie de l’ubiquité par amour” entwirft: Hier unterliegt die wie in der ersten Liturgie harmonisierte Kontur der Refrainzeile. Eine Instrumentalfassung mit erweitertem Beginn (und einer im Beispiel nicht gezeigten inneren Erweiterung) begleitet die Durchführung der dritten Liturgie; eine letzte Variante, die harmonisch mit einem vollständigen Kadenzschluss ergänzt wird, beschließt den Zyklus.

Die durch diesen musikalischen Kunstgriff verbundenen dichterischen und theologischen Inhalte sind in der ersten und zweiten Liturgie genau jene Anrufungen Gottes, die der Komponist wenig später durch das Aufbrechen des Unisono-Chorklangles zur momentanen A-Dur-Dreistimmigkeit hervorhebt: “Mon Amour” und “Pour nous”. Die beiden oberflächlich verschiedenen Ausdrücke jubeln Gott zu für das, was Messiaen als seine wesentliche Eigenschaft zu unterstreichen wünscht: seine liebevolle Zuwendung zur Menschheit. Diese drückt sich zunächst dadurch aus, dass ein Mensch ihn, den einen Gott, als “meine Liebe” anrufen kann, und sodann in der tröstlichen Versicherung, dass die Menschwerdung, der Tod am Kreuz und die Himmelfahrt um der Menschen willen geschehen sind. In der dritten Liturgie vereinen die drei neuen Varianten derselben thematischen Komponente den Wunsch, Gott möge seine Gläubigen unauslöschlich zeichnen, die Hoffnung, er möge sein Bild in die Dauer ihrer Tage einschreiben, und die Vision von den verklärten Körpern derer, die von den Toten erweckt wurden durch die Kraft dieser göttlichen Liebe.

