

Das Leiden des Gottessohnes und der Jubel himmlischer Kreaturen

Außer in den Rahmensätzen spielen das Schöpfungsthema und die Glockenspiel-Ostinati in zwei weiteren "Visionen des Amen" eine wichtige Rolle: im dritten und fünften Satz, dem *Amen de l'agonie de Jésus* und dem *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*. Der eine porträtiert das einzigartige Wesen, das als ewiges Wort einer außerhalb der Zeit angesiedelten Wirklichkeit angehört, aber irdisch determinierter Mensch geworden ist und als solcher unsägliche Schmerzen an Körper, Seele und Geist erleidet. Der andere zelebriert den Gesang verschiedener Zwischenwesen, die weder göttlicher Natur noch der Sünde unterworfen sind, ihre ganze Existenz (so sieht es Messiaen) dem Gotteslob verschrieben haben und in einer Sphäre über der der restlichen Geschöpfe schweben. In der Gegenüberstellung der beiden Sätze soll gezeigt werden, dass Messiaens Musik die Todesqualen Jesu als eine zweite Schöpfung der Menschheit interpretiert und den Lobgesang der Wesen, die die Himmelshöhen bevölkern, als eine Präfiguration der am Ende der Zeit zu erwartenden Vollendung.

Der für die Vergebung menschlicher Sünden sterbende Gottessohn schenkt der Menschheit ein neues Gesetz (das der Nächstenliebe), eine neue Beziehung zu Gott (die der Gotteskindschaft) und damit einen ganz neuen Beginn (in dem nicht nur die Beschmutzung der Vergangenheit getilgt, sondern zudem allen Bußfertigen die Vergebung zukünftiger Fehler in Aussicht gestellt wird). Das *Amen* der Engel, der Heiligen und des Vogelgesangs vereinigt Wesen, die nicht nur den Lebensraum in der oft metaphorisch beschworenen "Höhe" teilen, sondern zudem – und das ist entscheidender im Zusammenhang mit einer präfigurierten Vollendung – drei Varianten des Seins vertreten, an denen Gott sein Wohlgefallen hat: die Vögel als besonders anrührende Vertreter des nichtmenschlichen Reiches, die Heiligen als herausragende Vertreter der Menschheit und die Engel als vorbildliche Geisteswesen. Sie alle haben die Grenzen eines durch Instinkte, Selbstsucht oder Arroganz beschränkten Lebens überwunden. Wie es scheint, möchte Messiaen seine Hörer überzeugen, dass diese drei Gruppen von Geschöpfen schon lange vor dem Tag des jüngsten Gerichtes den Zustand der "Gerechten und Erwählten" erreichen, die später in die himmlische Stadt werden einziehen dürfen.

Die Neuschöpfung der menschlichen Herzen und die frühe Vollendung einiger Erwählter nehmen symmetrische Positionen nach dem Beginn und vor dem Ende der Heilsgeschichte ein. Analog dazu erklingen die beiden diesen Inhalten gewidmeten Stücke an symmetrischen Stellen des Zyklus (I – II – **III** – IV – **V** – VI – VII) und stellen das thematische Material an strukturell symmetrischen Punkten vor (gegen Ende des dritten und kurz nach Beginn des fünften Satzes). Bei näherer Betrachtung gibt es sogar eine dritte Entsprechung: Die dem äußeren Anschein nach recht unterschiedlichen musikalischen Baupläne der beiden Stücke können als Varianten eines beiden gemeinsamen Schemas erkannt werden.

Die Neuschöpfung der menschlichen Herzen

Bei seinem Aufenthalt im Ölberg nach dem Abendmahlerlebt Jesus eine Qual, die auf spiritueller Ebene den physischen Schmerzen gleichkommt, die er am folgenden Tag auf Golgota erleiden wird. Gott macht ihn verantwortlich für die Sünden der Welt und verflucht ihn sogar dafür. Angesichts dieses harten Urteils seitens dessen, den er seinen Vater nennt, stößt der Mensch Jesus einen Schrei aus.

Die Haltung des Vaters, die die wahre Ursache alles dessen ist, was dem Sohn geschehen wird, drückt sich in den ersten zwölf Takten des dritten Satzes aus. Es erscheint daher sinnig, dass dieses Segment die Form des gesamten Satzes vorausnimmt: Das *Amen de l'agonie de Jésus* besteht aus zwei zweiteiligen Strophen mit abschließender Coda, der Abschnitt der "Verwünschung des Vaters" aus zwei einander entsprechenden zweisträngigen Phrasen mit kurzer homophoner Ergänzung.

Im ganzen Stück spielt Messiaen betont mit den symbolischen Zahlen des Vaters und des Sohnes, der DREI und der FÜNF. Die FÜNF ($2 \times 2 + 1$) Komponenten des Satzes einerseits und des ersten Segments andererseits wurden soeben aufgezählt; die Anzahl der Aspekte dieser Agonie ebenso wie auch die der göttlichen Haltung während seiner Verwünschung entsprechen der Anzahl der Wundmale des Gekreuzigten. Gleichzeitig basiert jede Stimme innerhalb der beiden Phrasen der "Verwünschung" auf einer Abfolge von DREI verschiedenen Intervallen;²⁶ außerdem enthält der Abschnitt DREI

²⁶ Das erste Klavier spielt in T. 1-7 drei Intervalle, das zweite Klavier gleichzeitig ebenfalls drei; ähnliches gilt für T. 8-11. Beide Klavierparts vereinen sich schließlich – rhythmisch schon während der drei letzten Anschläge in T. 11, harmonisch erst in T. 12.

Aufgänge von zunehmender Länge²⁷ mit DREI immer mächtigeren crescendi (*f-ff*, *mf/p-ff* und *pp-ff*).

Das an die Darstellung der göttlichen Haltung anschließende zweite Segment des ersten Abschnitts ist kurz (T. 13-16). Messiaen beschreibt den Aufbau als "Auftakt, Betonung, Abschlussglied" und die spirituelle Aussage als einen Verzweiflungsschrei. Beschleunigung und dynamische Intensivierung zeigen eine einzige Geste. Der Höhepunkt des Schreies ist das Moment größter Dichte: die zweifache konkave Kurve chromatischen Fortschreitens im ersten Klavier vermischt sich mit den über 2 und 3½ Oktaven reichenden konvexen Kurven des zweiten Klaviers.

BEISPIEL 19: Jesu Verzweiflungsschrei angesichts der Verwünschung Gottes

Un peu / Au mouve- / Pressez
plus lent mouvement

The musical notation shows a sequence of notes with dynamic markings: *p*, *f*, *sf*, *f*, *fff*, *pp*, and *mf*. Above the notes are tempo markings: "Un peu plus lent", "Au mouvement", and "Pressez". There are also triplets and slurs. Below the notes are arrows indicating the dynamic and tempo changes.

Der zweite Abschnitt der Strophe, zweimal so lang wie der erste, enthält die in zwei Segmente zerfallende Klage Jesu – oder, um Charakterisierungen zu verwenden, die eine Unterscheidung und spätere Bezugnahme erleichtern: das letzte Bittgebet Jesu, dass ihm die äußerste Qual erspart bleiben möge, und seine leidenschaftlichen Tränen, als er erkennt, dass er in seiner Verzweiflung ganz allein ist. Den drei synoptischen Evangelistenberichten zufolge zog er sich an diesem Abend mehrfach von seinen Jüngern zurück, um zu beten, bat sie aber, in dieser schweren Stunde mit ihm zu wachen. Doch sie versagten ihm diese innere Unterstützung. Während Gott seinen Plan durchführt und nicht will, "dass dieser Kelch vorübergehe", fallen die Jünger in Schlaf, statt ihren Meister in Gedanken zu begleiten.

Auch in der Klage, die das Herzstück des Satzes darstellt, unterwirft Messiaen sein thematisches Material dem Spiel mit der Zahlensymbolik. Im Verlauf des Bittgebetes (T. 17-28) spielt das zweite Klavier FÜNF Varianten (von denen nur die ersten DREI vollständig sind) einer Verbindung aus DREI Akkorden nach dem Muster dessen, was Messiaen seinen "Kirchenfenstereffekt" nennt; gleichzeitig zitiert die Oberstimme sein "Boris-Motiv".

²⁷ Vgl. T. 3-5, sechs Anschläge; T. 6-8, elf Anschläge; T. 10-12, sechzehn Anschläge.

BEISPIEL 20: Jesu Bittgebet



Diese Version des “Boris-Motivs” einschließlich der ihm unterliegenden “Kirchenfenstereffekt”-Akkorde stellt ein (oktaviertes und rhythmisch modifiziertes) Zitat des zentralen Motivs dar, das Messiaen acht Jahre zuvor für den Satz *La Vierge et l’Enfant* des Orgelwerkes *La Nativité du Seigneur* entworfen hatte. Alle vier Stimmen entstammen dem Modus 2¹, der Lieblingsfarbe des Komponisten.²⁸

Die fünf Varianten des “Boris-Motivs” folgen einander in Transpositionen absteigender kleiner Terzen (*b–g–e–des–b*) und beschränken sich damit auf die Positionen, bei denen Tonmaterial und “Farbe” des Modus identisch bleiben. Die rhythmischen Varianten sind entfernt mit dem Schöpfungsthema verwandt;²⁹ sie können als typisch messiaensche Weiterverarbeitungen einer Diminution von dessen Choralrhythmus gelesen werden:

BEISPIEL 21: die Rhythmen der Schöpfung und des Bittgebets Jesu



Diesem Spiel mit dem “Jungfrau-und-Kind”-Zitat im abgewandelten Schöpfungsrhythmus über Akkordverbindungen mit “Kirchenfenstereffekt” stellt das erste Klavier eine DREISTIMMIGE Textur gegenüber, in der eine Phrase aus FÜNF Palindromen DREIMAL wiederholt wird:

²⁸ Messiaen zitiert und erklärt dieses Thema in *Technik meiner musikalischen Sprache*, Band II, Bsp. 77 sowie Band I, Kap. VIII.

²⁹ Anlässlich einer Diskussion ähnlicher Fälle in *Technik meiner musikalischen Sprache* (Band I, Kap. III und Band II, Bsp. 7-19) spricht Messiaen von “Wegnahme der Hälfte eines Wertes”, “Teilung eines Wertes” und “Hinzufügung des Punktes”.

BEISPIEL 22: die fünf Palindrome der dreifach wiederholten Phrase



Das Weinen des verlassenen Menschensohnes, das zweite Segment des zweiten Abschnitts (T. 29-43), wird vom zweiten Klavier allein vorgetragen; es setzt das Spiel mit den Zahlensymbolen in anderer Weise fort. Das Grundelement ist hier ein aus DREI verschiedenen Noten gebildetes chromatisches Motiv, das in den Mittelstimmen von einem DREIFACHEN Seufzer in gegenläufigen Vorhalten und in der Unterstimme von einem ebenfalls chromatischen DREITÖNIGEN Abstieg begleitet wird.

BEISPIEL 23: Jesu Schluchzen

ff douloureux, en pleurant chromatische Schritte:

The image shows a piano score for Example 23. The music is in 2/4 time and features a chromatic motif. To the right of the score, the following chromatic steps are listed:

es-d-des

des → c

a → b

ges-f-e

Das Schluchzmotiv wird ergänzt durch seine transponierte Wiederholung einen Halbton tiefer (dieses ist die FÜNFTHE Manifestation der Chromatik innerhalb dieser Komponente). Danach wird das verdoppelte Motiv mit bereits vertrauten rhythmischen Modifikationen mehrfach wiederholt. Wie in der musikalischen Darstellung des Bittgebets gibt es auch hier FÜNF Versionen der Komponente, von denen nur die ersten DREI vollständig sind; die vierte klingt verkürzt, wogegen die fünfte durch interne Wiederholungen verlängert wird.

Damit endet die erste Strophe des Satzes. Die Ereignisfolge, die Messiaens Begleittext in Worten von großer emotionaler Intensität beschreibt – die Verwünschung des Vaters gefolgt vom Verzweiflungsschrei, Bittgebet und Weinen des gequälten Sohnes – lässt sich in der Musik direkt festmachen. Doch vermittelt die Komposition in ihren Einzelaspekten über diesen programmatischen Inhalt hinaus noch weitere theologisch relevante Einsichten.

Der Verzweiflungsschrei, mit dem der Sohn reagiert, als Gott ihn für die Sünden der Welt verantwortlich macht, ist entworfen als eine Art gewaltige

Implosion. Die Kontraktion aller Stimmen in das hohe Register und der plötzliche längere Stillstand nach einer machtvollen Beschleunigung (vgl. Bsp. 19 oben) zeigen an, dass es sich weniger um einen Schrei des Mundes als um einen Schrei des Herzens handelt.

Im Bittgebet ist besonders faszinierend, dass Messiaen das als Zitat integrierte melodische und harmonische Material mit dem Rhythmus der Schöpfung kombiniert. Die betonte Anspielung auf das Eröffnungstück des Orgelzyklus, der die Geburt des Herrn zum Thema hat, beschwört die Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind. Das Kind ist ganz und gar Mensch, neu geboren und äußerst verwundbar; die Jungfrau, voller Liebe, Dankbarkeit und Ehrfurcht, verbürgt sich dafür, es zu beschützen. Die Szene im *Amen de l'agonie de Jésus* erscheint der lieblichen bethlehemitischen Konstellation zugleich ähnlich und genau entgegengesetzt, besonders, wenn man sie im Zusammenhang mit den Zeilen Marmions betrachtet, auf die Messiaen sich in seinem Begleittext bezieht ("Le Père céleste a voulu [...] le briser dans la souffrance : Il a voulu le broyer dans la faiblesse"). Als er im Garten am Ölberg betet, ist Jesus erneut äußerst verwundbar. Doch im Gegensatz zu seiner menschlichen Mutter sieht es sein himmlischer Vater nicht als seine vordringlichste Aufgabe an, ihm Schmerzen zu ersparen – im Gegenteil: Gottvater scheint diese Schmerzen seines Sohnes für unvermeidlich zu halten und lässt sich auch durch väterliche Liebe nicht davon abbringen, seinen Heilsplan zu erfüllen.

Mittels seiner indirekten Anspielungen auf das Schöpfungsthema und auf die rhythmischen Palindrome der Ostinati lenkt Messiaen die Aufmerksamkeit darauf, dass die Qual des Sohnes ein Schöpfungsakt von zeitloser Dimension ist. Der Tod Jesu für die Erlösung der Menschheit bedeutet in den Augen des Komponisten das Angebot eines neuen Beginns, insofern die Beziehung zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen von nun an durch die Liebe des Gottessohnes vermittelt wird.

In der Antistrophe (T. 44-95) sind die beiden Segmente des ersten Abschnitts – die Verwünschung des Vaters und der Verzweiflungsschrei des Sohnes – nur unwesentlich durch interne Erweiterungen verändert. Einschneidender sind die Abwandlungen in den Passagen, die für das Bittgebet und das einsame Weinen stehen. Das "Boris-Motiv" und die dieses begleitenden Akkorde kehren unverändert wieder; dasselbe gilt für die dreifache Palindromphrase, deren drei Stimmen nun von der rechten Hand des ersten Pianisten allein übernommen werden. Dadurch setzt Messiaen die linke Hand des ersten Pianisten frei, die nun nach kurzer Verzögerung mit einem rhythmischen Ostinato im tiefsten Register einsetzt. Die wiederholte Gruppe

besteht aus drei Anschlägen, deren Basstöne den A-Dur-Akkord bilden – auch dies wieder eine Anspielung auf die Rahmensätze des Zyklus.³⁰ Der Rhythmus dieses Bassostinatos gleicht Messiaens ‘rhythmischer Signatur’: Palindrome aus je DREI Werten werden ergänzt durch ein FÜNFTES Glied in FÜNF wachsenden Notenwerten. Dieses Ostinato, das anlässlich des Weinens Jesu auf den zweiten Pianisten übergeht, scheint FÜNFMAL erklingen zu sollen, als wolle Messiaen noch ein letztes Mal auf die fünf Wundmale des Gekreuzigten hinweisen. Doch die letzte Phrase verliert ihren Rhythmus in einem *crescendo e rallentando molto*, das vor einer Generalpause abrupt im *fff* abbricht.

Die Coda³¹ (T. 96-103) fügt diesem Satz bisher noch nicht gehörtes Material hinzu, das aber in demselben spirituellen Kontext steht. Messiaen beschreibt den Rahmen der Coda als “eine große, nur von einigen Pulsschlägen unterbrochene Stille” und bekennt, dass er in diesen Pulsschlägen die Blutstropfen Jesu zu hören meine. Am Beginn der Coda besteht diese Komponente aus DREI Anschlägen; Gottes Wille soll geschehen. Am Schluss folgt demselben dreifachen *c* ein plötzlicher, lauter Aufschrei in Form eines zwölfstimmigen Akkordes – wobei die Zahl zwölf hier sicherlich symbolisch steht für das, was im biblischen Kontext als “vollbracht” gilt. Ein letztes tiefes *c*, kurz und trocken, bringt die Anzahl der Schlusskomponenten wieder auf FÜNF und kehrt damit von Gott (und dem Sohn als Teil der Trinität) zu dem Menschensohn und dessen Todesqual zurück, denen das Stück gewidmet ist.

Im Innern dieser musikalischen Rahmenhandlung antwortet das erste Klavier mit zwei Unisono-Passagen, die der Komponist als “*pp*, schmerzlich, wie eine Klage” kommentiert. Ihnen vorangehend erklingt das Element, das die oben vorgeschlagene Deutung der musikalischen Semantik bestätigt: ein nach *c* transponiertes Zitat der beiden ersten Perioden des Schöpfungsthemas.³² Im Zentrum der Szene, die mit dem “Blutschweiß” Jesu konkreter

³⁰ Die “in hellem *p*” zu spielenden ersten beiden der drei Anschläge sind Dreiklänge; ihr Aufbau – ein Tritonus unter einer reinen Quinte – zeigt eine Umkehrung der zwei ersten Akkorde der rechten Hand. Die dritte Komponente der Ostinatofigur ist ein Einzelton, ein mit *poco sf* akzentuiertes *a* in sehr tiefer Lage.

³¹ Oder die Epode, für diejenigen, die in der Form dieses Satzes die Struktur der griechischen Chor-Ode (Strophe – Antistrophe – Epode) erkennen.

³² Jeder Periode fehlt hier der Anfangsakkord; doch da dieser (in seiner Wiederholung als vierter Akkord) bald nachgeholt wird, haben auch Hörer keinerlei Schwierigkeiten, das Schöpfungsthema-Zitat sofort zu erkennen.

als in den Strophen die physischen Leiden Jesu anspricht, ist Gott dennoch gegenwärtig: die Perioden werden von DREI Händen gemeinsam vorgetragen, so dass jeder Akkord als Zwölfklang gehört wird. Nicht nur Jesus, sondern auch der Schöpfergott hat in diesem schmerzerfüllten Augenblick eine Tat “vollbracht”.

Die kennzeichnenden Eigenschaften des Schöpfungsthemas, seine Melodielinie und Harmoniefolge, manifestieren sich in diesem Satz also erst in der Coda. Sehr langsam und sehr leise sanktionieren sie die zweite Schöpfung der Menschen, ihre Wiedergeburt als Wesen, die dank Jesu Opfertod geistig gesunden sollen.

Das Paradies in der Höhe, vor dem Ende der Zeit

Der fünfte Satz ist mit drei Kreuzvorzeichen notiert und erinnert damit an die Rahmensätze. Die Beziehung wird in der Mitte des ersten Abschnitts noch verstärkt: Hier erklingt eine Verarbeitungsform des Schöpfungsthemas, die zudem in einer bald darauf ertönenden Variante, der Wiederholung der Melodielinie im Bass, vom “Glockenspiel” eines dreifachen rhythmischen Ostinatos umgeben wird.

Der Struktur nach ist das *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* in frappierender Weise mit seinem symmetrischen Gegenstück, dem *Amen de l'agonie de Jésus*, verwandt. Wie in der obigen Analyse gezeigt, besteht der dritte Satz aus einer Strophe aus zwei Abschnitten mit je zwei Komponenten, gefolgt von einer ebenso gebauten Antistrophe und einer Epode aus kontrastierendem Material. Im fünften Satz lässt sich bei leicht unorthodoxer Erweiterung der Formbegriffe ebenfalls eine Art ‘Strophe’ ausmachen, die aus zwei Abschnitten mit insgesamt vier Komponenten gebildet ist. Auch hier folgt eine Antistrophe, deren zweiter Abschnitt allerdings sehr verkürzt ist. Wie als Ausgleich für diese Verkürzung erklingt das kontrastierende Material nicht nur ein einziges Mal in der Epode, sondern erschüttert die Zuhörer am Ende jeder der beiden Strophen.³³

Der Satz beginnt mit dem, was Messiaen im Vorwort als den Gesang der Engel und der Heiligen bezeichnet und als “schmucklos, sehr rein” beschreibt.

³³ Eine konventionelle Analyse würde wohl von drei Teilen (A–B–A) mit anschließender Coda sprechen und erwähnen, dass diese Coda eine Zusammenziehung des B-Teiles ist. Doch lenkt ein solches Grundschema die Aufmerksamkeit gerade hier allzu leicht auf die weniger wesentlichen Züge der Musik, wobei gleichzeitig entscheidende Details vernachlässigt werden.

In sehr mäßigem Tempo erhebt sich eine Melodie in dreifachem Unisono,³⁴ klangvoll doch emotional zurückhaltend wie ein gregorianischer Lobgesang. Der Rhythmus ist vollkommen frei; die Takte, in die er sich fügt, wechseln die Anzahl der Schläge noch häufiger als im ersten Abschnitt des *Amen de l'agonie de Jésus*. Das tonale Material, hier die mixolydische Skala auf *e*, verweist auf das Amen der Schöpfung, wo dieselbe Kirchentonart auf *a* die Grundtöne der sieben Akkorde bestimmt. Der Modus erklingt zunächst in seiner reinen Form (T. 1-8), wird aber in den darauf folgenden Takten 9-11 leicht erweitert. Für die Dauer dieser drei Takte mit ihrem Ausbruch (*f crescendo ff / diminuendo e rallentando molto*) verstärkt Messiaen die Textur und zeichnet eine großräumige Welle in siebenstimmigem Unisono.

Das zweite Segment (T. 12-23) ist homophon. Seine ersten sieben Takte bringen eine freie Verarbeitung des Schöpfungsthemas im ursprünglichen vierstimmigen Satz bei "ausdrucksvoller und zarter" Klangqualität. Alle Töne entstammen der Grundform des Modus 2.

BEISPIEL 24: Engel, Heilige und Vögel singen das Schöpfungsthema

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'I: T. 1-4', features a series of chords in G major with various accidentals (sharps, naturals, flats) and dynamics. The bottom staff, labeled 'V: T. 12-15', shows a more complex texture with many notes and accidentals, also in G major. Both staves end with 'etc.'.

In den fünf Folgetakten intensiviert Messiaen die Textur erneut, wobei er in seinen Akkorden abwechselnd die Grundform des Modus 2 und die dominantisch wirkende zweite Transposition einsetzt. Außerdem stellt er ein kurzes rhythmisches Palindrom vor, 2–2–3–5–3–2–2, dass in indirekter Weise schon ankündigt, was erst später evident werden wird.³⁵ In Messiaens Musik bildet diese nicht-umkehrbare Notenwertreihe, wie man sich erinnern

³⁴ Die Melodielinie erinnert an ein früheres Werk Messiaens, *Les Corps glorieux* (1939), insbesondere an dessen dritten Satz, "L'Ange aux parfums".

³⁵ Dieser Rhythmus beschränkt sich auf die Takte 19-21, während sich das tonale Material jenseits der Achsensymmetrie in T. 22-23 fortsetzt. Die Fortspinnung dient als zentrale Zäsur innerhalb der nach dem Schema $a - b - b_{\text{var}} - a$ angelegten Bauplans dieses ersten Abschnittes: konsequenterweise werden die beiden Takte denn auch am Schluss der variierten Wiederholung (T. 24-33) nicht wieder aufgenommen, ebenso wie am Ende der Reprise dieses Segments (T. 34-44) die Erweiterung des ersten Segments (T. 9-11) fehlt.

wird, häufig die letzte Komponente einer aus Palindromen zusammengesetzten rhythmischen Phrase mit den Gruppen 3–5–8–5–3, 4–3–7–3–4, 2–2–3–5–3–2–2 (vgl. Bsp. 7 oben).

Gerade diese rhythmische Phrase erklingt nun als Begleitung zur oben erläuterten Schöpfungsthema-Variante. Während die linke Hand des zweiten Pianisten die Melodielinie einstimmig aufgreift, stellen die drei übrigen Hände ihr ein dreifaches Glockenspiel aus vielfach wiederholten, vorschlagverzierten Akkorden bzw. Intervallen gegenüber:

BEISPIEL 25: der Gesang der Engel, Heiligen und Vögel mündet
in das Glockenspiel der Zeitlosigkeit

T.	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
	3-5	- 8	-	5-3,4	-3-7	-3-4		2-2-3-5	-3-2-2	
	3-5	- 8	-	5-3,4	-3-7	-3-4		2-2-3-5	-3-2-2	
	3-5	- 8	-	5-3,4	-3-7	-3-4		2-2-3-5	-3-2-2	

Es folgt eine Reprise des gregorianischen Gesangs, dessen Hauptsegment jetzt in achttimmigem Unisono erklingt.

Der Abschnitt endet mit einer kurzen Überleitung. Einem *diminuendo* wiederholter Oktaven im zweiten Klavier stellt der erste Pianist ein *crescendo* gegenüber; beides wird durch eine Generalpause abgebrochen. Das Material dieses *crescendo* ist wiederum symbolisch: Messiaen zitiert hier (in Transposition und anschließender Oktavierung) den vertikal-symmetrischen Akkord aus dem "Glockenspiel der Schöpfung" mit seinem ganztönigen Abstieg. Da dieses Zitat nur die Töne aufgreift, nicht aber die palindromische Struktur des Rhythmus oder die kanonische Textur, wirkt die symbolische Bedeutung des Akkordes selbst umso deutlicher. Es scheint, als wolle der Komponist vermitteln, dass die Engel und die Heiligen, deren Gesang dieses Glied ja beschließt, in vorbildlicher Weise verwirklichen, was es heißt, nach dem Ebenbild Gottes geschaffen zu sein.

Das zweite Segment der ersten Strophe verfolgt im Part des zweiten Klaviers einen schlichten Bauplan mit vielen Wiederholungen.³⁶ Derweil widmet

³⁶ Segment c	Wiederholung	Erweiterung :50-51:	Segment d	Codetta
T. 45-51	52-58	59-62	63-71	
72-78	79-85	86-89	90-98	
99-105	106-112			
113-119	120-126	127-130	131-146 (var)	
				147-148

der erste Pianist sich den im Titel des Satzes erwähnten Vögeln. Diese Vogelrufimitationen sind in der Anlage ganz frei, doch stellen auch sie im Verlauf der 104 Takte des Segments nur eine begrenzte Anzahl unterschiedlicher Figuren vor. Messiaen betont in seinem Vorwort, dass es sich dabei um “den tatsächlichen Gesang von Nachtigallen, Amseln, Buchfinken, Grasmücken und um ihr ausgelassenes und lächelndes Durcheinander” handelt. Mit Hilfe der Vögel drückt Messiaen seine Freude und sein Gotteslob mit viel Begeisterung und ohne jeden Rückgriff auf Symbole aus.

Die anschließende Codetta ist hermeneutisch umso reicher. Die beiden Pianisten vereinigen sich in einer *ff*-Attacke auf dem unbetonten zweiten Achtel des T. 147. Der Ton, den sie in vierfachem Unisono spielen, *as*, klingt in einem durch drei Kreuzvorzeichen bestimmten modalen Stück ebenso überraschend, wie es das *c* in der Coda des dritten Satzes war; die kreuzweisen Glissandi auf den weißen Tasten, die vier Oktaven durcheilen, um denselben Unisonoton in vertauschten Rollen zum zweiten Mal zu erreichen, unterbrechen das selige Bild der die himmlischen Höhen bevölkernden und mit ihrem Gesang erfüllenden Geschöpfe auf ähnlich brutale Weise wie die “Blutstropfen” der physischen Verletzung das zunächst der spirituellen Qual gewidmete Stück. Und der Ausbruch, mit dem die Codetta des *Amen des anges, des saints, des chants d’oiseaux* schließt – ein elftöniges, synkopiertes Akkordpaar im *fff* – erinnert an den ebenfalls elftönigen Aufschrei am Schluss des *Amen de l’agonie de Jésus*.

In der Antistrophe ist der gregorianische Lobgesang mit Arpeggien umwoben. Seinen Hauptabschnitt beendet wiederum der dreifache Abstieg des vertikal-symmetrischen Akkordes der ‘Schöpfung als Abbild Gottes’, der sich hier allerdings in doppelt so schnellen Notenwerten bewegt. Die Variante des Schöpfungsthemas wird zunächst vom dreisträngigen rhythmischen Ostinato in verkleinerten Notenwerten,³⁷ sodann von einem doppelsträngigen Ostinato im Bassregister und leisen Arpeggiowellen in der Höhe begleitet. Diese Wellen, die halbtöne ab- und wieder ansteigen, verwenden erneut den vertikal-symmetrischen Akkord der ‘Schöpfung als Abbild Gottes’. Im zweiten Abschnitt der Antistrophe bricht der freudige Vogelgesang diesmal schon nach vier Takten ab – das Segment *c* erklingt nicht ein einziges Mal vollständig – und konfrontiert die Hörer stattdessen mit der brüsken Wiederkehr der Codetta.

³⁷ Vgl. T. 160-166; die drei Stränge des Orgelpunktes, deren jeder die rhythmischen Palindrome 3–5–8–5–3 und 4–3–7–3–4 ausführt, folgen einander im Sechzehntelabstand.

Beim Versuch, die geistige Botschaft zu entschlüsseln, die Messiaen mit diesem Stück zu vermitteln trachtet – bei der Frage, wie er die Haltung der Engel, Heiligen und Singvögel gegenüber Gott sieht –, gilt es also, drei thematische Komponenten und drei nicht-thematische Ereignisse zu deuten. Im Partitur-Vorwort beschreibt der Komponist das Amen der drei Gruppen mit Worten, die es erlauben, jede Spezies einer musikalischen Komponente zuzuordnen. Der “Gesang der Reinheit der Heiligen” scheint recht direkt zum ersten Segment zu passen, und die “ungestüme Vokalise der Vögel” bezieht sich bestimmt auf das brillante Gezwitscher im zweiten Abschnitt. Auf den ersten Blick weniger offensichtlich ist die Beziehung zwischen den “sich vor dem Thron Gottes niederwerfenden Engeln” und den Schockwirkungen der zweifachen Codetta.

Indem Messiaen den Thron erwähnt, scheint er die Engel als die in der Apokalypse des Johannes beschriebenen Diener am himmlischen Hof zu identifizieren. Nun rechtfertigt deren demütige Unterwerfung unter den Herrscher des Himmels aber wohl kaum die Intensität der Unisono-Anschläge, die Wucht der gekreuzten Glissandi und den großen Schrei am Schluss. Doch kennt dasselbe biblische Buch ja noch andere Engel, allen voran die sieben schrecklichen Posaunenengel, die zur Bestrafung der Ungerechten der Erde blasen und mit ihren Klängen ein Drittel der irdischen Natur zerstören, die sieben Engel, die die Schalen des göttlichen Zornes ausgießen, sowie verschiedene individuelle Engel von beeindruckender Autorität.

In Kontext der Weihnachtsgeschichte zeigt Messiaen sich beunruhigt anlässlich der Überraschung, die die majestätischen Engel erleben, als sie merken, dass Gott sich durch seinen Sohn nicht mit ihnen zu vereinigen gedenkt, sondern mit dem Menschengeschlecht.³⁸ Beim Hören der Codetta der fünften “Vision des Amen” ist es daher hilfreich, die lieblich-harmlosen Engelchen der Devotionalienkultur zu vergessen und sich stattdessen die mit ihren unabhängigen Gedanken und Ambitionen “schrecklichen” Engel vor Augen zu halten, die Rilke in seinen *Duineser Elegien* beschwört.

Die drei thematischen Komponenten können gelesen werden als Symbole für das, was allen drei Gruppen gemeinsam ist. Generell klingt die Musik in

³⁸ In der Tat charakterisiert Messiaen den Typ Engel, an den er hier denkt, indem er im Hauptrhythmus des zweiten Klaviers (2–2–1–2) den Rhythmus vorausnimmt, den er in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* mit den Engeln verbindet. Unter dem Anfang des durch diesen Rhythmus bestimmten Abschnitts, die Takte 134–156 des *Regard des Anges*, bemerkt Messiaen, dass “die Verwunderung der Engel wächst”. Im Vorwort zum Weihnachtszyklus fügt er die Erklärung hinzu: “denn nicht mit ihnen, sondern mit dem Menschengeschlecht hat Gott sich vereint”.

diesem Stück wesentlich weniger feierlich und majestätisch als in den Rahmenstücken des Zyklus. In der Variante des Schöpfungsthemas ist das Tempo stark beschleunigt und der Rhythmus viel abwechslungsreicher als in der Urform.³⁹ Gleichzeitig ist die Harmonie hier in einer einzigen "Farbe" gehalten: Anstelle der sieben Akkorde mit ihren insgesamt elf Halbtönen, die die thematische Phrase in den Rahmensätzen durchläuft, beschränkt sich das gesamte Thema hier auf die acht Töne der Grundform des Modus 2. Dadurch entsteht ein Eindruck von Anmut und Zärtlichkeit. Wenn die Engel, die Heiligen und die Singvögel ein "Amen" verlauten lassen, so gilt ihr Wunsch zweifellos dem Eintritt einer Zeit, in der Gott von allen Seiten Lob entgegen-schallen wird und die Geschöpfe sich voller Dankbarkeit der ihnen unverdient geschenkten Schönheit erfreuen.

Die als Symbole der Zeitlosigkeit eingesetzten rhythmischen Ostinati und der an die Schöpfung des Menschen nach dem Abbild Gottes gemahnende vertikal-symmetrische Akkord treten in diesem Stück zunächst unabhängig voneinander auf, um sich erst ganz am Schluss zu verbinden. Messiaen scheint hier ein Zwischenreich zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, Sünde und sündloser Seligkeit aufzeigen zu wollen, dessen Bewohner sich bereits zu Lebzeiten ihrem spirituellen Ziel angenähert haben:

Denn die ganze Schöpfung wartet sehnsüchtig auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes. Die Schöpfung ist der Vergänglichkeit unterworfen, nicht aus eigenem Willen, sondern durch den, der sie unterworfen hat; aber zugleich gab er ihr Hoffnung. Auch die Schöpfung soll von der Sklaverei und Verlorenheit befreit werden zur Freiheit und Herrlichkeit der Kinder Gottes. (Rom 8,19-21)

Es hat den Anschein, als habe Messiaen seine drei Gruppen den Schöpfer lobpreisender Kreaturen zusammengestellt, um zu zeigen, dass Paulus' im Römerbrief geäußerte Hoffnung bereits im Begriff ist, Wirklichkeit zu werden. Wie schon zu Beginn des Kapitels angedeutet, vereinigt der Komponist in diesem Stück drei Gott wohlgefällige Prototypen: die Engel als Vertreter der Geistwesen, die Gott treu geblieben sind (und sich damit von den gefallenen Artgenossen unterscheiden); die Heiligen, die als Menschen zwar eine Zwitterstellung zwischen den Bereichen des Geistigen und des Körperlichen

³⁹ Während die Grundgestalt, die sich durch Gleichmäßigkeit der Bewegung und betonte Langsamkeit auszeichnet, in Viertelnoten fortschreitet, deren Metronomwert mit 25 angegeben ist, erklingt dieselbe Melodielinie in der Variante der in den himmlischen Höhen singenden Geschöpfe in Achteln = 66 und lässt zudem sowohl punktierte Noten als auch Synkopen zu.

einnehmen, die aber durch ihr ausgezeichnetes Leben im Dienste Gottes über ihre gegebene irdische Beschränktheit hinausgewachsen sind; und schließlich die Singvögel, die als Vertreter der belebten Natur im Materiellen verhaftet scheinen, sich jedoch durch eigene Kraft dem Himmel entgegen heben – physisch dank ihrer Flügel und symbolisch durch ihren Gesang, den der Komponist als unablässiges Gotteslob interpretiert.

Erfüllt von Freude und Dankbarkeit gegen Gott haben sich diese drei Gruppen von Geschöpfen aus eigenem Bedürfnis und in eigener Leistung dem ewigen Heil angenähert.