

Das Verlangen der Geschöpfe

Der Mensch im Zentrum der Beziehungen Gottes zur Welt

Die Feststellung, dass Messiaen das Verlangen⁴⁶ der Geschöpfe ins Zentrum seiner *Visions de l'Amen* gestellt hat, mag zunächst banal erscheinen. Doch geht es um mehr als die einfache Beobachtung, dass das *Amen du Désir* der vierte der sieben Sätze ist. Im Interesse einer Annäherung an die hier ausgedrückte geistige Position empfiehlt es sich, noch einmal über die Umgebung nachzudenken, in die der Komponist das Stück stellt.

Während wohl niemand die enge religiöse und musikalische Beziehung zwischen den beiden Rahmensätzen des Zyklus bestreitet, besteht hinsichtlich der Korrespondenzen der anderen Sätze nicht dieselbe Einigkeit. Ein Teil der über Messiaen arbeitenden Musikwissenschaftler orientiert sich vor allem am emotionalen Inhalt der Stücke bzw. ihrer Titel und sieht daher überkreuzte Beziehungen. So empfiehlt Paul Griffiths,⁴⁷ einerseits die Sätze zu koppeln, die "die Anbetung der kosmischen und himmlischen Geschöpfe" darstellen (also den 2. und 5. Satz, *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* und *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*), andererseits jene, die das Leiden evozieren (also den 3. und 6. Satz, *Amen de l'agonie de Jésus* und *Amen du Jugement*). Eine solche Gruppierung verbindet demnach zwei göttliche Verwünschungen – die der Menschen, die, wie Harry Halbreich es ausdrückt, "sich freiwillig von der göttlichen Gnade ausgeschlossen haben",⁴⁸ und die Jesu als Vertreter der Sünde der Welt – sowie zwei Arten der Gottgefälligkeit: den unbedingten Gehorsam der Sterne und den Lobpreis durch die Engel, die Heiligen und die Vögel.

Abweichend von Griffiths und Halbreich wird in der vorliegenden Studie versucht zu zeigen, dass Messiaens Musik keine Paarung nach dem jeweils im Titel angekündigten Inhalt nahe legt – also keine Polarisierung von Verwünschten und Seligen, von Sünde und Gehorsam. Vielmehr zeigt er sich fasziniert von zwei Symmetrieachsen. Die eine verbindet das göttliche

⁴⁶ Die Bedeutung des französischen *désir* reicht von *Wunsch* über *Verlangen* bis *Begierde*.

⁴⁷ Übers. nach Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London, Faber and Faber, 1985, S. 108.

⁴⁸ Übers. nach Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/SACEM, 1980, p. 211.

Wesen, das sich aus Liebe zu den Menschen auf ihre Ebene begibt und für sie leidet, mit nichtgöttlichen Wesen, die dank ihrer Liebe zu Gott und ihrer reinen Lebensführung schon vor dem Ende der Zeit in seiner Nähe weilen. Die andere Achse paart die im Kosmos waltende Ordnung, die dafür sorgt, dass jeder Himmelskörper sich nach dem von Gott vorgegebenen Maß bewegt, mit der vergleichbaren, der Erde gegebenen Ordnung, die im Jüngsten Gericht wieder hergestellt wird.

Tatsächlich zitiert Messiaen im dritten und fünften Satz gleichermaßen sowohl das Schöpfungsthema als auch die Glockenspiele der Zeitlosigkeit, so dass die Deutung gewagt werden konnte, er wolle die Todesqual Jesu wie eine neue Schöpfung und die Gottgefälligkeit der Geschöpfe der Höhe wie eine Vorausschau auf die Seligen des Jüngsten Tages darstellen. Umgekehrt ähneln sich der zweite und der sechste Satz darin, dass beide keine Spur des zyklischen Themas aufweisen, dafür aber vollständig aus einer dem jeweiligen Stück eigenen Phrase abgeleitet sind.

Das "Verlangen" des Mittelsatzes erscheint somit von vier gepaarten Aspekten umgeben, die die Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen mit je verschiedener Gewichtung bestimmen.

TABELLE 5: überkreuzte Paare im Umfeld des "Verlangens"



TABELLE 6: symmetrische Paare im Umfeld des "Verlangens"



Wenn man also der Versuchung einer Polarisierung von Gut und Böse widersteht und sich stattdessen an dem orientiert, was die Musik selbst aussagt, so findet man eine einfache, vollkommene Symmetrie. Es handelt

sich um eine “nicht-umkehrbare” Anordnung in genau dem von Messiaen bevorzugten Sinne: ein Mittelglied ist flankiert von zwei Flügeln, deren einer die rückläufige Version des anderen ist.

Das palindromische Arrangement des Zyklus ruft nicht zuletzt auch die theologische Rechtfertigung in Erinnerung, die Messiaen anlässlich seiner achsensymmetrischen Rhythmen vorträgt, wenn er sagt, es handle sich dabei um das von Gott selbst bevorzugte Gleichgewicht. Die Natur bietet eine Fülle von umgekehrt symmetrischen Motiven “in den Rippen der Blätter, in den Flügeln der Schmetterlinge, im menschlichen Gesicht und Körper”.⁴⁹

Das zweifache Thema des Verlangens nach Gott

Mystiker aller Zeiten benutzen die Sprache der Liebe und des liebenden Verlangens, um ihrem brennenden Wunsch nach Vereinigung mit Gott Ausdruck zu verleihen. Diese Sprache führt bei Laien oft zu Missverständnissen. So erinnert sich die Hl. Teresa von Ávila in ihrer Schrift “Von der Liebe Gottes” an die Empörung, mit der eine Gemeinde auf die Predigt eines Mönches reagiert, der von der zärtlichen Liebe zwischen Gott und seiner Gemahlin spricht. Diese Sprache scheint der Karmelitin des 16. Jahrhunderts vollkommen angebracht, insbesondere in einer Predigt über das Hohelied. Sie erklärt sich die negative Reaktion mit der Vermutung, die Menschen verwirklichten die Liebe Gottes so schlecht, dass sie überzeugt seien, eine Seele dürfe ein ähnliches Wort im Zusammenhang mit Ihm nicht benutzen.⁵⁰ Im 13. Jahrhundert erwähnt Bonaventura (*Itinerarium*, 3. Prolog) die im Verlangen nach der Vereinigung mit Gott erfahrene Verzückung, und Thomas von Aquin (*Summa theologica* I.12,6) behauptet, nur das allergrößte Verlangen befähige den Menschen, das ersehnte Objekt auch empfangen zu können. Selbst Augustinus in seinen *Konfessionen* (I.5) spricht schon von diesem Verlangen, das er als Liebestrunkenheit beschreibt.

⁴⁹ Übers. nach O. Messiaen, “Obstacles”, in *XX^e siècle, images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien, Paris, Sacem & Papiers, 1986⁵, S. 168.

⁵⁰ Der Originaltext lautet: “Por cierto que me acuerdo oír a un religioso un sermón harto admirable, y fue lo más de él declarando de estos regalos que la Esposa trataba con Dios ; y hubo tanta risa y fue tan mal tomado lo que dijo, porque hablaba de amor (siendo sermón del Mandato, que es para no tratar otra cosa), que yo estaba espantada. Y veo claro que es lo que yo tengo dicho, ejercitamos tan mal en el amor de Dios, que no nos parece posible tratar un alma así con Dios.” Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios*, I, 5. Eine deutsche Übersetzung ist erschienen als Teresa von Avila, *Von der Liebe Gottes*, hrsg. André Stoll, Frankfurt, Insel, 1984.

Messiaens Entwurf für den zentralen Satz seiner *Visions de l'Amen* erklärt sich im Kontext eben dieser Tradition. Doch sah sich der Komponist wiederholt genötigt, seinen diversen säkularen Interpreten zu widersprechen, die hinter dem Wort "désir" einen Hinweis auf Lust und Sinnenfreuden vermuteten und allzu voreilig ihre Erleichterung zeigten, dass dieser gar so fromme Mann also doch ganz menschliche Bedürfnisse habe. Erstaunt erklärte Messiaen dann jedes Mal, das Wort "Verlangen" sei in seiner höchsten geistigen Bedeutung zu verstehen, so wie der Engel Gottes den Propheten Daniel in einer Vision einen *vir desideriorum*, in der französischen Bibelübersetzung einen "homme de désir" nennt.⁵¹

Das begehrteste Objekt menschlichen Verlangens ist, so der Komponist, die anhaltende Freude der glückseligen Vision. Messiaen glaubt, dass die Seele jedes Christen durch eine unsagbare Liebe zur Erleuchtung des Heiligen Geistes gezogen wird. Diese Liebe kann metaphorisch in der Sprache der körperlichen Liebe ausgedrückt werden, wie es im Hohelied der Fall ist. Doch außerhalb der Metaphern hat sie nichts Sinnliches, sondern bezeichnet nur den Höhepunkt eines Durstes nach Liebe.⁵² Wie Harry Halbreich urteilt: "Um diesen Satz, einen der Gipfel des messiaenschen Werkes, zu verstehen, muss man Katherina von Siena, Johannes vom Kreuz, Teresa von Ávila und alle Heiligen zu Hilfe nehmen, die die Liebe im Schmelztiegel des verzehrenden Durstes nach dem göttlichen Absoluten sublimiert haben ..."⁵³

Messiaen versinnbildlicht das menschliche Verlangen nach Vereinigung mit Gott in zwei Themen, die jeweils einem Abschnitt des Satzes zugrunde liegen. Das erste Thema, vom Komponisten beschrieben als "langsam, ekstatisch; Sehnsucht nach einer tiefen Zärtlichkeit: [hier herrscht] bereits der ruhige Duft des Paradieses", bestimmt die ersten zehn Takte, gestützt von einem unterbrochenen Orgelpunkt, der auf *d* beginnt und nach einem zweitaktigen Ausweichen nach *g* zu *d* zurückkehrt. In diesem A-Teil sind alle

⁵¹ Daniels Weissagung Christi (9, 21-23), die in der modernen deutschen Einheitsübersetzung den missverständlichen Ausdruck nicht mehr enthält, hatte früher folgenden Wortlaut: "Und während ich noch redete im Gebet, siehe, da war Gabriel, der Mann, den ich in der Vision sah zu Anfang, schwebend berührte er mich, etwa um die Stunde des Abendopfers. Und er ließ mich erkennen und redete mit mir und sprach: Daniel, jetzt bin ich ausgegangen, um dich mit Erkenntnis zu erfüllen, zu Anfang deines flehenden Gebetes ging aus das Wort. Ich bin gekommen, um es dir zu verkündigen, weil du *ein Mann des Verlangens* bist, habe acht auf das Wort und schaue es im Gesicht" (Hervorhebung hinzugefügt).

⁵² Psalm 84,2 : "Meine Seele verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Tempel des Herrn. Mein Herz und mein Leib jauchzen ihm zu, ihm, dem lebendigen Gott."

⁵³ Übers. nach Halbreich, *Olivier Messiaen*, p. 215.

Stimmen im Violinschlüssel notiert und bewegen sich in vollkommener Gleichmäßigkeit im Dreivierteltakt. Die Tonartsignatur mit einem einzigen Kreuzvorzeichen bezieht sich eindeutig auf G-Dur, eine Orientierung, die nicht nur durch die melodischen Phrasenschlüsse in T. 4 und 10, sondern auch durch die Harmonien bestätigt wird; siehe den Wechsel von Dominantseptakkorden und Tonikaklängen mit *sixte ajoutée*, der nur ein einziges Mal durch einen (Dur- und dann Moll-)Subdominantakkord mit *sixte ajoutée* angereichert wird und damit eine fast konventionelle Kadenz nachbildet.

Harry Halbreich begeistert sich vermutlich ein wenig zu schnell, wenn er wie nebenbei bemerkt, die Kontur der Klänge im oberen System des zweiten Klaviers sei "eine neue Verkörperung des Boris Godunow-Motivs". Diese Melodielinie enthält tatsächlich keines der charakteristischen Intervalle *weder* des mussorgskischen Originals *noch* der messiaenschen Ableitungsformen; es fehlt sogar die Rückkehr zum Anfangston, ein von Messiaen sonst nie verletztes, wesentliches Merkmal des Motivs. Nicht zuletzt beschränkt sich die Akkordverbindung auch nicht, wie es sonst für Messiaens "Boris-Motiv" immer zu gelten scheint, auf den zweiten Modus, sondern durchstreift drei weitere.⁵⁴

Zu diesem zarten, ruhigen A-Teil bildet das zweite Thema den denkbar größten Gegensatz. Dem zweiten Klavier allein anvertraut, gebärdet es sich ausgesprochen leidenschaftlich. Sein dynamischer Pegel ist durchgehend hoch, jeder Takt weist mindestens eine Synkope auf, und für die Zweiunddreißigstelnote innerhalb des zweitaktigen Grundmotivs, die auf einen ganz schwachen Takteil fällt, jedoch mit Akzent verstärkt ist, schreibt Messiaen abwechselnd Verlangsamung und Beschleunigung vor. Derweil ist die Form sehr schlicht: Das Grundmotiv und seine Variante – eine Wiederholung, in der einzig der kürzeste Akkord um eine Oktave nach oben versetzt klingt – wird um vier Halbtöne höher transponiert, gefolgt von einem viertaktigen Phrasenhöhepunkt und einer dreitaktigen Entspannung.

Harmonisch hat diese fünfzehntaktige Phrase zwei Gesichter. Einerseits ist sie mit Ausnahme der auf dorisch *cis* hin orientierten Takte des Phrasenhöhepunkts ganz in messiaenschen Modi gehalten: Sowohl die vom Grundmotiv abgeleiteten Takte als auch die Schlusspannung beziehen sich auf Transpositionen des Modus 2.⁵⁵ Andererseits hat Messiaen die Töne jeder

⁵⁴ Die im ersten Thema des *Amen du Désir* berührten Modi sind: T. 1 = 2³, T. 2 = 2², T. 3 = 6⁵, T. 4 = 7³, T. 5 = 6⁵, T. 6 = 2², T. 7 = 2¹, T. 8 = 4², T. 9 = 2²/2³, T. 10 = 2².

⁵⁵ Vgl. die tonale Basis der thematischen Abschnitte: T. 11-12/13-14 = Modus 2²-2¹; T. 15-16/17-18 = 2³-2²; Höhepunkt: T. 19-22 = dorisch *cis*; Schluss: T. 23-25 = Modus 2³ ('Dominante')

Transposition seines Lieblingsmodus so ausgewählt, dass Hörer faktisch Durakkorde hören, die jeweils mit einem Dominantseptakkord eingeleitet und zuweilen vom ‘Gegenpol’ kurz unterbrochen werden.⁵⁶

BEISPIEL 32: das Thema der “Liebesverückung” (*Amen du Désir*, T. 11-25)

The musical notation shows a melodic line with several accents (>) and repeat signs (:||). Below the notes, the corresponding chords are listed: E⁷, Des, G, Es, Es, As, F, H, G, G, H₅⁶, E₅⁶, cis¹³, D⁷. The 'Es' chords have a caret (^) above them, and the 'G' chords have a caret (^) below them.

Die Seelenverückung, die Messiaen hier nachzeichnet, muss empfindsame Hörer tief berühren. Übrigens handelt es sich auch hier wieder um eine Art musikalischer Vokabel: Derselbe Gestus mit analogen rhythmischen Details findet sich in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, wo er bezeichnenderweise den “grand transport” des Geistes der Freude ausdrückt.⁵⁷

Im Herzstück der *Visions de l'Amen* stellt der zweite Abschnitt somit die Verückung der Seele dar, die von einer ‘schrecklichen’ Liebe angezogen wird. Dabei entwickelt sich der Abschnitt insgesamt als eine Art vergrößerte Spiegelung der thematischen Phrase: Einem Grundelement folgt zunächst seine Transposition⁵⁸ und sodann eine durch mehrere crescendi auf einen Höhepunkt zuführende Verarbeitung.⁵⁹ Der Höhepunkt präsentiert sich in der Vergrößerung als ausgedehnte Kadenz, der noch einmal dasselbe Formschema von Entwurf / Transposition / Verarbeitung zugrunde liegt,⁶⁰ bevor eine zwölftaktige Codetta über einem Orgelpunkt-*d* eine deutliche Entspannung – von *fff* auf *p* – herbeiführt.

⁵⁶ Der Begriff “Gegenpol”, der auf den ungarischen Musiktheoretiker Ernő Lendvai zurückgeht, bezeichnet die Beziehung zwischen Akkorden, die auf einander im Quintenzirkel gegenüberliegenden Tönen errichtet sind – Akkorden im Tritonusabstand also. Vgl. E. Lendvai, *Symmetrien in der Musik: Einführung in die musikalische Semantik*, übers. von Siglind Bruhn, Kecskemét, Kodály Institute und Universal Edition Wien, 1995, S. 131-145.

⁵⁷ Vgl. *VR X*, T. 132ff: Messiaen hört hier innerlich ganz offensichtlich dieselbe sanft punktierte Vorbereitung auf die Synkope, wählt allerdings eine verschiedene Notationsweise.

⁵⁸ Die Takte 11-25 kehren um eine kleine Terz tiefer transponiert in den Takten 26-40 wieder.

⁵⁹ Die Takte 11-14 werden, noch eine Terz tiefer, in T. 41-44 wieder aufgenommen, worauf ihnen zehn Takte leidenschaftlichster Tempo- und Lautstärkenwechsel folgen.

⁶⁰ In dieser erweiterten Kadenz findet man ebenfalls eine thematische Phrase (T. 59-64), ihre transponierte Wiederholung (T. 65-70) sowie den Beginn einer dritten Sequenz, die allerdings im Verlauf ihrer Entwicklung abgelenkt wird (T. 71-74).

Bisher hat das erste Klavier zu diesem Satz nichts außer einem sehr leise tremolierenden Orgelpunkt in den ersten zehn Takten beigetragen. Jetzt aber, in der Antistrophe, in der das zweite Klavier die beiden bereits zuvor gehörten Abschnitte wiederholt (T. 1-10 + 11-86 = T. 87-96 + 100-175), ergreift der Partner die Initiative. Dem Abschnitt A fügt das erste Klavier eine virtuos ornamentierte Schicht hinzu, die einen funkelnden Hintergrund malt, vor dem das dem Verlangen nachspürende Geschöpf sein inbrünstiges Gebet fortsetzt. Im Abschnitt B tauscht das erste Klavier seine Hintergrund malende Rolle gegen eine ganz andere Funktion ein. In drei eingeschobenen Takten, während derer das zweite Klavier zum ersten Mal in diesem Satz pausiert, stellt das erste Klavier eine Variante des im "Glockenspiel der Schöpfung" eingeführten zweisträngigen rhythmischen Ostinatos auf, und zwar mit den originalen Rhythmen des Eröffnungssatzes.⁶¹ Dabei sind die Töne allerdings nicht die des Schöpfers mit seinen DREIFACHEN DREIKLÄNGEN. Hier wird das *Amen* vom Menschen gesprochen, dem Wesen der vielfachen Dualität: entsprechend besteht jeder Ostinatostrang aus ZWEI Zusammenklängen ZWEIER Töne. Die gleichzeitige vertikale Gegenüberstellung all dieser gepaarten Tritoni bildet einen Akkord vollkommener Symmetrie: Das Geschöpf, das hier sein Verlangen nach der Liebe Gottes und nach mystischer Vereinigung mit ihm ausdrückt, verwirklicht einen entscheidenden Aspekt dessen, was es bedeutet, nach dem Abbild Gottes geschaffen zu sein.

BEISPIEL 33: das Sehnen nach der Liebe Gottes (*Amen du Désir*, T. 97ff)



3 kleine Terzen
1 Halbton
3 kleine Terzen

In der Codetta der Antistrophe (T. 164-175) sorgt das erste Klavier für eine weitere Anspielung: Das Unisono der beiden Hände mit seinen Trillern und Vorschlägen im Vogelruf-Stil nimmt die folgende "Vision des Amen" voraus, die den Wesen der Höhe gewidmet ist – den Engeln, Heiligen und Singvögeln, die ihre Tage mit dem Lobpreis Gottes verbringen. Liebhabern der messiaenschen Musik ist der Sinn dieser Anspielung auch vor dem

⁶¹ Der in den Takten 97-122 und 123-130 des *Amen du Désir* für das obere System des ersten Klaviers notierte Rhythmus ist identisch mit dem der Takte 1-13 und 14-17 im *Amen de la Création*; es handelt sich dabei um die gesamte erste und den Beginn der zweiten 'Strophe' des Oberstranges im Glockenspiel der Schöpfung. Dasselbe gilt für das untere Ostinato; vgl. den Rhythmus der linken Hand in IV: T. 97-125 und I: T. 1-15.

Beginn des Satzes, der diese Komponenten als thematisches Material einführt, bereits verständlich: Indem sie sich “verzehrt in Sehnsucht nach dem Tempel des Herrn”, tut die menschliche Seele im Grunde nichts anderes, als – auf ihre Weise – Gott zu loben.

Nachdem die Antistrophe in dieser Weise geendet hat, schließt der Satz mit einer Coda – einer Epode, um bei der Terminologie der griechischen Chor-Ode zu bleiben. Dieser Abschnitt wird ganz und gar von einem Orgelpunkt auf g, der Tonika des Satzes, getragen. Eine geradezu überwältigende Anzahl von Manifestationen der Zahl DREI scheint symbolisch die Gegenwart Gottes anzeigen zu wollen:

- horizontal unterscheidet man drei je dreitaktige Segmente;
- vertikal enthält die Epode drei Schichten – den Orgelpunkt im Bass, das thematische Material im mittleren Register und ein zartes Spiel getupfter Klänge darüber – die sich zur Homophonie und schließlich zum vereinigten Klang verdichten;
- das erste Klavier umgibt jede thematische Achtelnote mit einer Triole von Dreiklängen;
- im zweiten Segment der Epode (T. 179-181) stellt Messiaen drei Bewegungsrichtungen gegenüber (den Abstieg in den drei obersten Notensystemen, die gestaffelten Aufwärtsbewegungen in der Tenorstimme und die Wiederholung sowohl der Orgelpunktoktave als auch des darüber liegenden vierstimmigen Akkordes), vereint sie jedoch innerhalb eines allen gemeinsamen tonalen Universums, dem seines Modus 3;
- im dritten Segment (T. 182-184) beschreibt das zweite Klavier – der Strang der sich in Sehnsucht verzehrenden Seele – eine kreisende Bewegung mit vier vierstimmigen Klängen, während das erste Klavier seine dreistimmigen Triolen fortsetzt; Messiaen schafft so eine musiksymbologische Gegenüberstellung der materiellen und der spirituellen Sphäre.

Das zentrale Stück der *Visions de l’Amen* ist das einzige im Zyklus, das der Beziehung zwischen Gott und seiner angeblich bevorzugten Kreatur, dem Menschen, gewidmet ist. Dabei fällt auf, dass keine der Visionen sich mit den Erfahrungen und Sehnsüchten durchschnittlicher Menschen befasst – mit Menschen, die sich fürchten und verzweifeln, die sich bemühen aber doch oft versagen, die also weder Heilige noch Verdammte sind. Auch in diesem zentralen Satz spricht der Komponist nicht ein einziges Mal vom Menschen. Er bezeichnet ihn nur indirekt, als Seele, und benutzt damit ein Wort, das unter allen Kreaturen vor allem den Menschen kennzeichnet.

Die vorrangigen thematischen Komponenten des Satzes sind denn auch das Motiv der “leidenschaftlichen Verzückung der Seele”, die Rhythmen der Schöpfung und die vertikal-symmetrischen Akkorde. Alle diese Komponenten setzen eine aktive Beziehung zwischen zwei Partnern, der menschlichen Seele und ihrem Gott, voraus. Insofern sollte es in diesem Satz eigentlich zwei Stimmen geben – auch wenn es sich dabei nicht um musikalische Stimmen im Sinne selbständiger melodischer Linien handeln muss.⁶²

Nur im Sinne dieser beiden am imaginären spirituellen Dialog beteiligten Stimmen ist der Satz zu deuten, mit dem Messiaen im Vorwort den Begleittext zu diesem Satz beschließt: “Die beiden Hauptstimmen scheinen miteinander zu verschmelzen, und es bleibt nichts als das harmonische Schweigen des Himmels.”

Das Konvergieren aller *Amen* im Menschen

Die musikalische Darstellung des *Amen du Désir* bildet nicht nur das Zentrum eines vollkommen symmetrischen Aufbaus, es ist zudem als einziges unter den sieben Stücken mit jedem anderen verwandt. Die Kategorie der Verwandtschaft ist jeweils verschieden, und in der Art der Anleihe wird stets eine Aussage über die nach Gottes Liebe verlangende Kreatur – die menschliche Seele – offensichtlich.

I + VII:

Vom *Amen de la Création* übernimmt das Mittelstück des Zyklus die Rhythmen des polyphon gesetzten doppelten Ostinatos. Zwar zitieren noch drei weitere Sätze die Klänge des “Glockenspiels der Schöpfung” (III, V, VII), doch keiner sonst kleidet sie in die ursprünglichen rhythmischen Phrasen. Vom *Amen de la Consommation* entlehnt der zentrale Satz die Idee der Transposition des thematische Materials auf innerhalb der Oktave äquidistante Intervalle.

Ein rhythmisches Ostinato bedeutet die Wiederholung einer Gruppe von Elementen durch zeitliche Versetzung; eine Transposition stellt eine Wiederholung einer Gruppe von Elementen

⁶² Es wäre ein wenig naiv, wollte man in allzu direkter Übertragung die Rolle des ersten Klaviers als Stimme Gottes identifizieren. Abgesehen vom zweisträngigen rhythmischen Orgelpunkt, der vielleicht eine solche Zuordnung rechtfertigen könnte, spielt das Instrument zu viele ornamentale Takte, die dem Part des zweiten Klaviers als Hintergrund dienen. Dies aber ist wohl kaum die Rolle, die Messiaen Gott zuweisen will.

durch Versetzung im Raum dar. Mit der Übernahme gerade dieser beiden Prozesse scheint Messiaen die das Leben der irdischen Geschöpfe bestimmenden Koordinaten gewählt zu haben, die Raster, an denen die Grenzen dieses Lebens gemessen werden.

Man darf sich daher vermutlich nicht wundern, wenn man entdeckt, dass Zeit und Raum in der menschlichen Perspektive als nicht wirklich vollkommen wahrgenommen werden. Anlässlich der Schöpfung komponiert Messiaen den zeitlichen Aspekt des göttlichen Aktes (die wiederholten rhythmischen Phrasen mit ihren mehrdimensionalen Palindromen) in idealer und vollständiger Form; anlässlich der Darstellung des Verlangens dagegen bleiben deren Formen unvollständig.⁶³ Dasselbe lässt sich für den Raum feststellen: Im Bild des Einzugs der Gerechten in die himmlische Stadt schließen sich die äquidistanten Transpositionen zu einem vollständigen Kreis; bei der Darstellung des von den Geschöpfen empfundenen Verlangens dagegen bleibt der entsprechende Prozess Fragment.⁶⁴

III + V:

Mit dem dritten Satz verbindet das Mittelstück die Form der griechischen Chor-Ode; vom fünften Satz zitiert es den Vogelstil. Wieder sind die Unterschiede ebenso interessant wie die Gemeinsamkeiten.

Die Epode einer griechischen Chor-Ode ist in ihrer Beziehung zu den vorangegangenen Strophen relativ frei: Sie kann ihnen lediglich einen Schlussabschnitt hinzufügen, dessen Material in den Grenzen dessen bleibt, was schon vorher gehört wurde, oder aber neues und unerwartetes Material einführen. Im *Amen de l'agonie de Jésus* bedient Messiaen sich der Epode, um das Schöpfungsthema in Erinnerung zu rufen, das sonst in diesem Satz nicht vorkommt, und vertieft auf diese Weise das Bild des leidenden Jesus um einen teleologischen Aspekt. Im *Amen du Désir* dagegen bleibt die Epode in der Atmosphäre des

⁶³ Im ersten Satz erklingt der Rhythmus des obersten Ostinatos genau dreimal, während im vierten Satz beide Ostinati auf halbem Wege abbrechen.

⁶⁴ Im siebten Satz durchläuft das Thema die tonalen Bezüge auf *a*, *cis* und *f*, um dann noch einmal nach *a* zurückzukehren, während die Kleinterz-Transposition des Themas der "Verzückung" im vierten Satz nach der dritten Stufe aufgegeben wird.

nach der Liebe Gottes verlangenden Geschöpfes verhaftet, unterstreicht allerdings dessen zartes Seufzen mehr als seine leidenschaftliche Verzückung. Die Anleihe kann daher als eine Erinnerung an den irdischen Leidensweg der Kreaturen gedeutet werden.

In ähnlicher Weise verwendet Messiaen die freudige Musik der Vögel im *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* als Umgebung für die Äußerung der Engel, um das fassungslose Erstaunen der Geistwesen, die sich als Ausführende des göttlichen Willens und nicht als unterhaltsame Musiker fühlen, ein wenig aufzuhellen. Im *Amen du Désir* dagegen schmücken die Triller und charakteristischen Vorschläge die Variante einer schlichten und schon zuvor gehörten Codetta. Diese Anleihe erinnert vielleicht an den erfolgreichen Versuch der Singvögel, in ihrem täglichen Lobgesang Gottes die 'vollkommene Freude' zu verwirklichen.

II + VI :

Mit dem zweiten und sechsten Satz schließlich teilt das Mittelstück des Zyklus zwei Eigenheiten der Textur: das Unisono des kosmischen Gesetzes und die sich gabelnden Skalen des Jüngsten Gerichtes. Die Unisono-Passage in T. 164-186 des *Amen du Désir* ähnelt der Komponente, die T. 1-48 des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* beherrscht, in Hinblick auf den einoktavigen Abstand der beiden Stimmen und die große Lautstärke. In analoger Weise nehmen die auseinander laufenden Linien, zu denen sich das Thema der Verzückung entwickelt,⁶⁵ die entsprechende Gegenüberstellung gegenläufiger Chromatik im Zentrum des Gerichtsthemas voraus.

Um den zu zeichnen, der sich heftig nach Vereinigung mit Gott sehnt (und daher das *Amen* des Verlangens spricht), wählt Messiaen unter dem Material der beiden dem universellen Maß und Gesetz gewidmeten Stücken zwei Texturmerkmale: die perfekte Parallele (Unisono, deutbar als Symbol des Gehorsams) und die auseinander laufende Bewegung (die Gabelung, deutbar als Symbol der Eigenwilligkeit). Angesichts der Bestimmung des jeweils als Quelle benutzen Satzes scheint eine Entschlüs-

⁶⁵ Vgl. IV: T. 49-58 etc., wo Messiaen vier in modalen Parallelen ansteigenden Stimmen eine einzige gegenüberstellt, die immer wieder abzusteigen versucht, mit VI: T. 2-3 etc.

selung der intendierten Botschaft relativ einfach: Der Mensch hat die Wahl zwischen zwei grundsätzlichen Verhaltensweisen. Den vollkommenen kosmischen Tanz der Gestirne sollte er imitieren und ihren Ausruf "Amen, hier sind wir" übernehmen, denn diese Antwort ist gottgefällig. Den Widerspruchsgeist der vom Weg abkommenden Wesen, die am Jüngsten Tag als Verwünschte dastehen, muss er zu vermeiden suchen.

Für Messiaen spiegeln sich alle *Amen* der Welt im Bild des Menschen, der die Liebe Gottes sucht.

TABELLE 7: das zentrale Amen, seine Anleihen und deren Symbolik

