

Alpha und Omega, Schöpfung und Vollendung

Das Schöpfungsthema und die Glocken der Ewigkeit

Messiaens siebenteilige Komposition über die “Visionen des Amen”, im Frühjahr 1943 komponiert und am 10. Mai 1943 im Rahmen der Pariser Pléiade-Konzerte uraufgeführt, enthält mehrere zyklische Themen. Eines davon, im Begleittext des Komponisten und auch wiederholt in der Partitur selbst als “thème de la Création” bezeichnet, bringt seinen eigenen musikalischen Kosmos mit sich: eine modale Basis, einen in sich abgeschlossenen harmonischen Verlauf sowie eine streng metrisch organisierte, mehrteilige Melodie. Diese Merkmale lassen sich in zahlreichen Komponenten des Zyklus in unterschiedlicher Gruppierung wiederfinden. In einer Art anderer Dimension wird das Schöpfungsthema von kurzen Akkordgruppen begleitet, die zwar in jedem Stück verschieden sind, jedoch stets ein zweisträngiges rhythmisches Ostinato bilden und von Messiaen als “Glockenspiel” gekennzeichnet werden. Jedes dieser Glockenspiele besteht aus nur wenigen Elementen, und obwohl es aufgrund der Verschiebung der Stränge in jedem Moment etwas anders klingt, bleibt es doch in seiner spirituellen Aussage unverändert. Nur bei ganz genauem Hinsehen entdeckt man, dass Messiaen zudem eine Beziehung zwischen den beiden Ebenen erzeugt, indem er das Thema und das umspielende Glockenspiel horizontal ähnlich strukturiert, und zwar nach einem Muster, das – identisch, variiert, oder erweitert – als Grundschema für viele der im Zyklus verwirklichten Baupläne dient. Dies alles bedarf einer näheren Erläuterung.

Das Schöpfungsthema selbst besteht aus vier Perioden, deren jede wie die Zeilen eines Chorals mit einem langen Notenwert endet. Die ganze Phrase besteht aus nur sieben verschiedenen Akkorden. Deren Grundtöne bilden eine Kirchentonart, die mixolydische Skala auf *a* (*a-h-cis-d-e-fis-g-a*). Die Textur des Themas ist ganz und gar homophon, wobei der Basston jedes Dreiklangs in der höheren Oktave verdoppelt wird.

Obwohl die sieben Akkorde zusammen elf der zwölf Halbtöne verwenden, ist die Phrase doch deutlich spürbar in *a* verankert. In der ersten Periode sind vier der fünf Klänge A-Dur-Akkorde; auch die zweite Periode beginnt und die vierte endet in diesem rein tonalen Akkord. Insgesamt vermittelt die Akkordfolge den Eindruck einer beinahe klassischen Kadenz: Nach der

anfänglichen Verankerung in der Grundtonart verbindet die zweite Periode A-Dur mit D-Dur, die dritte führt von D-Dur nach h-moll und die vierte kehrt von h-moll nach A-Dur zurück. (Von der Coda, die der dritten Strophe des Themas folgt, wird später die Rede sein.)

BEISPIEL 15: das Schöpfungsthema

The musical notation shows four measures of chords in A major. Measure (1) contains three chords: A major (A-C#-E), D major (D-F#-A), and E major (E-G#-B). Measure (2) contains three chords: D major (D-F#-A), G major (G-B-D), and A major (A-C#-E). Measure (3) contains three chords: A major (A-C#-E), D major (D-F#-A), and E major (E-G#-B). Measure (4) contains three chords: D major (D-F#-A), G major (G-B-D), and A major (A-C#-E).

Ordnet man die sieben Akkorde anhand der Stufen der mixolydischen Skala, so erhält man einen regelmäßigen Wechsel von Dur- und Molldreiklängen, denen nur ein einziger zweideutiger Akkord folgt:

- | | | |
|---------------------------|----------------------------|---------------------------------|
| (1) A-Dur: <i>a-cis-e</i> | (2) h-moll: <i>h-d-fis</i> | (3) Cis-Dur: <i>cis-eis-gis</i> |
| (4) d-moll: <i>d-f-a</i> | (5) E-Dur: <i>e-gis-h</i> | (6) fis-moll: <i>fis-a-cis</i> |

Auf *g* erklingt ein Molldreiklang mit augmentierter Quint, *g-b-dis*. In der enharmonischen Klangwelt der messiaenschen Musik wird dieser Akkord als *g-b-es* gehört, d. h. als erste Umkehrung eines weiteren Durdreiklages.

Durch die Wahl dieses leicht zweideutigen Akkordes unterstreicht Messiaen ein wichtiges Detail. Obwohl die Kombination der drei Kreuzvorzeichen mit dem Grundton *a* den Eindruck einer Dur-Tonart vermittelt, schreibt der Komponist statt des Leittones die kleine Septime *g*. Ruft man sich in Erinnerung, dass die leittönige große Septime in den bevorzugten Tonleitern der klassischen und romantischen Epoche Ausdruck des Bedürfnisses war, zum Ausgangsstadium zurückzuführen, so begreift man, warum Messiaen den Leitton in diesem Kontext vermeidet: Dieses Thema soll ja den Ausgangspunkt mit dem Zielpunkt der Weltentwicklung verbinden, und zwar in der göttlichen Perspektive, nicht in der Perspektive zielstrebigere Menschen.

Das "Glockenspiel", das das thematische Symbol der göttlichen Schöpfung begleitet, ist zweisträngig. Jeder Strang beruht auf einer einfachen und kurzen, vielfach wiederholten Gruppe von drei Klängen, die jeweils einem sogenannten "rhythmischen Ostinato" unterworfen werden. Dabei handelt es sich um Notenwertfolgen, deren Umfang mit den Wiederholungen der Akkordgruppe absichtlich nicht kongruent ist. Die rhythmische Organisation der

Ostinati trägt selbst einen spirituellen Aspekt zum unmittelbaren Kontext bei: Die Phrase besteht aus mehreren Palindromen und steht somit für die Perspektive, in der die Zeit nicht-linear ist und der Blick in die eine Richtung dem in die andere Richtung gleicht – eine Metapher für die Ewigkeit.

Das Schöpfungsthema in der ersten “Vision” ist von einem ersten Paar solcher rhythmischer Ostinati begleitet. Beide Stränge beginnen mit Varianten dessen, was Messiaens als Basis aller achsensymmetrischen Rhythmen beschreibt: drei Tondauern, deren mittlere halb so lang ist wie die äußeren. In *Technik meiner musikalischen Sprache* (Bsp. 23-24) kontrastiert Messiaen zunächst das Grundpalindrom mit seinen Vergrößerungen und Verkleinerungen. In der ersten “Vision” ersetzt er zudem einige dieser unterschiedlich dimensionierten Versionen durch aufspaltende Varianten. Im folgenden Notenbeispiel zeigt die Zeile (a) die Notenwertfolge des oberen Ostinatos im *Amen de la Création*, die aber nach Anweisung des Komponisten als Verkörperung der darunter in Ziffern gezeigten Palindromfolge verstanden werden soll. Dasselbe gilt für die in der Zeile (b) gegebene tiefere Palindromfolge.¹¹

BEISPIEL 16: die rhythmischen Ostinati des ersten Glockenspiels der *Visions*¹²

(a) $6-3-6, \quad 2-1-2, \quad \overset{>}{8-4-8}$

(b) $8-4-8, \quad 10-5-10, \quad 2-1-1-2, 1-2-2-4-2-2-1, 2-1-1-2$

Diese rhythmische Gegenüberstellung, die das ganze erste Stück des Zyklus als doppeltes Ostinato durchzieht, wird in Takt 97-130 der *Amen du Désir* betitelten vierten Vision kurz wieder aufgegriffen.

Das zweite Glockenspiel des Zyklus, das in zwei Passagen (T. 24-30 und 172-178) des *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* über einer Variante des Schöpfungsthemas erklingt, besteht ebenfalls aus drei nicht umkehrbaren Perioden. Doch während die Akkordfolge im ersten Glockenspiel auf absteigenden Transpositionen beruht, schreibt Messiaen hier einfache

¹¹ Die Ziffern entsprechen der Anzahl von Sechzehnteln. In *Technik meiner musikalischen Sprache* zitiert Messiaen den Rhythmus des oberen Stranges im Bsp. 36, den des unteren Stranges in Bsp. 37-38, und eine Gegenüberstellung der beiden Ostinati in Bsp. 39.

¹² Die in Klammern gesetzten Haltebögen dienen nur der Erläuterung. Messiaen bindet nicht, wechselt sogar den Akkord und verschleiert damit das rhythmische Palindrom.

Wiederholungen. Auch der Rhythmus ist diesmal nicht in jedem Strang verschieden, sondern gleich (3-5-8-5-3, 4-3-7-3-4, 2-2-3-5-3-2-2), so dass sich ein Kanon ergibt.¹³ Das dritte Ostinato, das das Schöpfungsthema im *Amen de la Consommation* begleitet, bedient sich der 'rhythmischen Signatur' Messiaens (s. Bsp. 8 oben.).

Im *Amen de la Création* hat Messiaen die verschiedenen Dimensionen in vollkommener Unabhängigkeit voneinander entworfen: Die beiden Pianisten müssten ihre Parts – die beiden Glockenspielphrasen und das Thema mit seinen vier Perioden im Viervierteltakt – über drei Stunden lang fortsetzen, um auch nur die rhythmische Ausgangsposition (ohne Rücksicht auf die darauf fallenden Akkorde) erneut zu erreichen. Dennoch haben die Strukturen, die jede der drei Komponenten im Verlauf des Stückes entwickelt, erstaunlich viel gemeinsam. Das Schöpfungsthema mit seinen vier Perioden wird dreimal strophisch wiederholt, bevor es durch eine Coda ergänzt wird.¹⁴ Das höher klingende Ostinato des Schöpfungsstückes durchläuft die durch den Rhythmus 6-3-6, 2-1-2, 8-4-8 gekennzeichnete Folge ebenfalls dreimal, bevor Messiaen ihm eine Erweiterung anhängt. Das untere Ostinato schließlich stellt dem allen eine Struktur gegenüber, die aus zwei Strophen der Notenwertfolge 8-4-8, 10-5-10 sowie einer verwandten, jedoch nicht achsensymmetrischen Erweiterung besteht. Jede der zusammengesetzten Ostinatophrasen wird zudem mehrfach durchlaufen.¹⁵ Das Ergebnis ist ein komplexes Netz strophischer Ereignisse.

Auch das Ostinato im *Amen de la Consommation* ist strophisch konzipiert, doch folgt die Ergänzung hier nach einer unregelmäßigen Anzahl von Kettengliedern.¹⁶ Die 'rhythmische Signatur' mit ihrer Phrasenstruktur aus 4-4-4, 2-3-2, 2-2-2, 3-3-3 und 1-2-3-4-8 Sechzehntelwerten erklingt

¹³ Vgl. dazu Bsp. 7 im vorangegangenen Kapitel. Messiaen zitiert eine abstrakte Version dieses Kanons in Bsp. 59 seiner *Technik*.

¹⁴ Für die Strophen des Themas vgl. T. 1-8, 9-16 und 17-24; die Coda folgt in T. 25-39.

¹⁵ Die Phrasen des höheren Ostinatos im *Amen de la Création* erstrecken sich über die Takte 1-3₂, 3₃-5₄ und 6₁-8₂; für die Erweiterung vgl. T. 8₃-13₄. Die gesamte rhythmische Abfolge der Takte 1-13 erklingt erneut in T. 14-26 und 27-39. Die Phrasen des tieferen Ostinatos im *Amen de la Création* finden sich in den Takten 1-3₄ und 3₄-6₃; die Erweiterung umfasst T. 6₃-8₁. Die rhythmische Kombination wird wiederholt in T. 8₂-15₂, 15₃-22₃, 22₄-29₄ und 30₁-37₁, ergänzt durch eine verkürzte Version in T. 37₂-39.

¹⁶ Im *Amen de la Consommation* wird schon jedes vollständige Zitat des Themas durch eine eigene Fortspinnung ergänzt; erst dann schließt sich die eigentliche Coda an. Doch auch dort kann man Strophen unterscheiden, die sich darstellen lassen als I: T. 1-8 [+ 9-17], II: 18-25 [+ 26-37], III: 38-45 [+ 46-70], IV: 71-78 [+ 79-90]; Coda: T. 91-124.

elfmal in direkter Folge (T. 1-36), bevor sie zum ersten Mal durch eine ganz kurze Ergänzung unterbrochen wird. Die beiden folgenden Wiederholungen (T. 38-44₂) führen zu einer längeren Erweiterung, und das allein stehende Zitat in T. 49-51 nimmt, da die rhythmische Phrase ganz aufgegeben wird, schließlich den ganzen Rest des Stückes als Anhang.

In den zahlreichen lokalen und regionalen Strukturen des Zyklus wird dieses Schema von mehrstrophiger Anlage mit anschließender Coda in vielfacher Weise variiert. Wie gezeigt werden soll, vermitteln bezeichnenderweise alle Phrasen- und Satzstrukturen, die von dem im Eröffnungstück vorgestellten Modell abweichen, eine von der Schöpfungsvorstellung unabhängige Aussage.

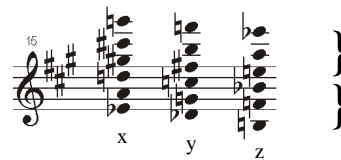
Die Geburt von Licht und Leben

In seinem Begleittext zum ersten Satz des Zyklus schreibt Messiaen viel vom Licht. Während das im Schöpfungsmoment ausgesprochene *Amen* auch in einem umfassenderen Sinn interpretiert werden könnte – man denke an “Gott spricht: Es sei!”, wie es im ersten Buch Mose sechsmal vorkommt und alle Aspekte des Universums betrifft – sieht Messiaen hier vor allem die Erschaffung des Lichtes. Die Glocken “schaudern in diesem Licht” und alles spätere Leben, das der irdischen wie der himmlischen Wesen, ist für Messiaen eine Folge des erstgeschaffenen Lichtes.

Vom tonalen Gesichtspunkt aus betrachtet stellt das *Amen de la Création* zwei ganz unterschiedliche Aspekte in den Raum. Der Gott, dessen Wort das grundlegende Licht entzündet und die Existenz der Welt begründet, wird durch die oben erörterte feierliche Phrase mit fest verankerter Harmonie, schlichtem Rhythmus und regelmäßiger Phrasierung dargestellt. Im Gegensatz dazu ist, was dem Urlicht entspringt – was Messiaen in anderem Zusammenhang als “Galaxien und Photonen” und als “Menschen, Vögel und Sterne” beschreiben wird – unendlich variiert. Man begreift in dieser Musik, dass Gott jede Schneeflocke mit einem nur ihr eigenen Muster würdigt.

Im Grundakkord des doppelsträngigen Ostinatos erinnert Messiaen an die Aussage aus Moses Buch der Genesis, der zufolge unter allen materiellen und immateriellen Geschöpfen die Menschen als einzige nach dem Bilde Gottes geschaffen sind. Wie schon im Kapitel über die musikalische Sprache des Komponisten gezeigt wurde, beruht das doppelsträngige Ostinato der Schöpfung auf einem vertikal symmetrischen Akkord, der in zwei Schritten gantzönig absteigt, bevor die ganze Gruppe wiederholt wird.

BEISPIEL 17: Die Akkorde des “Glockenspiels der Schöpfung”



Aufgrund der Polyrhythmik im zweisträngigen “Glockenspiel” teilt sich der Akkord allerdings unmittelbar nach dem ersten Anschlag in zwei Dreiklänge, die in den beiden Händen des ersten Pianisten jeder im eigenen Rhythmus ihren Verlauf nehmen.

Die Tatsache, dass die ihrer inneren Natur nach ametrischen Rhythmen der beiden Ostinati in die Viervierteltakte des Satzes eingeschrieben sind, verschleiert ein interessantes Detail. Messiaen legt die rhythmische Entfaltung jeder Gruppe von drei Akkorden so an, dass jede Übereinstimmung der tonalen mit der rhythmischen Einheit bewusst vermieden wird. Im oberen Strang zählt die mit Akkord x beginnende Phrase sechzehn Anschläge; vierzig Anschläge kommen später durch die Erweiterung hinzu. Infolge der Inkongruenz beider Zahlen (16 und 40) mit der Anzahl der Akkorde in der Ostinatogruppe (3) beginnt die zweite Phrase mit Akkord y, die dritte mit z und die Erweiterung wieder mit x. Dieser Vorgang verschiebt die zweite rhythmische Strophe um einen Akkord vorwärts; dasselbe wiederholt sich im weiteren Verlauf. Eine entsprechende Verschiebung, allerdings nach hinten, findet derweil im tieferen Ostinato statt, dessen Grundphrase acht Anschläge umfasst – einen weniger als die durch 3 teilbare Zahl 9.¹⁷

Die drei strukturellen Charakteristika des Glockenspiels – die vollkommene vertikale Symmetrie seines Grundakkordes, die unendlich scheinende

¹⁷ Das folgende Schema zeigt die rhythmischen Phrasen im oberen Ostinato und deren beachtete Inkongruenz mit der harmonischen Struktur, belegt anhand der sich verschiebenden Anfangsakkords:

| | | | |
|---------------|---------------|---------------|-----------------|
| Phrase 1a: x; | Phrase 1b: y; | Phrase 1c: z; | Erweiterung: x; |
| Phrase 2a: y; | Phrase 2b: z; | Phrase 2c: x; | Erweiterung: y; |
| Phrase 3a: z; | Phrase 3b: x; | Phrase 3c: y; | Erweiterung: z. |

Die analoge Inkongruenz im tieferen Ostinato hat diesen Verlauf:

| | | |
|---------------|---------------|-------------------|
| Phrase 1a: x; | Phrase 1b: z; | Erweiterung 1: y; |
| Phrase 2a: y; | Phrase 2b: x; | Erweiterung 2: z; |
| Phrase 3a: z; | Phrase 3b: y; | Erweiterung 3: x; |
| Phrase 4a: x; | Phrase 4b: z; | Erweiterung 4: y; |
| Phrase 5a: y; | Phrase 5b: x; | Erweiterung 5: z; |
| Phrase 6a: z. | | |

Wiederholungskette seiner drei Akkorde und die Nicht-Kongruenz dieser Wiederholungen mit den rhythmischen Einheiten – fordert eine theologische Deutung heraus. Die Tatsache, dass die Akkordgruppen in den beiden Strängen des ersten Klaviers dieselben Bewegungen eines ganztönigen Abstiegs beschreiben, garantiert, dass das tonale Symbol einer Schöpfung im Ebenbild Gottes im Prinzip unverletzbar bleibt. Noch ist auch keine Reziprozität in der Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf vorgesehen. (Im *Amen de la Consommation* wird die tiefer klingende Ostinatogruppe ihre Bewegung umkehren und damit die abwärts gerichtete Geste des oberen Stranges mit einer dezidierten Aufwärtsgeste beantworten.) Die unermüdliche Wiederholung der kleinen Akkordgruppen mag nahe legen, dass der Akt, durch den Gott Wesen in seinem Ebenbilde schafft, eine vielfach aufgesplitterte aber eigentlich einmalige Setzung ist. Gleichzeitig scheint Messiaen durch die Inkongruenz der tonalen und rhythmischen Dimensionen darauf aufmerksam machen zu wollen, dass jedes Geschöpf Gottes dennoch ganz und gar einzigartig ist¹⁸.

Die beiden Parameter, die in den Ostinati unverändert bleiben – Textur und Register – machen im Schöpfungsthema eine machtvolle Entwicklung durch. Das strophische Schema lässt sich als Modell mit Variationen deuten, ein Entwurf, der in anderer Weise schon den vier Perioden des Themas selbst zugrunde liegt. Innerhalb der thematischen Phrase steigt die Kontur nach einer kleinen konvexen Kurve im ersten Takt zu einem betonten Periodenabschluss im zweiten Takt auf. Im Verlauf der weiteren Perioden neigt sich die Kurve zunehmend, während sich gleichzeitig das Aufstiegsintervall verringert; in der letzten Periode erklingt dieser Aufstieg sogar nur noch mittelbar, überspielt durch eine Art langsamen Vorschlagsakkord. Die Schlussklänge der vier Perioden beschreiben dabei einen Abstieg (Ober- und Unterstimme: *e-d-h-a*), dessen Entspannung durch die quasi kadenzielle Harmoniefolge noch unterstrichen wird. In der Coda, deren harmonische Anlage den Bezug zu A-Dur trotz des Schlusses auf *e* bestätigt, sind die kleinen Kurven konkav, während die Phrasenenden einen im höchsten Register liegenden Bogen zeichnen.

¹⁸ Wenn, wie oben ausgeführt, der erste Pianist seine beiden rhythmischen Ostinati mehr als drei Stunden lang (genauer: 185 Minuten und 36 Sekunden) fortsetzen müsste, bis ein gleichzeitiger Neuanfang seiner beiden Stränge mit dem Neubeginn einer thematischen Strophe zusammenfielen, so würde die erforderliche Spieldauer astronomisch, wollte man verlangen, dass die Gegenüberstellung nicht nur rhythmisch, sondern auch harmonisch identisch mit der des Anfangs sein soll. Um dies zu erreichen, wäre ein musikalischer Marathon von 4 Tagen, 12 Stunden und 35 Minuten ohne einen einzigen rhythmischen Irrtum nötig.

Im Verlauf des Satzes werden der Abstieg und die harmonische Entspannung innerhalb des Themas konterkariert durch eine Oktavverlegung und Intensivierung. Schon in der zweiten Strophe spielt die linke Hand des Pianisten eine Oktave höher und wird zusätzlich in der Rechten verdoppelt; die dritte Strophe ist eine erneut höher oktavierte Wiederholung der zweiten. In der Coda schließlich füllt die Phrase vier Oktaven, da jeder auf einen Taktschlag fallende Akkord durch eine aufwärts schießende Vorschlaggruppe intensiviert wird.

Der Gesamtverlauf von Aufstieg und Verdichtung spiegelt sich in einem mächtigen, von *ppp* zu *fff* führenden *crescendo*. (Dieses Wachstum auf dynamischer Ebene ist der einzige Aspekt des Themas, an dem sich das erste Klavier beteiligt.) Messiaen beschreibt das dreifache *piano* des Anfangs als "das Geheimnis jenes primitiven Nebelsternes, der als Potenz bereits das Licht enthält [...] und daher das Leben". In diesem Schöpfungslicht also, das das im Entstehen begriffene Leben bereits in präfigurierter Form enthält, "schaudern alle Glocken": Die irdischen Geschöpfe, die zur direkten Kommunikation mit Gott ausersehen sind, tönen bereits das Lob dessen, der sie in seinem Bilde erschafft.

Die verklärten Leiber in der himmlischen Stadt

Die Musik, die Messiaen für den letzten Satz des Zyklus, das *Amen de la Consommation*, geschrieben hat, legt die Deutung nahe, dass der Komponist diese 'Vollendung' als Pendant des Schöpfungsaktes betrachtet, das die ursprüngliche Hervorbringung des Lichtes und der darin zum Leben erwachenden Geschöpfe zugleich fortsetzt und abschließt, zugleich erhöht und vertieft. Die beiden Rahmensätze beschreiben also das Alpha und das Omega der Geschichte der geschaffenen Welt.

Nachdem Messiaen für seine musikalische Darstellung des Anfangs das allererste Buch der Bibel, den Schöpfungsbericht des Mose, gewählt hatte, bezieht er sich im letzten Satz auf das allerletzte Buch der heiligen Schrift, die durch Johannes von Patmos überlieferte Offenbarung. Mit einer Anspielung auf die "Edelsteine der Apokalypse" lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf das gegen Ende des Offenbarungsberichtes gezeichnete Bild einer zweiten Schöpfung. Das 21. Kapitel beginnt mit einer Vision: "Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr." Die Lokalitäten, Himmel und Erde, entsprechen denen der ersten Schöpfung; es

wird eine Stadt geben, das neue Jerusalem (21,2), sowie einen Lebensstrom (22,1) und an dessen Ufern "Bäume des Lebens", die "zwölfmal Früchte tragen, jeden Monat einmal" (22,2). Für diejenigen, denen Zugang zu dieser Stadt gewährt wird, gibt es keinen Tod mehr, weder Trauer noch Schmerz, denn alles, was das erste Leben ausgemacht hat, ist nun vergangen (21,4); die anderen, die Gott abweist, finden nun ihren zweiten Tod (21,8).

In der Welt der zweiten Schöpfung "wird es keine Nacht mehr geben, und sie brauchen weder das Licht einer Lampe noch das Licht der Sonne. Denn der Herr, ihr Gott, wird über ihnen leuchten" (22,5). Das Licht, das vom Beginn der ursprünglichen Schöpfungshandlung an als "Potenz ... jenes primitiven Nebelsternes" vorhanden war, Vorbedingung der Entstehung allen Lebens auf der Erde, enthüllt am Ende der Zeit seine Natur: Es ist nicht Teil des geschaffenen Universums, sondern eine Eigenschaft des unveränderlich anwesenden Gottes. Daher dient es auch als Attribut wachsender Intensität bei den Gerechten, die das neue Jerusalem bevölkern werden. In seinem Kommentar zum letzten Satz setzt Messiaen die Worte "de clarté en clarté" in Anführungszeichen und gibt als Quelle das Buch der Sprichwörter an. Tatsächlich kommt dieser Ausdruck jedoch in diesem biblischen Buch nicht vor. Aloyse Michaely argumentiert überzeugend, dass Messiaen, wie so oft aus dem Gedächtnis paraphrasierend, vermutlich an Vers 4,18 gedacht hat, in dem es heißt: "Doch der Pfad der Gerechten ist wie das Licht am Morgen; es wird immer heller bis zum vollen Tag." Die Helligkeit bzw. das Licht ist also ein Zeichen der Gerechten und ihrer "verklärten Leiber".

In einer musikalischen Darstellung verlangt die neue Schöpfung natürlich die Wiederkehr des Themas, das die ursprüngliche Schöpfung versinnbildlicht. Das essentiell gleiche aber doch ganz andere Licht erklingt nach Messiaens Worten als "unaufhörliches Geläut von glitzernden, schimmernenden Akkorden und Rhythmen in immer dichterem rhythmischen Kanons".¹⁹

Wie zuvor erklingt das Thema auch hier im zweiten Klavier – allerdings in mehr als doppelt so raschem Tempo.²⁰ Die folgenden Strophen beschränken sich nicht auf eine Wiederholung in aufsteigenden Registern und verdichteter Textur; vielmehr folgt auf eine erste Strophe in *a* eine zweite in *cis* und eine dritte in *f*. Erst mit der neu hinzugefügten vierten Strophe kehrt die Musik zur Ausgangstonart und ihren drei Kreuzvorzeichen zurück.

¹⁹ "Le 1^{er} piano entoure le 2^e (registres extrême-grave et extrême-aigu ensemble) d'un incessant carillon d'accords et de rythmes brillants, scintillants, en canons rythmiques de plus en plus serrés [...]" *Visions de l'Amen*, "Note de l'auteur".

²⁰ Vgl. "I. Amen de la Création": Très lent, mystérieux et solennel (Achtel = 50) mit "VII. Amen de la Consommation": Modéré, joyeux (Achtel = 120).


Die Transposition des Themas auf die drei äquidistanten Stufen des übermäßigen Dreiklangs hat Nebenwirkungen, die besonders jene Menschen zu schätzen wissen, die wie Messiaen mit der neurologischen Unregelmäßigkeit geboren sind, zu jedem musikalischen Ereignis entsprechende Farben zu sehen. Im zweiten Band seiner Gespräche mit Claude Samuel beschreibt der Komponist diese Klang/Farbtöne-Entsprechungen mit folgenden Worten: "Wenn ich Musik höre, oder selbst wenn ich eine Partitur lese und die Musik nur innerlich höre, sehe ich in meinem Kopf entsprechende Farben, die sich bewegen, durcheinanderwirbeln, sich vermengen." Später fügt er hinzu: "Meine Akkorde sind Farben. Sie bringen intellektuelle Farben hervor, die sich mit ihnen entwickeln." Zur ersten Transposition (oder Grundform) seines Modus 2 sieht er folgendes Bild: "Blau-violette Felsen, übersät von kleinen Würfeln in Farbtönen von Grau, Kobaltblau und dunklem Preußischblau, mit einigen Glanzlichtern von ins Violette spielendem Purpur, Gold, Rubinrot und mit malvenfarbenen, schwarzen und weißen Sternen. Die vorherrschende Farbe ist blau-violett."²¹ Die zweite Transposition des Modus dagegen erscheint seinem inneren Auge in Schattierungen von Gold und Braun, die dritte in unterschiedlichen Nuancen eines hellen Grüns.

Das Schöpfungsthema klingt durchgehend in einer der Transpositionen von Modus 2. Es ist eine Eigenschaft des vom Komponisten so geliebten Modus, dass die Töne jeder Transposition die Bildung von vier Dur- und acht Mollakkorden zulassen.²² Der Komponist sieht also sein Thema in drei verschiedenen Farbkombinationen schillern, je nachdem, welcher Transposition der jeweilige Akkord angehört. Wäre die gesamte musikalische Phrase in den folgenden Strophen jeweils um eine *kleine* Terz, das Translationsintervall dieses Modus, versetzt worden, so hätte sich an der Abfolge der Farbnuancen nichts geändert. Doch wenn das Transpositionsintervall ein anderes ist als das, auf dem sich die Basisgruppe des Modus ohnehin wiederholt, ist das visuelle Ergebnis jeweils ein ganz verschiedenes. Musikliebhaber, die nicht synästhetisch begabt sind, können sich von dem hier Angedeuteten eine ungefähre Vorstellung machen, wenn sie die folgende Tabelle in der Weise lesen, dass sie mit 2¹ stets Blau-Violett, mit 2² Braun-Gold und mit 2³ Hellgrün verbinden.

²¹ Messiaen, *Musique et couleur*, S. 39, 66 und 68. Messiaen gab zu, dass andere Synästheten andere Beziehungen zwischen Farben und Klängen empfinden können (S. 69: "Ich beschränke mich in meinen Worten auf meine eigenen Erfahrungen").

²² So lassen sich aus den Tönen der ersten Transposition des Modus 2, *c-cis-dis-e-fis-g-a-b* einschließlich ihrer enharmonischen Entsprechungen, die Durdreiklänge auf *c, es, fis* und *a* sowie die Molldreiklänge auf *c, cis, dis, e, fis, g, a* und *b* bilden.

TABELLE 4: die Farben des Schöpfungsthemas im *Amen de la Consommation*

| Takt | |
|----------------|--|
| 1-8 (a) |  |
| 18-25 (cis) | 2 ² ----- 2 ³ 2 ¹ --- 2 ¹ 2 ³ 2 ¹ 2 ³ 2 ¹ --- 2 ¹ 2 ³ 2 ¹ 2 ³ 2 ² ----- |
| 38-45 (f) | 2 ³ ----- 2 ¹ 2 ² --- 2 ² 2 ¹ 2 ² 2 ¹ 2 ² --- 2 ² 2 ¹ 2 ² 2 ¹ 2 ³ ----- |
| 72-79 (a) | 2 ¹ ----- 2 ² 2 ³ --- 2 ³ 2 ² 2 ³ 2 ² 2 ³ --- 2 ³ 2 ² 2 ³ 2 ² 2 ¹ ----- |

Die Abfolge der vier Strophen des Schöpfungsthemas schimmert also in einer Weise, die an die Edelsteine erinnert, die in der Vision des Johannes von Patmos die himmlische Stadt schmücken: “Die Stadt war viereckig angelegt [...]. Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; der erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardion, der siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst” (Off 21,16-20).

Jeder Strophe im *Amen de la Consommation* folgt eine Passage, in deren Verlauf das thematische Material jeweils unterschiedlich verarbeitet wird. So führt die erste Strophe zu einer Erweiterung, die eng mit der ursprünglichen Form der thematischen Perioden verwandt ist (s. T. 9-17); der zweiten Strophe dagegen folgt eine Transposition dessen, was im *Amen de la Création* die Coda war. Die dritte Strophe zieht gleich zwei Ergänzungen nach sich: Die erste ist eine Transposition der Erweiterung, die der ersten Strophe folgte (vgl. T. 46-54 mit T. 9-17); bei der zweiten handelt es sich um einen harmonisch gewagteren Prozess, der sich zudem melodisch zunehmend vom thematischen Material entfernt (T. 55-70). Der vierten Strophe schließlich, die wieder in der Ausgangstonart, jedoch in beschleunigtem Tempo²³ erklingt, hängt Messiaen nacheinander alle bisher eingeführten sowie eine neue Ergänzung an: Auf die Coda des *Amen de la Création* (T. 79-90) folgen zwei Abschnitte intensiver Erweiterung (T. 91-108 und 109-119) sowie zuletzt ein virtuosos Spiel auf der abschließenden Tonika (T. 120-124).

Das doppelsträngige rhythmische Ostinato des ersten Klaviers unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von dem, das das Thema im *Amen de*

²³ “Un peu plus vif, Viertel = 138”.

la Création begleitet hatte. Zunächst ist schon das Material verschieden: Den drei Dreiklängen des oberen Stranges sind hier im unteren Strang drei Tritoni gegenübergestellt. Die vertikale Organisation ist also nicht mehr symmetrisch, und die in der ersten Schöpfung wesentliche Vorstellung, dass alle Geschöpfe nach dem Ebenbild des Schöpfers geschaffen sind, steht hier nicht in gleicher Weise im Vordergrund. Während sich der Dreiklang der rechten Hand wie zuvor in zwei Ganztonschritten abwärts bewegt, steigt der Tritonus der linken Hand in großen Terzen auf – mit dem Erfolg, dass jeder Tritonus zwei der Töne des im ersten Satz entsprechenden Akkordes beibehält. Zudem klingt der zweite Ostinatostrang nicht mehr im Register himmlischer Höhen, sondern sechs Oktaven tiefer als der höhere.

BEISPIEL 18: Das Grundmaterial des “Glockenspiels der Vollendung”



Eine weitere Änderung betrifft die rhythmische Textur. Das zweisträngige Ostinato ist nicht wie vorher polyrhythmisch konzipiert; vielmehr sind sowohl die Akkorde des hohen als auch die Tritoni des tiefen Stranges der ‘rhythmischen Signatur’ Messiaens unterworfen. Da diese aus 17 Notenwerten besteht, fällt der Beginn der Wiederholungen allerdings auch hier, wie im *Amen de la Création*, jeweils auf ein anderes Glied der Dreierketten. Schließlich gibt es noch eine interessante Entwicklung innerhalb der kanonartig angelegten rhythmischen Polyphonie. Der Abstand zwischen den ‘Einsätzen’ der beiden Hände, der in der Begleitung zur ersten Strophe des Themas zwei Viertelwerte beträgt, ist in der zweiten Strophe auf eine Viertel und in der dritten auf eine Achtel reduziert. Im weiteren Verlauf nähern sich die beiden vom ersten Pianisten gespielten Stränge immer mehr einer homorhythmischen Textur, bis sie sich schließlich gegen Ende des Satzes (und des Zyklus) zum Toccata-Stil vereinigen.

Die Interpretation dieser Beobachtungen führt zu faszinierenden Einsichten in Messiaens vermutliche Ausdrucksabsichten. Wenn im *Amen de la Création* der Auftritt zweier verschiedener Ostinati im höchsten Register und der vielfach wiederholte Abstieg ihrer Akkordgruppen die Deutung nahe legt, dass am ersten Tag der Welt noch keinerlei Reziprozität verwirklicht ist,

sondern sich vielmehr alles auf den Akt des Schöpfers konzentriert, so scheint es am Ende der Zeit im neuen Jerusalem, als begegne die immer wieder abwärts reichende Geste Gottes einer Antwort aus den Reihen der in die himmlische Stadt aufgenommenen Gerechten. Die Aufwärtsbewegung dieser Antwort erfolgt zunächst zeitlich versetzt, nähert sich der Abwärtsgerichte jedoch immer mehr an, bis sie sich im Augenblick des endzeitlichen Verschmelzens ganz auflöst.

In seinem musikalischen Bild von der Vollendung ersetzt Messiaen die beiden unterschiedlichen rhythmischen Ostinati, die das Thema anlässlich der Schöpfung begleiten, durch einen Kanon seiner 'rhythmischen Signatur'. Wie schon anlässlich der Diskussion der wichtigsten Kompositionselemente erläutert, unterscheidet sich diese rhythmische Phrase von vielen anderen, charakteristischerweise aus mehreren Palindromen zusammengesetzten dadurch, dass ihr abschließendes Segment in eine einzige Richtung weist: mit seinen zunehmenden Notenwerten (1-2-3-4-8) projiziert es die Idee eines Wachstums, das einem jenseits menschlicher Erfahrung angesiedelten Ziel zuzustreben scheint. Darüber hinaus besteht die Phrase aus FÜNF Segmenten, deren SIEBZEHN Notenwerte insgesamt DREIZEHN Viervierteltakte füllen²⁴. Durch diese auffällige Kombination dreier Primzahlen will der Komponist zweifellos an die unteilbare Natur der Gottheit erinnern. Die Zahl FÜNF ist zudem im christlichen Kontext das numerologische Symbol für Jesus, indem sie sowohl an seine fünf Wundmale erinnert als auch an die das Akronym "Fisch" bildenden fünf griechischen Buchstaben, die seine Herrschaftstitel beschreiben: ΙΧΘΥΣ, Jesus Christ Gottes Sohn Erlöser.

Messiaen setzt diese rhythmische Phrase mit Vorliebe entweder für Christus in seiner zweifachen Natur als Mensch und Gott ein oder aber für irdische Geschöpfe, die sich aus der Welt der Sterblichkeit in die Sphäre der Ewigkeit zu erheben scheinen. Im zwei Jahre vor den *Visions de l'Amen* komponierten *Quatuor pour la fin du Temps* erklingt dieselbe 'rhythmische Signatur' (ebenfalls als Kanon zweier Akkordreihen) in dem als "kristallene Liturgie" überschriebenen ersten Satz, einem Lobgesang Gottes von Seiten der Natur und vor allem der Vögel. In den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* drückt Messiaen den mysteriösen Blick, den der Sohn als inkarniertes Wort auf den Sohn als Jesuskind in der Krippe wirft, mittels dieses Kanons zweier der 'rhythmischen Signatur' unterworfenen Akkordketten aus. Im *Amen de la Consommation* ahnt man daher, dass der rhythmische Kanon wohl jenen

²⁴ Interessanterweise ist jede der zusammengesetzten 'Strophen' des Ostinatos im höheren Strang des ersten Satzes, des *Amen de la Création*, ebenfalls 13 Viervierteltakte lang.

Geschöpfen seine komplex läutende Stimme verleiht, die im jüngsten Gericht eines ewigen Lebens für würdig befunden werden.

So wesentlich diese rhythmische Phrase erscheint, nimmt sie doch nur 44 der 124 Takte des Satzes ein.²⁵ Kurz nachdem die Glockenspiel-Ostinati endgültig aussetzen, hat auch die polyphone Textur ein Ende. Die vierte Strophe des Schöpfungsthemas klingt vollkommen homophon. Und während die Auszüge aus dem vertikal symmetrischen Akkord zu Beginn der Coda noch einmal kurz aufgegriffen werden (T. 91 und 93), entwickelt sich das große Finale auf eine zunehmende Einfachheit des Satzes zu.

Diese Vereinfachung der Textur lenkt die Ohren auf ein letztes Detail, das die beiden Rahmensätze des Zyklus in spirituell wesentlicher Weise unterscheidet. Wie zuvor erläutert, erklingt das *Amen de la Création* als ein ausgedehntes, machtvolleres *crescendo*, das in geheimnisvollem Flüstern beginnt und in triumphierender Klangfülle endet. Dieser dynamische Wachstumsprozess wird im *Amen de la Consommation* durch ein vom allerersten Takt an volltöniges *ff* ersetzt. Dafür aber erleben Hörer hier einen anderen Prozess, der sich durch den ganzen Satz zieht: eine fortschreitende Vereinfachung der Textur, des Rhythmus und der Harmonie.

Im Hinblick auf die Apokalypse, auf die Messiaen in seinem Begleittext zu diesem Satz anspielt, scheint sich eine Deutung der Analyseergebnisse sehr natürlich nahe zu legen. Im ursprünglichen Schöpfungsakt hat Gott eine unvorstellbare Vielfalt von Wesen geschaffen, die die Erde, die Meere, die Lüfte, den sichtbaren Himmel und den weiten Kosmos bevölkern sollen. Innerhalb kürzester Zeit nehmen die Komplexität und die Intensität des Lebens stark zu. Dagegen werden im Augenblick der Vollendung die vergänglichen Geschöpfe nach Maßgabe ihres Wohlverhaltens geteilt, derart, dass die Ungerechten aus dem Umfeld derer, die in das himmlische Jerusalem einziehen dürfen, ganz verschwinden. Schließlich vereinen sich die Erwählten auch noch mit den Engeln. Entsprechend tönt das große Finale am Ende des Zyklus (T. 91-124) in einer einzigen, einfachen Texturschicht, die ausschließlich aus den Tönen der Grundform des zweiten messiaenschen Modus gebildet ist, also in einer einzigen Farbe leuchtet – der Farbe des allerersten Schöpfungsmoments. Zweifellos hatte Messiaen diese Kongruenz von Anfang und Ende im Sinn, als er den letzten Satz des Zyklus im Vorwort mit “Vollendung, Paradies” ankündigte.

²⁵ Das doppelsträngige Ostinato pausiert in den Takten 17, 37 und 44-48 und wird nach Takt 51 vollends fallen gelassen.