

Gesetz und Maß in der göttlichen Schöpfung

Die Choreografie der Sterne und der Sturz der verdammten Seelen

Zwei der Stücke in Messiaens *Visions de l'Amen* spielen auf Kreaturen an, die man mit der verheißenden, vertrauensvollen, auf dem *Amen* fußenden Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen nicht unbedingt in Verbindung bringen würde: die Himmelskörper im *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* und die Verdammten im *Amen du Jugement*. Es handelt sich dabei um den zweiten und den zweitletzten Satz, also wieder um symmetrisch platzierte Stücke.

Die beiden Visionen entsprechen einander in spiritueller, emotionaler und musikalischer Hinsicht. Spirituell eint sie die Betonung der Unabänderlichkeit von Gottes Willen und Gesetz, dem die irdischen wie die kosmischen Geschöpfe zu gehorchen haben. Auf emotionaler Ebene verbindet sie die überraschend negative Besetzung der Attribute: Messiaen interpretiert die Umlaufbahnen der Himmelskörper im Kosmos als einen "brutalen und wilden Tanz" und das Jüngste Gericht in erster Linie als eine Verwünschung der Wesen, die Gott missfallen. Musikalisch sind beide Szenen mit großer Kraftentfaltung realisiert (*f-fff* oder sogar *ffff*), wobei Messiaen in beiden Fällen keine Bestandteile des zyklischen Themenmaterials zitiert. Stattdessen sind die beiden Sätze jeweils gänzlich von einer eigens für diesen Kontext entworfenen kurzen Figur dominiert.

Der Tanz, in dem die Sterne und Planeten befangen sind, verbindet sie mit anderen nichtmenschlichen Geschöpfen in Messiaens Universum. Zwei Jahre bevor er die zweite seiner "Visionen des Amen" als brutalen und wilden Tanz beschrieb, hatte Messiaen mit dem sechsten Satz seines *Quartetts auf das Ende der Zeit* einen "Tanz des Zorns für die sieben Posaunen"⁴⁰ komponiert; ein Jahr nach den *Visions* beschreibt er den *Regard de l'Esprit de joie*, den zehnten Satz seiner *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, als "ausgelassenen Tanz". Diese drei Tänze ähneln sich frappierend in ihrer Textur: Der Tanz der sieben Posaunen des göttlichen Zornes erklingt ganz und gar im Unisono; dieselbe Vervielfältigung einer einzelnen Linienführung

⁴⁰ Der französische Satztitel spricht von *trompettes*. Die Instrumente, mit denen in der Apokalypse die göttlichen Zornesausbrüche angekündigt werden, werden in der deutschen Bibel als Posaunen, in der Vulgata als Tuben, anderenorts oft als Trompeten wiedergegeben.

bestimmt auch die ersten Abschnitte im Tanz der Sterne (T. 1-48) und im Tanz des Geistes der Freude (T. 1-32). Ganz anders verhält es sich mit dem *Amen du Jugement*, das eines der abstraktesten Stücke des Zyklus für Klavier solo, den *Regard du temps*, beeinflusst zu haben scheint.

Das Gottesbild, das Messiaen in diesen beiden Stücken vermittelt, ist also nicht das eines visionären Schöpfers voller Idealismus (wie in der ersten und siebten "Vision"), noch das eines Vaters, der Sünden bestraft und Gehorsam belohnt (wie in der dritten und fünften "Vision"), sondern das des gesetzgebenden Herrschers. Wie die Zeitgenossen des Komponisten lernen mussten, bestimmen die Gesetze des Kosmos nicht nur den Verlauf jedes einzelnen Gestirns, sondern auch die 'Geburt' und den 'Tod' von Sternen und Planeten, den Zeitpunkt kosmischer Katastrophen und Segenszeiten sowie die vollkommene Bedeutungslosigkeit einzelner Sonnen und Galaxien innerhalb eines Systems von unendlicher Ausdehnung und Komplexität. In ähnlicher Weise sind die Gesetze, nach denen das Leben der irdischen Geschöpfe im Allgemeinen und das des Menschengeschlechts im Besonderen abläuft, vielleicht oft unverständlich aber dennoch göttlich. Mögen sie auch zuweilen zu unglücklichen Geburts- und Todesereignissen führen, so erlauben die monotheistischen Religionen doch nicht, dass die Geschöpfe aufhören, Gott zu preisen und in seinem Dienst zu leben. Sie werden gerichtet nach ihrem Gehorsam und ihrer Frömmigkeit, und wie Messiaens Musik nahe zu legen scheint, wird der größte Teil der Menschheit verflucht werden.

Die kosmische Ordnung und ihr Maß

Wie all seine Aussagen zu Glaubensfragen hat Messiaen auch seine Gedanken zur kosmischen Ordnung nach Gottes Willen auf die Bibel gestützt. Das Buch Jesaja enthält einen Vers (40, 26), der sich unmittelbar auf dieses Thema bezieht:

Hebt eure Augen in die Höhe, und seht: / Wer hat die Sterne dort oben erschaffen? Er ist es, der ihr Heer täglich zählt und heraufführt, / der sie alle beim Namen ruft. Vor dem Allgewaltigen und Mächtigen wagt keiner zu fehlen.

In seinem Vorwort beschreibt der Komponist den Gehorsam der Himmelskörper mit den Worten: "Gott ruft sie und sie sprechen: Amen, hier sind wir!" (Buch Baruch)." Messiaen paraphrasiert hier offenbar die Verse 3, 32-35 des nicht-kanonischen Buches, in denen der Prophet auf den Gehorsam des Lichtes und der Sterne anlässlich der Schöpfung eingeht:

Der Allwissende [...] hat ja die Erde für immer gegründet; er hat sie mit Tieren bevölkert. Er entsendet das Licht, und es eilt dahin; er ruft es zurück, und zitternd gehorcht es ihm. Froh leuchten die Sterne auf ihren Posten. Ruft er sie, so antworten sie: Hier sind wir. Sie leuchten mit Freude für ihren Schöpfer.

Thematisch basiert der gesamte Satz auf einer einzigen fünftönigen Figur. Diese Figur, die hier 'x' genannt werden soll, besteht aus einem Abstieg durch zwei Halbtöne und zwei kleine Terzen (*c-h-b-g-e*). Innerhalb der Phrasen wird x regelmäßig durch die Komponenten y und y' ergänzt, zwei in Achteln aufsteigende Tonpaare, die die Quarte *cis-fis* bzw. die kleine None *d-es* bilden.

BEISPIEL 26: das Sternthema mit seinem fünffachen Motiv:
Amen des étoiles, de la planète à l'anneau, T. 1-10

The musical notation shows two staves of music in bass clef. The first staff contains measures 1 through 5, and the second staff contains measures 6 through 10. The music is in a series of time signatures: 3/16, 2/4, 4/4, 5/16, 2/4, and 3/16. The motifs are labeled as follows: 'x' (a five-note descending sequence: c-h-b-g-e), 'y' (an eighth-note pair: cis-fis), 'x'' (a five-note descending sequence: c-h-b-g-e, with the final 'e' missing), 'x' (another five-note descending sequence), and 'y'' (another eighth-note pair: d-es). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

In vollständiger oder zuweilen abgekürzter Form (vgl. x', dem das abschließende *e* fehlt) dient dieser Fünf-Ton-Abstieg als Grundmotiv der Phrase, auf der die Exposition des Satzes aufgebaut ist. In vielfältigen weiteren Varianten beherrscht er zudem den ganzen Rest des Stückes.

Die Exposition des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* (T. 1-48) wird vom ersten Klavier allein vorgestellt, als Unisono im tiefsten Register des Instruments. Aufgrund seiner vielfach wiederholten, aber rhythmisch ganz freien Komponenten kann man diese Musik als eine chromatische Variante des gregorianischen Gesanges hören; mit ein wenig Phantasie könnte man darin sogar eine stark verlangsamte (und damit einhergehend entsprechend tiefer oktavierte) Variante eines Vogelgesanges erkennen.

Der Aufbau der Exposition stellt sich so dar, dass eine zentrale Kontrastphrase (a'), in der Messiaen die Umkehrungsform der Komponente x (vgl. T. 19-20, 21-22 : *e-g-b-h-c*) mit neuen sowie bereits früher gehörten Ergänzungen kombiniert, auf beiden Seiten von je zwei Varianten des Sternthemas flankiert wird (T. 1-10, 11-19 und T. 29-37, 38-48). Die letzte dieser vier

Varianten ist um eine Erweiterung (anstelle einer Codetta) verlängert, die großenteils vom Hauptmotiv in seinen auf- und absteigenden Versionen gebildet wird.

Der Exposition folgt das, was Messiaen als “drei Durchführungen und eine Reprise” beschreibt. Die erste Durchführung (T. 49-79) vereinigt die beiden Klaviere, indem sie die Textur des ersten Zyklussatzes wieder aufgreift: Statt der beiden übereinander gestellten rhythmischen Ostinati im *Amen de la Création* spielt das erste Klavier im *Amen des étoiles, de la planète à l’anneau* zwei ostinato-artig kreisende Akkordgruppen in ständig wechselndem Rhythmus (Messiaen nennt dies *groupes-pédales*), während der volltönigere Part des zweiten Klaviers wieder das Thema trägt – hier natürlich das Sternthema. Messiaen benutzt dabei die thematische Phrase als Steinbruch, aus dessen Material er drei Komponenten bildet:

- (1) Das ganze Thema (im originalen Rhythmus aber ohne die ursprüngliche Oktavverdopplung) erklingt in der Transposition auf die Quinte, verteilt auf zwei Segmente.⁴¹
- (2) Im Bass werden die beiden Themensegmente von einer wiederholten Figur gestützt, die sich als Variante der y-Komponenten entpuppt: eine kleine Sept als Doppelgriff steigt eine kleine Terz aufwärts (*g/f–b/as*).
- (3) Als horizontale Umkleidung der beiden transponierten Themensegmente hört man zwei Varianten des Motivs x, die die Tonart und Unisonotextur der Exposition beibehalten, sich aber sonst recht exzentrisch verhalten: Sie erklingen abwechselnd in sehr langsamem oder extrem beschleunigtem Tempo, unter Aufwärtsverlegung der Endnote oder über sehr weit entfernt liegende Oktaven verteilt.

Im Verlauf des 31-taktigen Abschnitts hört man 24 Auftritte des Hauptmotivs. Seine einprägsamsten Ableitungsformen, die Messiaen später erneut zitieren wird, sind die allerersten: die im schon früher hervorgehobenen Rhythmus 2–2–2–1–4 und die als Verzierung im “Vogelstil”.

BEISPIEL 27: das Sternmotiv (*c-h-b-g-[e]*) in seinen Hauptvarianten



⁴¹ Vgl. T. 52-57 mit T. 1-6 des Unisono-Gesangs und T. 63-68 mit T. 4-10.

Die kreisenden Klänge der vom ersten Klavier gespielten Gruppen werden durch zwei verschiedene “begrenzt transponierbare Modi” gebildet: Den sechs Akkorden des oberen Notensystems liegt die dritte Transposition des dritten Modus zugrunde, den vier Akkorden des unteren Systems die Grundstellung des zweiten Modus.⁴² Wenn die beiden Hände des ersten Pianisten sich vorübergehend zu einer Art ‘Stoßseufzer’ vereinigen, entnehmen sie ihre Noten der fünften Transposition des siebten Modus.

BEISPIEL 28: der Stoßseufzer im *Amen des étoiles*



Dieser Stoßseufzer unterstreicht übrigens stets Strukturpunkte des Themas; vgl. dazu T. 54, 57 und 65, wo die Figur auf die Schnittstelle zwischen den Komponenten x und y fällt.

Die zweite Durchführung dieser “Vision” ist als griechische Chor-Ode gebaut, besteht also aus einer Strophe (T. 80-85), einer Antistrophe (T. 86-92) und einer Epode (T. 93-106). Die drei Segmente beginnen auf den drei äquidistanten Tönen *c*, *as* und *e*; der nächste Schritt einer logischen Weiterführung würde wieder auf die Ausgangslage zurückfallen. Jedes Segment beginnt mit dem Motiv x im tiefen Register, doch sind die weiteren Töne des Motivs jeweils um eine Oktave nach oben versetzt, so dass die ursprüngliche Abwärtsbewegung zum Aufstieg wird. Nach einer gegabelten Fortspinnung, deren Arme chromatisch verlaufen, finden sich die beiden Instrumente in Strophe und Antistrophe zu einer Textur zusammen, in der die hohen Stimmen das fünftönige Motiv in drei unterschiedlichen Geschwindigkeiten gegenüberstellen und vielfach wiederholen, wobei die langsamste Version homophon harmonisiert ist. Die Epode dagegen verfolgt das von der Unterstimme vorgegebene virtuose Spiel weiter.

⁴² Modus 3³ = *d e f fis gis a b c cis*;
 Modus 2¹ = *c cis dis e fis g a b (c cis)*.

Messiaen hat die Transpositionen so gewählt, dass die beiden Hände des ersten Pianisten sechs Noten teilen. Darüber hinaus erklingt als erster Klang des untersten Systems der Akkord *e-g-c*. Die im ersten Klavier bimodale, im zweiten chromatisch in *e* verankerte Musik vermittelt so für einen Augenblick den merkwürdigen Eindruck, als sei sie auf C-Dur bezogen.

Die dritte Durchführung bringt die Gegenüberstellung des Materials. Sie ist von wahrhaft kosmischer Komplexität, eine würdige Darstellung der Sterne, die der Komponist im Titel des Satzes beschwört.

- Die Linke des zweiten Klaviers zitiert zunächst in T. 107-126 die Passagen aus der ersten Durchführung, in denen das Motiv in Hinsicht auf Rhythmus und Register verwandelt erklingt, transponiert diese aber nun ebenfalls auf die Quinte *h*, d.h. auf die Stufe, auf der vorher schon das melodisch getreue Themenzitat erklungen war. Darauf folgt in T. 127-146 eine lange Codetta, die verschiedene Varianten des Rhythmus 2–2–2–1–4 durchläuft.
- Die Rechte des zweiten Klaviers, die bereits in den zwei Überleitungstakten am Ende der vorangegangenen Durchführung einsetzt, spielt eine Sequenz aus zehn Akkorden, deren erste fünf aus Modus 2³, die folgenden fünf aus Modus 4⁵ stammen. Zwar unterscheiden sich die beiden Modi und ihre Transpositionen von denen, die gerade zuvor in der zweiten Durchführung zu hören waren, doch ist auch hier der Wechsel von einer modalen Farbe zur anderen aufgrund einer weitgehenden Überlappung des Tonbestandes sehr sanft.⁴³ Ab T. 115 erklingen die beiden Hälften der Sequenz getrennt und mehrfach transponiert.
- Die Linke des ersten Klaviers kleidet das Motiv *x* in Messiaens 'rhythmische Signatur' mit ihren 17 Notenwerten und führt es dann über 17 chromatische Stufen abwärts (T. 107-139). Will Messiaen seine Hörer daran erinnern, dass selbst die Sterne mit ihren ewigen Gesetzen ein teleologisches Programm verfolgen?
- Die Rechte des ersten Pianisten wechselt zwischen Passagen mit wiederholten Motiv-*x*-Arpeggien im höchsten Register (vgl. T. 107-109, 113-115, etc.) und Vogelruf-Figuren, deren Konturen keine Beziehung zum Material des Sternthemas haben.
- Erst kurz vor Ende des Abschnitts (ab. T. 140) gibt auch das erste Klavier sein thematisches Spiel zugunsten einer Codetta auf. In plötzlich homophoner Textur schließt es mit zwei Varianten eines dreifachen 'Stoßseufzers' und erinnert die Hörer somit sehr spät an das sonst in dieser Durchführung vernachlässigte Element.

⁴³ Wie schon in dem früheren Fall hat Messiaen auch hier die Transpositionen seiner beiden Modi so gewählt, dass beiden sechs Noten gemeinsam sind:

Modus 2 ³ =	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ,	
Modus 4 ⁵ =		<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i> .

Die Reprise bezieht sich in sehr direkter Weise auf die Exposition. Unter diversen polymodalen Klangverbindungen des ersten Klaviers wiederholt das zweite Klavier den gesamten Verlauf unter Verstärkung durch eine dritte Unisono-Oktave. Das *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* endet mit einer ungestümen Coda, in der Messiaen den Zentralton *e* nachdrücklich bestätigt, bevor das Stück mit einer letzten Erinnerung an das Motiv *x* in seiner Originalgestalt schließt, die im tiefsten Register im vierstimmigen *fff*-Unisono niederdonnert.⁴⁴

Die Begriffe, mit der Messiaen den Aufbau dieses Satzes beschreibt – Exposition, drei Durchführungen und Reprise – betonen die Bedeutung des zentralen Motivs und, in geringerem Maße, des gesamten Sternthemas. Die Wortwahl trägt allerdings der Tatsache nicht Rechnung, dass die dritte Durchführung eng mit der ersten verwandt ist und dass beide sich wesentlich von der zweiten Durchführung unterscheiden. Dieser Mittelabschnitt übernimmt vom Sternthema nichts außer dem fünftönigen Motiv und ersetzt zudem die charakteristischen Rhythmen durch virtuoses Spiel.

Eine alternative Erklärung der Struktur dieses im Material so einfachen und einheitlichen, in der Textur aber oft so komplexen Satzes bietet sich an, wenn man das zugrunde liegende Palindrom erkennt. Unter diesem Blickwinkel stellt sich der ganze Satz als eine Vergrößerung des in der Exposition vorgegebenen Aufbaus dar. Hier wie dort ist das zentrale Segment zwar vom Thema abgeleitet, aber doch wesentlich weiter von ihm entfernt als die beiden angrenzenden Abschnitte. Die kurze Erweiterung, die die Exposition beschließt, findet ihre Entsprechung in der kurzen Coda, mit der das Stück endet.

BEISPIEL 29: Palindrombildungen im *Amen des étoiles*

T. 1-48 :	a1	a2	a'	a3	a4	+ Erweiterung
T. 1-200:	A	B	C	B'	A'	+ Coda
	Expo- sition	Durchf. Thema	Durchf. Motiv (virtuos)	Durchf. Thema	Reprise	

⁴⁴ Man beachte den von Messiaen in diesem Satz angewandten Verarbeitungsprozess: (1) Das Sternthema, in *e* verankert, wird im Abschnitt A (T. 1-10) eingeführt. (2) Auf die Dominante *h* transponiert wird es in Abschnitt B aufgegriffen (T. 52-57 ~ 1-6, T. 63-68 ~ 4-10), umgeben von zahlreichen Varianten des Motivs *x* in der Originallage auf *e*. (3) Diese Varianten des Motivs, jetzt ebenfalls auf die Dominante transponiert, kehren schließlich im tiefsten Strang des Abschnitts D wieder (T. 107-111 ~ 49-52, T. 112-117 ~ 58-62, T. 118-126 ~ 69-76).

Wie Messiaen in seinem Kommentar schreibt, “beschwören all diese vermischten Bewegungen das Leben der Planeten und den erstaunlichen Regenbogen, der dem um den Saturn kreisenden Ring seine Farben gibt”. Nicht in Worten, wohl aber in seiner Musik bringt der Komponist zum Ausdruck, dass die Ordnung, die diese “vermischten Bewegungen” bestimmt, ermöglicht und zugleich beschränkt, auf ein einziges, ganz einfaches Gesetz zurückgeht, das durch die Allgegenwart des kurzen Motivs symbolisiert ist.

Das Maß, das die Seelen misst

Wenn Gott, mit Christus zu seiner Rechten, am jüngsten Tage die Lebenden und die Toten richtet, so wird er nur ein einziges Maß anwenden. Nach diesem Maß wird ein Geschöpf entweder als “gerecht” oder als “vom Teufel verführt” eingestuft und entsprechend entweder zur Verherrlichung in das himmlische Jerusalem oder zur ewigen Verdammnis in die Hölle geschickt.

Messiaen gründet den Satz, den er *Amen du Jugement* nennt, auf eine einzige musikalische Phrase. Diese Phrase erklingt zwölfmal – in der Zahl der göttlichen Vollkommenheit.⁴⁵ Sie erfährt vielfache Verwandlungen, doch ihre Grundform und die Abfolge der Komponenten bleibt immer gleich. Man kann vermuten, dass die Phrase in Messiaens musikalischer Sprache eine Verkörperung des oben genannten universellen Maßes darstellt.

Da alle zwölf Halbtöne Verwendung finden, scheint die Phrase zunächst keinen bestimmten tonalen Bezug herzustellen. Vielmehr verwirrt sie die Ohren der Hörer durch parallele und gegenläufige chromatische Bewegungen des ersten Klaviers (siehe den parallelen Aufstieg in T. 1-3 von *f* nach *h* und *ges* nach *c* sowie den Abstieg von *g* nach *cis*).

Der Rhythmus klingt mit fünfzehn Sechzehnteln und vier Achteln einfach. Allerdings legt die Notation eine andere Ordnung nahe, und zwischen den Zeilen erkennt man sogar noch eine dritte Botschaft. Im Notentext ist die Gerichts-Phrase mit ständigem Taktwechsel geschrieben: Zwei in Sechzehnteln und zwei in Vierteln gezählte Takte ergeben insgesamt 23 Sechzehntel – eine der von Messiaen so geliebten Primzahlen. Man fragt sich, ob er diese Zahl wohl gewählt hat, um zu unterstreichen, dass Gottes Maß nicht teilbar ist und nicht verstanden, sondern nur befolgt werden kann.

⁴⁵ Mit Ausnahme der beiden Codatakte beruht das gesamte Stück auf dieser Phrase, vgl.

A	a = 1-4,	a' = 5-8,	a = 9-12,	a" = 13-19;
B	b = 20-23,	b' = 24-27,	b = 28-31,	b" = 32-38;
A'	a = 39-42,	a' = 43-46,	a''' = 47-50,	a'''' = 51-57.

BEISPIEL 30: das Jüngste Gericht und seine musikalische Darstellung

Doch wer hört statt zu lesen, entdeckt eine andere Wirklichkeit. Die musikalische Struktur zeigt drei durch Wiederholung oder Verarbeitung eines Grundelements bestimmte Komponenten gefolgt von einem einmaligen Schlusselement. Die Phrase beginnt mit drei Gruppen, in denen ein gebundenes Intervallpaar in der Rechten des zweiten Klaviers mit einem als chromatischer Cluster nachschlagenden Sechzehntel im ersten Klavier einen Komplementärrhythmus bildet: 3×3 Sechzehntel (a). Die zweite Komponente besteht aus 3×2 Sechzehnteln, die im *crescendo* des ersten Klaviers aufsteigen (b). Die dritte Komponente verbindet die beiden Instrumente für die Dauer von 3×1 Achteln (c) in drei Akkorden, deren außerordentliche Wucht durch drei Maßnahmen erreicht wird: das dynamische Niveau (*fff*) im hohen Register, die Verdoppelung jeder Note im Zusammentreffen beider Instrumente und die zusätzlichen Akzente auf jedem Anschlag. Die Phrase endet mit einem Einzelereignis im sehr tiefen Register – einem Akkord, der, zusammen mit seinem ebenfalls akkordischen Vorschlag, einen zehntönigen Cluster bildet (x).

Unter dem Blickwinkel des messiaenschen Spiels mit numerischen Symbolen kann man die Phrase also interpretieren als eine Abfolge von drei immer einfacher werdenden Manifestationen trinitarischer Ereignisse (3×3 , 3×2 , 3×1), ergänzt durch eine einzelne Attacke. Diese Attacke scheint aus einer beängstigenden Region zu kommen; sie klingt schrecklich und unabänderlich, wie ein Schlusspunkt nach dem göttlichen Urteilspruch.

Vom harmonischen Gesichtspunkt aus betrachtet erreicht die Phrase ihren Höhepunkt zu Beginn des dritten Taktes, wenn der Zusammenklang beider Klaviere vorübergehend einen Dominant-Tredezimakkord auf *e* errichtet – der einzige aus Terzen gebildete Akkord. Bezeichnenderweise markiert dieser Akkord den zentralen Punkt der Phrase: Er wird auf beiden Seiten flankiert von elf Sechzehntelwerten.

Im Denkprozess des Komponisten scheint dieser Klang ursprünglich, wie Beispiel 284 in *Technik meiner musikalischen Sprache* zeigt, einen Endpunkt dargestellt zu haben. Hier drückt Messiaen, ohne einen Werkbezug zu nennen, die vier Phrasen des ersten Abschnitts des *Amen du Jugement* ab in dem, was einer Vorstufe zur endgültigen Form zu entsprechen scheint. Die Skizze enthält noch nicht den Part des ersten Klaviers mit seinen Phrasenenden (vgl. in der Partitur T. 4, 8, 12, 19) und der Erweiterung innerhalb der letzten Phrase (T. 16-18). Jede Phrase besteht hier nur aus einem einzigen Takt und endet mit einem Nonenakkord. Die vier Nonenakkorde bilden eine Abfolge von zwei Paaren, innerhalb derer jeweils der Akkord auf E-Dur eine Antwort erhält von einem ähnlich gebauten Mollakkord auf der kleinen Terz über bzw. unter *e*. Die kurze Coda wird später die latent auf *e* bezogene Tonart des Satzes bestätigen.

BEISPIEL 31: Skizze für Abschnitt A des *Amen du Jugement*
(zum Vergleich die Taktzahlen in der endgültigen Version des Satzes)

vgl. T. 1 (+39) 2 (+40) 3 (+41) 5 (+43) 6 (+44) 7 (+45)

vgl. T. 9 10 11 13 17 (+55) 18 (+56)

Abschnitt B dagegen, der dasselbe Material unter Verkehrung der Register verarbeitet (T. 20-38), enthält keinerlei Anhaltspunkte für eine tonale Verankerung – weder eine Bestätigung des *e* noch einen Akkord in Terzenschichtung. In der Endversion des Satzes arbeitet Messiaen einer tonartlichen Orientierung zudem entgegen, indem er jede Phrase der Abschnitte A und A' um einen betont atonalen Schluss ergänzt. Diese explizite Verweigerung jeder Harmonie scheint dem Komponisten als musikalisches Symbol für eine Überzeugung zu dienen, die er in seinem Kommentar zum Ausdruck bringt: dass das Jüngste Gericht sich vor allem als große Verwünschung erweisen wird. So kann man deuten, dass das *e* und die daraufbauenden Terzenklänge als Symbole für den Gottesgehorsam einzelner Geschöpfe fungieren – also letztlich wieder für das Maß, nach dem Gott das Verhalten seiner Geschöpfe richtet; man vergleiche dazu die Bedeutung, die der Ton *e* als Grundton des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* hat, der anderen einer Ordnung im Universum gewidmeten Vision Messiaens.

Die Gegenwart der Verdammten ist übrigens bis in die Coda hinein spürbar. Diese fügt dem Satz eine Schlusspartikel hinzu, die größtmöglichen Kraftaufwand verlangt; die Anweisung für die Pianisten lautet "*ffff* *sec*". Die Herrschaft des E-Dur-Dreiklanges, die aufgrund seines fünftaktig verstärkten *e* zunächst fraglos gesichert erscheinen möchte, wird durch den im zentralen Register dagegen klingenden querständigen As-Dur-Dreiklang in Frage gestellt. Es legt sich nahe, dieses As-Dur als die Gegenkraft zum E-Dur des frommen Gehorsams zu interpretieren.

Im Vorwort der Partitur eröffnet Messiaen seine Erklärung zum *Amen du Jugement* mit einer kryptisch klingenden Beschreibung: "Trois notes glacées comme la cloche de l'évidence" schreibt er, bevor er aus dem Matthäus-Evangelium die an die "Böcke" adressierten Worte des Weltenrichters Jesu zitiert. Man fragt sich zunächst verwundert, von welchen "drei Noten" wohl die Rede sein mag. In der sechsten Vision scheint es nur ein einziges klar unterscheidbares Element zu geben, das man in dieser Weise umschreiben könnte: den dreifach wiederholten dreitönigen Anschlag auf unbetontem Taktteil, den das erste Klavier zu Beginn jeder Phrase des Abschnitts A spielt. Dieser Anschlag vereint die Töne *f*, *ges* und *g*. Das aber sind genau die Töne, die den Raum füllen würden zwischen dem, was oben als 'das *e* des göttlichen Gesetzes und Maßes' und als das im Schlussakkord dagegen klingende 'as des Ungehorsams' identifiziert wurde. Die Evidenz, das im Jüngsten Gericht herangezogene Beweismaterial, das in den Attacken der "drei frostigen Noten" verkörpert sein soll, trennt somit die Gerechten von den Ungerechten, die Erwählten von den Verwünschten.

Schließlich bezieht sich das *e*, das die beiden einander im Zyklus symmetrisch entsprechenden Stücke verbindet, auch noch auf *a*, den Zentralton des *Amen de la Création*, dessen Dominante es ist. Wenn Messiaen seinen Zuhörern in den letzten Worten seines Kommentars zum ersten Satz der *Visions* versichert, dass der primitive Nebel des Schöpfungsbeginns als Potenz bereits das Licht und das Leben enthält, scheint er damit unter anderem auch eine Verbindung herzustellen zwischen den Protagonisten des zweiten und des sechsten Satzes, den kosmischen Himmelskörpern und den denkenden Wesen der Erde, deren Aufgabe es gewesen wäre, ihren Gott zu loben und ihm zu gehorchen.