

Teil I

Sprachen und Metaphern der Liebe

Die Mehrdeutigkeit des Verlangens

Olivier Messiaens Liedtexte erlauben Rückschlüsse auf die Quellen, aus denen sich seine Bildsprache speist. Auf den vorrangigen Plätzen stehen das Hohe Lied, die mittelalterliche Liebeslyrik und der Tristan-Mythos. Allerdings ist für eine Einschätzung von Messiaens Adaptation die Perspektive, aus der diese Quellen von gebildeten Franzosen zwischen den Weltkriegen wahrgenommen wurden, weit entscheidender als eine historisch-kritische Aufarbeitung, die in ihrer für das frühe 21. Jahrhundert typischen Form solche epochenspezifischen Rezeptionsfilter eher als tendenziös desavouieren würde.

Die einflussreiche Studie *L'Amour et l'occident*¹ des schweizerischen politischen Philosophen und kulturkritischen Essayisten Denis de Rougemont, die anlässlich ihrer Erstveröffentlichung 1939 viel Aufmerksamkeit fand, veranlasste gerade während der 40er Jahre viele religiös orientierte Franzosen, die Idee der leidenschaftlichen Liebe neu zu überdenken. Thematisiert wurde einerseits, ob generell *Agapé* neben oder sogar vor *Eros*, selbstlose Nächstenliebe neben oder sogar vor leidenschaftliches Verlangen als Selbstzweck zu stellen sei, andererseits aber, ob in besonderen Fällen eine schicksalhafte, nur im Tod ganz zu erfüllende Zusammengehörigkeit zweier Menschen gegen die Ansprüche konventioneller Verbindungen zu verteidigen wäre.

Als Messiaen in den beiden Liedzyklen der 30er Jahre begann, sich mit dem Thema der Liebe auseinanderzusetzen, war seine größte Sorge noch,

¹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972 [1939]; deutsch *Die Liebe und das Abendland*, Übers. Fr. Scholz u. I. Kuhn, Zürich, Diogenes, 1987.

dass die eheliche Leidenschaft eine Verminderung der Gottesliebe mit sich bringen könnte. Als er in den späten 40er Jahren seine „Tristan-Trilogie“ abschloss, war er fasziniert von der unvermeidlichen Verknüpfung zwischen Liebe und Tod, *Eros* und *Thanatos* in der „großen“ Liebe.

Geliebte und Gott

Die sechs hier untersuchten Werke zum Thema der Liebe fallen in drei unterschiedlich umfangreiche Gruppen. In den beiden ersten Werken geht es um Messiaens Selbstverständnis als frisch verheirateter Ehemann; die letzten drei bilden nach Angabe des Komponisten die schon mehrfach erwähnte „Tristan-Trilogie“. Der sechste Zyklus, der chronologisch zwischen die beiden Gruppen fällt, in seiner geistigen Ausrichtung durch die Bezeichnung als „Liturgien“ jedoch zunächst ein wenig abseits zu stehen scheint, verursachte den größten Skandal. Die während der jahrelangen Presseschlacht vorgebrachten Einwände betrafen Messiaens eigensinnige Klangwelt, die vielen Kritikern als einer „religiösen“ Musik unangemessen erschien.

Die Missverständnisse, die diesen öffentlichen Auseinandersetzungen zwischen Gegnern und Verteidigern Messiaens zugrunde lagen, haben ihre Wurzeln in zwei Vorurteilen, die der Komponist immer wieder versuchte auszumerzen. Das eine unterstellt, dass Gottesliebe musikalisch nur auf zwei Weisen ausgedrückt werden kann: entweder freudig unkompliziert (im Geiste Hosanna singender Gotteskinder) oder feierlich (geprägt durch die von selbstkritischen Sündern im Angesicht Gottes empfundene Ehrfurcht). Das andere Vorurteil – keineswegs beschränkt auf die Pariser Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, aber in dieser Zeit besonders präsent in der öffentlichen Debatte – geht davon aus, dass alle Männer lasziv sind und jeder scheinbar Fromme, wenn man ihn nur lange genug beobachtet, sich verraten wird.

Die Messiaens Darstellungen der Gottesliebe betreffenden Missverständnisse begannen mit einem kurz vor den *Liturgies* entstandenen Instrumentalwerk, dem Satz „Amen du Désir“ aus *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere. Die Vorbemerkung zu diesem Stück kündigt zwei Themen an, ein „langsam ekstatisches“, das die Sehnsucht des Menschen nach tiefer Zärtlichkeit ausdrückt, und ein „extrem leidenschaftliches“, das eine Seele darstellt, „von einer furchtbaren Liebe angezogen, die sich (ähnlich wie im Hohen Lied) in erotischen Bildern ausdrückt“. Doch, fügt der Komponist sofort hinzu, „hier ist nichts Fleischliches, nur ein besonders starker Durst nach Liebe“.²

² Siehe Olivier Messiaen, *Visions de l'Amen*, Paris, Durand, 1950, „Note de l'auteur“.

Mystiker aller Jahrhunderte bedienen sich der Sprache der Liebe und des Liebesverlangens, um ihrer Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott Ausdruck zu verleihen. Die Karmelitin Teresa von Ávila berichtet schon im 16. Jahrhundert von der Empörung, mit der eine Kirchengemeinde auf die Predigt eines Mönches reagierte, der von der zärtlichen Liebe zwischen Gott und seiner Braut oder Gefährtin sprach. Diese Sprache, kommentiert die Nonne, erschien ihr selbst vollkommen angemessen, zumal es sich um eine Predigt über das Hohe Lied handelte. Doch fühlten sich viele gläubige Laien offenbar vor den Kopf gestoßen.³ Doch spricht schon Augustinus in seinen Ende des 4. Jahrhunderts verfassten *Confessiones* von dem Verlangen nach Gott und beschreibt es als eine Art Liebestrunkenheit. Im 13. Jahrhundert argumentiert Thomas von Aquin in seiner *Summa theologiae* (I.12,6), dass nur ein besonders großes Verlangen den Menschen darauf vorbereitet, das verlangte Gut auch empfangen zu können, und Bonaventura in Prolog 3 seines *Itinerarium mentis in Deum* (Der Pilgerweg des Menschen zu Gott) spricht von der Ekstase, die der Mensch beim Verlangen nach der Vereinigung mit Gott empfindet.

Mit seiner Verwendung des Wortes „*désir*“ im Mittelsatz der Meditationen über die vielen Bedeutungen des Wortes *Amen* stellt Messiaen sich in eben diese Tradition. Dennoch wurde er wiederholt in die Enge getrieben von säkularen Interpreten, die das Wort „*désir*“ automatisch auf erotische Lust bezogen und mit betonter Erleichterung von ihrer Entdeckung berichteten, dieser angeblich so strenggläubige Mann habe letztlich doch ganz menschliche Bedürfnisse. Eher verwirrt als verärgert erklärte Messiaen immer wieder, *désir* oder „Verlangen“ sei in seiner geistigen Bedeutung zu verstehen, in dem Sinne, wie der Prophet Daniel in einer Vision (Dan 10,8-11) von einem Engel Gottes als *vir desideriorum* angesprochen wird, was frühere französische Bibelübersetzungen als „*homme de désir*“ wiedergaben.

Eines der nach Messiaens Auffassung begehrtesten Objekte menschlichen Verlangens ist die selig machende Vision, wie sie der heilige Franziskus von Gott erbat und – so steht es in den Legenden der *Fioretti* – in Form des wundersam geigenden Engels erfuhr. Die allergrößte Glückseligkeit aber ist die *unio mystica*, die Vereinigung des gläubigen Menschen mit Gott, die als eine Liebesverschmelzung vorzustellen ist. Messiaen war überzeugt, dass die Seele eines jeden Christen nach Vereinigung mit Gott im Heiligen Geist

³ Siehe Teresa von Ávila, *Von der Liebe Gottes: Über etliche Wort des Hohenlieds Salomonis*, nach der deutschen Erstübersetzung von 1649 bearbeitet von Barbara Könneker und André Stoll, Frankfurt, Insel, 1984 (original: *Conceptos del amor de Dios*, 1611), Kapitel I, 5.

strebt. Dieser Vorgesmack auf das, was die Seele am Ende der Zeiten in der endgültigen Vereinigung mit Gott erwartet, kann metaphorisch in der Sprache der Erotik ausgedrückt werden, insofern *Eros* die innerhalb des menschlichen Erfahrungsbereichs intensivste Form von Verlangen und Erfüllung darstellt. Jenseits der Metaphorik jedoch geht es nicht um Sinnliches. Das gilt ebenso für Messiaens Hinweis auf den "Höhepunkt des Durstes nach Liebe", mit dem der Komponist, die Sprache des Psalmisten paraphrasierend, sein Thema "Amen du désir" charakterisiert.⁴

Das Hohe Lied: *Eros* und die Sehnsucht nach der *unio mystica*

Die *Trois petites Liturgies de la présence divine*, der bevorzugte Angriffspunkt in der Presseschlacht um Messiaens Verständnis von Liebe und Religion, ist über weite Strecken als Collage aus Versen aus dem Hohen Lied angelegt. Dieses dem weisen Salomon zugeschriebene biblische Liebesgedicht, nach seinem hebräischen Titel (*shir ha shirim*) und dessen lateinischer Übersetzung in der Vulgata (*canticum canticorum*) auch als "Lied der Lieder" bezeichnet, ist als Dialog zwischen einem Mann und einer Frau – die beide anonym bleiben – entworfen, mit gelegentlichen Einwüfen der "Töchter Jerusalems". Der Text hat Bibelinterpreten über Jahrhunderte hinweg Rätsel aufgegeben, da er ausdrücklich von erotischer Liebe spricht und Gott nicht ein einziges Mal erwähnt. Es handelt sich keineswegs um eine abstrakte Diskussion der Liebe, sondern vielmehr um eine dramatische und überwältigend positive Darstellung sinnlichen Verlangens in seinen physischen und emotionalen Aspekten. Dabei wird der Leser in die Lage eines privilegierten Zuhörers versetzt, indem er die sehnsuchtsvollen Äußerungen der beiden Liebenden hört und die Freude nachempfindet, die sie aneinander haben.⁵

Durch viele Jahrhunderte christlicher Geschichte wurde das Hohe Lied allerdings nicht so gelesen. Es galt als akzeptiert, dass es in diesem Buch um eine allegorische Botschaft ging: Der Mann, von Exegeten bevorzugt als

⁴ Vgl. Psalm 42,1-2: "Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott, nach dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott" und Psalm 63,1-2: "Gott, du mein Gott, dich suche ich, meine Seele dürstet nach dir. Nach dir schmachtet mein Leib, wie dürres, lechzendes Land ohne Wasser". Der Wortlaut dieses und aller weiteren Bibelzitate, sofern nicht anders angegeben, entspricht der Herderschen Einheitsübersetzung.

⁵ Siehe hierzu Bernard V. Brady, *Christian Love*, Washington, DC, Georgetown University Press, 2003, S. 27.

“Bräutigam” apostrophiert, wurde mit Jesus gleichgesetzt, die “Braut” entweder als Kirche oder als individuelle menschliche Seele gedeutet. Origenes (185–ca. 254), dessen Interpretation die Rezeption des Gedichtes über zehn Jahrhunderte gänzlich und über weitere fünf Jahrhunderte noch teilweise beherrschte, bestand darauf, dass der sehr expliziten Körperlichkeit des Hohen Liedes eine spirituelle Bedeutung ebenso innewohne wie dem menschlichen Körper seine Seele. Die offenkundige Erotik des Textes solle den Leser herausfordern, in eigener Anstrengung nach der göttlich gemeinten Botschaft zu suchen. Sobald der Exeget die hinter den dramatischen Masken verborgenen Hauptpersonen richtig identifiziert habe, erkenne er zuversichtlich, dass es sich um die Geschichte der *unio mystica* der Kirche mit Christus oder der Seele mit dem göttlichem Logos handle.

Die nach der Vereinigung mit dem göttlichen Wort verlangende Seele ist hier tatsächlich “in Liebe befangen”. Die Geliebte des Hohen Liedes sehnt sich (Hld 1,4: “Zieh mich her hinter dir”), seufzt, (2,17: “komm du, mein Geliebter!”) und liegt schlaflos (3,1: “Des Nachts auf meinem Lager suchte ich ihn, den meine Seele liebt”). Sie versucht ihrem Geliebten Lust zu bereiten (4,16: “Mein Geliebter komme in seinen Garten und esse von den köstlichen Früchten”) und verleiht ihrer eigenen Lust Ausdruck (5,16: “Sein Mund ist voll Süße, alles ist Wonne an ihm”). Sie sucht ihn (3,2 und 5,6: “Ich suchte ihn und fand ihn nicht”), ruft umsonst (5,6: “Ich rief ihn, er antwortete nicht”), ist erleichtert, wenn sie ihn schließlich kommen sieht (2,8: “Horch! Mein Geliebter! Sieh da, er kommt”). Sie zittert aus Angst, ihn zu verlieren (5,6: “Mir stockte der Atem: er war weg”), bewundert ihn (1,16: “Schön bist du, mein Geliebter, verlockend”), klammert sich an ihn (3,4: “Ich packte ihn, ließ ihn nicht mehr los”), ist betört von seinem Duft (5,13: “Seine Wangen sind wie Balsambeete, darin Gewürzkräuter sprießen”), und gibt sich ihm schließlich hin (7,11: “Ich gehöre meinem Geliebten, und ihn verlangt nach mir”; 7,12: “Früh wollen wir dann zu den Weinbergen gehen [...] dort schenke ich dir dann meine Liebe”), in einem Akt der Gegenseitigkeit (2,16: “Der Geliebte ist mein, und ich bin sein”). Sie bereitet sich vor, ihren Geliebten zu empfangen, der mit den Worten eintritt: “Schön wie Tirza bist du, meine Freundin, lieblich wie Jerusalem [...] Doch einzig ist meine Taube, die Makellose” (6,4+9). Der ganze Dialog ist eine einzige Einladung, die Zweifelt hinter sich zu lassen zugunsten der Einheit, vom Verlangen zur Vereinigung fortzuschreiten. Origenes’ allegorische Deutung des Hohen Liedes betont dabei die aufsteigende vor der absteigenden Geste, die Erhebung der liebenden Seele (oder Kirche) durch eigenes Sehnen vor der von Gott ausgehenden, vom Menschen vor allem empfangenen Gnadenhandlung.

Dennoch blieb die allegorische Deutung des Hohen Liedes bis ins 12. Jahrhundert vorherrschend. Erst damals begannen Exegeten – besonders die Äbte der großen Klöster – das Gedicht in einer Weise zu lesen, die sich sowohl von Origenes als auch von modernen Interpretationen unterscheidet. Ein neues Verständnis der menschlichen Seele veranlasste diese geistlichen Führer, den Aufstieg der Seele zu betonen. Indem sie die individuelle, liebende Hingabe an Gottes Willen unterstrichen und geheime oder allegorische Bedeutungen zugunsten praktisch-spirituelle Ermahnungen hinter sich ließen, suchten diese mittelalterlichen Exegeten den Text für die konkrete Lebenssituation ihrer Hörer zu erschließen und die affektive Kraft der Bildsprache in den Dienst einer Ermahnung zu gottgefälligem Lebenswandel zu stellen.

Männern wie Bernhard von Clairvaux, der sechshundachtzig Predigten über das Hohe Lied verfasste, legte sich schon durch die gesellschaftlichen Bedingungen des mittelalterlichen Klosterlebens eine bestimmte Deutung nahe. Wie die Prämonstratenser, die Augustinerchorherren und die Regularkanoniker von St. Viktor in Paris rekrutierten auch die Zisterzienser vor allem Erwachsene. Diese Mönche hatten somit einen Großteil ihres Lebens in der weltlichen Gesellschaft verbracht. Viele von ihnen waren zuvor verheiratet gewesen, die meisten waren vertraut mit säkularer Liebesdichtung. Einige, wie Folquet de Marseille – einer der Führer in dem Zweig der Troubadours, der Messiaen interessierte – hatten selbst säkulare Liebeslyrik geschrieben, bevor sie sich in ein Kloster zurückzogen. Die spirituelle Bildung dieser Rekruten verlangte nach Beispielen monastischer Liebesdichtung; daher erschien eine neue Auslegung des Hohen Liedes wünschenswert.⁶ Bei Bernhard ist die „Geliebte“ dabei noch immer die nach Gott dürstende Seele. Doch, wie er in Predigt 84 sagt, geht es ihm darum, die verlangende Seele zu lehren, den zu suchen, von dem sie gesucht wird.

Messiaen zog zu seinen Studien über das Hohe Lied besonders gern Bernhards Predigten heran. Die Gründe hierfür dürften vielfältig sein. Neben einer grundsätzlichen Affinität mit dem 12. Jahrhundert, das ihn auch in den Schriften Thomas von Aquins und Bonaventuras, sowie in den (religiös inspirierten) Liedern der Troubadours unmittelbar ansprach, mag entscheidend sein, dass Bernhards Auslegung weniger eine Moraltheorie der Gottesliebe

⁶ Für eine ausführlichere Darstellung siehe vor allem die Schriften des Bernhard-Kenners Jean Leclercq, u.a. anderem *L'amour des lettres et le désir de Dieu: Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957; *Wissenschaft und Gottverlangen: Zur Mönchstheologie des Mittelalters*, Düsseldorf, Patmos, 1963; und *Monks and Love in Twelfth-Century France*, Oxford: Clarendon Press, 1979.

als eine *Erfahrung* der Liebe predigt, die durch den Wechsel von An- und Abwesenheit geprägt ist. Wie Messiaen es später auch so betont tun sollte, behandelt Bernhard die Liebe Gottes für die Menschen als den ersten und grundlegenden Ausdruck aller Liebe. Das Wechselspiel von An- und Abwesenheit des Geliebten macht das Gedicht für Bernhard zu einer dramatischen Darstellung der Dialektik des Verlangens. Dabei ist den Menschen die Sehnsucht nach dem Absoluten eingeboren. Insofern Menschen nach dem Ebenbild Gottes geschaffen sind und daher mit einer natürlichen Affinität mit ihrem Schöpfer ausgestattet sind, kann ihnen eine auf ihre eigene Sphäre reduzierte Wirklichkeit nie ganz genug sein. In Bernhards Menschenbild ist das Verlangen nach der Vereinigung mit Gott Ziel der menschlichen Natur.

Die Freude, die Liebende empfinden, wenn sie vereint sind, und die Sehnsucht, mit der sie jegliche Distanz zu überwinden suchen, sobald sie getrennt sind, trifft auch auf das Verhältnis zwischen Kirche und Christus, zwischen dem göttlichen Logos und der individuellen Seele zu. Diese Liebessehnsucht kann innerhalb des menschlichen Lebens letztlich genauso wenig gestillt werden wie die zwischen Mann und Frau, und projiziert damit ihre Vollendung in eine Zukunft, in der allein eine vollkommene und dauerhafte Liebe möglich sein wird. Das Verlangen nach Gott ist daher eschatologisch, gerichtet auf eine Erfüllung jenseits menschlicher Zeit. Die scheinbar wiederholte Abwesenheit dessen, der doch eigentlich stets anwesend ist, lädt die Seele ein, nach größerer Höhe zu streben, nicht aufzugeben, bevor sie das Reich des Bräutigams betreten und ihn "erkannt" hat.

Wenn Messiaen in seinen Interviews immer wieder betont, große Liebe (besonders: schicksalhaft unausweichliche Liebe) sei ein Widerschein – wenn auch nur ein schwacher Widerschein – der wahren, d.h. der göttlichen Liebe, und wenn er in demselben Kontext daraufhinweist, dass eine absolute menschliche Liebe unweigerlich nur im Tod ihre Erfüllung finden kann, insofern Mann und Frau einander in menschlicher Form nur unvollkommen "erkennen" können, so drückt er hiermit eine Überzeugung aus, die in direkter Linie auf die Lehrmeinungen des Bernhard von Clairvaux und dessen Ausdeutungen des Hohen Liedes zurückverfolgt werden kann. Er steht damit in der Tradition zahlreicher Exegeten des Gedichtes, die erklären, dass die Vereinigung von Mann und Frau als ein leises Echo der Vereinigung der Seele mit Gott verstanden werden kann – beinahe, aber eben doch nicht ganz göttlich, leise insofern die von der Seele in der Erfahrung der *unio mystica* empfundene Freude unendlich viel höherer Art ist als die einem Körper erfahrbare Freude.

***Fin' amors* und Spiritualität in der Troubadour-Tradition**

Troubadour-Dichtung, d.h. Liebeslyrik für eine unerreichbare Frau, entstand im "pays d'Oc", den von okzitanisch sprechenden (und schreibenden) Völkern bewohnten Landschaften im südlichen Drittel Frankreichs sowie in Randgebieten Italiens und Spaniens, in den piemontesischen Alpen und dem katalanischen Val d'Aran. Die generelle Bezeichnung *langue d'Oc* identifizierte lediglich eine der Volkssprachen, die sich in den von Römern kolonisierten Gebieten als ein Gegensatz zum Latein der Fremdherrscher und Kleriker herausgebildet hatten. Viel später erst kam der Begriff "Provenzalisch" in Gebrauch, der jedoch auch nur nahelegte, dass diese Sprache typisch für die von den Kolonialherren als *Provinciales* zusammenfasste Bevölkerung einer bestimmten römischen Provinz war, deren Gebiet von den Alpen bis nach Narbonne reichte. Die Schriftsprache des Altprovenzalischen (oder Altokzidentalischen), die vor allem auf den im Limousin üblichen Wortformen beruhte, lässt sich bis zu Dokumenten aus dem 10. Jahrhundert zurückverfolgen. Sie erreichte ihren Höhepunkt im 11. bis 13. Jahrhundert. Danach verfiel sie im Zusammenhang mit dem Albigenser-Kreuzzug und den verschiedenen Anstrengungen von Kirche und Königshof, die irritierend unabhängige Kultur der südlichen Gebiete durch Unterdrückung, Einverleibung oder schlicht Zerstörung zu ersticken.

Während der ganzen Zeitspanne blieb das Lateinische die Sprache der Predigten, Hagiografien, klösterlichen Annalen und Gesetzestexte. Nur in der Literatur wurde die Kolonialsprache, die sich im nördlichen und mittleren Frankreich unter dem Einfluss Karls des Großen etabliert hatte, durch die dem Umgangssprachlichen nähere Dichtung aus dem Süden in Frage gestellt. Darüber hinaus unterschied sich die rivalisierende Literatur allerdings auch in der Thematik. Und sie verbreitete sich rasant. Schon im 12. Jahrhundert blühte auch in Nordfrankreich, dem Land der "Franceis", eine landessprachliche Dichtung.

Guillaume oder Guilhem d'Aquitaine (1071-1126) wird heute als der erste derjenigen Dichter angesehen, die später *Troubadours* genannt werden sollten. Doch war er keinesfalls der erste Lyriker der Gegend. Zu seinen geistigen Vorfahren gehören arabische Dichter, auf die noch zurückzukommen sein wird, doch entstanden auch unter seinen Landsleuten in den Jahrzehnten vor seiner Glanzzeit schon vereinzelte Gedichte. Guillaumes Lieder bilden daher wohl nicht den Anfang, sondern vielmehr einen ersten steilen Höhepunkt einer neuen Tradition. Doch scheinen die elf von ihm überlieferten Gedichte den Grundstein gelegt zu haben dafür, dass landessprachliche Dichtung plötzlich quer durch das mittelalterliche Europa anerkannt und

geschätzt wurde. Schon zu den ersten Nachfolgern Guillaumes gehört der Mann, der als einer der begabtesten Liebeslyriker der okzitanischen Literatur angesehen wird, Bernard de Ventadour (auch Bernart de Ventadorn), von dem etwa fünfzig Lieder erhalten sind. Andere berühmte Troubadours waren Cercamon, Marcabru, Arnaut Daniel, Arnaut de Mareuil, Peire Vidal, Bertran de Born, Guiraut de Bornelh, Folquet de Marseille, und Jaufre Rudel, um nur einige Namen zu nennen.

Das Wort *Troubadour* (oder *Trobador*) und sein weibliches Gegenstück, *Trobairitz*, wird alternativ von zwei Verben abgeleitet: entweder von *trobar*, „finden, erfinden, ein Lied schaffen“ oder von *tropar*, „einen [musikalischen] Tropus komponieren“. In beiden Fällen unterstreicht die Etymologie die schöpferische gegenüber der nur wiedergebenden, aufführenden Tätigkeit. Die südfranzösischen Troubadours und die es ihnen bald gleich tuenden nordfranzösischen *Trouvères* waren Dichterkomponisten, die drei Rollen in sich vereinten: Sie schrieben ihre eigenen Verse, komponierten ihre eigenen Melodien und trugen ihre Lieder sodann in der höfischen Gesellschaft vor, der sie meist selbst angehörten. Das volkstümliche Bild vom Troubadour oder Trouvère als einem mit der Laute auf dem Rücken von Ort zu Ort wandernden Musiker, der sich mit öffentlichen Vorstellungen sein karges Brot verdiente, ist irreführend. Musiker, die von öffentlichen Auftritten lebten, wurden als *Jongleurs* bezeichnet und mit Akrobaten, Bärenführern, Schwertschluckern und anderen Unterhaltungskünstlern in einen Topf geworfen.⁷ Wie manche Straßenmusikanten unserer Zeit lebten sie oft am Rande der Gesellschaft. Die Troubadours und Trouvères dagegen waren hoch geehrte Dauergäste an verschiedenen Höfen und kamen oft selbst aus aristokratischen Familien, wie die vielen gräflichen und herzoglichen Namen zeigen. Ihre Liedtexte spiegeln das höfische Leben wieder und drehen sich charakteristischerweise um die höfische Liebe (*fin' amors*) und um religiöse Andacht – wobei beide Themen getrennt oder auch vermischt behandelt werden konnten, wie noch gezeigt werden soll.

Eine wichtige Untergattung der provenzalischen Liebesdichtung ist die *alba*. Das Wort, das ursprünglich „Morgendämmerung“ bedeutet, wurde zum Kennzeichen für eine bestimmte Art Lied, das entweder die Sehnsucht zweier Liebender besingt, die bedauern, sich bald trennen zu müssen, bevor sie von ihren jeweiligen Ehepartnern entdeckt werden, oder den Warnruf einer als Wachposten dienenden Vertrauten vertont, die auf den nahenden Morgen hinweist und die Liebenden zur Vorsicht mahnt.

⁷ Vgl. Jacques Chailleys Vorwort in Jean Maillard, *Anthologie de Chants de Troubadours*, Nizza, Delrieu, 1967, S. ix.

In seinen Unterhaltungen mit seinem ersten Interviewer Antoine Goléa erwähnt Messiaen drei Troubadours, von denen er sich bzw. seine Kompositionen beeinflusst glaubt: Jaufre Rudel, Guiraut de Bronelh und Folquet de Marselha (oder "de Marseille").⁸ Er betont sein besonderes Interesse an der mittelalterlichen *Alba* und nennt den Titel des wohl bekanntesten Liedes dieser Gattung, Guirauts "Reis glorios" (Glorreicher König). Ob er auch bei Jaufre Rudel an ein bestimmtes Lied dachte, ist nicht überliefert. Dieser Troubadour wurde um die Mitte des 12. Jahrhunderts berühmt für seine dichterisch vollendete Anbetung der Gräfin von Tripolis, die er erst in den letzten Minuten vor seinem Tode zum ersten und einzigen Male sehen sollte. Ihm verdankt die Liebesdichtung das Motiv der *amor de lonh* oder *amour de loin*, der Liebe aus der Ferne.⁹ Messiaen könnte an die *Alba* "Lanquan li jour son lonc en may" (Wenn im Mai die Tage lang sind) gedacht haben.¹⁰ Folquet schließlich – ein Dichterkomponist, der 1195 den Zisterziensern beitrug und 1205 sogar Bischof von Toulouse wurde, von dessen Liebeslyrik der 1170er und 80er Jahre aber selbst Dante begeistert war – könnte Messiaen mit seinen in der Tradition der Troubadours gehaltenen religiösen Liedern – z.B. "Vers Dieu" (Wahrer Gott) – beeindruckt haben.

Guirauts "Reis glorios" ist ein verblüffendes Beispiel für die von Rougemont beobachtete Mischung aus Liebesgeschichte und Religion: Ein knappes Gotteslob geht in ein Gebet über, in dem Gott genau genommen um Beistand angerufen wird, damit der Freund nicht beim Ehebruch erwischt wird. (Auf eine mögliche alternative Lesart werde ich später noch eingehen.)

Glorreicher König, wahres Licht und wahrer Glanz,
mächtiger Gott, Herr, wenn es Euch gefällt,
seid meinem Gefährten ein treuer Beistand;
denn seit Anbruch der Nacht sah ich ihn nicht,
und schon bald wird der Morgen dämmern!

Lieber Gefährte, ob du schläfst oder wachst,
schlafe nicht weiter, sondern wache sachte auf;
denn im Osten sehe ich den Stern aufgehen,
der den Tag bringt, ich habe ihn wohl erkannt,
und schon bald wird der Morgen dämmern.

⁸ Goléa, *Rencontres*, S. 176.

⁹ Vgl. dazu die im Rahmen der Salzburger Festspiele 2000 uraufgeführte Oper *L'amour de loin* der finnischen Komponistin Kaija Saariaho, deren Libretto der in Frankreich lebende libanesische Autor Amin Maalouf nach Jaufre Rudels Lebensgeschichte schrieb.

¹⁰ Melodie und okzitanischer Text finden sich in Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln, Arno Volk Verlag, S. 12, 14.

Lieber Gefährte, singend rufe ich dich:
schlaf nicht mehr, denn ich höre den Vogel singen,
der durch den Wald den Tag suchen geht,
und ich fürchte, dass der Eifersüchtige dich angreifen mag,
und schon bald wird der Morgen dämmern.

Lieber Gefährte, geh heraus zum Fenster
und schau auf die Sterne am Himmel;
dann wirst du erkennen, ob ich dir ein treuer Bote bin:
Wenn du das nicht tust, ist es zu deinem Schaden,
und schon bald wird der Morgen dämmern.

Lieber Gefährte, seit ich mich von dir trennte,
habe ich weder geschlafen noch mich von meinen Knien erhoben,
sondern habe zu Gott gebetet, dem Sohn der heiligen Maria,
dass er dich mir zur treuen Kameradschaft zurückgeben möge,
und schon bald wird der Morgen dämmern.

Lieber Gefährte, du batest mich
dort draußen auf dem Steinplatz nicht einzuschlafen,
sondern Wache zu halten die ganze Nacht bis zum Morgen;
jetzt gefällt dir weder mein Gesang noch meine Gesellschaft,
und schon bald wird der Morgen dämmern.

Schöner teurer Gefährte, ich bin an so köstlichem Ort,
dass ich wünschte, es würde nie Morgen oder Tag,
denn die edelste Frau, die je von einer Mutter geboren wurde,
halte und umarme ich; deshalb beachte ich kaum
den törichten Eifersüchtigen oder die Morgendämmerung.

Im Gegensatz zu diesem Lied Guirauts muss Folquets "Vers Dieu" aufgrund seines an die Jungfrau Maria gerichteten Textes als religiös angesehen werden; doch im Stil gleicht es weltlichen Troubadourliedern. Die meisten Troubadours dagegen schrieben Liebeslieder, in denen weder Gott vorkommt noch die Adressatin an die Jungfrau Maria erinnert. Für Messiaen, der diese Lyrik offenbar im Lichte des Hohen Liedes las, macht das kaum einen Unterschied. Entscheidend für seine Auffassung der Dichtung des *fin' amors* ist das Bild höfischer Liebe, wie es in den 1930er und 40er Jahren gedeutet wurde, insbesondere von so einflussreichen Interpreten wie Denis de Rougemont. Als die sechs in dieser Studie untersuchten Kompositionen entstanden, glaubten religiös orientierte Franzosen, dass ihre mittelalterlichen Vorfahren die Idee einer idealisierten Liebe *gelebt* haben und die Troubadour-Dichtung diese idealisierte Liebe daher auch *intentional ausdrücken* müsse, selbst da, wo die Texte verdächtig nach einfacher Erotik klingen.

Denis de Rougemont zu religiösen Aspekten in mittelalterlichen Liebesvorstellungen

Denis de Rougemont, der in seinem einflussreichen Werk *Die Liebe und das Abendland* seine Argumente zur leidenschaftlichen Liebe in ständigem Bezug auf den Tristan-Mythos entwickelt,¹¹ behandelt das Epos als Teil der *fin' amors*-Tradition.

In der gesamten südfranzösischen Lyrik, wie auch in der Lyrik Petrarcas und Dantes gibt es nur ein Thema: die Liebe. Aber nicht die glückliche, erfüllte oder befriedigte Liebe – ein solches Schauspiel kann ja nichts hervorbringen –, sondern im Gegenteil die ewig unbefriedigte Liebe. Ja, es gibt [...] eigentlich auch nur zwei Personen: den Dichter, der achthundert- neunhundert- tausendmal immer wieder seine Klage vorträgt, und die Schöne, die immer nein sagt.¹²

Troubadourlieder verherrlichen die Liebe; sie gelten als *die* Liebeslyrik schlechthin.¹³ Überraschend häufig jedoch bleibt die Adressatin anonym, und nicht selten fragt man sich, ob der Dichter überhaupt an eine konkrete Frau dachte. Jean-Charles Huchet glaubt, dass das Geheimnis des großen Erfolgs von Dichtern wie Bernard de Ventadour gerade in ihrer Geringschätzung der Sexualität lag, die sich nicht zuletzt darin ausdrückte, dass sie ständig von „la Dame“ sprechen, ohne je eine bestimmte Frau zu nennen. Indem sie so immerzu von leidenschaftlicher aber quasi körperloser Liebe sangen, glichen die Troubadours vielen Mystikern: „Sie verschwinden in die reine Transparenz eines gattungsadäquaten Ausdrucks.“¹⁴ Ezra Pounds *Cantos* können als moderne Adaptation der Troubadour-*Cantos* angesehen werden.¹⁵

Eduard Wechssler war einer der ersten Wissenschaftler, der schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts glaubte, in der *fin' amors*-Kultur eine Mischung aus religiösen mit neoplatonischen Gedankensträngen belegen zu können;¹⁶

¹¹ Eine Zusammenfassung des Tristan-Mythos findet sich in Anhang 1 dieses Buches.

¹² Charles-Albert Cingria, „Ieu oc tan“, *Mesures* 2, 1937, zitiert in Rougemont, S. 87.

¹³ Troubadourlieder über andere Themen existieren, doch sind sie wesentlich seltener. Im *planh* beklagt der Dichter den Tod eines geliebten Menschen oder zuweilen sogar ein allgemeines Unglück. Der *tenson* ist ein Lied in Dialogform mit Diskussion über diverse Inhalte, die sogar satirisch sein können. Auch *sirventes* sind satirisch, eine Art politischer Moritat.

¹⁴ Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois: La « Fin' Amors » chez les premiers troubadours*, Toulouse, Éditions Privat, 1987, S. 182.

¹⁵ J.-Ch. Huchet, *Le Roman occitan médiéval* (Presses Universitaires de France: 1991), S. 8.

¹⁶ Vgl. Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs: Studien zur Vorgeschichte der Renaissance*, 2 Bände, Osnabrück, Zeller, 1966 [1909]).

einige Jahrzehnte später erweiterte Alois R. Nykl diese Theorie, indem er eine direkte Einwirkung der in Spanien gepflegten arabischen Liebeslyrik auf die Lieder der okzitanischen Troubadours nachwies und dabei besonders die Bedeutung des unterschwelligen ästhetischen und religiösen Gehalts betonte.¹⁷ Laut Nykl hatte in den arabischen Ländern seit dem 9. Jahrhundert eine Fusion der islamischen Glaubenslehre mit manichäischem und neoplatonischem Gedankengut stattgefunden. Diese mündete einerseits in den Sufismus, andererseits in eine metaphorisch verbrämte religiöse Lyrik. Bis zum 12. Jahrhundert hatte sich hieraus eine Lyriktradition entwickelt, die der "höchsten Liebe" (auch "verschleierte Idee" genannt) gewidmet war. In dieser Dichtung war die Verherrlichung der geliebten Frau zugleich ein Symbol für das Verlangen nach Gott.

Die führenden Dichter dieser Tradition, Suhrawardi von Aleppo, Mansur al-Hallaj und Muhammad al-Gazali, werden stets als "Troubadours" bezeichnet. Unter dem Mantel einer erotisch-religiösen Sprache und einer Rhetorik ritterlicher Liebessehnsucht verheißt ihre Lyrik, dass Menschen eine Vereinigung der individuellen Seele mit Gott erreichen können, sofern sie die in ihnen dafür angelegte Fähigkeit nur bewusst kultivieren. Eine aus dieser Tradition stammende mystische Schrift spricht allegorisch vom "Schloss der Seele", einem mehrstöckigen Palast, in dem die "verschleierte Idee", Besitzerin großer Geheimnisse und magischer Heilkräfte, wohnt. Die Metapher vom "Schloss der Seele" wurde ein beliebtes Symbol für Mystiker wie Jan von Ruusbroec und die heilige Teresa von Ávila – deren Schriften wiederum zu Messiaens regelmäßiger Lektüre gehörten.¹⁸

Die Allegorie von der "höchsten Liebe" tauchte laut Rougemont später in Italien und Frankreich auf, wo sie die esoterische Doktrin von der Maria Sophia und der Liebe als Lichtform des Selbst inspirierte, bis sie schließlich in die orthodoxe Marienverehrung einging. Im Kult der "Himmelskönigin," den die Kirche im Laufe des 12. Jahrhunderts, als sie ihre Kreuzzüge gegen die Katharer durchführte, zu pflegen begann, wurde die idealisierte Frau, die

¹⁷ A.R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, Furst, 1946.

¹⁸ Bezeichnenderweise ist Tristans Isolde ebenfalls eine Heilerin. Zudem verweist Messiaen in seinem Kommentar zu den *Cinq Rechants* ausdrücklich auf das "gläserne Schloss" der Liebenden, das sich in keiner Quelle zum Epos findet. Die irrtümliche Zuordnung wird von Messiaenforschern meist mit dem Schloss "unter Wasser" erklärt, in dem die Fee Viviane angeblich lebte und den Ritter Lancelot aufzog. Es scheint mir jedoch mindestens ebenso wahrscheinlich, dass Messiaens Vorstellung auf das von Rougemont erwähnte mystische Schloss der arabischen Literatur zurückgeht, insbesondere, da er auch bei Ruusbroec und Teresa von Ávila davon gelesen haben dürfte.

die Troubadours „ma Dame“ nannten, zu „notre Dame“ und ritterlich fühlende Männer im Dienst der *fin' amors* avancierten zu „Marienrittern“.¹⁹

Die Allegorie von der „höchsten Liebe“ und der oft mit ihr verbundene dichterische Ausdruck religiöser Sehnsucht in der Sprache erotischen Verlangens hat also neben dem Hohen Lied noch verschiedene andere Quellen. Platon, der die Liebe als „göttliches Delirium“ bezeichnet, betrachtet den *Eros* als eine Verzückung, die die Vernunft außer Kraft setzt, als *Enthusiasmus* – ein griechisch-stämmiges Wort, dessen Etymologie darauf verweist, dass ein Mensch „von [einem] Gott besessen“ ist. In dieser Tradition führt bezeichnenderweise das höchste spirituelle Verlangen zur Abwesenheit jeglichen körperlichen Verlangens; insofern kann Liebe zu Keuschheit führen. „E d'amor mou castitaz“ singt der Troubadour Guilhem Montanhagol in diesem Sinne; „Aus der Liebe erwächst mir Keuschheit“.²⁰

Rougemont betont, dass der höchste *Eros* den Aufstieg der Seele zur endgültigen Vereinigung mit dem göttlichen Licht, also etwas weit jenseits aller im Leben erfahrbaren spezifischen Liebesbeziehung, bezeichnet und insofern ein Verlangen zum Ausdruck bringt, das durch nichts Irdisches gestillt werden kann. Dieser *Eros* mag die Versuchung, in der Welt nach Erfüllung zu streben, sogar ablehnen und meiden, da sein Anspruch auf etwas außerhalb der Welt Angesiedeltes gerichtet ist. Diese Art der Liebesleidenschaft strebt also nach nicht endender Transzendenz. Ihr Ziel ist der Aufstieg der individuellen Seele zu Gott, der als einfache Fahrt ohne Rückweg vorzustellen ist. In diesem Zusammenhang ist eines der Leitmotive arabischer mystischer Lyrik zu verstehen, der „Lobpreis des Todes durch die Liebe“.²¹ Der Tod ist hier weder Verneinung noch abruptes Ende, sondern Erfüllung und Vereinigung. Dieser Aspekt ist in der okzitanischen Lyrik weniger stark betont, tritt jedoch im Tristan-Epos umso deutlicher hervor. Er übte offenbar eine besondere Faszination auf Messiaen auf, was daran sichtbar wird, dass der Komponist die Liebe-Tod-Verbindung als Thema für seine „Tristan-Trilogie“ wählte.

Unter der Oberfläche ihrer Liebeslyrik stellen die Gedichte Suhrawardis und seiner arabischen Dichterkollegen eine Doktrin über eine antithetische Beziehung zwischen der Welt des Lichts und der Welt der Finsternis auf. Auch diese Antithese findet sich in der okzitanischen Troubadourlyrik. Wie die bildungshungrige französischsprachige Bevölkerung der 1930er und 40er

¹⁹ Rougemont, *Die Liebe und das Abendland*, S. 135.

²⁰ Rougemont, *op. cit.*, S. 87.

²¹ Rougemont, *op. cit.*, S. 129.

Jahre von Denis de Rougemont lernte, ist die mystische Haltung in der zoroastrisch-manichäischen Tradition dualistisch in Hinblick auf die Welt, aber monistisch in Bezug auf die Erfüllung. *Askesis* ist daher gegen das Mannigfaltige und auf Absorption in das Eine ausgerichtet: auf den Aufstieg der individuellen Seele zum Ziel einer Vereinigung, in der sie sich verlieren wird. Die westliche Kirche dagegen lehrt, dass die Menschheit von Gott durch einen unüberbrückbaren Abgrund, Kierkegaards “unendlichen qualitativen Unterschied”, getrennt ist. Unter dieser Voraussetzung, argumentiert Rougemont, kann man nicht nach *unio*, sondern nur nach *communio* streben, nicht nach Verschmelzung, sondern nur nach Miteinander-Teilen und Sich-Mitteilen. Die Metapher dafür aber ist nicht *Eros*, sondern Ehe (von Seele und Logos, oder von Kirche und Christus). Bei dieser Auffassung strebt die Seele nicht nach *Erhebung* zu Gott und anschließende Auflösung in das große Eine, sondern betet stattdessen für das *Niedersteigen* der Gnade, die Geste, mit der Gott sich dem für die göttliche Gabe ewig und demütig dankbaren Menschen zuwendet.

So wie Dichter nahmen auch die arabischen Asketen vieles vorweg, was die okzitanische Kultur auszeichnen sollte. Während die Sufis neoplatonische und manichäische Vorstellungen in ihr islamisch geprägtes Weltbild integrierten, nahmen ihre geistigen Brüder und Schwestern in den Ländern der *langue d’Oc* das Streben nach einem Aufstieg der Seele und ihrer Vereinigung mit Gott durch Askese in ihr christliches Gedankengebäude auf. Sie waren als Katharer oder Albigenser²² bekannt und erlebten ihre Blütezeit gleichzeitig mit der Kultur der *fin’ amors*. Im 13. Jahrhundert zählte man die Konvertiten bereits in Millionen. Die doktrinären Differenzen zwischen der kirchlichen Orthodoxie und dem Glauben der Katharer, die sich vor allem auf ihre unterschiedlichen Vorstellungen von Dualismus und Einheit konzentrieren, können hier nicht in der nötigen Ausführlichkeit dargestellt werden. Fest steht, dass die Kirche die Katharer-Asketen und ihre Lehre von der *unio mystica* der individuellen Seele mit Gott als eine Bedrohung für den rechten Glauben empfand. Ihre Antwort war der brutale Albigenser-Kreuzzug von 1209-29, in dessen Verlauf die identifizierbaren Anhänger der okzitanischen Glaubenslehre fast ausnahmslos getötet und offenbar auch alle originalen Dokumente mit einer einzigen Ausnahme zerstört wurden.

²² Das Wort “Katharer” ist vom griechischen Adjektiv καθαρος = “rein” abgeleitet und mit unserem Begriff *Katharsis* verwandt. Die Bezeichnung “Albigenser” dagegen bezieht sich auf Albi, eine Stadt etwa 85 km nordöstlich von Toulouse. Albi war das Zentrum besonders grausamer Exekutionen im Namen des “wahren Glaubens”. Der erste Terminus beschreibt somit die innere Haltung der Gläubigen, der zweite ein externes Spezifikum ihrer Ausrottung.

In Hinblick auf die Frage, was Messiaen in den 1940er Jahren über den religiösen Hintergrund des ihn faszinierenden Teils der Troubadourlyrik wissen konnte, ist ein literarisches Ereignis von 1939 von größter Bedeutung: die Publikation des offenbar einzigen erhaltenen theologischen Originalwerkes der Katharer. Diese Abhandlung, „Das Buch von den zwei Prinzipien“, ²³ ermöglicht es modernen Lesern zum ersten Mal, sich von der Lehre der Katharer ein Bild zu machen, das nicht ausschließlich auf den defensiven Behauptungen der Inquisitoren aus dem 13. Jahrhundert basiert.

Rougemont erinnert daran, dass Bernhard von Clairvaux die Katharer bewunderte – „Sicherlich gibt es keine christlicheren Predigten als die ihren, und ihre Sitten waren rein“ ²⁴ – dabei jedoch ihr erbitterter Verfolger war. Allerdings hat seine Unterdrückung merkwürdige Züge. Bernhard gründete in Clairvaux einen orthodoxen Orden asketischer Ausrichtung, der der moralischen und spirituellen Welt derer, für deren Ausrottung er so vehement gesorgt hatte, auffallend glich, und stellte der *fin' amor* die Mystik der göttlichen Liebe gegenüber. Bernhards für seine Mönche geschriebene Kommentare zum Hohen Lied wurden in Klöstern quer durch Frankreich gelesen. Etliche in strenger Klausur lebende Gläubige fühlten sich von dieser neuen Mystik zutiefst bewegt. Héloïse und Abaelard, Liebende und Eltern ohne Ehesakrament, die später zur Äbtissin des Klosters Paraklet bzw. zum Abt von Saint-Gildas-en-Rhuys werden sollten, „leben den ersten großen Roman einer leidenschaftlichen Liebe unserer Geschichte, um ihn dann ausführlich in höfischen Liedern und Briefen publik zu machen“. ²⁵

Einer der Namen, mit dem die Katharer ihre Glaubensgemeinschaft bezeichneten, ist „Kirche der Liebe“. Damit stellten sie effektiv AMOR gegen ROMA, jene Stadt, in der ihrem Verständnis nach die Lehre Christi von hinten aufgepäuselt wurde. Eine Parallele zu diesem Gegensatz von AMOR und ROMA ist der zwischen der Kultur der *fin' amors* und den Bedingungen, die in der mittelalterlichen französischen Gesellschaft insgesamt herrschten. Wie Alfred Jeanroy bestätigt, „spiegelt die Dichtung keinesfalls den tatsächlichen Zustand, denn die der Frau in feudalen Institutionen des Südens zugeordnete Stellung war ebenso niedrig und abhängig wie im Norden“. ²⁶ Ob Familien und Höfe, die zur Glaubensgemeinschaft der Katharer gehörten, ihre gesellschaftliche Hierarchie änderten, ist offenbar noch nicht genügend

²³ A. Dondaine, ed., *Liber de duobus principiis* (Rom: Istituto storico domenicano, 1939).

²⁴ Rougemont (Zitat nach Otto Rahn), *Die Liebe und das Abendland*, S. 96.

²⁵ Rougemont, *op. cit.*, S. 135.

²⁶ Alfred Jeanroy, *Anthologie des Troubadours: XIIe-XIIIe siècles*, Paris, A.G. Nizet, 1974 [1927], Einleitung.

erforscht. Doch selbst wenn die höfische Dichtung von der Mystik der Katharer lediglich *inspiriert* war (statt als ihr direkter Ausdruck zu dienen), und selbst wenn es eine offene Frage bleiben muss, in welchem Grade die Kultur der *fin' amors* die theologische Doktrin der "Kirche der Liebe" übernahm, so steht außer Zweifel, dass einige Gedichte der Troubadours im Lichte der mystischen Interpretation der Liebe gelesen werden müssen.

Die Gattung der *alba* ist ein gutes Beispiel, insofern die Metapher von der "Morgendämmerung" unmittelbar relevant scheint für eine Religion, die eine Welt des Lichtes einer Welt der Finsternis gegenüberstellt. Besonders interessant ist, dass Rougemont im Zusammenhang seiner Diskussion textlicher Beweise für eine Beziehung zwischen Troubadourlyrik und Katharerdoktrin besonders ausführlich gerade aus dem Gedicht zitiert, das Messiaen in seinen Unterhaltungen mit Antoine Goléa identifiziert: Guirauts "Reis glorios". Rougemont erwähnt dabei, dass Troubadours, die zugleich Katharer waren, als Erkennungszeichen das Adjektiv *vers* (wahr) vor Worte wie Gott, Licht, Glaube oder Kirche stellten.²⁷ Bei dem religiös inspirierten Liebeslied "Vers Dieu" (Wahrer Gott) des Mönchs und ehemaligen Troubadours Folquet de Marseille, den Messiaen bewundert, könnte es sich daher um ein Werk handeln, das Gott in der Tradition der "Kirche der Liebe" preist, verfasst in einem Kloster der "Kirche von Rom", wo viele in Vertuschung geschickte "Häretiker" eine Zuflucht vor der religiösen Verfolgung fanden. Lieder in dieser Geisteshaltung werden oft als *trobar clus*, als in einem geschlossenen, hermetischen Stil gehaltene Kompositionen, bezeichnet. Sie vermitteln allen arglosen Hörern einen durchaus sinnvollen und in sich stimmigen Inhalt, während eingeweihte Brüdern und Schwestern darin eine andere Botschaft lesen können.

In Messiaens Liederzyklen gibt es zumindest einen Hinweis, dass auch er mehr als nur die unmittelbar zugängliche Aussage seiner Gedichtzeilen beabsichtigt haben mag. In einem 1938 veröffentlichten Buch, das Pariser Lesern entweder direkt oder durch die Vermittlung Rougemonts bekannt war, schreibt Déodat Roché, die Katharer strebten zwar nach Vereinigung mit Gott (und damit implizit nach dem Tod), doch etliche ihrer Dichter warnten "vor der Gefahr, zu schnell gen Himmel zu fliegen".²⁸ Die Anfangszeile in Messiaens *Cinq Rechants*, "Die Liebenden fliegen hinweg zu den Sternen des Todes", ist angeblich von einem Bild Chagalls inspiriert. Der aus dem Bild allerdings nicht abzuleitende Tod als Ziel des Fliegens könnte im Geiste der "Religion der Liebe" gelesen werden.

²⁷ Rougemont, *Die Liebe und das Abendland*, S. 104 (Fußnote 2).

²⁸ Déodat Roché, *Le Catharisme*, 1938, zitiert in Rougemont, *op. cit.*, S. 104.

Mystische Deutungen des Tristan-Epos

Messiaen beschreibt seine Interpretation des Tristan-Mythos als relevant in Hinblick auf zentrale Aspekte der christlichen Glaubenslehre: als die Geschichte einer Liebe, die in den Tod mündet und damit den Weg bereitet für die Vereinigung der Seele mit Gott.

Ich habe drei Tristan geschrieben, von sehr unterschiedlicher Instrumentation und Länge. [...] Ich hatte nie die Absicht, Wagners *Tristan und Isolde* oder Debussys *Pelléas et Mélisande* – um nur die zwei größten Tristan-Kompositionen zu erwähnen – nachzubilden. [...] Ich habe lediglich die Idee von der fatalen und unwiderstehlichen Liebe beibehalten, die in der Regel zum Tod führt und in gewisser Weise sogar den Tod herbeiruft, denn es ist eine Liebe, die den Körper transzendiert, die sogar die Grenzen des Geistes transzendiert und auf kosmische Ausmaße wächst. [...] Was Sie unbedingt sofort verwerfen müssen ist die Vorstellung [...] vom ewigen theatralischen Liebesdreieck mit Monsieur, Madame und dem Liebhaber; das hatte ich nie vor Augen, als ich an Tristan dachte, und auch Verbot und Strafe sind hier fehl am Platze. [...] Widerspruch bringt große Liebe hervor und führt zum Tode; doch wesentlich ist nicht der Widerspruch, sondern die große Liebe und der darauf folgende Tod. Es gibt dabei eine Initiation, durch Tod und Trennung von der Welt, in eine größere und reinere Liebe.²⁹

Das Epos von der untrennbaren Liebesleidenschaft zwischen Tristan und Isolde kam im frühen 12. Jahrhundert mit der keltischen Folklore nach Nordfrankreich. Bei den frühen dichterischen Adaptationen unterscheidet man den "höfischen" Zweig, der die Schriften des anglonormannischen Dichters Thomas of Britain (1170-73) und seines deutschen Nachfolgers Gottfried von Straßburg (1211-15) umfasst, und den "Spielmanns"-Zweig mit den Werken von Béroul (1180) und Eilhart von Oberg (c. 1170). Im 13. Jahrhundert, in der Epoche der großen Romanzen, erlangte der um 1240 verfasste "Prosa-Tristan" große Popularität. Dieses weitschweifige Werk folgt Tristan von den im traditionellen Mythos beschriebenen Schauplätzen bis an König Artus' Hof, wo er einer der Ritter des heiligen Grals wird.

Rougemont schlägt vor, die vier oben genannten epischen Versionen aus dem 12. und frühen 13. Jahrhundert als Varianten des *trobar clus* zu lesen. Dabei betont er, dass die zum Tode führende Leidenschaft – im Gegensatz zu einer "nur als sexuelle Anziehungskraft" empfundenen Liebe – als eine Form der Mystik identifiziert werden sollte. Seine Deutung der folgenden zwei Episoden des Mythos mag seine Argumentation belegen:

²⁹ Vgl. O. Messiaen, *Musique et Couleur*, S. 31-32.

Der verwundete Tristan besteigt einen Nachen ohne Steuer und Segel, einzig und allein mit Schwert und Harfe bewaffnet. Er begibt sich auf die Suche nach einem Heil bringenden Balsam, der das Gift aus seinem Blut ziehen soll. Das ist nichts anderes als ein Bild des mystischen Aufbruchs, des Sichhingebens an das übernatürliche Abenteuer. Das ist nichts anderes als das Suchen der sündigen Seele, der Seele, die zu Tode verletzt ist, die auf jede rational fassbare und sichtbare Hilfe verzichtet und sich der unbekannten Gnade hingibt.

Es unterläuft ihm der schicksalhafte Irrtum, den Liebestrank zu trinken [...] Dieser Zufall, der sich sogleich als unwiderrufbar erweist und den man später als etwas erkennt, das seit langem vorbereitet zu sein schien, dieser Zufall ist nichts anderes als das Erwähltwerden einer Seele durch die allmächtige Liebe, die Berufung, die die Seele gleichsam gegen ihren eigenen Willen überrascht. Und damit beginnt ein neues Leben. Normalerweise hätte dieser erste und entscheidende Anruf Tristan am Ende auf den Weg der Selbstkasteiung führen müssen [...] Aber von der Heftigkeit der ersten Enthüllungen ergriffen, die mitunter das Blut entflammen lässt, verletzt er die Regel der "Reinen". [...] Ein ganzes Leben voller Buße muss jetzt diesen Frevel sühnen.³⁰

Eine Deutung, die Metaphern sensibel ausleuchtet, kann mit Rougemont im Rückzug in die Waldgrotte ein Symbol für eine Sühneperiode aus Fasten und Selbstkasteiung sehen, die sich die Konvertiten der "Kirche der Liebe" auferlegen. In seinen *Cinq Rechants* scheint Messiaen nahezulegen, dass er in der überlebensgroßen Distel, deren stachlige Fangarme in Hieronymus Boschs Altartafel *Der Garten der Lüste* etliche junge Menschen zu ergreifen scheinen, etwas wie diese Grotte der Selbstkasteiung entdeckt. Die überraschende Aggressivität der im Gemälde dargestellten pflanzlichen Tentakeln führt seine Gedanken zu ähnlich vereinnahmenden tierischen Tentakeln und damit zum Bild der Krake.³¹ (Damit hat unser Komponist im 20. Jahrhundert so etwas wie seinen eigenen *trobar chus* geschaffen.)

Das Sinnbild für die den Tristan-Mythos charakterisierende Leidenschaft und das Mittel, das die Liebenden auf ihren Weg schickt, ist der Liebestrank. Bérout beschreibt die beiden jungen Menschen als Opfer dieses Trankes, wobei er betont, dass ihr edler Charakter ihnen unter normalen Umständen etwas so Krudes wie einen Ehebruch und die sich in Folge dieses Verrats ergebende unendliche Kette von Listen, Lügen und Verstellungen verboten hätte, dass aber der ihre Willenskraft außer Kraft setzende Liebestrank sie

³⁰ Rougemont, *Die Liebe und das Abendland*, S. 174 und 175.

³¹ Vgl. *Cinq Rechants* III: "Krake aus Licht verletzt / rosa Menschenmenge", *Cinq Rechants* V: "rosa Menschenmenge ausgestreckter Arm / Krake mit goldenen Tentakeln".

von aller moralischen Verantwortung entbindet. Viele Kommentatoren haben seither argumentiert, der Kern des Mythos sei die Geschichte zweier Menschen, die durch eine nicht frei gewählte aber unentrinnbare Liebe verbunden sind, durch eine ihnen vom Schicksal bescherte oder sogar auferlegte Liebe. Messiaens Interpretation scheint ebenfalls in diesen Deutungsbereich zu fallen; aus diesem Grunde widerspricht er auch so nachdrücklich all denen, die mit dem Tristan-Mythos Das Bild von der Dreiecks-Problematik verbinden. Was zählt, so der Komponist, ist einzig der spirituelle Gehalt der Legende, nicht die objektive Anzahl der betroffenen Hauptpersonen.

In diesem Zusammenhang ist es erhellend, welche literarischen Assoziationen Messiaen mit dem Mythos verband. Er erwähnt wiederholt, dass er seine Lieblingsoper, Debussys *Pelléas et Mélisande*³² von 1902, für eine Version der Geschichte von Tristan und Isolde hält. Ebenso sieht er in *Romeo und Julia* eine historisch verschleierte Abwandlung desselben Themas. Bis Rougemont seinen Lesern in den 1940er Jahren erklärte, dass die Idee der leidenschaftlich-unausweichlichen Liebe auf die Troubadours zurückgeht, hielten viele literarisch Interessierte Shakespeares Schauspiel von 1595 für die Geburtsstunde der modernen Idee von der romantischen Verliebtheit bis zum Tode. Die mittelalterlichen und elisabethanischen Werken scheinen gleichermaßen nahezulegen, dass ein Paar durch starke leidenschaftliche Gefühle und nicht durch dynastische Interessen oder familiäre Verpflichtung verbunden sein sollte. Nur wahre Liebe macht sie stark und ermöglicht ihnen, über dem Alltäglichen zu stehen. Allumfassende Liebe gibt vor allem der Frau Kräfte, die eine konventionelle Gesellschaft ihr sonst versagt.³³

Die bei weitem einflussreichste musikalische Bearbeitung des Tristan-Stoffes ist Richard Wagners dreiaktiges Musikdrama *Tristan und Isolde* von 1865, dessen Interpretation Messiaen nicht zuletzt wegen seiner Betonung des Liebestrankes faszinierte. Wagner schrieb sein eigenes Libretto bekanntlich auf der Basis der Dichtung von Gottfried von Straßburg, wobei er die beiden Titelfiguren als dem Untergang geweihte romantische Figuren darstellt und ihr Verlangen als eine erotisch verbrämte Todessehnsucht. Die utopische Welt der Liebesgrotte, die in Gottfrieds Gedicht auf eine kurze Episode beschränkt ist, stellt sich hier als der Kern des ganzen Mythos dar.

³² Die Oper basiert auf dem 1892 vom belgischen Dichter Maurice Maeterlinck verfassten symbolistischen Drama desselben Titels.

³³ Messiaen war fasziniert von Zauberinnen und anderen Frauen mit ungewöhnlichen Kräften. Der einzige Satz, den er in seinen Programmnotizen für die *Turangalila-Sinfonie* aus *Romeo und Julia* zitiert, ist Julias Ausruf in Akt II, Szene 2: "Meine Lieb' ist endlos wie die See / Und tief: Je mehr ich dir davon gesteh, / Je mehr hab ich, denn grenzenlos sind beide!"

Dabei verschmilzt Wagner die Trennung vom gesellschaftlichen Leben während der Jahre, die die mythischen Helden in der Grotte verbringen, mit ihrer Abgeschnittenheit von allem Leben. Diese Verschiebung hat weit reichende Konsequenzen. Für Wagner ist der Feind, der diese mächtige Liebe bedroht, nicht mehr wie für Gottfried die höfische Gesellschaft mit ihren Konventionen und Schuldzuschreibungsmechanismen, sondern die alltägliche Langeweile, die in jeder Verbindung entsteht, die normenkonform geregelt ist.

In diesem Licht muss es zunächst erstaunlich scheinen, dass Wagner den Liebestrank beibehält. Tatsächlich wurde er auch von Eduard Hanslick und anderen zeitgenössischen Kritikern angegriffen, dass er seine beiden Titelhelden den Trank zu sich nehmen lässt in einem Augenblick des ersten Aktes, da keiner von ihnen versteht, worum es wirklich geht. (Nach Wagners Darstellung der Geschichte steht Tristan unter dem Eindruck, man werde ihm einen Freundschaftstrunk kredenzen, während Isolde glaubt, einen Becker des tödlichen Giftes zu trinken, mit dem sie an Tristan wegen seines Mordes an Morholt Rache nehmen will.) Die Kritiker der Uraufführung am 10. Juni 1865 im Königlichen Hof- und Nationaltheater in München beanstandeten, die mittelalterliche List setze den freien Willen der Helden außer Kraft, was in einem Drama des 19. Jahrhunderts unzulässig sei.

Messiaens Hinweise auf den Liebestrank entsprechen eher der mittelalterlichen Vorgabe. Wie Gottfried von Straßburg interpretiert der Komponist ihn als Metapher für einen psychologischen Prozess, der im Interesse des Mythos als eine unabhängige Kraft beschrieben und dadurch zur objektiven Erfahrung eines existentiell Absoluten erhoben wird.

Ein Unerwarteter Anstoß

Angesichts der sehr persönlichen und offenbar tiefen Beziehung, die Messiaen zum Tristan-Mythos hatte, überrascht es, dass die Anregung zu einer Komposition über diesen Stoff einen relativ banalen Ausgangspunkt hatte. Peter Hill und Nigel Simeone beschreiben die Umstände in ihrer Messiaen-Biografie:

Am 2. Februar [1945] zwischen 17 Uhr und Mitternacht war Messiaen für eine ungewöhnliche Auftragsarbeit im Palais de Chaillot: er war gebeten worden, für Lucien Fabres Schauspiel *Tristan et Yseult* musikalische Improvisationen zu liefern, und man hatte beschlossen, diese Musik auf der Orgel aufzunehmen. Dass diese Improvisationen sehr sorgfältig geplant waren, zeigt das aufwändige Programmheft für die

Eröffnungsgala des Schauspiels, die im Théâtre Edouard VII am 22. Februar stattfand. Es handelt sich um eine ungewöhnlich attraktive Publikation, die [...] ein Faksimile einer Messiaenschen Partiturseite enthält. Unter der Überschrift “Tristan et Yseult: Thème d’Amour”, [...] ist ein Thema abgedruckt, bei dem es sich um nichts anderes als die *Harawi* beherrschende große zyklische Melodie handelt [...]. Es ist faszinierend zu entdecken, dass diese packende Musik, ganz genauso harmonisiert wie in *Harawi*, schon mehrere Monate, bevor Messiaen das früheste Werk seines Tristan-Zyklus zu schreiben begann, komponiert und aufgeführt wurde.³⁴

Die Auftragsarbeit muss als glücklicher Zufall angesehen werden. Wie Messiaen gern erzählte, war Debussys Oper nach Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* die erste Komposition, die er – noch als Kind – in der Orchesterpartitur studierte; gleichzeitig hatten Wagners Operninterpretationen alter Mythen ihn seit langem fasziniert. Die Aufgabe, Zwischenaktmusiken für eine Theaterproduktion zu diesem Thema zu schreiben, hat möglicherweise einen Prozess in Gang gesetzt, der auf genau so eine Gelegenheit wartete.³⁵

³⁴ Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen*, S. 143.

³⁵ Diese Geschichte bildet eine merkwürdige Parallele zu einer anderen aus einer Auftragsarbeit entsprungenen Großkomposition, für die der Komponist genau ein Jahr früher von Radio France engagiert worden war. Damals ging es darum, für ein vom Dramatiker Maurice Toesca zu lieferndes Weihnachtshörspiel für Kinder eine Begleitmusik zu schreiben. Zwar scheiterte das Projekt in der ursprünglich beabsichtigten Form, doch gab es den Anstoß für einen der erfolgreichsten Klavierzyklen Messiaens, die *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*. Mehr zu dieser Geschichte in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch, Gorz, 2006, S. 154-157.