

## *Saint François d'Assise*

Rolf Liebermann, der damalige Intendant der Pariser Oper, wandte sich am 1. Juli 1971 während eines Abendessens im Élysée-Palast an Messiaen und konstatierte in Georges Pompidous Beisein mit gespielter Zuversicht: "Messiaen, Sie werden für unser Haus eine Oper schreiben!" Liebermann verließ sich darauf, dass der Komponist, der wiederholt betont hatte, er fühle sich für Opern nicht begabt, es nicht wagen würde, ihm in Gegenwart des Präsidenten der Republik eine Absage zu erteilen. Tatsächlich versprach Messiaen nun auch, mit der Arbeit an dem, was seine einzige Oper, *Saint François d'Assise*, werden sollte, zu beginnen. Der im Februar 1972 ausgearbeitete Plan, der für die Jahrhundertfeier des Palais Garnier im Jahr 1975 "eine große Oper von Olivier Messiaen" vorsah, musste allerdings aufgegeben werden, als deutlich wurde, dass der Komponist nicht vor November 1975 überhaupt mit der Arbeit beginnen konnte. Während des Vierjahreszeitraums 1975-79 schrieb er dann das Libretto und entwarf alle wesentlichen musikalischen Komponenten; danach brauchte er noch einmal vier Jahre für die aufwändige Orchestrierung.

Was genau es mit der scheinbar sekundären Aufgabe des Orchestrierens in diesem Fall auf sich hatte, geht aus einem Brief hervor, den der damals 71-Jährige im Juni 1979 an Liebermann sandte. In dem Bemühen zu rechtfertigen, warum die Partitur so lange auf sich warten ließ, beschreibt er seine tägliche Arbeitsweise in bewegender Deutlichkeit:

Zwei Szenen sind schon fertig orchestriert, aber sechs sind noch übrig, und leider sind dies die längsten. Ich muss also noch ungefähr 2500 Seiten Partitur ausarbeiten. Jede Seite verlangt etwa drei Stunden für die richtige Anordnung und die wünschenswerte Klangfarbenkombination, dann drei Stunden für die Skizze und weitere drei Stunden für die Reinschrift. Also neun Stunden insgesamt für eine durchschnittliche Partiturseite. Besonders schwierige Seiten können bis zu drei Tage in Anspruch nehmen!<sup>1</sup>

Da die Seiten seiner handschriftlichen Partitur besonders in allen Szenen mit Vogelgesang, der meist mit vielen solistischen Instrumenten wiedergegeben wird, außerordentlich großformatig sind, musste Messiaen über

<sup>1</sup> Rolf Liebermann, *En passant par Paris: opéras*, Paris: Gallimard, 1980, S. 410.

einen riesigen Tisch gebückt im Stehen arbeiten, d.h. in einer Haltung, die für die ohnehin fragile Gesundheit des nicht mehr jungen Komponisten ausgesprochen anstrengend war.<sup>2</sup> Als 1981 das Ende des Orchestrierens immer noch nicht absehbar schien, fürchtete Messiaen sogar, er werde nicht lange genug leben, um *Saint François* überhaupt fertigstellen zu können.<sup>3</sup> Doch überwand er letztlich alle Perioden tiefer Niedergeschlagenheit und vollendete die Partitur im Frühjahr 1983. Das Werk wurde am 28. November 1983 an der Opéra de Paris (Palais Garnier) mit José van Dam in der Titelrolle uraufgeführt. Alphonse Leduc übernahm die Veröffentlichung der Partitur, die den Copyright-Vermerk 1983/1991 trägt.

Messiaen fühlte sich zu Franz von Assisi aus drei Gründen hingezogen: erstens wegen der großen Naturverbundenheit des Heiligen, insbesondere seinem Verständnis für die Vögel, zweitens wegen dessen großer Liebe zur Musik und drittens, weil dieser Heilige in Messiaens Augen Christus am ähnlichsten war. Messiaen betrachtet Franziskus als "Ebenbild Christi",<sup>4</sup> nicht zuletzt, weil Gott ihm die Gnade der Stigmata erwiesen hatte, die besonders in den frühen franziskanischen Zeugnissen als äußeres Zeichen eines inneren Martyriums, einer Art Nacherleben des Kreuzestodes Christi, dargestellt werden. So berichten die Franziskus-Jünger, die beim Waschen und Bekleiden des Leichnams die bis dahin geheim gehaltenen Wundmale erstmals sahen, diese Zeichen göttlicher Erwählung hätten den Schmerz aller in reine Freude verwandelt.

Im ersten offiziellen, in Thomas von Celanos *Vita Sancti Francisci* enthaltenen Bericht von der Stigmatisierung heißt es, die Wundmale an Franziskus' Körper hätten ausgesehen, "gleich als ob er zusammen mit dem Gottessohn am Kreuz gehangen hätte". Frühe franziskanische Schriften scheinen sogar die ersten vier innerhalb weniger Generationen nach dem Tod des Heiligen erschienenen Biografien gleichsam als "Evangelien" zu behandeln und so die Ähnlichkeit zwischen Christus und Franziskus heraus-

<sup>2</sup> "Es war furchtbar. Ich musste auf Notenpapier mit 72 Systemen schreiben und konnte daher nur stehend arbeiten. Die riesigen Blätter lagen quer über den Tisch gebreitet, ich stand davor, den Kontrabass im Bauch und die Piccoloflöte auf der Gegenseite des Tisches. Halb auf dem Tisch liegend, jahrelang; ich war richtig fertig". Messiaen in Massin, S. 120-121.

<sup>3</sup> Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaires*, Arles: Actes Sud, 1999, S. 415.

<sup>4</sup> "Saint François c'est aussi une image du Christ ; il est mort à trente-trois ans (*sic*), il était chaste, pauvre, humble; il portait, inscrit dans sa chair, les Stigmates de la Passion". Messiaen in Massin, 189.

zustellen.<sup>5</sup> Auf die Frage, wie es zur Wahl dieses Titelhelden kam, gesteht Messiaen, sein Traum sei gewesen, eine Passion oder eine Auferstehung Christi zu schreiben, doch habe er sich dieser Aufgabe nicht für würdig empfunden und, was noch entscheidender sei, glaube auch nicht, dass solche Bilder auf der Bühne darstellbar seien.<sup>6</sup> Ein weiterer Grund für Messiaen's besonderes Interesse an Franziskus dürfte, auch wenn er dies nicht erwähnt, in dessen zahlreichen Wunderhandlungen zu suchen sein, die Messiaen's Hang zu allem Mystischen und Übernatürlichen entgegenkommen.

Für seine musikdramatische Interpretation zieht Messiaen letztlich die Biografie des historischen Franz von Assisi kaum heran. Er bezieht den jeweiligen äußeren Rahmen für seine Szenen aus den liebevoll zusammengetragenen Erinnerungen und Legenden der Weggefährten des Heiligen, verlegt jedoch den Akzent auf die innere Handlung, "die Entwicklung göttlicher Gnade in der Seele eines Menschen."<sup>7</sup> Das entscheidende religiöse Gerüst ist Franziskus' großer Hymnus, der *Sonnengesang* oder *Lobpreis der Geschöpfe*.

Die folgenden Kapitel geben eine kurze Übersicht über Biografie und Hagiografie, über die historischen und ideellen Weggefährten, sowie über den berühmten Hymnus und die Rezeptionsgeschichte vor Messiaen.

## **Biografie, Wirkung und Rezeption**

Die als erwiesen geltenden Lebensstationen des Franziskus von Assisi überspannen einen für das späte 12. und frühe 13. Jahrhundert erstaunlich großen geografischen Raum. Er wurde im Winter 1181-82 als Sohn eines wohlhabenden toskanischen Tuchhändlers und seiner französischen Gattin in Assisi geboren und auf den Namen Giovanni Bernardone getauft, doch nannte sein frankophiler Vater ihn mit Vorliebe Francesco. Als reicher und verwöhnter Erbe verbrachte er eine sorglose Jugend. In Gefangenschaft infolge seiner Beteiligung an einem Kriegszug gegen die Nachbargemeinde Perugia erfuhr er im Frühjahr 1205 eine innere Wandlung. Von da an lebte er ganz der Entsagung in Werken der Buße und Nächstenliebe.

<sup>5</sup> Théophile Desbonnets und Damien Vorreux OFM, Hrsg., *Saint François d'Assise. Documents écrits et premières biographies*, Paris: Éditions Franciscaines, 1968, Vorwort, S. 8-9.

<sup>6</sup> Messiaen in *Musique et couleur*, S. 229.

<sup>7</sup> *Ibid.*, S. 234.

Während eines Gebets in der kleinen Porziunkula-Kirche bei Assisi wurde er sich in einer Vision seiner Mission bewusst, die Kirche zurück auf den Pfad der direkten Christusnachfolge führen zu sollen. Bald schlossen sich ihm die ersten Jünger an; mit ihnen zog er 1209/10 nach Rom, um sich von Papst Innozenz III. die Bestätigung seiner Lebensweise und die Erlaubnis zum Predigen zu erbitten, was ihm gewährt wurde. Daraufhin begann er sein Leben als Tröster der Armen und Kranken. Schon 1214/15 zog er durch Italien, Südfrankreich und Spanien. Wie viele seiner Zeitgenossen wollte er die Mauren bekehren, jedoch nicht mit Waffengewalt, sondern mit Liebe, Demut und Freude, als "geringer Bruder" oder "Minderbruder": *fratres minores* nannte er sich und seine Weggefährten. Sein Erscheinen löste überall eine Volksbewegung aus, die alle Schichten erfasste. Er gewann das Vertrauen der einfachen Bevölkerung ebenso sehr wie das des Papstes und der Bischöfe, und besonders die Jugend strömte ihm in großen Scharen zu. Als er 1219 das Kreuzfahrerheer nach Ägypten begleitete, suchte er (wie auch nicht-franziskanische Quellen belegen) den Sultan auf, um ihm von der Liebe des Erlösers zu erzählen. Doch obwohl der Sultan von Franziskus beeindruckt war und ihn reich beschenkte, blieb diese Begegnung letztlich folgenlos.

Im Jahr 1221 gab Franziskus seinem Orden eine Regel, die in den darauffolgenden Jahren in Zusammenarbeit mit dem späteren Papst Gregor IX. überarbeitet und 1223 bestätigt wurde. Franziskus selbst zog sich allerdings bald von der Leitung zurück. Seit 1224 litt er an einem schweren Magen- und Augenleiden. Im September 1224 empfing er auf dem Berg La Verna (auch Alvernia oder Alverno) während einer mystischen Vision des gekreuzigten Christus die Wundmale an seinem Körper. Wenig später, unter unendlichen Schmerzen leidend, dichtete er den *Sonnengesang*, den Hymnus an Gott, den die ganze Schöpfung preist. Arm und nackt, aber mit dem Tedeum auf den Lippen, das er seine Brüder mit ihm zu singen bat, starb er am 3. Oktober 1226.

Im Verlauf der fast 800 Jahre, die seit seinem Tod vergangen sind, hat sich um den "Minderbruder" ein vielfältiger Legendenschatz gebildet. Der demütige Mönch aus Assisi wurde häufig mit Jesus verglichen.<sup>8</sup> Seine Betonung absoluter Armut und seine Erwartung, wahre Jünger müssten mit ihren Familien brechen, um ihm nachzuzufolgen, sind nur die auffälligsten Parallelen. Die erste *Vita* entstand bereits 1228 auf Antrag von Papst Gregor IX. im Zusammenhang mit der Heiligsprechung; der Autor war der

<sup>8</sup> Das 1. Kapitel der *Fioretti di San Francesco* ist überschrieben: "Franziskus durch *imitatio* gleichgestaltig mit Christus".

Franziskus-Jünger Thomas von Celano. Sechzehn Jahre später verfasste Celano seine recht stilisierte *Vita secunda*, die deutliche Anzeichen der so viele spätere Berichte charakterisierenden religiös-politischen Voreingenommenheit aufweist. Noch mehr trifft dies auf Bonaventuras aus dem Jahr 1260-61 datierende *Legenda maior sancti Francisci* zu, über die Arthur Livingston schreibt:

Schließlich sollte der hl. Bonaventura die ‘offizielle’ Biografie schreiben und, um sie noch ‘offizieller’ zu machen, alle anderslautenden Berichte über das Leben des Heiligen, die er in die Hände bekam, verbrennen. [...] Die Vertreter des ‘guten Geschmacks’ hatten viel Harsches zu sagen über die Extremisten, die um ihres Seelenheiles willen bereit waren, sich der öffentlichen Lächerlichkeit auszusetzen, indem sie nackt von der Kanzel predigten [...] und viele andere Dinge taten, welche beunruhigend wirkten auf eine Theologie, die Wunder zwar im Prinzip begrüßte, in der Praxis jedoch unwillkommen fand.<sup>9</sup>

Die verzerrten Darstellungen des Lebens und der Lehre des Heiligen schmerzten die, die ihn persönlich gekannt hatten. Aus dieser Enttäuschung heraus entstanden als Gegengewicht bald private Anekdotensträuße, in denen viele der Wesenszüge und Angewohnheiten des Heiligen liebevoll aufgezeichnet waren. Um 1250-1260 begann ein Mönch namens Ugolino de Montegiorgio, diese Anekdoten und Erinnerungen zu sammeln.<sup>10</sup> Die Sammlung wurde während der ersten 130 Jahre immer wieder heimlich kopiert, wobei sie zahllose Erweiterungen und Ausschmückungen erfuhr. Das Ergebnis ist unter dem Sammeltitle *I Fioretti di San Francesco* bekannt geworden; die frühesten Manuskripte gehen auf die Zeit um 1390 zurück.<sup>11</sup> (Die *fiori* oder Blumen beziehen sich dabei wie im deutschen Wort “Blütenlese” auf Memorabilien.) Diese *Blümlein des Hl. Franziskus*, die sich zu den offiziellen Biografien verhalten wie die Apokryphen zu den Evangelien,

<sup>9</sup> Arthur Livingston, *The Little Flowers of Saint Francis of Assisi*, New York: The Heritage Press, 1965, S. xiv.

<sup>10</sup> Livingston berichtet, eine Kopie von Ugolino de Montegiorgios ursprünglichem *Floretum*, die heute als verschollen gilt, sei 1623 zuletzt von Luke Wadding (1588-1657), einem Franziskaner, der sich als Herausgeber der Schriften des Heiligen und als Historiker des Franziskanerordens einen Namen gemacht hat, benutzt worden. Für eine Beschreibung des Prozesses von der ersten Zusammenstellung und den späteren Metamorphosen der Florilegien vgl. Livingston in *The Little Flowers of Saint Franziskus of Assisi*, S. xiv-xv.

<sup>11</sup> Vgl. *Die Fioretti: Legenden über Franziskus und seine Gefährten*, eingeleitet und in der Übers. bearb. von Johannes Schneider, Kevelaer: Butzon und Bercker, 2002.

umfassen 53 Kapitel zum Leben des Heiligen und den von ihm vollbrachten Wundern sowie fünf *Betrachtungen über die Stigmata*, in denen die von den Wundmalen überraschten Brüder über diese besondere göttliche Gnade reflektieren.

Livingston erinnert zu Recht daran, dass es sich hier um Volkskunst handelt, wenn auch um eine Volkskunst meisterlicher Spielart. Die Einfachheit der *Fioretti* ist häufig bewusst humorvoll, und mögen auch viele Einzelheiten historisch unzuverlässig sein, so gibt doch der Ton der Erzählungen das Lebensgefühl der ersten Franziskanergeneration sehr echt und anrührend wieder.<sup>12</sup>

Künstler, die Szenen aus dem Leben des "Poverello" darstellen wollen, verlassen sich bezeichnenderweise selten ausschließlich auf die verschiedenen offiziellen Biografien, sondern beziehen stets auch die *Fioretti* und die *Betrachtungen über die Stigmata* mit ein. Die ersten bildlichen Darstellungen entstanden unmittelbar nach Franziskus' Tod; die bis heute berühmtesten sind die Fresken, die Giotto in der Basilika zu Assisi sowie in der Bardi-Kapelle der Heiligkreuzkirche von Florenz malte.<sup>13</sup> In der Literatur war Franziskus gerade zu Messiaens Lebenszeit wieder sehr beliebt: Einige der Lieblingsdichter des Komponisten, unter ihnen Rainer Maria Rilke, Paul Celan und Paul Claudel, besingen den "Innigsten und Liebendsten von allen" in bewegenden Versen.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Die vermutlich beste moderne Quelle für die frühen Schriften ist der von Feliciano Olgiati herausgegebene Sammelband *Fonti francescane. Editio minor* (Padova: Edizioni Messagero, 1986). Detaillierte Beurteilungen und Analysen der verschiedenen *vitae* im Lichte der Spannungen innerhalb des Ordens finden sich in Michael Robson OFM, *St. Francis of Assisi*, London: Geoffrey Chapman, 1997. Wie Robson berichtet, betonten die Freunde des Heiligen in ihren Erinnerungen seine Liebe zu Armut und Einfachheit, seine Vorstellung von Disziplin und seine Ablehnung jeglichen Buchwissens. Dagegen ging es Celano in seiner zweiten *Vita* und Bonaventura in seiner *Legenda maior* darum, Franziskus' Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kirche zu festigen. Aus diesem Interesse heraus entstand "ein Porträt, das oft steif und übervorsichtig wirkt" (Robson, S. viii).

<sup>13</sup> Zu Giottos Franziskus-Darstellungen in der Bardi-Kapelle der Heiligkreuzkirche in Florenz sowie Paul Hindemiths Komposition *Nobilissima Visione* für Léonide Massines choreografische Umsetzung der Fresken vgl. "Die Ekstase der Gottesliebe: Dimensionen religiöser Existenz" in Siglind Bruhn, *Das tönende Museum: Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst*, Waldkirch: Gorz, 2004, S. 189-219.

<sup>14</sup> Vgl. R. M. Rilke, "O wo ist der..." (das abschließende Gedicht in "Das Stunden-Buch"), in *Sämtliche Werke* I, Frankfurt: Insel-Verlag, 1976, S. 364; P. Celan, "Assisi", in Beda Allemann und Stefan Reichert, Hrsg., *Gesammelte Werke I: Gedichte*, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, S. 108; P. Claudel, "Saint François d'Assise", in *Œuvre poétique*, Paris: Gallimard, 1967, S. 912-914.

Auch Komponisten haben sich eingehend mit dem heiligen Franziskus und seinem Hymnus beschäftigt. Neben Instrumentalwerken wie Franz Liszts Legende für Klavier *Franz von Assisi* "Die Vogelpredigt" (1863), Gabriel Piernés drei Orchesterstücken *Paysages franciscains* (1920) und Sofia Gubaidulinas *The Canticle of the Sun by St. Francis of Assisi* für Violoncello, Kammerchor und Schlagzeug (1997) finden sich zahlreiche Chorsätze des Sonnengesangs, darunter Franz Liszts *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi* (1862), Francis Poulencs *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* (1949), Carl Orffs *Laudes creaturarum* (1954) und Alfred Schnittkes *Sonnengesang des Franz von Assisi* (1984). Musikdramatische Interpretationen des Heiligenlebens reichen von Oratorien wie Piernés *St. François d'Assise: Fioretti* (1912) über konzertante Opern wie Gian Francesco Malipieros *San Francesco d'Assisi* (1921) bis zu szenischen Darstellungen in Henri Tomasis *François d'Assise, 'Il Poverello'* (1957) und Heinz Kratochwils *Franziskus* (1987).<sup>15</sup> Der Werkkatalog von Messiaens Mentor Charles Tournemire allein enthält drei Kompositionen zu Franziskus: die Trilogie *Faust–Don Quichotte–Saint François d'Assise* (1921-27), das Orgelstück *Sei Fioretti* (1932) sowie das Bühnenwerk *Il Poverello di Assisi: 5 épisodes lyriques en 7 tableaux* (1937-39).

Da es Messiaen offensichtlich ein Anliegen war, genauestens nachzuweisen, auf welche Quelle jede seiner "franziskanischen Szenen in drei Akten und acht Bildern" zurückgeht,<sup>16</sup> erscheint es sinnvoll, hier zunächst die wichtigsten Ereignisse dieses Heiligenlebens, wie sie in den *Fioretti* dargestellt werden, sowie die dort charakterisierten Weggefährten, zu denen im weiteren Sinne neben Menschen und Tieren auch die personifizierte Armut gehört, kurz einzuführen. Sodann soll *Der Sonnengesang*, dem in Messiaens Oper eine so wesentliche Rolle zufällt, in Hinblick auf Form, Inhalt und die in ihm zum Ausdruck kommende Spiritualität genauer beleuchtet werden. Dies bildet die Basis für eine Erörterung des auf den zwei Grundpfeilern von Legenden und *Sonnengesang* errichteten Librettos.

<sup>15</sup> Analysen der Opern von Malipiero, Tomasi und Kratochwil finden sich in S. Bruhn, *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003, S. 343-360.

<sup>16</sup> Messiaen verwendete mit ziemlicher Sicherheit die von Théophile Desbonnets und Damien Vorreux zusammengestellte Textausgabe *Saint François d'Assise. Documents écrits et premières biographies*, die sowohl französische Übersetzungen der als authentisch geltenden Schriften des Heiligen selbst als auch frühe Veröffentlichungen aus den Reihen der Franziskanergemeinschaft enthält. Die *Fioretti* finden sich darin auf S. 1175-1324, die *Betrachtungen über die Stigmata* auf S. 1325-1384.

## Die Weggefährten

Viele der in den *Fioretti* enthaltenen Anekdoten erwähnen einige der ersten Jünger oder Minderbrüder, die Franziskus um sich versammelte – und deren Zahl, wie das erste Kapitel betont, genau wie bei Jesus zwölf betrug.<sup>17</sup> Der erste war Bernhard, ein Adliger aus Assisi, den Franziskus' besondere Frömmigkeit schon anrührte, als viele ihn noch für einen Verrückten hielten (Kapitel 2). Bernhard wird abwechselnd als "erster Jünger" und "Erstgeborener" bezeichnet und mit Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, verglichen. Er veranlasst Franziskus, Gott durch willkürliches Öffnen der Bibel zu befragen, ob er Jünger annehmen soll. Die drei auf diese Weise gefundenen Passagen sind Zitate Jesu: "Wenn du vollkommen sein willst, geh, verkauf deinen Besitz und gib das Geld den Armen; so wirst du einen bleibenden Schatz im Himmel haben; dann komm und folge mir nach" (Mt 19,21), "Nehmt nichts mit auf den Weg, keinen Wanderstab und keine Vorratstasche, kein Brot, kein Geld und kein zweites Hemd" (Lk 9,3) und "Wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme täglich sein Kreuz auf sich und folge mir nach" (Lk 9,23).

Ein zweiter, Franziskus besonders nahe stehender Jünger ist Bruder Leo. Ihm predigt Franziskus von der vollkommenen Freude, die nicht mit Verdiensten erreicht wird, welche ein Gläubiger durch gute Werke oder heiligmäßiges Verhalten ansammelt, sondern dadurch, dass dieser Unbill, Grausamkeit und Abweisung geduldig und demütig erträgt, indem er an die Leiden des Herrn denkt und sie aus Liebe teilt (*Fioretti*, Kapitel 8). Ein dritter, als besonders fromm beschriebener Bruder ist Silvester, der mit Gott spricht. Ein vierter ist Maseo, den Franziskus – ursprünglich, um die Demut dieses sehr begabten Mannes auf die Probe zu stellen – zum Türhüter des kleinen Klosters an der Porziuncola macht (Kapitel 12).

Dann ist da noch der eher problematische Bruder Elias, der stolze Klostervorsteher. Er wird im vierten Kapitel der *Fioretti* erstmals erwähnt, als ein als junger Wanderer verkleideter Engel Gottes das Kloster besucht,<sup>18</sup> Bruder Elias zu sprechen verlangt, jedoch als Störenfried behandelt und

<sup>17</sup> Neun dieser zwölf Jünger werden mit Namen und Charakterzügen individualisiert. In der Reihenfolge ihres Auftretens in den *Fioretti* sind dies die schon im ersten Kapitel erwähnten Brüder Giovanni della Capella, Egidio, Philippus, Silvester, Bernhard und Rufinus sowie die in Kapitel 4 und 8 eingeführten Brüder Maseo, Elias und Leo.

<sup>18</sup> In den *Fioretti* stellt der reisende Engel Bruder Elias die Frage, ob es den Brüdern erlaubt sei, eine Lehre zu predigen, die im Widerspruch zu etwas in der Bibel Gelehrtem steht. In den mittelalterlichen Quellen geht es also nicht, wie bei Messiaen, um die Vorsehung.

weggeschickt wird – ein Verhalten, für das Franziskus diesen Bruder später unmissverständlich rügt. Elias wird charakterisiert als ein guter Verwalter, der aber ein “falscher Franziskaner” ist, insofern er arrogant auftritt und luxuriöse Kirchengestaltungen sowie Klöster mit bequemen Betten befürwortet. Franziskus tadelt ihn häufig wegen seines Stolzes (Kapitel 31); doch als ihm offenbart wird, Elias sei in Gefahr, abtrünnig und verdammt zu werden, und dieser ihn daraufhin bittet, für seine Seele zu beten, willigt er sofort ein und verhindert so dessen Abfall (Kapitel 38).

Eine wichtige Rolle fällt in den *Fioretti* auch Clara zu, einem jungen Mädchen aus reichem Hause in Assisi, die sich berufen fühlt, ein Leben der Armut und Barmherzigkeit zu führen, und daher später einen an Franziskus’ Regeln orientierten Frauenorden gründet. Kapitel 15 der *Fioretti* erzählt die wundersame Geschichte, wie die Gnade Gottes ihre Ziele bestätigt. Franziskus hatte sich anfangs geweigert, mit Clara über seine Predigten hinaus überhaupt zu sprechen. Schließlich nahm er jedoch ihre Einladung zu einem Essen an, das in Gegenwart eines seiner Brüder und einer ihrer Schwestern in der Kirche stattfinden sollte, in der sie den Schleier genommen hatte.

Wie sie so in Verzückung mit zum Himmel erhobenen Augen und Händen dasaßen, sahen die Leute von Assisi und Bettona und die aus dem Lande ringsum, wie Santa Maria degli Angeli, das ganze Kloster und der Wald, der damals daran grenzte, in hellen Flammen waren; und es schien, als ob es ein gewaltiges Feuer sei, das Kirche, Kloster und Wald in einem erfasst hätte. Die Bürger von Assisi liefen daher in großer Eile zur Ebene hinunter, um das Feuer zu löschen, da sie wirklich glaubten, alles brenne. Als sie aber am Kloster anlangten und nichts in Flammen sahen, gingen sie hinein und fanden den heiligen Franziskus und die heilige Clara mit ihrer ganzen Gesellschaft im Geiste in Gott entrückt um jenen einfachen Tisch sitzen. Daraus konnten sie unzweideutig entnehmen, dass es ein göttliches und kein irdisches Feuer gewesen war, was Gott wie ein Wunder hatte erscheinen lassen zum sichtbarlichen Beweis des Feuers der himmlischen Liebe, von der die Seelen dieser heiligen Brüder und heiligen Nonnen brannten. Sie entfernten sich daher wieder, Trost und heilige Erbauung im Herzen.

Schließlich ist da noch der Aussätzige. Kapitel 25 der *Fioretti* erzählt, wie in einem Haus nahe dem Kloster, in dem Franziskus damals wohnte, Aussätzige und andere Kranke lebten, die von Brüdern gepflegt wurden, und wie einer dieser Patienten so ungeduldig, unerträglich und frech war, dass viele glaubten, er müsse vom Teufel besessen sein. Als Franziskus den

Aussätzigen auffordert zu äußern, was seine Qualen erleichtern und seine Stimmung aufhellen könnte, bittet dieser, am ganzen Körper gewaschen zu werden. Franziskus erfüllt den Wunsch sofort, und unter seinen liebevollen Händen verschwindet der Aussatz auf wunderbare Weise. Der Geheilte bereut sein früheres Verhalten, schämt sich für alle Schmähungen, die er in seinem Elend ausgestoßen hat, und bereut. "Und es gefiel Gott, dass der Aussätzige, der an Körper und Seele geheilt war, nach fünfzehn Tagen Sühne eine andere Krankheit entwickelte und nach Empfang der heiligen Sakramente eines heiligen Todes starb."

Fast so wichtig wie Franziskus' menschliche Gefährten sind die Tiere, mit denen er in direkten Kontakt tritt. Die beiden eindrucksvollsten Vorfälle betreffen den berühmten Wolf von Gubbio und die "Vogelgemeinde". Der Wolf wird als ein besonders aggressives Tier geschildert, der sowohl Menschen als auch Hunde zerfleischt. Franziskus predigt ihm und befiehlt ihm im Namen Christi, nie wieder jemanden zu verletzen. Als der Wolf das über ihm geschlagene Kreuzeszeichen sieht, wird er sanft und liebevoll, verspricht Gehorsam und stimmt einem Pakt mit der Bevölkerung von Gubbio zu, die ihn im Gegenzug täglich zu füttern verspricht (Kapitel 21).

Vögel sind die ständigen Begleiter in Franziskus' Leben. Selbst die diversen ernsthaften Biografien erwähnen sie als die ersten Geschöpfe, die der Berufene nach seinem Erweckungserlebnis bemerkt. Die Anekdotensammlungen erzählen von Vögeln in Kapitel 16 und 47 der *Fioretti* sowie in den ersten beiden *Betrachtungen über die Stigmata*. Kapitel 16 enthält die malerische Szene, in der Franziskus, nachdem er gelobt hat, so viele Seelen wie nur möglich zu bekehren, nicht genügend menschliche Zuhörer findet und stattdessen den Vögeln predigt, indem er sie an ihre Verpflichtung erinnert, Gott für seine Gaben zu preisen. Er beendet die Predigt, indem er die Vögel segnet, worauf sie in der Formation eines großen Himmelskreuzes davonfliegen.

"Frau Armut", die bekannteste Allegorie in Franziskus' Leben (die er abwechselnd in der Sprache der Troubadours als hoch verehrte Dame und in der Sprache der Bibel als eine Art Braut Christi besingt), muss als eine Personifizierung des wesentlichsten Aspektes der Spiritualität des Heiligen angesehen werden. Zusammen mit anderen Personifizierungen preist er sie in seinem Gebet "Lob der Tugenden" als Herrin; die ausführlichste Quelle für diese Figur jedoch ist eine frühe franziskanische Abhandlung, *Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Paupertate*.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Für eine deutsche Übersetzung dieser Schrift siehe E. von Némethy, Hrsg., *Die mystische Hochzeit des heiligen Franziskus mit der Frau Armut*, Jena: Eugen Diederichs, 1913.

## Der große Hymnus

Exemplarischer Ausdruck der religiösen Haltung des Franziskus ist der schon erwähnte *Sonnengesang*. In kühnen Bildern bezieht Franziskus die ganze Schöpfung in einen hymnischen Lobpreis Gottes ein, der die Sprache des biblischen Schöpfungsberichtes mit der der Seligpreisungen aus der Bergpredigt verbindet. Dem staunenden Menschen werden so die Gestirne des Himmels, die Elementargewalten der Natur und die Leben spendende Erde zu Mitgeschöpfen und vertrauten Gliedern der einen großen Familie Gottes, die sogar den Tod umschließt. Das, was dem Alltagsverstand als die größten Widrigkeiten des Lebens erscheinen, Kränkungen und Verletzungen der Seele und des Leibes sowie der alles vernichtende Tod, sind dem auf Gott vertrauenden Menschen Gelegenheiten zur Bewährung seiner moralischen und spirituellen Größe. Nicht der Tod des Leibes ist die wirkliche Bedrohung, sondern der Tod der Seele, der „zweite Tod“, der von Gott trennt. Für den jedoch, der Gott in allen Dingen findet, ist der Tod die schwesterliche Freundin, die ihm die Tür öffnet zum ewigen Leben in Gott. Es fällt auf, dass Tiere, selbst Franziskus' geliebte Vögel, ganz fehlen – was Messiaen korrigieren wird. Die einzige Strophe, die vom Menschen handelt, ist ein späterer Zusatz, die der im Sterben liegende Heilige diktiert, als er von einem Streit zwischen den kirchlichen und weltlichen Autoritäten der Stadt Assisi hört. Der Legende nach soll die Auseinandersetzung daraufhin ein wundersam schnelles Ende gefunden haben.

Der Sonnengesang ist das berühmteste Beispiel für die vielen Lieder, die Franziskus im Laufe seines Lebens gesungen haben soll, „denn was sind die Diener Gottes anderes als seine Sänger, deren Pflicht es ist, die Herzen der Menschen zu erheben und zu geistiger Freude zu bewegen“, wie ein Spruch aus dem Bruder Leo zugeschriebenen *Speculum perfectionis* betont.<sup>20</sup> Die Lieder, mit denen ein junger Mann aus guter Familie im Assisi des 13. Jahrhunderts vertraut gewesen sein dürfte, sind die der Troubadours und Trouvères, die damals durch ganz Norditalien verbreitet waren. Wie Messiaen bei Denis de Rougemont gelesen hatte, gab es möglicherweise einen Zusammenhang zwischen diesen in Südfrankreich entwickelten Lobliedern auf die idealisierte Liebe und der Katharer-Bewegung, die in ihrer Betonung der inneren Läuterung und religiösen Erneuerung durch mystische Vereinigung mit Gott deutliche Parallelen zu Franziskus' Lehre aufwies.

<sup>20</sup> Vgl. *Der Spiegel der Vollkommenheit oder der Bericht über das Leben des Heiligen Franz von Assisi*, nach der lat. Urschrift. dt. von Wolfgang Rüttenauer, München: Kösel, 1953.

*Laudes Creaturarum (o Cantico di frate Sole), ca. 1225*

*Altissimu, onnipotente, bon Signore, / tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, si konfano / et nullu homo ène dignu te mentovare.*

*Laudato sie, mi' Signore, con tucte le tue creature, / spetialmente messor lo frate sole, / lo qual'è iorno, et allumini noi per lui. / Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore: / de te, Altissimo, porta significatione.*

*Laudato si', mi' Signore, per<sup>21</sup> sora luna e le stelle: / in celu l'ai formate clarite et pretiose et belle.*

*Laudato si', mi' Signore, per frate vento / et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, / per lo quale a le tue creature dài sustentamento.*

*Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua, / la quale è molto utile et humile et pretiosa et casta.*

*Laudato si', mi' Signore, per frate focu, / per lo quale ennallumini la nocte, ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.*

*Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra, / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.*

*Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore / et sostengo infermitate et tribulatione. Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, / ka da te, Altissimo, sirano incoronati.*

*Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale, / da la quale nullu homo vivente pò skappare: / guai ac quelli ke morrano ne le peccata mortali; / beati quelli ke se trovarano ne le tue sanctissime volontati, ka la morte secunda no 'lfarrà male.*

*Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate / e serviteli cum grande humiltate.*

<sup>21</sup> Die Frage, wie die italienische Präposition *per* (in "*Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle*" etc.) übersetzt werden sollte, wird bis heute kontrovers diskutiert und kann hier nicht behandelt werden. Eine wörtlichere Übersetzung der von Messiaen verwendeten französischen Version des Sonnengesangs findet sich in Anhang II.

*Der Sonnengesang (oder Der Lobpreis der Geschöpfe)*

*Höchster, allmächtiger, guter Herr, dein sind der Lobpreis, die Herrlichkeit und Ehre und jeglicher Segen. Dir allein, Höchster, gebühren sie, und kein Mensch ist würdig, dich zu nennen.*

*Gelobt seist du, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen, zumal dem Herrn Bruder Sonne; er ist der Tag, und du spendest uns das Licht durch ihn. Und schön ist er und strahlend in großem Glanz, dein Sinnbild, o Höchster.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch Schwester Mond und die Sterne; am Himmel hast du sie gebildet, hell leuchtend und kostbar und schön.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch Bruder Wind und durch Luft und Wolken und heiteren Himmel und jegliches Wetter, durch das du deinen Geschöpfen den Unterhalt gibst.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch Schwester Wasser, gar nützlich ist es und demütig und kostbar und keusch.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch Bruder Feuer, durch das du die Nacht erleuchtest; und schön ist es und liebenswürdig und kraftvoll und stark.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch unsere Schwester, Mutter Erde, die uns ernährt und lenkt und vielfältige Früchte hervorbringt und bunte Blumen und Kräuter.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch jene, die verzeihen um deiner Liebe willen und Krankheit ertragen und Drangsal. Selig jene, die solches ertragen in Frieden, denn von dir, Höchster, werden sie gekrönt werden.*

*Gelobt seist du, mein Herr, durch unsere Schwester, den leiblichen Tod; ihm kann kein Mensch lebend entrinnen. Wehe jenen, die in schwerer Sünde sterben. Selig jene, die sich in deinem heiligsten Willen finden, denn der zweite Tod wird ihnen kein Leid antun.*

*Lobt und preist meinen Herrn und sagt ihm Dank und dient ihm mit großer Demut.<sup>22</sup>*

<sup>22</sup> Leonhard Lehmann OFMCap., Hrsg., *Das Erbe eines Armen. Die Schriften des Franz von Assisi*, Kevelaer: Verlagsgemeinschaft Topos, 2003.

Mediävisten weisen gern auf die Beziehung zwischen der dichterisch überhöhten Liebe in den Liedern der Troubadours einerseits und der Sprache der Marienverehrung hin. Es ist daher durchaus vorstellbar, dass Franziskus auch nach seiner Konversion weiterhin Lieder im Troubadour-Stil gesungen haben könnte – wenn auch nun mit neuer Adressatin. Etliche Bücher über den Heiligen und seinen Orden spiegeln diesen Aspekt seiner Persönlichkeit schon im Titel und bezeugen so seine beeindruckende Begabung für Musik und Dichtung.<sup>23</sup>

Die poetische Struktur des *Sonnengesangs* ist sehr schlicht. Innerhalb eines Rahmens, in dessen Versen das Gotteslob direkt und unmittelbar ausgedrückt wird, dankt der Heilige für eine ganz von Gott durchdrungene Schöpfung, die vom Größten (die Gestirne) über die Natur (die Elemente Wind, Wasser, Feuer und Erde) bis zum Kleinsten (die menschlichen Regungen und Einstellungen) alles umfasst. Vor Franziskus' mystisch verzücktem Blick formiert sich eine große Gemeinschaft zum Lobpreis ihres Schöpfers, der in einem Akt tiefsten Vertrauens in Gottes Liebe und Barmherzigkeit gipfelt.

Éloi Leclerc äußert in seiner Betrachtung zum *Sonnengesanges* seine Überraschung darüber, dass das bekannteste Gedicht eines Mannes, der sich der Nachfolge Christi verschrieben hat, den Namen "Jesus" oder das Wort "Gottessohn" nicht ein einziges Mal erwähnt. Leclerc deutet dies als Zeichen dafür, dass der *Sonnengesang* einer tiefgreifenden Einbettung des christlichen Geheimnisses in Franziskus' Alltagswelt Ausdruck verleiht. Diese Interpretation steht in Einklang mit der traditionellen Vorstellung von Menschwerdung und Leiden als Symbolen der vollkommenen Erniedrigung

<sup>23</sup> Walter Nigg bemerkt schon in der Einleitung zu seiner Untersuchung *Der Mann aus Assisi: Franziskus und seine Welt* (Freiburg: Herder, 1975), Franziskus habe "gern seine provenzalischen Lieder gesungen" (27), und fügt hinzu, "Dichtung war für ihn eine himmlische Botschaft, die er singend begrüßte. Er bezeichnete sich selbst als einen Minnesänger Gottes" (31). Vgl. auch Sophie Jewetts *God's Troubadour: The Story of Saint Franziskus of Assisi* (New York: T. Y. Crowell, 1957), dessen zweites Kapitel unter der Überschrift "The Young Troubadour" Franziskus' Enthusiasmus für Lieder der höfischen Liebe und Rittertugend diskutiert, und das Schlusskapitel "The Troubadour's Last Song", in dem sie den *Sonnengesang* als Beispiel dieser Gattung interpretiert. Wie verbreitet das Bild des Franziskus als Troubadour ist, zeigen auch Titel wie Otto Kaltenbrunnens *Der Rebell und Spielmann Gottes: Franz von Assisi in neuen Legenden* (Freiburg: Herder, 1996), Henri Queffélec's Biografie, *François d'Assise: Le Jongleur de Dieu* (Paris: Calmann-Lévy, 1982) und Auguste Baillys Untersuchung über die frühen Franziskaner, *The Divine Minstrels* (London: Medici Society, 1909).

des Gottessohnes.<sup>24</sup> So bestätigt der *Sonnengesang* sowohl in dem, was ausdrücklich gepriesen wird, als auch in dem, was ungesagt bleibt, dass die Alltagserfahrungen der Geschöpfe Gottes in dieser Welt selbst heilig sind.

Verwandt mit Franziskus' Freude am Gesang ist seine Liebe für die Violine. Im Zuge seiner vornehmen Erziehung hatte er selbst Unterricht auf diesem Instrument erhalten, doch ging seine innere Beziehung offenbar viel tiefer. Als Bettelmönch, der keinerlei Besitz sein eigen nannte, am wenigsten ein kostbares Musikinstrument, soll er mit Hilfe zweier Zweige ekstatisches Violenspiel nachgeahmt und dazu erklärt haben, dies werde ihn zum Himmel tragen. Ein anrührender Bericht davon findet sich in Kapitel 90 von Celanos *Vita secunda*:

Oft tat er folgendes: Der süßeste Klang seines Geistes, den er in sich hatte, ergoss sich bei ihm in einen französischen Gesang, und die göttliche Einflüsterung, die sein Herz verstoßen umfing, brach in Jubelgesang in französischer Mundart aus. Manchmal nahm er ein Stück Holz, wie wir es mit Augen sahen, vom Boden auf, legte es auf den linken Arm, hielt in der Rechten eine mittelst eines Fadens gebogene Rute und strich damit wie über eine Geige über das Holz, dabei machte er entsprechende Bewegungen und sang vom Herrn in französischer Sprache. Oft aber endigte dieser Freudengesang mit Tränen, und der Jubel löste sich so in Mitleiden des Leidens Christi auf. Dann seufzte und klagte dieser Heilige fortwährend, er vergaß das irdische Saitenspiel, das er in der Hand hielt, und hing mit dem Blick am Himmel.<sup>25</sup>

Während Franziskus' innerlich erlebter Aufstieg zum Himmel unter dem Einfluss himmlischer Musik (für den Messiasen in seiner Oper einen Engel einsetzen wird) den Höhepunkt seiner Fähigkeit zu überirdischer Freude darstellt, lässt sich die Ekstase, in deren Verlauf er die Stigmata empfängt, als Höhepunkt seiner übermenschlichen Bereitschaft zum Leiden in Christi Namen deuten.

<sup>24</sup> Éloi Leclerc, *Le cantique des créatures ou les symboles de l'union. Une analyse de Saint François d'Assise*, Paris: Le Signe/Fayard, 1970, S. 44-54. Vgl. vor allem S. 53, wo Leclerc vorschlägt, der *Sonnengesang* sei ein Lied der Seele, die in Christus das Endliche und das Unendliche, die Tiefe der Erde und die unendliche Weite des Himmels zusammenbringe. In diesem Zusammenhang vgl. auch Nils Holger Petersen, "Messiasen's *Saint François d'Assise* and Franciscan Spirituality", in S. Bruhn, Hrsg., *Messiasen's Language of Mystical Love*, New York: Garland, 1998, S. 169-193 [177].

<sup>25</sup> Thomas von Celano, *Das Leben des heiligen Franciscus von Assisi*, Übers. und Anm. von Ph. Schmidt, Einf. von D. Eberhard Vischer, Basel: Friedrich Reinhardt, 1921, S. 182.

## Die Opernhandlung und ihre Refrains

Messiaen suchte, wie er selbst betont, stets nicht nur alle Darstellungen von "Sünde und Schmutz" zu vermeiden; er war vor allem besorgt, keinen Anlass für etwaige psychoanalytische Deutungen zu liefern.<sup>26</sup> So fehlt in seiner Opernhandlung sowohl seine dramatische öffentliche Lossagung von seinem Vater als auch jeder Hinweise auf Clara und ihren nach der Regel des Franziskus gegründeten Frauenorden. Die im Libretto zusammengefasste Geschichte beginnt mit einem Mann, der bereits Anführer einer kleinen Gruppe von Brüdern ist, die sich einem Leben in Armut, Demut und Gotteslob verschrieben haben.

Die folgende Übersicht schildert den übergeordneten Handlungsablauf sowie die jeweils behandelten theologischen Themen in den acht Tableaus oder "Franziskanischen Szenen" unter Hinweis auf Messiaens wichtigste Quelle:

Tableau 1<sup>27</sup> Franziskus unterwegs mit Bruder Leo. Leo singt die ersten drei Strophen eines Liedes über die "Angst auf dem Weg". Franziskus gibt ihm eine lange Erläuterung der "vollkommenen Freude", die in der bereitwilligen Annahme des Leidens zur Buße für eigene und fremde Sünden besteht.

Hauptquelle: *Fioretti*, Kapitel 8

Tableau 2 Morgengebet im kleinen Kloster der Minderbrüder. Franziskus preist Gott mit drei Strophen seines *Sonnengesangs*; die Brüder singen ein "Sanctus" und sprechen ihre Liturgie. Dann betet Franziskus, der Schöpfer aller Dinge möge ihm eine Gnade erweisen: dass er einen Aussätzigen trifft und sich fähig erweist, diesen zu lieben.

Hauptquelle: *Sonnengesang* und *Laudes ad omnes horas dicendae*<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Messiaen äußert sich zu diesen Vorbehalten in *Musique et couleur*, S. 233: "Je trouve que le péché, ce n'est pas intéressant, la boue, ce n'est pas intéressant. [...] J'ai également supprimé les disputes du père et du fils, [...] j'ai horreur de la psychanalyse. J'ai pensé qu'une telle scène leur donnerait l'occasion de broder sur le thème du complexe d'Œdipe." Vgl. auch seine Bemerkungen in Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt*, S. 152-153.

<sup>27</sup> In Kurzhinweisen und Fußnoten werde ich auf diese "Bilder" als T1, T2, etc. verweisen.

<sup>28</sup> Vgl. Kajetan Esser, Hrsg., *Die Opuscula des hl. Franziskus von Assisi*: neue textkritische Edition, Grottaferrata: Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1976.

Tableau 3 Franziskus in der Leprastation. Ein an Körper und Seele Kranker verflucht sein Leben, wird jedoch auf wunderbare Weise geheilt, als Franziskus seinen ersten Abscheu überwindet und ihn umarmt.<sup>29</sup> Dies ist die Basis für eine dreifache Verwandlung: Der Aussätzige entdeckt seinen geheilten Körper; von Franziskus' Liebe bewegt bereut er sein früheres Verhalten; und der bis dahin nur fromme und gottesfürchtige Franziskus wird zum Heiligen.

Hauptquelle: *Fioretti*, Kapitel 25

Tableau 4 Ein Engel stattet dem kleinen Kloster in den Bergen von La Verna einen Besuch ab, befragt zwei der Brüder nach ihrer Einstellung zur Vorsehung und erhält sehr unterschiedliche Antworten.

Hauptquelle: *Fioretti*, Kapitel 4

Tableau 5 Franziskus singt weitere Strophen seines *Sonnengesangs* und erbittet von Gott ein weiteres Zeichen der Gnade, eine Einführung in die himmlischen Geheimnisse. Der Engel tritt zu ihm und setzt ihn der überwältigenden Macht himmlischer Musik aus.

Hauptquelle: *Sonnengesang*,  
*Zweite Betrachtung über die Stigmata*

Tableau 6 Im Gespräch mit Bruder Masseo nennt und begrüßt Franziskus die einheimischen Vögel der Gegend, bevor er von ganz anderen, exotischeren Vögeln berichtet, die er in einem Traum hat singen hören. Da er infolge der Erfahrung mit der himmlischen Musik in der Lage ist, die Sprache der Vögel zu verstehen und zu sprechen, predigt er den Vögeln und schickt sie mit einem Segen fort.

Hauptquelle: *Fioretti*, Kapitel 16

Tableau 7 In einem dritten Gebet um Gnade bittet Franziskus, er möge in seinem Körper die Kreuzeswunden Christi spüren und in seinem Herzen die Liebe, die diesen befähigt habe, solche Leiden zu ertragen. Auch dieser Wunsch wird erfüllt, und er empfängt die Stigmata.

Hauptquellen: *Dritte Betrachtung über die Stigmata*, *Imitatio Christi*

<sup>29</sup> Messiaen verwandelt die in den *Fioretti* als "Waschung" bezeichnete, sehr persönliche und körperliche Zuwendung in eine Umarmung; die ganze Szene heißt sogar "Le baiser du lépreux", spricht also jenseits von Umarmung von einem Kuss der brüderlichen Liebe.

Tableau 8 Franziskus vollendet seinen *Sonnengesang* mit zwei Strophen, in denen er Gott für den körperlichen (ersten) Tod preist und alle die selig nennt, die in der Gnade sind und daher den zweiten (geistigen) Tod nicht fürchten müssen. Daraufhin nimmt er Abschied von allen, die er geliebt hat. Der Engel verspricht Franziskus, ihn zusammen mit dem in Frieden mit Gott gestorbenen Aussätzigen zu Gott zu geleiten. Mit einem letzten Gebet auf den Lippen stirbt Franziskus. Die Brüder, der Chor und die Vögel singen einen Grabgesang voll reiner Freude.  
Hauptquellen: apokryphe Grußreden, *Sonnengesang*

Die Opernhandlung enthält drei dreifach auftretende Komponenten:

1. Dreimal betet Franziskus um Gnade; in der Folge dieser Gebete wird er in die Geheimnisse der übergroßen Barmherzigkeit, der übergroßen Freude und des übergroßen Leidens eingeweiht.
2. Dreimal greift der Engel in das dramatische Geschehen ein: er erinnert den Aussätzigen an Gottes Liebe für alle Menschen, stellt die Rechtgläubigkeit der Brüder auf die Probe und bietet Franziskus einen Vorgeschmack auf die himmlische Freude.
3. Dreimal singt Franziskus Strophen aus seinem *Sonnengesang*. Die weit auseinander liegenden Passagen werden zunehmend kürzer, gewinnen dabei aber an Tiefe: Sie entwickeln sich von einem dreiteiligen Dank für die irdischen Elemente (T2: [11]-[14], [22]-[26] und [34]-838) über einen zweiteiligen Dank für die Gestirne (T5: [2]-[8]) zum Dank für Schwester Tod (T8: [51]-[53] und [67]-[69]). Die einander auch musikalisch entsprechenden Abschnitt erklingen nicht, wie Messiaen sich später Claude Samuel gegenüber zu erinnern meint,<sup>30</sup> über alle acht Szenen verteilt, sondern in fast gleichmäßigem Abstand in Tableau 2, 5 und 8:

**ABBILDUNG 8:** Die gleichmäßige Verteilung des *Sonnengesangs*

	xxx			xx			xx
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

<sup>30</sup> Vgl. Olivier Messiaen, *Musique et couleur*, S. 230. Paul Griffiths, der diesen Irrtum offenbar nicht bemerkt hat, wiederholt die Behauptung, Franziskus sänge in jedem Tableau je eine Strophe des *Sonnengesangs*, in seinem *New Grove*-Artikel.

Drei weitere Komponenten treten ebenfalls wiederholt in jeweils ähnlicher Funktion auf, d.h. eher als eine Art spiritueller Klammer oder als Refrains denn als Leitmotive. Keine von ihnen wird in dieser Rolle hervorgehoben, doch sind sie leicht erkennbar; in allen Fällen handelt es sich um Bibelzitate. Bruder Leos Erkennungslied, „J'ai peur sur la route“ [ich fürchte mich auf dem Weg] ist einer Passage aus dem Buch Kohelet nachgebildet.<sup>31</sup> Die zahlreichen metaphorisch analogen Bilder des Textes betonen, wie der Komponist im Verlauf seiner letzten Gesprächsrunde mit Claude Samuel erklärte, dass es nie zu früh ist, das Leben aus der Perspektive des unvermeidlichen Welkens und Sterbens alles Lebendigen zu betrachten. „Wenn die Fenster größer und dunkler werden,“ erinnere an die Augen der Sterbenden, während die Satzteile „wenn sich die Blätter des Weihnachtssterns nicht mehr rot färben“ und „wenn sie nicht mehr duftet, die Tiaré-Blume“ aus der zweiten Strophe Anzeichen für den Tod dieser neukaledonischen Pflanzen sind.<sup>32</sup>

Die Auftritte des Engels sorgen für eine zweite inhaltliche Klammer. Die Paraphrase eines Verses aus dem 1. Johannesbrief, mit der er<sup>33</sup> den Aussätzigen auf die größere Liebe Gottes verweist, erklingt erneut in der Todesszene. Musikalisch besonders interessant und nicht zuletzt dadurch auch theologisch überraschend ist jedoch vor allem die dritte Klammer. Kurz nach Beginn des 5. Tableau singt Franziskus zwei biblische Verse: „Der Glanz der Sonne ist anders als der Glanz des Mondes, anders als der Glanz der Sterne; denn auch die Gestirne unterscheiden sich durch ihren Glanz. So ist es auch mit der Auferstehung der Toten.“<sup>34</sup> Messiaen überträgt die Aussage dieser Verse auf die Menschen: Während das Paradies für alle, die dorthin gelangen, ein Ort ewiger Herrlichkeit und Freude ist, gibt es doch unterschiedliche Grade von Herrlichkeit, die am Jüngsten Tage in vollkommener Gerechtigkeit je nach Verdienst zugewiesen werden. Franziskus selbst singt diese Worte zu einer Kontur, die an einer früheren Stelle

<sup>31</sup> Vgl. Kohelet 12,1-5, besonders Vers 5: „selbst vor der Anhöhe fürchtet man sich und vor den Schrecken am Weg; / [...] ein Mensch geht zu seinem ewigen Haus / und die Klagenden ziehen durch die Straßen“. Die von Bruder Leo gesungenen Strophen erklingen in T1: [2], [11], [21]; T4: [2], [19], [26]; T5: [98], T8: [30].

<sup>32</sup> Vgl. Messiaens Erklärungen zu diesen Bildern in *Musique et couleur*, S. 239.

<sup>33</sup> Ich folge dem Beispiel anderer Messiaenforscher und spreche von dem sowohl im Französischen wie im Deutschen grammatisch männlichen Engel als „er“, obwohl die Rolle für eine Frauenstimme, einen lyrischen Sopran, geschrieben ist.

<sup>34</sup> Vgl. 1 Kor 15,41-42.

der Oper als Motiv im Kontext eines Gebets eingeführt worden war. Wenn der Chor die Worte in seiner Lobrede kurz vor Ende des Werkes aufgreift, unterlegt Messiaen sie dem persönlichen Thema des Heiligen und betont so die Verheißung ewiger Seligkeit, auf die der Kleine Bruder nach seinem gottesfürchtigen Lebenswandel hoffen darf.

Wie diese wiederkehrenden Komponenten nahelegen, geht es Messiaen in seiner Oper um drei zentrale Aussagen: die Eitelkeit alles Irdischen, Gottes unverdiente Gnade und die Herrlichkeit des ewigen Lebens, die alle erwartet, die Christus nachfolgen.

### **Eine ungewöhnliche Oper mit atypischen Protagonisten**

Messiaens *Saint François d'Assise* kommt ohne irgend eines der sonst operntypischen dramatischen Elemente aus. Ob die Behauptung des Komponisten, seine Oper sei die erste der Geschichte, die ganz ohne Verbrechen auskommt,<sup>35</sup> eine näheren Prüfung standhielte, sei dahingestellt. Tatsächlich passiert kein Mord und kein Verrat, auch ist die Handlung nicht von den allzu menschlichen Emotionen wie Leidenschaft, Eifersucht, Neid, Hass oder Interessenkonflikten bestimmt.

Die Titelfigur ist ebenfalls atypisch. Obwohl Franziskus in sieben der acht Szenen auf der Bühne ist, werden fast alle *Handlungen* von anderen ausgeführt. Wirklich aktiv erlebt man ihn nur in Tableau 3, als er auf den Aussätzigen zutritt und diesen küsst. In dem Bild der Oper, das die größte Anzahl Personen auf der Bühne vereint, ist Franziskus gar nicht anwesend; in der aus anderen Gründen hoch-dramatischen "Stigmata"-Szene von Tableau 7 wird *an ihm* gehandelt. In allen anderen Fällen sieht man ihn entweder predigen, beten, lobpreisen oder sterben.

Was dem Publikum im Verlauf der Oper geboten wird, ist die Entwicklung göttlicher Gnade in der Seele eines Menschen. Auch deswegen ist es überzeugend, dass Messiaen alle anekdotischen Einzelheiten, die von diesem Hauptziel ablenken könnten, unterdrückt und sich ausschließlich auf die Kontemplation der den Heiligen charakterisierenden, sichtbaren Zeichen und Ereignisse konzentriert.<sup>36</sup> Im Gespräch mit Claude Samuel beschreibt er die Stationen von Franziskus' Weg durch Gnade zur Heiligkeit wie folgt:<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Messiaen in Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt...*, S. 131.

<sup>36</sup> Messiaen in Massin, S. 190.

<sup>37</sup> Messiaen in *Musique et couleur*, S. 234.

- |         |           |  |
|---------|-----------|--|
| Akt I   | Tableau 1 | Franziskus begreift, was Heiligkeit ist;   |
|         | Tableau 2 | Franziskus ersehnt die Heiligkeit;   |
|         | Tableau 3 | Franziskus küsst den Aussätzigen und wird dadurch zum <i>Heiligen</i> Franziskus.  |
| Akt II  | Tableau 5 | Franziskus erkennt Gottes Engel (anders als seine Mitbrüder in Tableau 4) und wird durch dessen Musik in die himmlischen Mysterien eingeführt; |
|         | Tableau 6 | Der durch die Musik des Engels verwandelte Franziskus versteht die Sprache der Vögel und spricht zu ihnen.                                     |
| Akt III | Tableau 7 | Franziskus empfängt das Siegel göttlichen Wohlgefallens und wird, indem die Wunden Christi an seinem Körper bluten, diesem ähnlich;            |
|         | Tableau 8 | Franziskus stirbt und erlangt das "neue Leben".  |

Eine weitere ungewöhnliche Opernfigur wird durch den Chor dargestellt. Dieses ungemein zahlreiche Vokalensemble – Messiaen sieht fünfzehn Sänger bzw. Sängerinnen vor für jede der zehn Stimmen (erster Sopran, zweiter Sopran, Mezzosopran, erster Alt, zweiter Alt, erster Tenor, zweiter Tenor, Bariton, erster Bass und zweiter Bass) – äußert sich abwechselnd distanziert beobachtend und moralisch kommentierend, wie man es vom Chor der griechischen Tragödien kennt, und als Artikulation göttlicher Weisungen. Messiaen vergleicht seinen Chor "mit dem in [Mussorgskis] *Boris*, im Nô-Theater, im Theater der griechischen Antike. Ein Chor, der die Rolle eines Berichterstatters spielt, der nach Art einer göttlichen Stimme immer wieder eingreift".<sup>38</sup> Der Chor "verleiht der Handlung eine universelle, zeitlose Dimension".<sup>39</sup> In Tableau 2 und 8 sind die Sänger auf der Bühne sichtbar und beteiligen sich an den Gemeindehandlungen; dagegen sollen sie in Tableau 1 und 3 auf Wunsch des Komponisten unsichtbar bleiben und die jeweils abschließenden Worte wie eine körperlose Stimme singen. In Tableau 5 unterlegt der Chor die Musik des Engels mit wortlos gesummten Harmonien; in Tableau 7 dagegen spricht er für Christus, eloquent und ausdrücklich.

<sup>38</sup> Messiaen in *Musique et couleur*, 244.

<sup>39</sup> Messiaen in Philippe Godefroid, "Entretiens avec Olivier Messiaen", in *Opéra de Paris* 12 (1983), 8-13 [9].

### Gewohntes und Überraschendes in der musikalischen Sprache

Messiaens Werke sind oft kaleidoskopartig gebaut: jeder Satz bildet ein aus ungezählten kleinen Flächen in vielerlei Farben, Formen und Intensitätsstufen zusammengesetztes musikalisches Mosaik, wobei jede Fläche wie ein fein gearbeitetes Juwel schimmern kann. Für die Oper trifft dies besonders zu, und so ist Messiaens Ausdruck *Tableaux* hier besonders gut gewählt: Dies sind nicht nur szenische, sondern auch klangliche "Bilder". In ihrem Zusammenspiel können sie mit den gotischen Kirchenfenstern verglichen werden, denen Messiaen die Fähigkeit zuschreibt, durch ihren farblichen Glanz religiöse Wahrheiten zu vermitteln, die mit Worten und in einzelnen Bildern nur schwer zu vermitteln wären.

Der Kirchenfenster-Effekt verdankt sich darüber hinaus dem in sich klar abgegrenzten Eindruck, den jedes kleine Segment sowohl dem Auge als auch dem Ohr, sowohl dem Leser der Partitur als auch dem Zuhörer bietet. Ungefähr die Hälfte aller solistischen Gesangszeilen erklingt unbegleitet, etliche weitere werden nur durch ein unisono geführtes Instrument verdoppelt. Diese monodischen Komponenten verschmelzen nicht, sondern wechseln ab mit den (meist kurzen) Orchestereinwürfen, in denen eine bestimmte Farbnuance mehrmals durchlaufen werden kann, bevor sie einer anderen Platz macht oder ihren Strang mit dieser verflucht. Außer durch wechselnde Klangkombinationen und Texturen unterscheiden sich die Instrumentalsegmente durch Ton-"farben" und rhythmische "Persönlichkeiten".<sup>40</sup>

Viele der Elemente musikalischen Stils in *Saint François d'Assise* sind Teil des Repertoires, das Messiaen seit Ende seiner Studienzeit benutzt und beschreibt. Hierzu gehören die verschiedenen Manifestationen dessen, was er den "Reiz der Unmöglichkeiten" nannte und, vor allem in den seit den 50er Jahren entstandenen Werken, die Vogelstimmen-Transkriptionen. Die "Unmöglichkeiten" entstehen, wie schon kurz erwähnt, durch strukturelle Symmetrien, aufgrund derer die üblichen Transformationsprozesse – Transposition, Umkehrung, Krebsgang oder Permutation – nach relativ wenigen Wiederholungen zur Ausgangsform zurückführen, so dass weitere neue Formen "unmöglich" sind. Die Prozesse selbst sind häufig beschrieben worden; in ihrer Bedeutung als theologisch aussagekräftige Symbole stehen

<sup>40</sup> Die Begriffe "Farbe" und "Persönlichkeit" stehen hier nicht nur deshalb in Anführungsstrichen, weil Messiaen selbst sie benutzt, sondern vor allem, weil beide hinsichtlich der Art, wie diese Musik nach Auffassung des Komponisten kommuniziert, mit einem Sekundäraspekt verbunden sind, der durch die gewählte Bezeichnung evoziert werden soll.

sie in Zusammenhang mit Messiaens Gedanken zu endlichen und unendlichen Aspekten von Zeit und Raum.<sup>41</sup>

Messiaens begrenzt transponierbare Modi spielen in der Oper eine kleinere Rolle als in allen anderen Werken außerhalb des Vogelstimmen-Repertoires. Am auffälligsten und konsequentesten verwendet Messiaen sie im Zusammenhang mit den Auftritten des Engels; darauf werde ich noch zurückkommen. Ein anderes symmetrisches Element soll aber schon hier kurz angesprochen werden. Schon in seinen Frühwerken bildet Messiaen häufig vertikal-symmetrische Akkorde, fast immer mit der symbolischen Bedeutung des "wie oben, so unten": des nach Gottes Ebenbild erschaffenen Menschen.<sup>42</sup> *Saint François d'Assise* enthält ein sehr bezeichnendes Beispiel für dieses Stilmittel. Als Bruder Bernhard, der reifste unter den Franziskus-Jüngern, in Tableau 4 auf die Frage des Engels nach seiner Einstellung zur Vorsehung antwortet, er hoffe, Gott werde am Jüngsten Tage in seinem Gesicht wie auf einer Münze des Kaisers das Antlitz Christi aufgeprägt finden, kleidet Messiaen diese Aussage in einen vertikal-symmetrischen Akkord: Im dritten und siebten Takt der achttaktigen Phrase bei T4: [114] erklingt jeweils die Schichtung *h-es-fis-as-b-c-d-e-g-h*, also ein Akkord, in dessen zwei Oktaven umspannendem Rahmenintervall zwei große Terzen (aufsteigend *h-dis-es* und absteigend *h-g*) zwei kleine Terzen (*es-ges=fis*, *g-e*) und eine aus Ganztonschritten gebildete Mitte umgeben. Die Musik bestätigt somit die Gottesebenbildlichkeit dieses Jüngers.

Transkriptionen spezifischer (und genauestens ausgewiesener) Vogelrufe, in den späten 70er Jahren bereits ein fester Bestandteil in Messiaens Werken mit religiöser Thematik, übernehmen in der Oper eine neue Rolle: wie schon im zweiten Kapitel dieser Studie gezeigt, dienen einige der typischen Kombinationen aus Klangfarbe, Rhythmus und Kontur als musi-

<sup>41</sup> Diese allzu kurzen Bemerkungen wollen kein Ersatz sein für ein gründliches Studium der sehr komplexen Phänomene, aus denen Messiaen seine Musiksprache bildet. Über seine eigenen Erläuterungen in *Technique de mon langage musical* und die vielen zusätzlichen Beispiele im *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* hinaus enthält die Messiaen-Literatur einige ausgezeichnete Darstellungen. Im Zusammenhang mit der theologischen Bedeutung der kompositorischen Elemente sind besonders zu erwähnen: Jean Marie Wu, "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities", in S. Bruhn, Hrsg., *Messiaen's Language of Mystical Love*, S. 85-120; Roberto Fabbi, "Theological Implications of Restrictions in Messiaen's Compositional Processes", *ibid.*, S. 55-84; und S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch: Gorz, 2006, S. 43-74.

<sup>42</sup> Vgl. vor allem den Akkord, auf dem das "Glockenspiel der Schöpfung" im ersten Satz der *Visions de l'Amen* beruht. Eine Behandlung der geistigen Dimension dieser Akkorde findet sich in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 47-49 und 85-86.

kalische Erkennungsmerkmale der handelnden Personen. Franziskus wird von der Mönchsgrasmücke begleitet und vom Turmfalken zum Gebet geweckt oder zur Begegnung mit dem Gottesboten gerufen; der dem Engel zugesellte Vogel ist die neukaledonische Gerygone; der fromme Bruder Bernhard wird vom "Oiseau-moine" (dem Mönchsvogel oder Lessonlederkopf) begleitet, Bruder Leo von der Feldlerche und Bruder Elias von Teichrohrsänger und Riesenfruchttaube.<sup>43</sup>

Die verschiedenen Manifestationen der den "Reiz der Unmöglichkeiten" verkörpernden Elemente und die häufigen Vogelruf-Einsprengsel werden ergänzt durch Komponenten, die weder den Anforderungen der Symmetrie gehorchen noch die Idee größter Freiheit (von Taktschemata etc.) verwirklichen, sondern anderen Zielen zu dienen scheinen. Und während die Bemühung des Komponisten um logische Begrenzung seines musikalischen Materials meist sowohl in der horizontalen als auch in der vertikalen Dimension Anwendung findet, unterscheiden sich nicht-symmetrische Komponenten charakteristischerweise je nach ihrer Bedeutung im symbolischen Bereich von Raum/Farbe und Zeit/Ewigkeit.

Im Bereich des Vertikalen enthält Messiaens charakteristische Sprache gelegentlich Durdreiklänge (mit oder ohne eine *sixte ajoutée*, die keinen Einfluss auf die Funktion hat). In Werken aus den 30er und 40er Jahren weisen ausgedehnte Wiederholungen und Umkehrungszyklen eines einzigen, unvermischten Durdreiklanges meist auf die "süße und tröstende" – im Gegensatz zur Ehrfurcht gebietenden – Gegenwart des Göttlichen.<sup>44</sup> Am auffälligsten in der Oper ist die Verwendung des C-Dur-Dreiklanges. Das Werk schließt mit einem scheinbar unendlichen C-Dur-Quintsextakkord (acht lebhaft Takte zum Chor-Ausruf "Joie!!!" gefolgt von vier sehr langsamen Takten in *Tutti-fff*). Die Engelsmusik in *Tableau 5* entfaltet sich über einem ausgedehnten Klangkissen aus C-Dur-Quintsextakkorden; derselbe Akkord in 30-facher Wiederholung markiert zudem den Höhepunkt des Freudentanzes des soeben geheilten Aussätzigen und setzt sich zum diese Freude

<sup>43</sup> Messiaen unterbrach seine kompositorische Arbeit an der Oper, um eigens auf die melanesische Inselgruppe zu fliegen, wo er einige Rufe besonders exotischer Vögel notieren wollte, die Franziskus in seinem "Inseltraum" singen hört. Einige davon verwendet der Komponist später Begleiter anderer handelnder Personen.

<sup>44</sup> Vgl. z.B. den einzigen Satz in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, dessen Titel als direkte Rede des Jesuskindes erscheint: "Je dors, mais mon cœur veille" [Ich schlafe, doch mein Herz wacht]. Die Musik dieses Stückes umgibt Hörer in insgesamt mehr als drei Minuten unvermischter Fis-Dur-Dreiklang-Süße. (Einzelheiten zu Analyse des musikalischen Materials und der damit verbundenen theologischen Aussage in diesem Satz in S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 210-212.

bekräftigenden Gesang der Blaumerle (III: [103]-[108]) fort. Wie Stefan Keym überzeugend darlegt, assoziiert Messiaen genau wie Haydn in seiner *Schöpfung* den C-Dur-Dreiklang und -Quintsextakkord mit reinem Licht. Im Kontext der spezifisch französischen Tradition ist es interessant, das Charles Tournemires *Saint François d'Assise* – die dritte Komponente seiner Trilogie op. 53 – ebenfalls in C-Dur endet, während Gabriel Pierné denselben Akkord in seinem *Saint François d'Assise* zur Begleitung des *Sonnengesangs* und der Stigmatisierung einsetzt.<sup>45</sup>

Noch häufiger als die lichtvollen C-Dur-Akkorde sind die im Farbschema des Synästhetikers Messiaen “blauen” und daher “himmlischen” A-Dur-Dreiklänge. A-Dur-Klänge bilden das Fundament für den ersten Gesang des Engels (T3: [62]) und unterstreichen durch ihre Wiederkehr zu Beginn des Freudentanzes die Rolle des Himmels bei der wundersamen Heilung des Aussätzigen (T3: [94]). Sanft gespielte und süß gesummte A-Dur-Quintsextakkorde bereiten den Auftritt des Engels vor, in dessen Verlauf Franziskus einen Vorgeschmack himmlischer Seligkeit erhalten wird (T5: [48]-[49]). Dieselbe Harmonie beherrscht auch Franziskus’ Bericht von seinem Paradies-Traum, seine Vogelpredigt (T6: [49]-[58] und [85]-[105]) sowie, gegen Ende der Oper, die beruhigenden Abschiedsworte des Engels und den Monolog des getröstet Sterbenden (T8: [81]-[88] und [101]-[112]). Indem somit alle drei die Operakte beschließenden Bilder durch große Flächen derselben Tonalität bestimmt werden, erhebt Messiaen A-Dur zu einer Art Zieltonart – eine angemessene harmonische Ausrichtung, da die selige Gemeinschaft mit Gott und die Begegnung mit Seiner Wahrheit ganz eindeutig das “Ziel” des von der Titelfigur der Oper propagierten Lebensentwurfes ist. Auch für diese Wahl einer Tonart findet sich ein Vorbild in Messiaens musikalischem Umfeld, d.h. in den Werken seiner eine oder zwei Generationen vor ihm komponierenden Landsleute: Charles Tournemire setzt in seiner erst 1939 kurz vor seinem Tode vollendeten Oper *Il Poverello d'Assisi* einen A-Dur-Untergrund für die Stigmatisierungsszene, und Gabriel Pierné begleitet in seinem 1912 entstandenen Oratorium sowohl Franziskus’ entscheidende Begegnung mit dem Aussätzigen als auch seine Vogelpredigt in dieser Tonart.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Stefan Keym, *Farbe und Zeit: Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint François d'Assise*, Hildesheim etc.: Olms, 2002, S. 104. Vgl. auch den Aufstieg durch Weiße-Tasten-Akkorde zu einem C-Dur-Nonakkord am Schluss des achten Satzes in Messiaens *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, also in einem Stück, das nach Aussage des Komponisten die heilige Einfachheit besingt.

<sup>46</sup> Detailnachweise in Keym, *Farbe und Zeit*, S. 100-107.

Hinweise auf Gottes Vollkommenheit dagegen drückt Messiaen in zwölftönigen Akkorden aus. Dabei verweist das vollständige chromatische Aggregat auf den biblischen Symbolwert der Zahl ZWÖLF, ist also ganz unabhängig von der ihm durch die Dodekaphoniker um Schönberg verliehenen musiktheoretischen Funktion. Als sich der Engel in Tableau 4 dem Bergkloster nähert, wird der Eintritt des Numinosen in die Alltagswelt der Brüder musikalisch durch Zwölftonakkorde symbolisiert, mit denen das Orchester ein siebenschichtiges Spiel mit Permutationen einer Zwölftonreihe einrahmt, gefolgt von einem voll chromatischen Clusterglissando in den Streichern und drei Ondes (T4: [30]-[33]). Im Stigmata-Tableau beginnt der zweite Chormonolog, in dem Christus das Endgericht ankündigt, mit dem *fff*-Ausbruch eines zwölftönigen, vom Tutti unterstützten "tiak!" des Chores und setzt sich fort zu einer Untermalung durch Zwölftonmanifestationen in Holzbläserclustern, Clusterglissandi der Streicher und zwölftönigen Unisonomelodien. Den (dramatischen und chromatischen) Höhepunkt bildet ein ebenfalls vom Orchestertutti verstärkter chromatischer Chorcluster in *fff*, der erklingt, als Franziskus das fünfte Wundmal erhält (T7: [39]-[55]).<sup>47</sup>

In der Horizontalen, d.h. im Bereich der Aufeinanderfolge von Zeitwerten, stützt sich Messiaens nicht-symmetrische Musiksprache meist auf Vorlagen aus der antiken griechischen oder indischen Rhythmik. In früheren Werken hatte der Komponist, wie er selbst betonte, solche Muster nach ihrem Klang und nicht nach ihrer ihm damals noch unbekanntem Bedeutung ausgewählt. In den 60er Jahren – besonders, wie oben gezeigt, in seinen *Méditations* – führt er die in einzelnen Sätzen benutzten altindischen *deçâtâlas* mit ausdrücklichem Hinweis auf ihren spirituellen Gehalt ein. Als er in den späten 70er Jahren musikalisches Material für seine Oper vorbereitet, geht Messiaen noch einen Schritt weiter: Auf altgriechischer Basis entwirft er eine "rhythmische Persönlichkeit", den Dochmius, eine Verbindung aus Jambus und Kretikus (also 3 + 5, häufig gehört in der Form , dem er sodann einen spezifisch menschlichen Erfahrungswert zuordnet. Über dieses rhythmische Emblem wird im entsprechenden Zusammenhang noch mehr zu sagen sein.

Die wohl größte Überraschung in der musikalischen Sprache der Oper betrifft ein Merkmal, das sonst nirgends in Messiaens Werk in ähnlicher Weise herausgestellt erscheint. Was der Komponist trocken als "Akkorde in transponierten Umkehrungen" beschreibt, erklingt hier in einer auffälligen geistigen Zuordnung, die in den bisherigen Werkanalysen zu *Saint*

<sup>47</sup> Vgl. Keym, *Farbe und Zeit*, S. 130-132.

*François d'Assise* bisher unbemerkt geblieben ist.<sup>48</sup> Die Vernachlässigung erscheint jedoch umso bedauerlicher, als das Merkmal einen inneren Zusammenhang stiftet zwischen Momenten, deren spirituelle Eigenart in dieser Komposition von wesentlicher Bedeutung ist.

Die vertikale Tonanordnung, auf der die Komponente beruht, ist ein siebentöniger Akkord. Dieser gehört zu den “accords spéciaux”, einer Kategorie in Messiaens theoretischen Schriften, in die er Durdreiklänge ebenso einordnet wie auch alles, was der Erwartung seiner Zeitgenossen, moderne Musik müsse dissonant sein, zu widerstreben scheint. Die Entstehungsgeschichte des Akkords findet sich in *Technique de mon langage musical* zu Beginn des XIV. Kapitels. Messiaen definiert die Tonschichtung als einen Dominant-Tredezimakkord, dessen Terz und Tredezime verzögert – und damit also vorübergehend harmonisch “vorenthalten” – werden. Sowohl in seinen technischen Beispielen als auch in den ausführlichen Belegstellen scheint Messiaen dabei als selbstverständlich vorauszusetzen, dass die beiden Vorhalte anschließend aufgelöst werden und die Harmonie somit in den “ordentlichen” Dominant-Tredezimakkord mündet. Vor der Oper scheint Messiaen den siebentönigen Vorhalt-Akkord nicht als eine für sich stehende Farbe verwendet zu haben, sondern entweder als isolierten Klang oder in Verbindung mit anderen Akkorden.<sup>49</sup>

Wenn die Auflösung jedoch regelmäßig fehlt, verliert die Definition als “Vorhaltklang” ihre Berechtigung. In Parallele zu Messiaens “Akkord auf der Dominante”, den der Komponist selbst alternativ als Vertikalisierung der mixolydischen Skala beschreibt,<sup>50</sup> mag es sinnvoll sein, die Version mit den beiden verwaisten Vorhalten ebenfalls als vertikalisierte Skala zu betrachten. Die Tonfolge kann als Tonleiter mit erhöhter dritter, vierter und sechster Stufe gelesen werden oder, anders ausgedrückt, als ein Modus, in

<sup>48</sup> Vgl. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* III, 85-88 [869], wo Messiaen das Tonaggregat einführt und mit drei Transpositionen in verschiedenen Umkehrungen über einem beibehaltenen Basston verbindet. In *Technique de mon langage musical* zeigt Bsp. 204 ebenfalls eine Verkettung von fünf solchen “Akkorden auf der Dominante mit Vorhalten”, alle in Umkehrungen, die einen gemeinsamen Basston zulassen. Während die Einführungsworte des Komponisten Kirchenfenster erwähnen, gibt er keinen Hinweis, dass die Bassverbindung wesentlich ist.

<sup>49</sup> Als Einzelklang erklingt der Akkord z.B. im dritten Takt von “Les mains de l'abîme” (*Livre d'orgue*) und in den zwei Anfangstakten der *Chronochromie* (vgl. Violinen); Beispiele für eine Verbindung mit der erwarteten Auflösung finden sich z.B. im ersten, dritten, fünften und siebten Klavierakkord von “Liturgie de cristal” (*Quatuor pour la fin du Temps*).

<sup>50</sup> Die Terzenschichtung *g-h-d-f-a-c-e* entspricht dem mixolydischen Modus *g-a-h-c-d-e-f*.

dem die Stufenfolge 3-4-5 und 6-7-8 jeweils chromatisch zur Quint bzw. zur Oktave hin aufsteigt (und nicht diatonisch, wie es ohne Ausnahme für alle anderen siebentönigen Skalen der westlichen Musik gilt), und in dem jedem der dreitönigen Cluster eine übermäßige Sekunde vorausgeht.

**BEISPIEL 30:** Ein Modus mit zwei chromatischen Segmenten



Sequenz  
übermäßige Sekunden  
Halbtöne

Messiaen verwendet diese vertikalisierte Skala – die ich, in Ermangelung eines vom Komponisten selbst geprägten Spezialbegriffs, als “Zwei-Cluster-Modus” kennzeichnen werde – in ganz ähnlicher Weise wie seine symmetrischen Modi: nämlich als Farbe. Auf die Frage nach dem bewussten Fehlen jeglicher Hierarchien in seiner Tonsprache erklärt er:

Der Gebrauch meiner Modi ist nicht melodisch. Ich sage darüber hinaus: ich verwende sie als Farben; es sind keine Harmonien im klassischen Sinne des Wortes und offensichtlich keine tonalen Harmonien [...] es sind Farben.

Die klassischen Tonarten hatten eine Tonika; die antiken Modi hatten eine Finalis. Meine Modi haben weder Tonika noch Finalis, sie sind Farben. Die klassischen Akkorde setzten Anziehungskraft und Entspannung voraus. Meine Akkorde sind Farben. Sie bringen intellektuelle Farben hervor, die sich mit ihnen entwickeln.<sup>51</sup>

Seit der *Chronochromie* benutzt Messiaen zuweilen Kettenbildungen des vertikalen Zwei-Cluster-Modus, in denen einer ersten Tonschichtung in “Grundstellung” verschiedene Transpositionen folgen, deren Umkehrungsform die Beibehaltung oder Wiederholung eines gemeinsamen Grundtones erlauben, wie er Messiaens berühmten *effet de vitrail* auszeichnet.<sup>52</sup> In der

<sup>51</sup> Messiaen in *Musique et couleur*, S. 52 und 66.

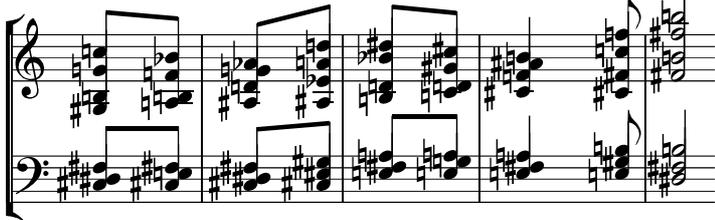
<sup>52</sup> In *Technique de mon langage musical* zeigt Bsp. 204 ebenfalls eine Verkettung von fünf solchen “Akkorden auf der Dominante mit Vorhalten”, alle in Umkehrungen, die einen gemeinsamen Basston zulassen. Während die Einführungsworte des Komponisten Kirchenfenster erwähnen, gibt er keinen Hinweis, dass die Bassverbindung wesentlich ist. Zu den technischen Details und spirituellen Bedeutungsnuancen dieses “Kirchenfenstereffektes”, den Messiaen sonst aus dem regulären, durch keinen Vorhalt alterierten Tredezimakkord bildet, vgl. S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 69.

Oper *Saint François d'Assise* unterliegen Akkorde im Zwei-Cluster-Modus über einem gruppenweise beibehaltenen Basston der Phrase, in der Franziskus schon zu Beginn des Werkes diverse falsche Vorstellungen von der "vollkommenen Freude" zurückweist (vgl. T1: [9], [19], [32], [37] und [52]), ebenso wie dem Chor-Zitat von der wahren Nachfolge Christi (T1: [74]). Das "Glockenthema" zu Beginn von Tableau 2 verknüpft drei Akkorde über einem beibehaltenen Basston; Christi Erklärung in der Stigmatisierungsszene, welche Bedingungen Franziskus zur Erlangung der ewigen Seligkeit erfüllen muss (T7: [64]), entwickelt sich in der Form zweier Verkettungen aus je vier Vertikalschichtungen, um schließlich in einem reinen Durdreiklang auszuklingen.<sup>53</sup>

**BEISPIEL 31:** Christi Stimme erläutert die Haltung der wahren *imitatio*<sup>54</sup>

Si tu por - tes de bon cœur la Croix

T7: [64]  
Bläser + Ondes  
gemischter Chor  
Streicher



<i>c</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>ais</i>	<i>f</i>	<b><i>fis</i></b>
[ <i>as</i> ]	[ <i>ges</i> ]	[ <i>es</i> ]	[ <i>b</i> ]	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	[ <i>des</i> ]	<b><i>dis</i></b>
<i>g</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	[ <i>ais</i> ]	<i>gis</i>	[ <i>eis</i> ]	<i>c</i>	<b><i>dis</i></b>
<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	[ <i>gisis</i> ]	[ <i>fisis</i> ]	[ <i>disis</i> ]	<i>h</i>	<b><i>h</i></b>
[ <i>es</i> ]	[ <i>des</i> ]	[ <i>b</i> ]	[ <i>f</i> ]	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>cis</i>	[ <i>as</i> ]	<b><i>h</i></b>
[ <i>des</i> ]	[ <i>ces</i> ]	[ <i>as</i> ]	[ <i>es</i> ]	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>h</i>	[ <i>ges</i> ]	

(auf: *cis* ----- *e* ----- *dis* )

<sup>53</sup> In seiner Studie zur Oper identifiziert Keym fast jedes Auftreten dieser *accords à reversements transposés* (vgl. *Farbe und Zeit*, S. 115-153, besonders S. 117-119), ohne jedoch die bevorzugte Position, die durch Kettenbildung erzeugte ungewöhnliche Dichte dieses einen Klanges, der in anderen Werken meist als Farbfleck im Kontext anderer *accords spéciaux* erklingt, oder die innere Verwandtschaft der jeweiligen spirituellen Aussagen zu bemerken.

<sup>54</sup> Im Interesse leichterer Lesbarkeit geben die Tonnamen in den vertikalen Spalten den Modus in seiner jeweiligen Grundstellung und nicht in der tatsächlich erklingenden Umkehrung wieder. Tonnamen in eckigen Klammern wurden der modalen Logik entsprechend enharmonisch umgeschrieben.

Die vier soeben genannten Passagen sind in ihrer Aussage innerlich verwandt: Es geht stets um die Anforderung wahrer Nachfolge und ihre Ausrichtung "himmelwärts", wie es die beiden chromatischen Segmente illustrieren. Zu Beginn der dramatischen Handlung erklärt Franziskus Bruder Leo, gute Werke allein genügen nicht für die Erlangung vollkommener Freude: "Selbst wenn der Minderbruder den Blinden das Augenlicht, den Tauben das Gehör und den Stummen die Sprache wiedergäbe, [...] Selbst wenn der Minderbruder aller Wissenschaften kundig wäre und weissagen könnte, indem er das Zukünftige und die Geheimnisse der Herzen enthüllt, [...] Selbst wenn der Minderbruder die Sprache der Engel, den Lauf der Sterne, die Tugenden der Vögel und Fische, der Bäume und Steine, der Wurzeln und Wasser kannte, selbst wenn er predigte, bis alle Menschen bekehrt wären, wenn er immer und überall das Vorbild höchster Heiligkeit verkörperte: Wisse, dass all dies nicht die vollkommene Freude ist." Christus, so argumentiert Franziskus, meinte anderes, als er verlangte, wahre Nachfolger müssten "sich selbst verleugnen und ihr Kreuz auf sich nehmen". Armut und Demut, wie die Brüder in den Carceri sie bereits verwirklichen, sind nur die niedrigste Stufe der *imitatio Christi*, die in vollkommener Anverwandlung an das Leiden Christi gipfelt.

Drei weitere Passagen im "Zwei-Cluster-Modus" bestätigen die spirituelle Bedeutung dieser vertikalisierten Skala. In Bruder Leos Refrain-Lied harmonisiert Messiaen die in jeder Strophe identischen Anfangsworte "J'ai peur" in Modus 2, verwendet aber den Modus der *imitatio Christi* für den Rest der Phrase, in dem es um die den Nachfolgern Christi begegnenden Schwierigkeiten und Ängste geht. Bruder Masseo wird durch eine ganz und gar in diesem Modus gehaltene Orchesterphrase als ein vollkommen der Nachfolge hingeebener Bruder charakterisiert (vgl. T4: [10] etc.). Und als Bruder Bernhard dem Engel gegenüber die Hoffnung äußert, Christus möge, sollte er ihn einst wie eine Münze auf seine Echtheit prüfen, sein eigenes Gesicht in das des Bruders eingeprägt finden (T4: [114]), umgibt Messiaens Musik die beiden oben erwähnten vertikal-symmetrischen Akkorde, die Symbole des "nach dem Ebenbild Gottes"-Geschaffenseins, mit Klängen im "Zwei-Cluster-Modus".

Man mag sich fragen, warum Messiaen, zu dessen musikalischer Sprache man auffällig häufig die Bemerkung liest, ihre Bausteine und Ingredienzien hätten sich im Verlauf der sechs Jahrzehnte umspannenden Schaffenszeit erstaunlich wenig verändert, für diese Komposition eine neue Anwendungsform eines im Grunde nicht sehr besonderen Akkordtyps entwirft und durch eine konsequente Verbindung mit ganz bestimmten

theologisch-spirituellen Inhalten hervorhebt. Eine mögliche Erklärung liegt in der Thematik dieser Oper, die so in keinem anderen Werk zu finden ist. Seine vorangehenden Kompositionen lassen sich stets einem von drei Themen zuordnen: den göttlichen Mysterien, dem Tristan-Mythus (als einer idealisierten Darstellung schicksalhafter Liebe unter Menschen) oder der Schönheit und reichen Vielfalt des Vogelgesangs.<sup>55</sup> Während Tristan eher als Typus denn als historische Persönlichkeit dargestellt wird, mussten Franziskus und seine Minderbrüder *als Menschen* glaubhaft sein; insofern brauchten sie ein musikalisches Symbol, das sich von der in Symmetrien entfalteten Transzendenz und den Koloraturen der Vögel unterscheidet. Alle Werke Messiaens beruhen auf der Entsprechung von musikalischen Bausteinen und religiösen Gehalten; *Saint François d'Assise* präsentiert mit seinem Zwei-Cluster-Modus eine neue Facette.

### Himmel und Erde treffen sich "im Fluge"

In Äußerungen zur "Botschaft" seiner Oper erwähnt Messiaen vor allem zwei Gesichtspunkte: die Vermählung des himmlischen mit dem irdischen Reich<sup>56</sup> und die Entwicklung göttlicher Gnade in der Seele eines Menschen. Angesichts dieser Definition möchte ich vorschlagen, die diese beiden Aspekte erlebenden bzw. begleitenden Mittler von den handelnden Personen des Librettos zu unterscheiden. Diese Mittler lassen sich fünf hierarchisch gegliederten Bereichen zuordnen, denen jeweils unterschiedliche Funktionen für den Aufsteige der Seele zu Gott zukommen. Es sind

der göttliche Bereich  
 der Engel  
 Vögel  
 Franziskus  
 der menschliche Bereich

Den menschlichen Bereich vertreten die Brüder des jungen Franziskanerordens, der Aussätzige sowie die Gemeinde gottesfürchtiger Menschen, deren Anwesenheit in den Szenen, in denen der Chor auf der Bühne sicht-

<sup>55</sup> Dies ist besonders augenfällig in seiner Behandlung des Liebe/Tod-Themas in seinen Gedichten für die *Chants de terre et de ciel*, für die *Poèmes pour Mi* und für *Harawi*; vgl. S. Bruhn, *Olivier Messiaen, Troubadour*.

<sup>56</sup> Vgl. Messiaen, *Musique et couleur*, S. 271: "C'est un sujet religieux dans lequel la Terre se marie avec le Ciel. Mais la Terre est présente, les plaies de saint François sont réelles."

bar wird, in einigen gesungenen Zeilen spürbar wird. Der göttliche Bereich – ebenfalls durch den Chor verkörpert, den Messiaen sich dann allerdings unsichtbar wünscht – manifestiert sich abwechselnd als Wirkeffekt im menschlichen Leben und als an den Menschen gerichtetes Wort Christi. Franziskus und der Engel stehen einander nicht nur als die beiden hervorragenden Solisten der Oper in etwa gleicher dramatischer Gewichtigkeit gegenüber, sondern auch insofern der eine sterblich ist, aber die Nachfolge des Gottessohnes anstrebt, während der andere das Ewige verkörpert, aber vorübergehend menschliche Form annimmt.

Vögel haben eine Mittelstellung. Passagen, die einzig aus Transkriptionen ihres Gesangs bestehen, nehmen gut ein Drittel der Partitur ein,<sup>57</sup> in vielen weiteren Fällen sind Vogelrufe als Teil eines umfassenderen Klangfarbenspektrums zu hören. Die Vögel repräsentieren die Verbindung der beiden Reiche; sie haben an beiden Teil, insofern ihr Gesang eine der jenseitigen Welt zugehörige Schönheit in die sterbliche Welt, der ihre Körper angehören, hineinträgt. In ihrer Rolle als Gott preisende Sänger nehmen sie zudem eine Mittelstellung zwischen Franziskus' gesungenem Gotteslob und der die himmlische Seligkeit andeutenden Engelmusik ein. Im Vogelgesang erscheint Musik als ein Medium, das im Idealfall den himmlischen mit dem irdischen Bereich zu verbinden vermag.

Die Tatsache, dass Messiaens instrumental imitierter und sublimierter Vogelgesang *Musik schlechthin* repräsentiert und dass der *Musik schlechthin* im Verlauf der dramatischen Entwicklung eine wichtige Funktion in der Annäherung an Gott zukommt, mag einer der Gründe sein, warum Messiaen darauf besteht, das Orchester als "wichtige Bühnenfigur" anzuerkennen. Dieses Orchester besteht aus fünf Gruppen gestimmter Instrumente (dazu gehören die Holz- und Blechbläser, die Streicher sowie Stabspiele<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Überwältigt vom Ausmaß der Vogelrufe in der Oper wollte ich Genaueres wissen; so habe ich Takte gezählt. Diese Methode ist zugegebenermaßen unpräzise, da sie weder der Zahl der Schläge im Takt noch den Tempowechseln Rechnung trägt. Für die Anzahl der Takte, die Messiaen *ausschließlich* diversen Vogelgesang-Transkriptionen vorbehält, ergeben sich folgende Prozentzahlen innerhalb jeder Szene: T1, "Das Kreuz": 42%; T2, "Die Laude": 26%; T3, "Der Kuss für den Aussätzigen": 12%; T4, "Der wandernde Engel": 37%; T5, "Der musizierende Engel": 25%; T6, "Die Vogelpredigt": 55%; T7, "Die Stigmata": weniger als 1%; T8, "Tod und neues Leben": 24%; im Gesamt der Oper: ca. 36%.

<sup>58</sup> Zu Messiaens Stabspielen gehören Xylophon, Xylorimba, Marimba, Glockenspiel und Vibraphon. Die fünf Instrumente unterscheiden sich in Klangfarbe und Tonhöhe. Messiaen gibt ihren Tonumfang wie folgt an: Xylophon =  $c_3$ - $c_8$ , Xylorimba =  $c_4$ - $c_8$ , Marimba =  $c_3$ - $c_7$ , Glockenspiel =  $g_5$ - $c_8$  und Vibraphon =  $f_3$ - $f_6$ .

und drei Ondes Martenot<sup>59</sup>), ergänzt durch fünf Schlagzeuger, die eine große Anzahl ungestimmter Klangkörper bedienen, darunter – einigermaßen unerwartet in einer nicht gerade um Realismus bemühten Oper – je eine Wind- und eine Erdmaschine.<sup>60</sup>

Um zu zeigen, wie Messiaen die in der Oper verwendeten Vogelrufe instrumentiert, müssen hier wenige Beispiele genügen; ich wähle die den dramatischen Rollen zugeordneten Vögel. Die Feldlerche, deren Gesang gleich zu Beginn der Oper erklingt, das ganze Tableau 1 beherrscht und auch weiterhin mit Bruder Leo verbunden bleibt, wird vom Trio der Holzstabspiele durch eine homorhythmische Passage dargestellt, ergänzt von wenigen Anschlägen der Röhrenglocken und begleitet von einem durchgehenden Wirbel auf dem hängenden Becken. Im Verlauf der Szene wechselt diese Instrumentierung ab mit Passagen des siebzehnteiligen Holzbläser-Ensembles (T1: [4] etc.). Diese Besetzung erklingt auch für Franziskus' Wappenvogel, die in den Carceri heimische Mönchsgrasmücke (T2: [49] etc.). Wenn Franziskus zu Beginn von Tableau 6 auf Bruder Masseos Fragen hin die regionalen Vögel einzeln identifiziert und begrüßt, antwortet die Mönchsgrasmücke jeweils mit demselben, hier ihrerseits von einem durchgehenden Wirbel auf dem hängenden Becken begleiteten Holzbläser-Ensemble (T6: [32]-[33]). Weitere Kombinationen mit diesen Instrumenten sind zu hören, wenn der Bruder Bernhard charakterisierende Vogel in von Xylophon, Triangel, Temple blocks und Glocken gefärbten Holzbläsern singt

<sup>59</sup> Messiaens Partitur sieht ausführliche Parts für drei Ondes Martenot vor, wobei er spezifisch für "das neueste Modell von 1975" schreibt, bei dem die rechte Hand monophon entweder exakt chromatisch auf dem Manual (Tonumfang  $c_1-h_6$  bzw.  $c_2-b_7$ ) oder gleitend mittels eines Ringes spielt, während die Linke die Dynamik sowie acht verschiedene, wie Orgelregister zu wählende Klangfarben steuert. – N.b.: Messiaens Bezeichnungsweise weicht von der des Erfinders ab. Während Martenot sein Instrument "les ondes" (die Wellen) nannte, spricht Messiaen im Singular von "einer Onde" (vgl. dazu schon in *Trois petites Liturgies de la présence divine* die Angabe "Onde Martenot solo") und benutzt die Pluralform nur für mehrere Instrumente ("drei Ondes"). Diese etymologisch zweifelhafte, sprachpraktisch jedoch einleuchtende Unterscheidung wird hier auch für das Deutsche übernommen.

<sup>60</sup> Die Windmaschine (*éoliphone*), unvermeidlicher Bestandteil im modernen Operngraben, besteht meist aus einem mit Taft oder Seide bespannten Zylinder, der mit einer Handkurbel angetrieben wird, wodurch ein rauschendes, windähnliches Geräusch entsteht. Die Erdmaschine (*géophone*) ergänzt dies mit dem Klang von Sand am Meeresstrand. Eine große, flache, beiderseits mit sehr dünnen Häuten bespannte und mit Bleikügelchen gefüllte Trommel wird wellenartig hin und her bewegt. Das so erzeugte Murmeln erinnert an das, was man am Strand hört, wenn zurückfallende Wellen Sand und Kies ins Rollen bringen.

(T4: [3] etc.).<sup>61</sup> Im Gegensatz zu seinen zutiefst frommen Brüdern tritt Bruder Elias mit provozierenden Vogelrufen auf: Das Quieken des Teichrohrsängers (das Messiaen in durch Streicherpizzicato mit Blechbläser- und Woodblock-Verstärkung unterbrochene Holzbläserfiguren übersetzt; T4: [6] etc.) klingt verblüffend wie menschliches Gezänk. Das andere Klangsymbol dieses Bruders ist ein wieder von Holzbläsern und Beckenwirbel erzeugter, diesmal jedoch von unbeholfen klingenden Wiederholungen in Trompete, tiefer Onde und sechs Hörnern begleiteter Ruf. Er imitiert das Gurren des Notou, einer riesigen Taube aus Neukaledonien, deren groteskes Aussehen Messiaen mit diesem als wenig angenehm geschilderten frühen Franziskaner verband (T4: [5] etc.).

Der Engel tritt stets in Begleitung der Gerygone auf, einer kleinen gelbbrüstigen Grasmücke von der neukaledonischen Pinien-Insel. Ihre Melodie wird von der Piccoloflöte oder dem Xylophon vorgetragen, mit Echo im Glockenspiel und Begleitung durch zwei *pp*-Akkorde in den durch die Triangel überglänzten Streicherakkorden (vgl. z.B. T3: [60] etc.). Während andere Vogelrufe die zwölf Halbtöne weitgehend ausschöpfen, beschränkt sich der den Engel begleitende Vogel (voller Respekt vor der göttlichen Botschaft, zu deren Verkündung er beiträgt, möchte man interpretieren) auf Messiaens Modi: Seine Melodielinie stammt aus Modus 6<sup>6</sup>, die begleitenden Streicher entnehmen ihre Akkorde dem Modus 3<sup>1</sup>.

Bevor Franziskus in Tableau 5 durch die Gerygone auf das Nahen des Engels vorbereitet und anschließend der überwältigenden "Süße" der Musik ausgesetzt wird, erklingt der Ruf des Turmfalken, eines Vogels, dessen Verbindung mit dem Heiligen schon die Legenden erwähnen. Im Bemühen, dessen eigentümlichen Ruf zu imitieren, lässt Messiaen eine Kontrabasstuba durch ein Fagottmundstück spielen. Dies erlaubt dem Spieler, drei hohe Töne zu erzeugen – oder vielmehr, wie Messiaen in der Partitur beim ersten Erklingen dieses Vogelrufes amüsiert bemerkt, ein "*glapisement atroce*", ein scheußlich zeterndes oder kläffendes Geräusch (T5: [50] etc.). Die Rufe werden von zwei kleinen Trompeten verstärkt und von Holzbläsern, Claves und dem an- und abschwellendes Rauschen der Erdmaschine begleitet.

So sehr ihr jeweiliges Auftreten in der Opernhandlung diese Vögel bestimmten handelnden Personen zuordnet, ist ihr Gesang doch zugleich, ebenso wie der der über 30 anderen in dieser Komposition namentlich

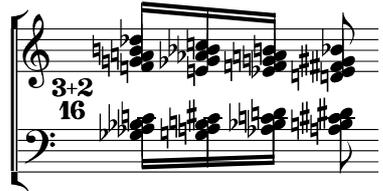
<sup>61</sup> Dieser auch als Philemon bekannte Vogel lebt auf der neukaledonischen Pinien-Insel, die Messiaen in Vorbereitung auf die exotischen Vogelgesänge seiner Oper besuchte. Im Englischen umgangssprachlich "friar bird", im Französischen "oiseau-moine" genannt, charakterisiert er Bernhard schon vor dessen erstem Auftreten als einen beispielhaften Mönch.

repräsentierten Vögel, reine Musik. Diese Sänger, so glaubt Messiaen, sind von Natur aus einer nie endenden Äußerung von Freude und Gotteslob hingegeben.<sup>62</sup> Auf diese Eigenschaft des generischen Vogelgesanges baut er, wenn er so etwas wie die allen gemeinsame Botschaft herauskristallisiert: ein Motiv, das nicht als Kennzeichen einer bestimmten Vogelgattung, sondern als Symbol des Vogelrufes schlechthin fungiert. Dieses Motiv, eines der bekanntesten der Oper, verdankt sich dem Moment, da die himmlische und die irdische Sphäre zusammentreffen. Mehrere Rufe der Feldlerche zu Beginn von Tableau 1 haben ein aus drei kurzen und einem langen Notenwert bestehendes rhythmisches Muster etabliert, das tatsächlich in vielen Vogelrufen vorkommt. Erklingt dieses Muster kombiniert mit einer bestimmten Kontur und mit dem emotionalen Nachdruck, der nur isolierten Gesten eigen ist, so erregt es die Aufmerksamkeit der Zuhörer. Solange es als Vorläufer von Messiaens späterem "Freudenthema" erklingt, wird es von Holz- und Blechbläsern als vierstimmiger chromatischer Abstieg über einem vierstimmigen chromatischen Aufstieg gestaltet. Seine ersten zwölf Einsätze gliedern Franziskus' Behauptung, weder Weisheit und Kenntnis noch Wunderkräfte oder vorbildlich moralisches Verhalten führten zur vollkommenen Freude (T1: [23]-[31]); zwölf weitere Einsätze verschränken sich mit seiner Erklärung, vollkommene Freude sei vielmehr gebunden an geduldig ertragenes Leiden, sowie mit seinem Versprechen, die Selbstentäußerung im Geiste der *imitatio Christi* sei unabdingbar für die ewige Seligkeit des Menschen (T1: [47]-[64]).

Die in dieser Entwicklung sich entfaltende Thematik sowie das mit ihr verbundene musikalische Motiv werden dann zunächst zurückgestellt und erst in Tableau 3 wieder aufgegriffen. Als Franziskus den Aussätzigen mit den Worten "Gott schenke dir Frieden, geliebter Bruder" begrüßt und damit die Transformation beider einleitet, bricht Messiaens "Freudenthema" in seiner voll entwickelten Form hervor (T3: [22]). In seinem nun "tonal eingefärbten", vierstimmig mehroktavigen Abstieg unterstreicht das Motiv in Tableau 5 und 6 noch mehrfach Augenblicke spirituellen Triumphes.

<sup>62</sup> Allerdings gibt es wohl eine entscheidende Ausnahme: die Eule, deren Ruf Messiaen stets Furcht eingejagt haben soll. Sie ist in der bedrückenden Atmosphäre des Aussätzigenheimes zu hören (T3: [3] etc.) und trägt später in dreistrophiger Musik entscheiden dazu bei, Franziskus' Stigmatisierung vorzubereiten (T7: [2], [5], [8]). Im letzten Fall wird die durch das verzögerte fallende Terzintervall des Eulenrufes entstehende Spannung durch ein gewaltiges crescendo-decrescendo der Windmaschine unterstrichen. Ein vom Chor *pppp* gesummter, sechzehntönig chromatischer Cluster bildet den Hintergrund für diese Geste, mit der Messiaen den Eindruck intensiver Furcht zu vermitteln sucht.

## BEISPIEL 32: Das "Freudenthema" und sein Vorläufer

<p>Un peu vif (♩ = 120)</p>  <p>Vorläufermotiv, 15 gemischte Bläser</p>	<p>Très vif (♩ = 132)</p>  <p>"Freudenthema", 15 Holzbläser + Schlagzeug</p>
--	--

Es erscheint zutiefst überzeugend, dass die in Messiaens Verständnis zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Reich vermittelnden Geschöpfe zur musikalischen Handlung der Oper nicht nur die sinnliche Freude beitragen, die ihr Gesang den Lauschenden bereitet, sondern auch das eher abstrakte musikalische Symbol, das jeden Schritt auf dem Weg der Entwicklung göttlicher Gnade in Franziskus' Seele markiert.

Ein letzter Aspekt des Vogelgesangs in der Oper ist die Beziehung zum Gesang der Protagonisten. Als Bruder Masseo in Tableau 6 von Franziskus die Namen all der Vögel erfragt, die sich um sie versammelt haben, führt Franziskus diese wie Mitglieder seiner Gemeinschaft ein, indem er sie als "die Turteltaube, unsere Schwester Tortora" (T6: [14]), "unseren Bruder Scricciolo, den Zaunkönig" (T6: [22]) etc. vorstellt. Damit werden auch sie in dieselbe Perspektive gerückt, die schon seinen *Sonnengesang* bestimmte, in dem er die gesamte Schöpfung als eine große Familie Gottes begreift. Darüber hinaus entwirft Messiaen sogar, wie Michaely in einer eingehenden Analyse darlegt,<sup>63</sup> ausdrückliche melodische und harmonische Beziehungen zwischen dem *Lobgesang auf die Geschöpfe* einerseits und den Kreaturen, die (unverständlichlicherweise in Anbetracht der besonderen Liebe dieses Heiligen zu den Vögeln) in diesem Hymnus fehlen; vgl. insbesondere die achtfach identisch wiederkehrende Formel.<sup>64</sup> Mit Bezug auf die als "Botschafter der im *Sonnengesang* zum Ausdruck gebrachten Freude" charakterisierte Mönchsgrasmücke<sup>65</sup> bedient Messiaen sich noch einmal der besonderen Aussagekraft dieser harmonischen Formel, indem er ihren Platz

<sup>63</sup> Vgl. Aloyse Michaely, "Messiaens *Saint François d'Assise*", S. 192-198.

<sup>64</sup> Vgl. T6: [14], [22], [29], [41], [61], [63], [65] und [69].

<sup>65</sup> Messiaen, *Traité V/2*, S. 590.

in der musikalischen Syntax vertauscht: Franziskus benutzt die musikalische Vorgabe hier nicht wie vorher bei allen anderen europäischen Vögeln für deren lateinischen Namen, sondern für die französische Bezeichnung *la fauvette*. Und als der sterbende Franziskus in Tableau 8 seinem Lieblingsvogel ein “Adieu, Schwester Capinera, meine Mönchsgrasmücke” zruft, zitiert er ebenfalls die entsprechende Passage aus Tableau 6, wenn auch in viel langsamerem Tempo.<sup>66</sup>

Mit Ausnahme der “respektvoll” modalen Tonwahl der Gerygone und der symbolisch eingesetzten *Sonnengesang*-Begleitharmonien sind die Vögel jedoch tonal wie auch metrisch frei. Viele singen *hors tempo*, indem sie zwar auf Einsatz des Dirigenten beginnen und enden, sich dazwischen jedoch von den Taktschlägen des Orchesters vollkommen abkoppeln. In dieser Mehrschichtigkeit erschließt sich dem Hörer nur schwer, dass, wie Messiaen in seiner Analyse von Tableau 6<sup>67</sup> betont, diese Szene in sieben Abschnitten angelegt ist: (1) Gespräch über die Vögel der Carceri ([10]-[48]), (2) Franziskus’ Erzählung von seinem Inseltraum ([49]-[71]), (3) kleines Vogelkonzert ([72]-[76]), (4) Franziskus’ Meditation über Schönheit und Herrlichkeit ([77]-[83]), (5) Vogelpredigt ([84]-[117]), (6) großes Vogelkonzert ([118]-[124]) und (7) Franziskus’ anerkennende Worte für die beispielhafte Demut der Vögel ([125]-[138]).

### Der göttliche und der menschliche Bereich

Die beiden Bereiche, zwischen denen der Gesang der Vögel vermittelt, sind in der Musik des *Saint François d’Assise* auch selbständig vertreten. Wie schon kurz angedeutet, ist die Zahl der musikdramatisch wirksamen Repräsentanten größer als die der auf der Bühne handelnden Personen. Die irdische Seite ist explizit repräsentiert durch Franziskus’ Gefährten und den Aussätzigen. Hinter den Brüdern, die individuell eingeführt werden – im Text mit Namen und Charakterzügen, in der Musik mit Themen oder Figuren und zum Teil mit persönlich zugeordneten, markanten Vogelrufen – erklingt ein Männerchor, dessen nicht-individualisierte Stimmen eine größere Mönchsgemeinschaft andeuten. Wenn Messiaen das während der *laude* in Tableau 2 gesungene “Heilig! Heilig ! Heilig!” für gemischten Chor setzt, hat sich das Publikum eine Gemeinde vorzustellen, die am

<sup>66</sup> Vergleiche T8: [20]-[21] mit T6: [10]-[14].

<sup>67</sup> Messiaen, *Traité* III, S. 378-380.

Gottesdienst der Brüder teilnimmt.<sup>68</sup> Der namenlos bleibende Aussätzig steht nicht nur als Einzelner für seine Mitbewohner im Leprosorium, sondern darüber hinaus implizit zudem für alle kranken und entstellten Menschen. Diese umfassendere Gruppe der Leidenden ist musikalisch nicht durch den Chor, sondern durch Orchesterfiguren repräsentiert; vgl. insbesondere die Instrumentalmusik, die der Handlung in Tableau 3 vorausgeht. Die himmlische Seite manifestiert sich in den unsichtbaren Auftritten des Chores, der wahlweise als mit dem Menschen kommunizierende Stimme oder auf den Menschen einwirkendes Gnadengeschehen Christi singt.

Allerdings stellen Messiaens Libretto und Musik keineswegs eine einmalige und spezifische Begegnung des Ewigen und Unerforschlichen mit dem Zeitlichen und Begreifbaren dar. Zwar basiert die Opernhandlung auf der Biografie einer historischen Person und scheint insofern an eine bestimmte Zeit und geografische Region gebunden, doch ist das Handeln der Personen letztlich nicht durch Zeit und Raum definiert. Statt epochenspezifischer Kostüme sehen wir die zeitlosen Kutten der Mönche und die Lumpenkleidung der gesellschaftlich Ausgestoßenen. Sowohl die freiwillig arm und zurückgezogen lebenden Jünger Christi als auch die unfreiwillig aus der Gesellschaft Ausgestoßenen werden als fern der "Welt" erfahren, und so sehr sich die Gründe für ihre Isolation unterscheiden, leben doch beide Gruppen in einer Weise, die Jahrhunderte vor und nach der durch die Lebenszeit und -umstände der Titelfigur nahegelegten Periode und Region grundsätzlich ähnlich war. Franziskus teilt im Verlauf der Handlung die Bedingungen beider menschlicher Gruppen – die geistige Bescheidenheit der Minderbrüder und die körperliche Verwundung der Kranken.

Messiaen zeigt sich darauf bedacht, die musikalische Darstellung der himmlischen und der irdischen Sphäre im Gleichgewicht zu halten. Die von den handelnden Personen des menschlichen Bereichs gesungene Musik ist nur wenig umfangreicher als die Äußerungen aus der göttlichen Sphäre, doch wird dieser Unterschied durch das größere Gewicht der letzteren aufgewogen. Und die die Mönche und Kranken umgebende instrumentale Musik entspricht in ihrer Quantität und Wirkung der nicht-vokalen Musik, die Franziskus in Tableau 5 als Vorgeschmack der ewigen Seligkeit hört.

Viele Details in der Ton- und Klangfarbenwahl unterstreichen die Ähnlichkeit der Lebensbedingungen von Minderbrüdern und Aussätzig. So beginnt die Szene im Leprosorium (Tableau 3) mit einem Tamtam-Schlag,

<sup>68</sup> Vgl. die etwas unerwartete Beteiligung von Frauenstimmen in T2: [41]-[45], die erklingen, als Franziskus und seine Brüder sich in der Klosterszene vom Gebet erheben und ein "Sanctus" anstimmen.

aus dem eine einfache Kurve aufsteigt, in der sich eine in trockenem staccato blasende Kontrabassklarinette<sup>69</sup> und eine im tiefsten Register legato spielende Onde in Ganztonparallele gegenüberstehen. Nach einer General pause antworten drei Trompeten und drei Posaunen mit einem kurzen Abschnitt je in sich gleichmäßiger aber metrisch unkoordinierter Figuren, die aufgrund ihrer non-legato-Artikulation und des unwirklichen Klangs der beiden anderen, im Hintergrund in fünftaktigem Abstand spielenden Ondes Martenot unwirklich klingen.

**BEISPIEL 33:** Die Klangkulisse für die Verzweiflung im Aussätzigenheim  
(T3: [1], [6] und [46])

The musical score for Example 33 consists of several staves. At the top, 'Onde 3' is written above a staff with a treble clef, showing a sequence of notes with a dotted line above it indicating an 8-measure span. Below this, three staves are grouped together for '3 Trompeten' and '3 Posaunen', each marked with 'mf non legato'. These staves contain complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. Below the brass staves is a staff for 'Onde 1 + Kontrabassklarinette' with a bass clef, marked with 'mf' and 'f'. At the bottom, there is a staff for 'Tamtam' with a bass clef, marked with 'pp', and a staff for 'Onde 2' with a bass clef, marked with 'pp'. The 'Tamtam' staff has a dotted line below it indicating an 8-measure span. The 'Onde 2' staff also has a dotted line below it indicating an 8-measure span.

Mit diesem Material stellt die Musik die auf den ersten Blick zweifelsfrei erscheinende Verschiedenheit zwischen der für das Lauda-Singen versammelten Gemeinde und den mit unheilbarer Krankheit Geschlagenen in Frage. Denn der zweite musikalische Baustein dieser früheren Szene ist eine zweitaktige Passage, in der die Bassklarinette und ein Fagott in Ganztonparallele über dem Läuten eines Zischbeckens und eines Bambusrohrspiels ertönen, wobei geteilte Violinen einen Klangteppich aus gleichmäßigen, aber metrisch unabhängigen Pizzicati im höchsten Register dagegensetzen.

<sup>69</sup> Ein selten gehörtes Instrument, das zwei Oktaven tiefer klingt als die normale B-Klarinette.

**BEISPIEL 34:** Die Klangkulisse für das Gotteslob im Mönchkloster  
(T2: [2] und [6])

1. Violinen, divisi  
(Gruppe 1, 2, 3, 4)

1. Violinen, divisi  
(Gruppe 5)

2. Violinen, divisi  
(Gruppe 1)

2. Violinen, divisi  
(Gruppe 2)

3. Fagott  
Bassklarinette

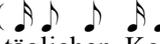
Violen

Kontrabassklarinette

Bambusrohrspiel  
Zischbecken

Beide Komponenten klingen auffällig. Die polymetrische Musik der Mönchsversammlung, für die die einzelnen Violinengruppen den 8/16-Takt in 6, 7, 8, 9, 10 oder 11 gleichmäßige Schläge unterteilen, ist zwar noch um einiges komplexer als die 6 : 5 : 4-Gegenüberstellung der Blechbläser im Lepraheim, und die rhythmische Paarung der beiden in extremen Lagen spielenden Ondes ähnelt dem klanglich disparaten Homorhythmus aus Bratschen und Kontrabassklarinette auch mehr in der Idee als im Detail, doch die Entsprechung ist unübersehbar. Beide Passagen ertönen als klangliche Einstimmung auf einen nicht alltäglichen Ort und seine einzigartige Atmosphäre.

Die Komponente, die das Publikum in das Klosterambiente einführt, ist gleichzeitig die erste, die von der "rhythmischen Persönlichkeit" des Dochmius geprägt ist; vgl. in Beispiel 34 die Artikulationsgruppen in der

Ganztonparallele aus 3. Fagott und Bassklarinette sowie die Akzente in Bratschen und Kontrabassklarinette. Dasselbe rhythmische Symbol ertönt erneut, wenn sich der Vorhang für die Szene im Aussätzigenheim hebt, hier in Form von Akzenten innerhalb des furiosen Streicher- und Bläseraufstiegs, der sich als “Thema des Aussätzigen” herauskristallisiert. In beiden Fällen vermittelt der konsequent beibehaltene unregelmäßige Rhythmus, bei dem fünf ungleich lange Tondauern ungenau in ein binäres Taktschema gezwängt werden ( , einen Eindruck von schmerzvoller Anstrengung, vom täglichen Konflikt zwischen Erhofftem und Widerfahrenem.

Wenn dieser Dochmius zum dritten Mal in der Oper erklingt, zieht er sogar noch mehr Aufmerksamkeit auf sich: Beim laut Messiaens Regieanweisung in der Geste zarten, im Effekt markerschütternd dröhnenden Anklopfen des vorgeblichen Wanderers an der Klosterpforte dient dieser Rhythmus für die Dauer von zunächst zwanzig, später dreißig Sekunden als einzig gestaltendes Moment einer ausgedehnten Akkordwiederholung (vgl. T4: [39] und [86]). Auch hier geht es implizit um Anstrengung und Bewährung einer Gesinnung, deren Ernsthaftigkeit der unerkannte Gottesbote zu prüfen gekommen ist.

Zum letzten Mal spielt das Orchester den Dochmius-Rhythmus – zunächst in einer Wiederholung des vertikalen Zwei-Cluster-Modus, dann in dem oben erwähnten 25-tönigen Cluster – unmittelbar bevor und nachdem Franziskus die Wundmale empfängt, die ihm mit ihrem übergroßen Schmerz und großen Blutverlust die Besinnung rauben (T7: [54]-[55]). Auch hier symbolisiert der Rhythmus also eine schwere Bürde.

Während der Dochmius eine Entwicklung durchmacht, die die Person, mit der das “Thema des Aussätzigen” ihn zunächst verknüpft, hinter sich lässt, ist die mit diesem Rhythmus im Kontext der Aussätzigen verbundene harmonische Entwicklung von eigener Bedeutung: sie bildet die spirituelle Heilung des anfangs gehässig wirkenden Kranken ab. In dem Augenblick, da sich der Vorhang zur Szene im Aussätzigenheim hebt, aber auch noch während des ganzen ersten Teiles der Begegnung mit Franziskus ist die Akkordfolge dissonant und schrill (vgl. T3: [9], [12], [16], [19], [28], [38], [44], [66], und [70]). Als der Kranke dank Franziskus’ Wiederholungen und Erklärungen die Botschaft des Engels von Gottes übergroßer Liebe zu begreifen beginnt, ist er zwar noch nicht körperlich genesen, zeigt jedoch erste Anzeichen einer unter göttlichem Einfluss veränderten Haltung: die den rhythmisierten Aufstieg seine Themas begleitenden Akkorde verwandeln sich von schrillen Dissonanzen zunächst in neutrale Cluster (vgl. [73])

und [77]. Der Freudenruf, mit dem der Kranke sich als geheilt bezeichnet ("Miracle!"), erklingt zu einer wieder neuen Harmonisierung seines Themas, die dem Rhythmus diesmal verschiedene Modus-3-Akkorde unterlegt ([91]). Im Freudentanz schließlich nähert sich sein Thema – das nun auch melodisch durch einen den jähren Aufstieg ergänzenden Abstieg gerundet ist – der A-Dur-Tonart, in die die tröstenden Worte des Engels regelmäßig münden.

Der Chorgesang zeichnet sich im menschlichen Bereich durch extreme Unterschiede in Melodie und Textur aus. Die Brüdergemeinschaft singt die *laude*, die dem zweiten Tableau seinen Namen geben, auf einem einzigen wiederholten Ton und nimmt damit die franziskanische Schlichtheit in einer Weise beim Wort, die weit über die zu Zeit der Ordensgründung übliche melodische Einfachheit hinausgeht.<sup>70</sup> Umso stärker ist der Kontrast zum Gesang im Gottesdienst. Was auf den ersten Blick wie ein vertrautes Element der Messe wirkt – ein *Sanctus* – erweist sich bei genauem Hinsehen als durchaus eigenwillig. Der Text ist weder der vertraute lateinische Wortlaut noch sein landessprachliches Gegenstück. Stattdessen gehen die französischen Sätze, die mit "Heilig! Heilig! Heilig! Herr und Gott! Der Du bist, der Du warst und der Du kommst!" zu übersetzen sind, auf die Johannesoffenbarung zurück (vgl. Off 4,8). Musikalisch fällt die Passage innerhalb des heiter-schlichten Tableaus durch ihre extremen Intensitätswechsel auf. Die drei jeweils durch Pausen getrennten Akkorde für das dreifache "Heilig!" folgen einander als *mf* – *fff* – *pp*; dabei ist der erste Akkord zehntönig und basiert auf Quintenschichtung, der zweite ist voll zwölftönig, während die acht Töne des dritten Akkordes wie ein nur leicht eingefärbter A-Dur-Quintsextakkord klingen. Diese hochgradige Gegensätzlichkeit bestimmt die gesamte Passage (vgl. T2: [41]-[45]). Wenn dieselbe Musik im abschließenden Tableau der Oper zur Totenklage über den dahingeschiedenen Heiligen noch einmal erklingt (T8: [74]-[78]), reduziert Messiaen den dynamischen Kontrast zur Zweiteiligkeit: Die in *p* gehaltene Ankündigung des Chores ("Ich rufe:") bricht in das *fff* eines nicht-semantischen Verzweiflungsschreis aus.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Eine ausführliche Diskussion dieses Aspektes franziskanischer Spiritualität und ihres Hintergrundes findet sich in dem bereits erwähnten Aufsatz von Nils Holger Petersen, "Messiaen's *Saint François d'Assise* and Franciscan Spirituality".

<sup>71</sup> Im Deutschen wird der mit diesem Schrei zugeordnete Laut wohl am besten als "Ah!!" wiedergegeben. Wer, wie manche Übersetzer des Librettos, das französische "Ha" auch in Sprachen beibehält, die kein stimmloses Anfangs-"h" kennen, riskiert eine Verwirrung der Leser, die nicht wissen können, ob es sich nicht um einen Ausruf der Verwunderung oder des Ärgers oder gar um einen Lacher handelt.

Jedesmal, wenn der Chor eine göttliche Einwirkung auf das menschliche Leben zum Ausdruck bringt, tut er dies ohne Worte. Der Dialog zwischen Franziskus und dem Aussätzigen in Tableau 3 ist, bevor er zum erlösenden Kuss und der daraus resultierenden Transformation der beiden Beteiligten führt, durchwoben von Passagen in Gegenbewegung chromatisch auf und ab gleitender Stimmcluster. Die den Cluster bildenden Töne werden von den Chorsängern mit offenem Mund auf “a” gesungen (vgl. T3: [42] etc.). Denselben Chorsatz, wenn auch umgeben von anderem Orchestermaterial, verwendet Messiaen auch für die Musik, die die Transformation des Heiligen nach seinem körperlichen Tod markiert – nur dass die Gegenbewegung der Cluster in den Frauen- und Männerstimmen hier nicht wie zuvor Wellen zeichnet, sondern vielmehr eine einzige mächtige Expansion beschreibt (T8: [113]-[118]).<sup>72</sup>

Als Antwort auf Franziskus’ Bittgebet um einen Vorgeschmack himmlischer Seligkeit erzeugt der Chor einen Klang “unendlicher Süße” durch lang anhaltendes Summen eines von Vibraphon und Glocken vorbereiteten A-Dur-Quintsextakkordes. Dieser liebevolle Klang bildet den Hintergrund für den Ruf der Gerygone, die den Engel ankündigt, und übermittelt so in wortloser Weise, dass sich ein Gottesbote nähert, den der Betende nicht zu fürchten braucht (T5: [48]-[49], [51]-[52]). Sobald Franziskus’ Turmfalke mit seinem Schrei zu ungewohnter Stunde bestätigt hat, dass etwas ganz Außerordentliches bevorsteht, leitet der auseinander strebende Clusterklang des Chores – hier wieder mit offenem Mund gesungen und damit an die doppelte Transformation der Heilung und Heiligung erinnernd – unmittelbar zum Auftritt des Engels über (vgl. [55], [57], [59]). Eine vierte Stelle, an der die wortlose Gegenwart des Göttlichen spürbar wird, findet sich in der bedrückenden Atmosphäre zu Beginn der Szene, in deren Verlauf Franziskus die Stigmata empfängt. Der dreifache Rufe des Waldkauzes, Messiaens Symbol für eine Angst einflößende Umgebung, erklingt vor dem Hintergrund eines vom Chor gesummenen, diesmal 16-tönigen chromatischen Clusters. Anlässlich der erhöhten Spannung des dritten Waldkauz-Rufes erweitert Messiaen die Tontraube auf insgesamt 25 Halbtöne (vgl. T7: [8]) und nimmt damit den Klang voraus, der zur Zeichnung mit dem fünften

<sup>72</sup> Für einen Überblick über die großflächige musikalische Analogie um den Freudentanz  
 vgl. T3: [94-96] mit T8: [130-132]  
 [97-99] mit [135-139]  
 [100-102] mit [143-147].

Die Entwicklung in Tableau 3 erreicht das “Licht” von C-Dur erst am Ende, während der entsprechende Abschnitt in Tableau 8 durchgängig in dieser symbolträchtigen Tonart tönt.

Wundmal erklingen wird – als wolle die Musik warnen, dass die Franziskus erwartende Erfahrung weit erschütternder ist als alle bisher vorstellbaren Transformationen.

In den verbleibenden Einsätzen singt der Chor jeweils Text, dessen Aussage durch semantisch aufgeladene Komponenten im Orchester unterstrichen wird. Tableau 1 schließt mit einer Chorzeile, die hinsichtlich Textur, Klangfarbe und intervallischer Gestik mit Franziskus' vorausgehender Zurückweisung aller guten Werke als Voraussetzung für die "vollkommene Freude" verwandt ist (T1: vgl. [74] mit [9]). Die hier in gewaltigem Unisono gesungenen Worte aus dem Evangelium (Mt 16,24 oder Mk 8,34) lauten in Übersetzung: "Wer in meinen Fußritten gehen will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach." Es überrascht kaum, dass Messiaen diese biblische Quelle für die *imitatio Christi* ganz im "Zwei-Cluster-Modus" harmonisiert. Auch in der Lukas-Paraphrase "Denen, die viel geliebt haben, wird alles vergeben!"<sup>73</sup>, die der Chor am Ende von Tableau 3 singt, ist die zentrale Bedingung für ein Leben im Geiste Jesu – viel zu lieben – in diesem symbolischen Modus vertont.

In den Worten Christi singt der Chor am ausführlichsten in Tableau 7, als Antwort auf Franziskus' Gebet, er möge sich würdig erweisen, die Wundmale zu empfangen und die Liebe zu empfinden, um die Qualen zu ertragen. In einer ersten Passage, in der Christus vom Ausmaß seiner Liebe zu den Menschen spricht – "bis zum Kreuzestod, bis zur Aufgabe meines Fleisches und Blutes, hingegeben als Nahrung in der Eucharistie" – beschreibt Messiaen "Kreuz" und "Blut" tonmalerisch als Aufstieg (vgl. die sechstönigen Cluster in den Hörnern, unterstrichen von drei Claves und der großen Trommel). Zwölfoncluster-Glissandi in den Streichern symbolisierend die göttliche Vollkommenheit, während die Chorstimme Christi bestätigt, Franziskus' Qualen seien der Höhepunkt einer realisierten *imitatio*: "Wenn du mich wirklich lieben willst und die heilige Hostie dich noch mehr in Mich verwandeln soll, musst du an deinem Körper die fünf Wunden meines Körpers am Kreuz erleiden, dein Opfer in der Vereinigung mit meinem Opfer annehmen und, über dich hinaus wachsend wie eine immer höhere Musik, selbst eine zweite Hostie werden."

Der ausführlichste Beitrag des Chores in der Oper folgt der soeben zitierten Passage nach einer kurzen Unterbrechung, in der Franziskus dem Herrn seinen schwachen Körper anvertraut. Die Stimme Christi spricht hier in Worten, die an das Johannes-Evangelium erinnern:

<sup>73</sup> Vgl. Jesu Worte über die sündige Frau in Lk. 7,47: "Deshalb sage ich dir: Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, weil sie (mir) so viel Liebe gezeigt hat."

Ich bin das Alpha und das Omega! Ich bin das Nachher, das vorher war; ich bin das Vorher, das nachher sein wird. Durch Mich ist alles geschaffen worden.

Ich bin es, der Zeit und Raum gedacht hat. Ich bin es, der alle Sterne gedacht hat.

Ich bin es, der das Sichtbare und das Unsichtbare, die Engel und die Menschen und alle lebenden Kreaturen gedacht hat. Ich bin die Wahrheit, von der alles Wahre ausgeht, das erste Wort, der Logos des Vaters, der, welcher den Geist gibt, welcher gestorben und wieder auferstanden ist, ewiger Hoherpriester: Gott und Mensch! Der da von jenseits der Zeiten kommt, von der Zukunft in die Vergangenheit geht und sich anschickt, die Welt zu richten.  
(T7: [38]-[53])

Die musikalische Symbolik, die diese Worte begleitet, ist zu reich, um in allen Einzelheiten dargelegt und gedeutet zu werden. Da sind zunächst die Zahlensymbole: Das göttliche “C’est Moi” [Ich bin es] erklingt in zwölf identischen, immer schneller werdenden Wiederholungen, bevor es zur vollständigen Phrase “Ich bin das Alpha und das Omega” wird, die weitere fünf Male zu hören ist. An anderen Stellen tönen sogenannte sinnlose Silben zeitgleich mit den Worten Christi, als wolle der Komponist seine Hörer daran erinnern, dass das Wort Gottes jedes einfache Verstehen übersteigt. (So ist “C’est Moi, c’est Moi” eingebettet in *outki-oudja*, und das “Je suis l’Alpha et l’Oméga” der tieferen Stimmen behauptet sich gegen ein *teu-keu-teu-keu* der Mezzosopranen und ein *a-o-a-o* der Sopranen.)

Struktur und Instrumentation unterstreichen die übernatürliche Herkunft dieser Worte. Palindromisch gebaute Phrasen in den begleitenden Instrumenten verweisen darauf, dass die Schöpfung göttlich und insofern ideell der Zeitgebundenheit enthoben ist: so unterliegt dieselbe nicht-umkehrbare Kontur den Selbstdefinitionen Christi als dem, “der Zeit und Raum gedacht hat”, “der alle Sterne gedacht hat” und “der sich anschickt, die Welt zu richten”. Vieles, was in diesen Passagen ertönt, ist aber auch eher emotionaler als symbolischer Natur. Ein machtvolles Unisono *in ff*, das den Chor, das Orchester, zwei Stabspiele und zwei Röhrenglockenspiele vereint, macht den Satz “der, welcher den Geist gibt, welcher gestorben und wieder auferstanden ist, ewiger Hoherpriester” zum strahlenden Höhepunkt, und der Ausruf “L’homme-dieu” (der, welcher Gott und Mensch ist) explodiert in einem unbegleiteten *ppp-fff*-crescendo, ausgeführt vom Chor in Form eines wiederholten Zwölftonclusters, der bald unterstützt wird von dem mit Streicher-Trillern und Becken-, Gong-, Tamtam- und Trommel-Wirbeln betäubend anschwellenden Orchester.

Während der tiefen Stille, die dieser langen Chorpassage folgt, erlebt das Publikum, wie Franziskus an Händen und Füßen durch Strahlen, die vom am Himmel sichtbaren riesigen Kreuz ausgehen, durchbohrt wird. Die den Zuhörern schon vom zweifachen Anklopfen des Engels an die Klosterpforte vertraute Musik bestätigt auf rhythmischer Ebene, dass hier das Göttliche in die menschliche Sphäre einbricht. Und kaum hat, wenig später, ein fünfter Strahl auch die letzte Wunde an der Seite des Heiligen geöffnet, da wird das himmlische Anklopfen mit dem vokalisiertem a-o--a--o-a-- des Chores aufgegriffen.

Man könnte sich kaum einen stärkeren Kontrast zur Spannung der vorausgehenden Passage denken als das sanfte "François!", mit dem Christus den vollkommen erschöpft am Boden liegenden, aus fünf Wunden blutenden Franziskus mehrfach anruft. Die ersten beiden Rufe erklingen in reinem E-Dur, die nächsten beiden in verschiedenen, aber ebenfalls reinen Dreiklängen. Der Chor singt hier *a cappella ppp*, in einem extrem langsamen Tempo, das jede Silbe über fünfzehn Sekunden dehnt. Diese Zurufe bilden den Rahmen für eine ebenfalls in E-Dur verankerte und kaum weniger statische Passage, die besonders durch ihren Text bedeutsam ist. Die von Messiaen hier für sein Libretto gewählten Worte paraphrasieren eine Zeile aus Thomas von Kempens *De imitatione Christi*<sup>74</sup> aus dem 15. Jahrhundert: "Viele sehnen sich nach meinem himmlischen Königreich, aber nur wenige sind bereit, mein Kreuz auf sich zu nehmen". Der Komponist betont somit auf wieder neue Weise, dass das Leben des hl. Franziskus in all seinen Aspekten ein konsequenter Versuch einer ganz wörtlich verstandenen Nachfolge Christi ist und die Wundmale der sichtbare Ausdruck seiner Hingabe und deren Besiegelung durch Christus sind.

Das Tableau schließt mit einer Paraphrase nach Markus 8,35: "Wenn du mit frohem Herzen das Kreuz trägst, wird es dich tragen und dich an das ersehnte Ziel bringen. Gibt es etwas Mühseliges, das man nicht ertragen müsste um des ewigen Lebens willen?" Hierin kehren der volle Chor, das Orchester und die drei Ondes zur homophonen Textur und zum mit der Idee der *imitatio Christi* verbundenen "Zwei-Cluster-Modus" zurück, doch werden Auflösungen in einfache Dreiklänge zunehmend häufiger, bis das Bild in reinem E-Dur endet.

In Tableau 8 ertönt Christi Stimme erst gegen Ende, nachdem Franziskus gestorben ist und sein Körper sowie alle Requisiten nach Messiaens

<sup>74</sup> Für eine moderne deutsche Fassung vgl. *Das Buch von der Nachfolge Christi*, übers. von Johann Michael Sailer, völlig neu bearb. von Hubert Schiel, Freiburg: Herder, 1999.

Anweisung in der Partitur bereits von der Bühne verschwunden sind. Die Schlusspassage mit den bestätigenden Worten "Aus Schmerz, Schwachheit und Schande erweckt er Kraft, Herrlichkeit und Freude" ist im zuletzt erörterten Zusammenhang besonders wichtig. Der Chor beginnt mit einem wortlosen Unisono auf "a", wobei die Sänger zunächst Franziskus' Lieblingstöne und dann ein Fragment seines Themas (mehr dazu s. unten) zitieren. Die Worte, die die traurigen menschlichen Gegebenheiten – Schmerz, Schwachheit und Schande – beim Namen nennen, harmonisiert Messiaen im "Zwei-Cluster-Modus" gefolgt von Akkorden aus chromatischen Segmenten; für die positiven Attribute dagegen – Kraft, Herrlichkeit und Freude – löst er die Spannung in einen C-major-Quintsextakkord auf, mit dem die Oper auch endet.

### **Der Engel, die göttliche Hinwendung zum Menschen**

Messiaens Engel kommt nach Assisi, um drei himmlische Aufgaben zu erfüllen: dem Aussätzigen die frohe Botschaft von Gottes überwältigender Güte zu bringen, die Brüder in ihrem Verständnis der Prädestinationslehre zu prüfen und Franziskus durch Violenspiel einen Vorgeschmack auf die himmlische Seligkeit zu gewähren. Als Krönung seiner Mission erscheint er dem Heiligen noch einmal in dessen Sterbestunde, um ihn ins ewige Leben zu geleiten.

Im Unterschied zu den "schrecklichen" Engeln aus Rilkes *Duineser Elegien*, die Messiaen gern zitierte, ist der in dieser Oper als Mittler auftretende Gottesbote vor allem glänzend; dies zeigt sich sowohl in Messiaens detaillierte Beschreibung der riesigen fünffarbigen Flügel als auch in dem dieser äußerlichen Herrlichkeit entsprechenden musikalischen Motiv, einem chromatischer Cluster aus 25 Halbtönen in den Streichern, der in *ff* durch zwei Oktaven aufwärts rauscht. Diese Geste, die durch drei ähnliche Glissandi in den drei Ondes Martenot sowie durch einen crescendo-Wirbel auf dem hängenden Becken verstärkt wird und in einem von Claves und Peitschenschlag unterstrichenen Stoß mündet, scheint inspiriert von dem Geräusch, das man beim An- oder Abflug eines mächtigen geflügelten Wesens erwarten mag. Die Schwingungen der Ondes klingen in der Höhe nach, als die Streicher schon verstummt sind, als zittere die Luft noch von der Einwirkung dieses plötzlichen himmlischen Besuchs. Zwischendurch nimmt der Engel allerdings eine Haltung ein, die in ihrer absoluten Bewegungslosigkeit erschütternd ist für ein Wesen mit scheinbar menschlichem

Körper. Für diese spannungsgeladene Stasis erfindet Messiaen eine kleine, von drei hohen Holzbläsern über den nachklingenden Vibrationen der Ondes und einem Vibraphonakkord gespielte Figur.<sup>75</sup>

Zusätzlich zu diesen zwei Motiven äußerlicher Pracht entwirft Messiaen ein musikalisches Symbol für die himmlische Natur des Engels, ein zweites für seine Verkündigungsworte und eine dritte, zusammengesetzte Figur für sein Violen-Spiel. Das erste dieser Symbole ist rein instrumental, jedoch im Gegensatz zu dem des "Flügelrauschens" und der "Nô-Stille" frei von jeder Tonmalerei. Stattdessen spricht es von der reinen Geistigkeit des Engels mittels einer Phrase, die der menschlichen Wahrnehmung nicht direkt zugänglich ist: Eine von der Piccoloflöte in emotionslosem Staccato gespielte und von sechs weiteren Flöten homorhythmisch begleitete Zwölftonreihe wird einem Prozess symmetrischer Permutationen unterworfen.<sup>76</sup> Durch die Anzahl der Elemente im Aggregat (zwölf) ebenso wie die der beteiligten Flöten (sieben) ergibt sich ein zweifacher Hinweis auf die göttliche Vollkommenheit; die hohe Lage und der begleitende Triangel-Triller fügen einen Hauch von engelhafter Erhabenheit hinzu.

Erhöhung ist auch das Ziel der Musik, mit der der Engel Franziskus in die himmlische Seligkeit einführt, und dennoch könnte der Gegensatz zwischen dieser üppigen und verführerischen, *vom Engel gespielten* Musik und der früheren abstrakten, *den Engel charakterisierenden* Musik kaum drastischer sein. Den Hintergrund bilden hier ganz konsonante Dreiklänge. Zahlreiche Spezialeffekte (Obertonglissandi in den Violinen, Aufwallungen der Wind- und Erdmaschine, die laut Messiaen "das Erzittern des von der Engelsmusik verzückten Waldes" wiedergeben, und eine Engführung aus vieroktavigen Glissandowellen in den drei Ondes; vgl. T5: [85]-[97]) tragen dazu bei, auf sinnliche Weise eine Ahnung himmlischer Seligkeit zu vermitteln.

Die Symbolik des Engels kommt in seinen gesungenen Worten besonders überzeugend zum Ausdruck. Sie erklingen stets in einer Verbindung aus den beiden Messiaen liebsten seiner "begrenzt transponierbaren Modi",

<sup>75</sup> Eine Kombination der Figur des Flügelrauschens und der durch die diszipliniert kargen Gesten des japanischen Theaters inspirierten Stille im Nô-Stil findet sich z.B. in T4: [32].

<sup>76</sup> Erklärungen zur (symmetrisch oder willkürlich) selektiven Permutation finden sich im zweiten Kapitel dieser Studie. Das sein Wesen symbolisierende zwölftönige Motiv erklingt vor Ankunft des Engels in den Carceri und vor den "Flügelrauschen" und "Nô"-Gesten (T4: [31]), vor seinem Abgang aus der Szene in den Carceri (T4: [124]-[125]), sowie in der Musizierszene, wo es wieder den "Flügelrauschen" und "Nô"-Gesten sowie dem sichtbaren Auftritt des Götterboten vorangeht (T5: [55], [57] und [59]).

Modus 2 und Modus 3,<sup>77</sup> durchsetzt mit den Durdreiklängen der “göttlichen Heiterkeit” (mit oder ohne sixte ajoutée). Einige wenige Beispiele mögen einen Eindruck vermitteln, wie dies erreicht wird.

In Tableau 3 steht der Engel halb verborgen hinter einem offenen Fenster, als er den frustriert-wütenden Kranken mit den Worten anspricht, “Aussätziger, dein Herz klagt dich an” (T3: [62]), um bald hinzuzufügen, “doch Gott ist größer als dein Herz” ([65]). Die Musik changiert zwischen A-Dur-Dreiklängen und dreien der vier Transpositionen des Modus 3.

Lé - preux, lé - preux, lé - preux ton cœur t’ac - cu - se, ton cœur.  
 Mais Dieu, mais Dieu, mais Dieu est plus grand, plus grand que ton cœur.  
 A 3<sup>2</sup> A 3<sup>2</sup> A 3<sup>2</sup> 3<sup>2</sup> 3<sup>3</sup> 3<sup>3</sup> 3<sup>4</sup> 3<sup>4</sup> A A

Mit Modus 2 als Ummantelung für A-Dur versichert der Engel sodann, Gott sei reine Liebe ([69]):

Il est a - mour, Il est a - mour  
 2<sup>1</sup> A 2<sup>1</sup> A

Als der Engel Bruder Masseo zu Beginn von Tableau 4 den Zweck seines Besuchs im Bergkloster erklärt, singt er “Ich komme von weit her, ich muss noch eine weite Reise machen” zu einer Musik, die zwischen den beiden Modi alterniert (T4: [46]) :

Je viens de loin, j’ai à faire un long vo - ya - ge  
 2<sup>1</sup> 3<sup>3</sup> 2<sup>1</sup>

Auf Bruder Elias’ griesgrämige Begrüßung reagiert der Engel, indem er seine Bemerkung “Du scheinst aufgebracht, Bruder Elias ... der Zorn trübt den Geist, er verdunkelt die Erkenntnis der Wahrheit” (T4: [61]-[62]) mit Passagen in der Grundstellung von Modus 2 umrahmt:

Tu sembles en co - lè - re [...] elle obs - cur - cit le dis - cer - ne - ment  
 2<sup>1</sup> 2<sup>1</sup>

<sup>77</sup> Die vier Modus-3-Transpositionen sind:  
 3<sup>1</sup> c d dis e fis g gis b h  
 3<sup>2</sup> c cis dis e f g gis a h  
 3<sup>3</sup> c cis d e f fis gis a b  
 3<sup>4</sup> cis d dis f fis g a b h

Die drei Modus-2-Transpositionen sind:  
 2<sup>1</sup> c cis dis e fis g a b  
 2<sup>2</sup> cis d e f g gis b h  
 2<sup>3</sup> c d dis f fis gis a h

In Tableau 5 schließlich kleidet der Engel sein "Gott blendet uns durch Überfülle an Wahrheit" (T5: [70]) in eine Phrase, in der er die beiden inzwischen eingeführten Transpositionen der symmetrischsten unter den Modi<sup>78</sup> auf einen neuen, reinen Dreiklang zuführt: den von Es-Dur, den Gegenpol zu A:

Dieu nous é-blou-it par ex-cès de Vé - ri - té  


 Es

Die ausschließliche Verwendung dieser zwei von insgesamt sieben Modi wirft die Frage auf, was sie in diesem Kontext so besonders geeignet macht. Tatsächlich weist Modus 3 mit seiner Folge aus drei chromatischen Clustern eine entfernte Verwandtschaft auf mit dem als Symbol der *imitatio Christi* eingeführten, selbst nicht symmetrischen "Zwei-Cluster-Modus":

vgl. Modus 3 <sup>1</sup>	<i>c</i>	<u><i>d dis e</i></u>	<u><i>fis g gis</i></u>	<u><i>b h (c)</i></u>
mit dem Zwei- Cluster-Modus	<i>c</i>	<i>d</i>	<u><i>eis fis g</i></u>	<u><i>ais h (c)</i></u>

Modus 3 beherrscht insgesamt die Begegnungen des Engels mit dem Aussätzigen, der ja im Begreifen dessen, was es heißen würde, Christus zu folgen, noch ganz am Anfang steht. Im Zusammenhang mit den Aufgaben, die der Engel gegenüber den Brüdern wahrzunehmen hat, erklingt dieser dem menschlichen Streben am engsten verwandte Modus stets vermischt mit tonalem Material, das Messiaen offenbar für "heiliger" erachtete. Dazu gehört Modus 2, dessen Intervallfolge auf drei verschiedene Weisen beschrieben werden kann, je nachdem, aus welchem Blickwinkel man sich ihm nähert: als eine Verflechtung aus vier Durdreiklängen, als eine Verschränkung zweier verminderter Septakkorde oder als eine Skala aus periodisch abwechselnden Ganz- und Halbtonschritten.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Messiaens Modus-Katalog, basierend auf seiner Theorie begrenzter Transponierbarkeit aufgrund inner Symmetrie, beginnt mit der Ganztonskala, dem symmetrischsten Ausschnitt aus der Chromatik, die zwei Transpositionen zulässt. Da Debussy diese Skala jedoch so ausgiebig benutzt hat, verwendet Messiaen seinen Modus 1 nur ausnahmsweise. Umgekehrt bestehen Modus 4, 5, 6 und 7 alle aus Intervallfolgen, die nur einmal, nämlich auf dem Tritonus, identisch wiederholt werden und daher die relative große Anzahl von sechs Transpositionen ermöglichen. Modus 2 und 3 erscheinen dagegen zugleich wünschenswert begrenzt in der Zahl ihrer Transpositionen und doch nicht übermäßig vertraut.

<sup>79</sup> Zur Diskussion von Messiaens Verwendung der oktatonischen Skala und deren Vorläufern in der Musik von Liszt, Debussy, Ravel, Bartók und Strawinsky vgl. Zsolt Gárdonyi, "Phänomene harmoniegeschichtlicher Kontinuität in Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise*", *MELOS* 47 (2/1985), S. 58-66.

Über die tonmalerischen Gesten und die symbolisch verwendeten Harmonien hinaus wird der Engel durch thematisches Material charakterisiert. Mit Ausnahme der Elias-Szene beginnen alle bereits aufgeführten Passagen und viele weitere Äußerungen mit einer Vokallinie, die von zwei parallel geführten Instrumentalstimmen unterstützt wird. Obwohl im Detail jeweils verschieden, zeigen sie eine wesentliche Gemeinsamkeit. Während das Gesamt der verwendeten Töne dem Modus 2 entspricht, bildet Messiaen an jedem einzelnen Punkt der Parallele eine große Terz. Zudem besteht die Melodielinie in jeder Stimme, einschließlich der Gesangsstimme des Engels, aus nur vier Tönen, und zwar jeweils aus denen, die die Oktave in gleiche Segmente unterteilen. Mit anderen Worten: In der Vertikalen hört man Durterzen, die die in der Oper als Symbole des geistigen Reiches verwendeten Durakkorde repräsentieren; in der Horizontalen erklingen derweil verminderte Septakkorde.

**BEISPIEL 35:** Der Engel verkündet Gottes “Überfülle an Wahrheit” (T5)

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *g - e - cis - b / es - c - a - fis*. The middle staff is a piano accompaniment with dynamics *p*, *p < f > p*, and *mf*. The bottom staff is another piano accompaniment with dynamics *mf* and *mf*. The lyrics for the bottom staff are: *Ah! — Dieu — nous é - blou - it par ex - cès*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Die Musik des Engels ist somit sehr sorgfältig auf das abgestimmt, was die Aufgabe des Gottesboten in dieser Geschichte ist. Mit den Durdreiklängen verweist er auf Christus; mit den äquidistanten Tongruppen nähert er sich Franziskus, dessen Vokalmelodik, wie noch zu zeigen sein wird, ebenfalls vorwiegend aus äquidistanten Intervallfolgen (Tritoni, übermäßigen Dreiklängen und verminderten Septakkorden) besteht.

Die Worte des Engels, “Gott blendet uns durch Überfülle an Wahrheit”, liefern das erste der drei in der Oper verwendeten Thomas-Zitate. Wie schon erwähnt, wurde die Idee des Komponisten, Zeilen des berühmten Zeitgenossen seines Titelhelden zu verwenden, von einem Buch des Kapu-

zinerpaters Louis Antoine, das Messiaen als entscheidenden Einfluss auf seine Franziskus-Interpretation nennt, in eine bestimmte Richtung geleitet. Beim Nachdenken über den Bettelmönch aus Assisi fühlte sich dieser moderne Minderbruder an Thomas' Aussagen zur Rolle der Wahrheit in der Beziehung zwischen Menschen und Gott erinnert:

Poetische Realitäten können vom Verstand nicht begriffen werden wegen ihres Mangels an Wahrheit, göttliche Realitäten wegen eines Übermaßes an Wahrheit. Daher sind beide, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, gezwungen, Bilder hinzuzuziehen.<sup>80</sup>

Messiaen entwickelt diese Überlegungen zu einer Theorie, die wesentlich ist für die Rolle der Musik in Franziskus' Weg der *imitatio Christi*. Wenn er diesen Gedankengang erläutert, betont er stets die besondere Fähigkeit der Musik, in Reiche vorzudringen, die zwar nicht unwirklich, aber doch jenseits der geläufigen Wirklichkeit sind. Für die Surrealisten, meint er, war dies das Reich der Träume, für Christen ist es das Reich des Glaubens. Hierzu betont Messiaen:

Ich glaube, dass die Musik, noch mehr als die Literatur und die Malerei, fähig ist, das Träumerische auszudrücken, das Märchenhafte, das Jenseitige, diesen "überwirklichen" Bereich der Glaubenswahrheiten. In diesem Sinne drückt die Musik alles durch Mangel an Wahrheit aus, da sie an der wirklichen Wahrheit nicht teilhat. Gott allein ist die einzige wirkliche Wahrheit, so wahr, dass sie alle Wahrheit transzendiert. [...] "Mangel an Wahrheit" bedeutet nicht Lüge. Es ist die symbolische Darstellung eines Ereignisses, das nicht wirklich sichtbar ist, während die himmlische Kontemplation nicht symbolisch ist: sie ist Wahrheit.<sup>81</sup>

Wie Camille C. Hill in ihrer Doktorarbeit über die Oper und einem daraus hervorgegangenen Aufsatz eingehend nachweist, bedient Messiaen sich durchwegs des Engels, um das Thema der Wahrheit zu entwickeln.<sup>82</sup> So führt in Tableau 3 der Auftritt des Engels im Aussätzigenheim und besonders seine Versicherung, Gott liebe alle Geschöpfe einschließlich derer, vor denen selbst die Frommen zurückschrecken, zu Franziskus' dreiteiligem Ausruf, "Wo Traurigkeit ist, lass mich von der Freude singen!

<sup>80</sup> Père Louis Antoine, *Lire François d'Assise*, Paris: Éditions Franciscaines, 1967, S. 73.

<sup>81</sup> Messiaen, *Musique et couleur*, S. 256.

<sup>82</sup> Camille Crunelle Hill, "Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth in Messiaen's *Saint François d'Assise*", in S. Bruhn, Hrsg., *Messiaen's Language of Mystical Love*, S. 143-168.

” (T3: [76]), “Wo Irrtum herrscht, lass mich das Tor zur Wahrheit öffnen!” ([80]) und “Wo Dunkelheit herrscht, lass mich Licht bringen!” ([85]). Franziskus’ liebevolle Geste gegenüber dem Kranken wird somit lesbar als Ergebnis einer Erleuchtung, eines durch den Engel vermittelten Fortschritts auf dem Weg zur Wahrheit. In Tableau 4 erwähnt der Engel gleich zweimal, wie wichtig es ist, dass Menschen im Verständnis der Wahrheit wachsen: als er Bruder Elias vor Augen führt, der Zorn trübe den Geist und verdunkle die Erkenntnis der Wahrheit ([62]), und als er ihn und später auch Bruder Bernhard fragt, ob sie das wahre Antlitz gefunden haben, “vorhergesehen von Gott in der Gerechtigkeit, in der Gerechtigkeit und der Heiligkeit, der Heiligkeit der Wahrheit” (T4: [68]-[69], [105]-[106]).

Der ausdrückliche Hinweis auf die Thomas-Passage in Tableau 5 – dem eigentlichen Brennpunkt der Oper, wie ich noch zeigen werde – markiert den Höhepunkt in dieser Gedankenentwicklung. Auf ihn folgen zunächst die (wie immer durch den Chor übermittelten) Christus- Worte: “Ich bin die Wahrheit, von der alles Wahre ausgeht” (T7: [47]),<sup>83</sup> und zuletzt Franziskus’ abschließende Versicherung: “Musik und Poesie haben mich zu dir geführt: durch das Bild, durch das Symbol und durch den Mangel an Wahrheit” (T8: [101]-[104]).

### **Franziskus, die menschliche Hinwendung zu Christus**

Die musikalischen Motive, mit denen der Protagonist zum Segment-Kaleidoskop der Oper beiträgt, haben viele verschiedene Facetten. Es gibt Danklieder (eines davon ist eine Vertonung des berühmten *Sonnengesangs*), musikalische Gesten, die die Stufen in Franziskus’ geistigem Reifungsprozess anzeigen, Gebete und Reflexionen (die meisten in das gekleidet, was Messiaen als “Feierlichkeits-Thema” bezeichnet), sowie ein richtiges Leitmotiv, das den “Fortschritt der Gnade in der Seele des Heiligen” im Verlauf der Oper nachzeichnet.

Schon Franziskus’ erste Äußerungen dienen als Quelle für mehrere dieser Komponenten, nicht zuletzt, weil sie die vorherrschenden Intervalle des Titelhelden einführen. Der Höhepunkt dieser Gesangspassage stellt das zentrale Thema der Oper sowie den mit ihm verbundenen Ton-“Code” vor.

<sup>83</sup> Diese Worte sind ein Auszug aus der bekannten Antwort Jesu auf die Frage seines Jüngers Thomas über den Weg, der zum himmlischen Vater führt; vgl. Jn 14,6: “Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.”

## BEISPIEL 36: Die erste Äußerung des Protagonisten

$f$  Ô ter - re! ... Ô ciel! ...  $mf$  Mê-me si le Frè-re Mi-neur  
 ren-dait la vue aux a-veu-gles l'ouïe aux sourds, la pa-role aux muets:  
 $mf$  sa-che que tout cela n'est pas  $p$  la joie, la joie par-fai - te.

harmonisiert mit dem *imitatio Christi*-Modus

Während der weitaus größte Teil der Passage unbegleitet erklingt, wird der abschließende Satzteil mit den Ausschlag gebenden Worten “die Freude, die vollkommene Freude” von drei Ondes in Unisono verstärkt und, wie schon früher erwähnt, mit der vertikalisierten Form des “Zwei-Cluster-Modus” unterlegt. So ist der geistige Inhalt der *imitatio Christi* von Anfang an wesentlich mit dem Begriff der “vollkommenen Freude” verknüpft.

Das in Tableau 2 eingeführte und insgesamt fünfzehnmal ertönende “Feierlichkeits-Thema” vertont Worte, mit denen Franziskus versucht, einige der Geheimnisse seines Glaubens zu vermitteln.<sup>84</sup> Für diese Worte wählt Messiaen die aufsteigende Durterz, das erste Intervall, das Franziskus überhaupt in der Oper gesungen hatte (vgl. T2: [55], “Ô Toi!” mit “Ô

<sup>84</sup> In Tableau 2 spricht Franziskus zu Gott: “O Du, der Du die Zeit erschaffen hast!” In Tableau 3 verwendet er dasselbe Motiv, um dem Aussätzigen zu erklären, dass Menschen das Kreuz Christi nur hoffen können zu verstehen, wenn sie selbst einmal eine Last getragen haben; dass für Gott nur die innere Schönheit zählt; und dass Gott auf der anderen Seite des Irrtums auf uns wartet. Im Zusammenhang mit seiner Vogelpredigt zitiert Franziskus die erste Zeile aus John Keats’ *Endymion* (nicht, wie Messiaen in *Musique et couleur*, S. 262, versehentlich angibt, von Keats’ *Ode on a Grecian Urn*), um zu bekräftigen, dass Vögel, wie alles Schöne, nach Freiheit streben. Auch beschreibt er voller Verwunderung das riesige Kreuz, das seine geflügelte Gemeinde beim Verlassen des “Gottesdienstes” in den Himmel zeichnet. In Tableau 7 schickt er das “Feierlichkeits-Thema” zweien seiner an Christus gerichteten Bitten voraus, und in Tableau 8 zitiert er es noch einmal in den ihm besonders am Herzen liegenden Abschiedsworten – in denen, die er an “das Geschöpf der Zeit” richtet, an die heilige Stadt Assisi und an Bruder Bernhard, den er seinen ersten Jünger und seinen Erstgeborenen nennt.

terre!” wie oben in Beispiel 36). Das Orchester unterstreicht jeden Ausruf, indem es das *ff* eines 18-tönigen chromatischen Clusters dramatisch in das *p* eines Quartenaakkordes auflöst.

Der *Sonnengesang* hebt sich von den anderen Vokalpassagen der Oper durch seine besonders einprägsame Melodieführung ab. Diese Eigenschaft sowie einige seiner intervallischen Besonderheiten werden von zwei weiteren Komponenten geteilt. Alle drei melodischen Konturen sind wesentlich vom Tritonus abgeleitet, dem zweiten Intervall, das Franziskus in der Oper singt und das sein (oder Messiaens) Lieblingsintervall ist. Die beiden in den verwandten Komponenten vorherrschenden Tritoni sind *f-h* und *gis/as-d*; sie erklingen bevorzugt in kreuzweiser Anordnung und verweisen somit auf die zentrale Metapher in Franziskus’ Leben.

Alle drei Komponenten sind Verkörperungen des vollkommenen Gleichgewichtes, das im Bereich der Tonhöhen durch die Äquidistanz in der Oktave ausgedrückt wird. Zudem teilen die beiden verwandten Komponenten auch Sprache und Bilderkatalog des *Sonnengesangs*. Die eine ist wie dieser ein Dankgebet für die Wunder der göttlichen Schöpfung.<sup>85</sup> Franziskus preist Gott für “Zeit und Raum, Licht und Farbe, den duftenden Schmetterling”, für “den Glanz der Sonne, des Mondes und der Sterne”, für “die Unterschiedlichkeit selbst jedes Sternes” und schließlich für die entsprechende Differenzierung, die er anlässlich der Auferstehung der Toten erwartet, wenn die Erlösten gemäß dem Grad ihrer Würdigkeit Anteil an Gottes Herrlichkeit erhalten. Die andere dem *Sonnengesang* verwandte Komponente ist spricht wie dieser einzelne Kreaturen Gottes (hier: einzelne Vögel) als Brüder und Schwestern der Menschen an.<sup>86</sup> (Beispiel 37 unten zeigt Auszüge aus allen drei Bausteinen:)

Die drei den inneren Reifungsprozess des Protagonisten nachzeichnenden Motive finden ihr Zentrum in Franziskus’ Fähigkeit, auch den letzten Rest egoistischer Regungen – das instinktive Zurückweichen vor entstellender Krankheit – zu überwinden, und in seinem Vertrauen, eine im Glauben an Christus ausgeübte Liebeshandlung könne alles Übel heilen. Die Entwicklung geht aus von dem Entsetzen, das ihn schon beim Gedanken, einen Aussätzigen zu berühren, erfasst. Dieses Entsetzen ist musikalisch symbolisiert in einem mächtigen Zwölftoncluster, der im

<sup>85</sup> Vgl. T2: [61]-[63]; T5: [14]-[15], [17] und [20]-[21].

<sup>86</sup> Vgl. T6: [14], [22], [29] und [41] für die heimischen Vögel, [61], [63], [65] und [69] für die neukaledonischen Traumbesucher, und T8: [20] für die an den Lieblingsvogel, die Mönchsgrasmücke, gerichteten Abschiedsgrüße des sterbenden Franziskus.

## BEISPIEL 37: Franziskus preist Gott dreifach für seine Geschöpfe

$f$   
 T2  
 [11] Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Vent, pour l'air et les nu-a-ges, ...  
 [Gelobt seist Du, mein Herr, für Bruder Wind, für die Luft und die Wolken]

$f$   
 T2  
 [61] ... la lu-mière et la cou-leur, le pa-pil-lon par-fu-mé, la gout-te d'eau clai-re  
 [(du schufst) Licht und Farbe, den duftenden Schmetterling, den klaren Wassertropfen]

$mf$   $f$   $mf$   
 T8  
 [20] ma Fau-vet - te, ma Fauvette à tête noi-re!  
 [(Adieu,) meine Grasmücke, meine Mönchsgrasmücke]

mittleren Register von Holz- und Blechbläsern zunächst in *fff* ertönt, um dann sehr allmählich zu den Klängen eines Tamtams, zweier Gongs und eines hängenden Beckens zum *mf* zu ersterben. Dieser Ausbruch, der schon in Tableau 2 ertönt ist – einmal bevor und dreimal unmittelbar nachdem Franziskus Gott bittet, ihm die Kraft zu schenken, einem Aussätzigen in Liebe zu begegnen (T2: [65] und [76]) – kehrt in Tableau 3 wieder, als Franziskus trotz seiner guten Vorsätze zunächst vor dem Kranken zurückweicht (T3: [17] und [21]).

Das “Entscheidungs-Thema” umrahmt den größeren Gedankenprozess rund um die Aufgabe, die Franziskus sich selbst gestellt hat. Es besteht aus einem energischen Abwärtssprung über zwei Oktaven: ein erster, in scharfem *fff* erklingender Akkord wird von einem Peitschenschlag verstärkt, während im zweiten Akkord der Schlag der großen Trommel jeder etwaigen Entspannung entgegenwirkt. Dieses Thema erklingt viermal im Verlauf des Gebets, in dem Franziskus seinen Entschluss zum Ausdruck bringt (vgl. T2: [55], [58], [73] und [82]). In Tableau 3 wird es in dem Augenblick wieder aufgegriffen, als der Kleine Bruder sich seines Mutes sicher glaubt. Schon hier und vor allem im ganzen zweiten Akt ertönt das “Entscheidungs-Thema” in Paarung mit dem “Freudenthema” – als wollten die Vögel den Jubel des Himmels über die Barmherzigkeit dieses Menschen bestätigen.

Dass die Entwicklung vom Zaudern zum festen Entschluss vollzogen ist – zunächst in Gedanken, später dann auch in Taten –, zeigt musikalisch ein Symbol an, das das Gegenteil von sowohl Abscheu als auch mutigem Vorsatz ausdrückt. Sobald Franziskus seinen Entschluss fasst, den Aussätzigen zu *lieben*, fällt alle Spannung von ihm und seiner Musik ab. Violinen und drei Ondes in *pp* begleiten Franziskus' Gesang in kadenzartiger Harmonisierung, während seine sonstigen Tritoni diesmal reinen Quartern Platz machen (T2: [80]). Verlängerte Folgen auf- und absteigender reiner Quartern erklingen im Gesang, als Franziskus den Kranken mit den Worten begrüßt, "Gott schenke dir Frieden, geliebter Bruder" (T3: [22]), und in den Ondes und Streichern in Anerkennung seines Kusses (T3: [90]). Ein Nachhall findet sich auch in Tableau 8, als der Engel verkündet, der dank Franziskus' Liebe körperlich geheilte Aussätzige sei erlöst gestorben und daher nun in der Lage, den Heiligen zur Pforte des Himmels zu begleiten (T8: [85]).

Während diese Motive die Stationen eines beispielhaften *Handelns* anzeigen, wird Franziskus durch sein Hauptthema in seinem *Sein und Werden* porträtiert. Dieses Thema durchläuft wesentliche Modifikationen, bleibt jedoch stets deutlich erkennbar und begleitet den Heiligen durch das ganze Werk. Zuallererst (vgl. T1: [8]) erklingt das Thema im Zusammenhang mit Franziskus' Aufzählung all der guten Werke, die *nicht* zur "vollkommenen Freude" genügen: die Blinden sehen, die Tauben hören und die Stummen reden zu machen. Während diese Worte den Protagonisten als jemanden einführen, der nicht durch Wunder glänzen will, zeichnet die musikalische Syntax seine schrittweise Charakterentwicklung nach. Zweimal, nach seinen Worten zur Heilung von Blindheit und Taubheit, spielen die Streicher in dreioktavigem Unisono nur das, was in Beispiel 38 als "Grundphrase" markiert ist. Erst nachdem die Erwähnung der möglichen Heilung von der Stummheit den Katalog der Wunder abgeschlossen hat, erklingt das Thema in seiner vollständigen Gestalt, in der die Grundphrase durch ihre (nur um den Abschlusston verkürzte) Krebsform ergänzt ist.

#### BEISPIEL 38: Franziskus' Thema

+ 8va / + 15a  
bassa

Grundphrase + Krebs

Die Details sind voller Symbolik. Die Grundphrase beginnt und endet mit den Tritoni, die schon Franziskus' Prosaäußerungen kennzeichnen. Das Mittelsegment ist ein übermäßiger Dreiklang – also die dritte äquidistante Unterteilung der Oktave neben dem Tritonus und dem verminderten Septakkord, der Franziskus' Gebete und Dankeslieder bestimmt. Doch warum, mag man sich fragen, lässt Messiaen die Krebsform unvollständig und versagt ihr die Rückkehr zum Ausgangston, und zwar nicht nur einmal, sondern auch in allen weiteren Einsätzen? Dies erscheint umso überraschender, als Palindrome ein wesentliches Element in Messiaens musikalischer Sprache bilden und Vollständigkeit eines ihrer Kennzeichen ist. Ein Grund mag in der Zahlensymbolik zu suchen sein: Die Grundphrase besteht aus SIEBEN Tönen und verweist mit dieser nicht zuletzt auch biblisch ausgewiesenen Zahl auf die Vorstellung des "Gesamten". Als Messiaen der Grundphrase ihre Krebsform als Ergänzung hinzufügte, mag er die *Zahl* göttlicher Vollkommenheit, ZWÖLF, für wichtiger erachtet haben als die *tatsächliche* Vollkommenheit des Spiegelungsprozesses, der dreizehn Töne erfordert hätte. Ein zweiter, eher religiöser Beweggrund könnte gleichermaßen ausschlaggebend gewesen sein. In früheren Werken setzt Messiaen palindromische Prozesse charakteristischerweise ein, um Gottes Vollkommenheit abzubilden.<sup>87</sup> Diese Qualifizierung wäre jedoch für den zwar sehr frommen, doch noch nicht heiligen *Menschen* Franziskus unangebracht; auch daher muss das Palindrom seines Themas unvollständig bleiben. So zeigt sich der in dieser melodischen Kontur symbolisierte Mensch als jemand, der zur endgültigen Vollkommenheit in Christus unterwegs ist.

Aus den vielen Varianten, die Franziskus' Thema im Verlauf der Oper durchläuft, heben sich drei Gruppen aufgrund diverser, durch Veränderung eines oder mehrerer Parameter erzeugter Nuancen ab. Diese Modifikationsformen der ursprünglich als Streicher-Unisono eingeführten Phrase lassen sich gemäß der kompositorischen Bearbeitung unter die Begriffe Vokalisierung, Harmonisierung und Fragmentierung zusammenfassen.

Franziskus singt sein Thema schon in Tableau 1 zum ersten Mal, wobei er abschnittsweise beginnt, jedoch kurz vor Ende der Szene die vollständige Phrase erreicht. Die zu dieser Melodik vorgetragenen Worte sollten trotz der Tatsache, dass sie im musikalischen Mosaik durch kontrastierende Bausteine getrennt sind, als eine zusammenhängende Aussage gehört werden, nämlich als die Bekundung wesentlicher Vorsätze, die in dem Paulus ent-

<sup>87</sup> Messiaens berühmteste Palindrome sind Rhythmen, nicht Tonkonturen; vgl. z.B. das "Gottes allmächtiges Wort" symbolisierende Ostinato in *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

lehnten Satz gipfeln: “Ich aber will mich allein des Kreuzes Jesu Christi, unseres Herrn, rühmen” (Gal 6,14).<sup>88</sup>

Während die Beziehung zu seinen Ordensbrüdern während der Laude-Feier in Tableau 2 und sein erster Eintritt in das Hospital zu Beginn des Tableau 3 Franziskus’ geistige Natur noch nicht verändern – wie sich in der identischen Wiederaufnahme der thematischen Phrase durch die unisono spielenden Streicher zeigt – fordert die dramatische Begegnung mit dem Aussätzigen und insbesondere Franziskus’ innerer Kampf gegen das Grauen seinen Charakter heraus. Seiner dreifachen Aufgabenstellung vor der Begegnung mit dem Aussätzigen (“lass mich von der Freude singen,” “lass mich das Tor zur Wahrheit öffnen,” “lass mich Licht bringen”), geht jeweils die von den Streichern im zwölfstimmigen Satz vorgetragene Grundphrase seines Themas voraus. Die drei Einsätze sind miteinander verwandt: Es sind Transpositionen einer einzigen Idee auf die drei äquidistanten Töne des übermäßigen Dreiklangs. Auch hier scheint es, als wolle Messiaen musikalisch zeigen, dass Franziskus verstörende Erfahrungen verarbeiten kann, indem er sie in Komponenten verwandelt, die mit seinem Charakter harmonisieren.

Wesentlich eindrucksvoller als die vokalisiert und harmonisierten Varianten des Themas sind für den Hörer die in ihrem Umfang modifizierten Einsätze des Themas. Segmente werden dabei auseinander gerissen, durch unerwartete Pausen voneinander abgeschnitten und über die ganze Palette der Klangfarben und Register verstreut. Diese fragmentierten Versionen sind schrecklich in ihrer Symbolik: Sie warnen, dass nichts weniger als Franziskus’ Leben bedroht ist. Nachdem er der Engelsmusik ausgesetzt war und eine Weile ohnmächtig wie zwischen Leben und Tod schwebt (T5: [114]), erklingt die in zwölfstimmigem Satz von den Violinen vorgetragene thematische Phrase in drei Stücke zerbrochen. Als er das Bewusstsein wiedererlangt und gesteht, er wäre an der überwältigenden Süße der himmlischen Musik gestorben, hätte der Engel nur ein wenig länger gespielt, tönen die thematischen Fragmente ganz sanft, in der Oberstimme gefärbt durch eine gedämpfte Trompete. Wenn er später unter unsäglichen Schmerzen seinen Tod nahen fühlt, zeichnen kleinste Teilchen seines Themas ein

<sup>88</sup> Der Satz erklingt zu den Thematönen 2-7 (*Je ne me glorifierai pas*), nochmals 2-7 (*si ce n’est dans la Croix*), 8-12 (*de Notre Seigneur*) und 12-11-12 (*Jésus Christ*); vgl. T1: [65]. Das thematische Palindrom ist hier sozusagen “korrigiert”, nicht etwa durch die plötzliche Ergänzung des bisher regelmäßig ausgelassenen dreizehnten Tones, sondern durch die Kürzung um den symmetrisch entsprechenden ersten Ton. Zudem wird Jesus Christus zusätzlich durch ein eigenes Palindrom hervorgehoben.

Auf und Ab von Gefühlen und ein kontrastierendes Nacheinander von Ruhe und Unruhe nach; man spürt die ständige Gefahr, die Entwicklung könnte zerbrechen, bevor die Kontur ihr natürliches Ende erreicht (T8: [1]-[8], [11], [22], etc.). Wenn dann der stattliche, von heftigen Schlägen und bedrohlichen Aufwallungen umgebene Bass-Einsatz in drei Posaunen und drei Tuben nicht einmal zum Abschlusston der Grundphrase vordringt ([27]), müssen sensible Hörer fürchten, Franziskus könne nicht lange genug leben, um seine Abschiedsworte zu vollenden. Doch ist ihm dies vergönnt, wie es nicht zuletzt die isolierte Krebsform seines Themas bestätigt, die mit Zahlensymbolik (FÜNF Töne) und Syntax (Spiegelung) auf seine *imitatio Christi* bis zu den Kreuzeswunden anspielt.

Die wenigen noch verbleibenden Einsätze des Themas vermitteln Augenblicke erhabener Schönheit. Die vorletzte Strophe in Franziskus' *Sonnengesang* – "Gelobt seist Du, Herr, für unseren Bruder, den leiblichen Tod" – ist umgeben mit einer Variante, in der die thematische Phrase in der ursprünglichen Einfachheit ihres Violin-Unisonos erklingt, als könne der letzte Kampf des sterblichen Mannes den geistigen Glanz des Heiligen nicht länger verhüllen. Dies wird von der Stimme aus der Höhe prompt bestätigt. In einem üppig gesetzten letzten Einsatz singt der Chor eine Neuformulierung von Franziskus' früher geäußertem Zitat aus dem Korintherbrief über die unterschiedliche Strahlkraft der Himmelskörper. Indem Messiaen die Worte, die er den Protagonisten selbst zuvor zu einer anderen Melodie hatte singen lassen, jetzt der Kontur von Franziskus' Thema anpasst, gelingt es ihm, in musikalischer Form zu vermitteln, was in Worten auszusprechen vermessen wirken könnte: dass nämlich der Vergleich des Apostels – wie die Himmelskörper würden auch die Auferstandenen einst unterschiedlich glänzen – besonders auf diesen demütigen Bruder zutrifft.

### Messiaens musikalische Aussage in *Saint François d'Assise*

Auf die Frage, warum er seiner Oper keine Ouvertüre vorangestellt habe, antwortet Messiaen: "Ouvertüren sind Orchesternummern, denen niemand zuhört. Das Interesse des Publikums erwacht erst, wenn sich der Vorhang hebt".<sup>89</sup> Angesichts dieser Überzeugung ist es umso faszinierender, wenn man bei genauer Betrachtung dessen, was bei offenem Vorhang zu sehen und zu hören ist, entdeckt, dass der eigentlichen Handlung in der musikdramatischen Darstellung der "Entwicklung der Gnade in der Seele

<sup>89</sup> Messiaen in *Musique et couleur*, S. 244.

eines Menschen" tatsächlich doch eine Art Vorspann-Element vorausgeht. Bei dieser einleitenden Komponente handelt es sich um das ganze erste Bild, das, wie ich zeigen möchte, erst vollkommen verständlich wird, wenn man es als eine Art Prolog begreift.

Indem Franziskus, kaum auf die Bühne getreten, in vielerlei Einzelheiten ausführt, was alles *nicht* der "vollkommenen Freude" im christlichen Sinne diene, antwortet er in keiner Weise auf Bruder Leo, sondern entfaltet vielmehr ganz unabhängig von seinem Weggefährten seine Lehre über die wahre *imitatio Christi*. Leos Gesang über "die Furcht auf dem Weg" hat seinerseits keinen erkennbaren Bezug zu der in Tableau 2 bis 8 auf der Bühne stattfindenden, vor allem um Franziskus kreisenden Handlung. Auch als Leo, da das Eingeständnis seiner Angst keinerlei Reaktion hervorruft, seine eigenen Gefühle hintanstellt und Franziskus bittet zu erklären, was die "vollkommene Freude" denn nun sei, wirkt der darauf folgende Monolog, mit dem der Protagonist den Fragenden in neuer Weise beiseite zu schieben scheint, nicht unbedingt wie die liebevolle Zuwendung eines geistlichen Führers einem Jünger gegenüber.

Interpretiert man dieses merkwürdige Nicht-aufeinander-Eingehen jedoch als eine antithetische Personifizierung der geistigen und emotionalen Pole, zwischen denen das Seil gespannt ist, auf dem der Titelheld selbst entschlossen ist zu wandeln, so gewinnt die Szene plötzlich einen ganz anderen Sinn. Das Publikum begegnet zunächst einem Mann, der von der Erkenntnis seiner eigenen Verwundbarkeit durchdrungen ist. Er verleiht seiner Gemütsverfassung Ausdruck durch Gedanken über die Vergänglichkeit alles Lebendigen. In den verschiedenen Objekten des täglichen Lebens glaubt er, eine grundsätzliche Zerbrechlichkeit zu erkennen, da er diese vor allem als Metaphern der Sterblichkeit ansieht. Abwechselnd mit ihm spricht ein zweiter Mann. Dieser geht nicht nur nirgends auf die Möglichkeit von Ängsten ein, sondern lehnt sogar kategorisch jede Basis einfacher menschlicher Beglückung ab. Dieser zweite Mann erscheint recht zum Fürchten in der Art, wie er allen denkbaren menschlichen Leistungen (einschließlich wundersamen Heilungen, großer Weisheit und erfolgreicher Bekehrung zum rechten Glauben) jeglichen Wert vor Christus abspricht und stattdessen einen ebenso anspruchsvollen wie entmutigenden Begriff der Heiligmäßigkeit entwickelt, der "vollkommene Freude" nur als Belohnung für elendeste Formen der Erniedrigung und des Leidens zugesteht. Ich halte in diesem Kontext Stefan Keyms Ansatz für überzeugend, demzufolge man Bruder Leos Beitrag zu dieser Szene am besten als eine Personifizierung der noch ganz menschlichen Seite des Helden deutet, als eine Art Verkörperung der

uneingestandenem Ängste des spirituell so sehr ambitionierten Franziskus.<sup>90</sup> Die ansonsten schwer verständliche Nicht-Unterhaltung in Tableau 1 kann dann als eine Externalisierung eines inneren Dialogs gedeutet werden, als eine Gegenüberstellung der im Herzen des Protagonisten selbst waltenden, diametral entgegengesetzten Kräfte.

Im Lichte dieser Annahme erschließt sich die Oper mit ihren acht Tableaus als eine dramatische Handlung in sieben Szenen mit vorausgehendem Prolog. Diese Hypothese wird durch die bemerkenswert symmetrische Anlage der verbleibenden Szenen bestätigt. Messiaen legt die einander palindromisch entsprechenden Szenen – 2 und 8, 3 und 7 sowie 4 und 6 – so an, dass jedes Paar durch eine unterschiedliche Analogie definiert wird. Und selbst die Tatsache, dass der Komponist die Strophen des *Sonnengesangs* in Tableau 2, 5 und 8 in einer Reihenfolge zitiert, die von der historischen Vorlage abweicht – ein Detail, das ich bisher als scheinbar nebensächlich behandelt habe – erweist sich nun als wesentlicher Funktionsträger in einer minutiös strukturierten Gesamtkonzeption.

Die Analogie zwischen Tableau 2 und 8 ist besonders auffällig, da sie sowohl den Text als auch die Musik betrifft. Zwar ist das Wechselspiel aus Franziskus' *Sonnengesang*-Strophen und dem psalmodischen Singen der Brüder in Tableau 8 nur etwa halb so lang wie das in Tableau 2, doch entspricht es dem Vorbild sowohl im Geist als auch in den Details. Die anschließende Chorpassage, die in der früheren Szene den *Sanctus*-Gesang der Gemeinde enthält, kehrt im Schlussbild zu einem Text aus Psalm 142 wieder, mit dem die Brüdergemeinde den Tod des Heiligen beweint. Folgende Segmente sind zu vergleichen:

T2: [22]-[26] <i>Sonnengesang</i>	T8: [51]-[53] <i>Sonnengesang</i>
[27]-[31] Psalmodie	[54]-[62] Psalmodie
[32] Franziskus' Thema	[63] Franziskus' Thema
[33] Nachtigallengesang	[64]-[66] Amselgesang
[34]-[38] <i>Sonnengesang</i>	[67]-[69] <i>Sonnengesang</i>
[39]-[40] Gartengrasmücke	[70]-[73] Gartengrasmücke
[41]-[45] "Heilig, heilig, heilig!"	[74]-[78] "Ich rufe zu Gott"

Die anschließenden Szenen, Tableau 3 und 7, entsprechen einander hinsichtlich Inhalt und Reihenfolge: In beiden Fällen führt das Gebet des Protagonisten, sich in besonderer Weise für spirituell würdig zu erweisen, über ein mit (eigenem oder fremdem) körperlichen Leiden verbundenes Wunder zu einer tieferen Verwirklichung der Heiligkeit.

<sup>90</sup> Vgl. Stefan Keym, *Farbe und Zeit*, S. 310.

Im dritten Tableau-Paar mischt Messiaen Elemente dramatischer Entsprechung mit Analogien musikalischer Struktur. Beide Szenen kreisen um die Unterweisung von "Brüdern" hinsichtlich des richtigen Verhaltens. Im einen Fall besucht der Engel die in den Carceri lebende kleine Mönchsgemeinschaft und prüft ihr Verständnis der christlichen Lehre; im anderen Fall wendet sich Franziskus an die in den Carceri lebende "Vogelgemeinde" und erinnert sie an ihre Dankesschuld gegenüber ihrem Schöpfer. Beide Szenen zeichnen sich in ihrem Aufbau durch eine ritualistisch anmutende Verdoppelung aus. In Tableau 4 wird der problematische Bruder Elias dem frommen Bruder Bernhard gegenübergestellt. Zweimal sieht und hört man den Engel "sanft" aber im Effekt dröhnend an die Klosterpforte klopfen; zweimal öffnet Bruder Masseo das Tor und schilt den Besucher für den ungebührlichen Lärm; zweimal geht er dann den Bruder holen, den der vorgebliche Wanderer zu sprechen wünscht; und zweimal stellt schließlich der Gottesbote dieselbe rätselhafte Frage.<sup>91</sup> In Tableau 6 wird der in den Carceri heimischen Vogelschar eine Anzahl exotischer Vettern gegenübergestellt, die Franziskus in seiner Traumvision gesehen und vor allem singen gehört hat, wobei Bruder Masseo auch hier als Vermittler dient. Zweimal erleben wir Franziskus, wie er je vier Vögel als Vertreter ihrer Gattung beim Namen nennt und begrüßt.<sup>92</sup> Zweimal wachsen sich die ornithologischen Lektionen zu einem längeren Monolog aus. Die Begrüßung der heimischen Vögel führt zum Traum des Heiligen von der "Insel im Meer jenseits aller Meere", die ihn mit Farben und Visionen belohnt, durch die er sich gesegnet weiß. Seine individuelle Begrüßung der exotischen Vögel wiederum bringt ihn in die heimische Umgebung und ihren Vögeln zurück, die er nun predigend belehrt und anschließend segnet. Beide Sequenzen werden in der Musik mit einem ausführlichen Vogelkonzert abgerundet.

Das zentrale Bild des siebenteiligen Bauplanes ist somit Tableau 5. Sein Hauptabschnitt hat einen dreifachen Brennpunkt: himmlische Seligkeit, Musik und Wahrheit. Zu Beginn betet Franziskus um einen Vorgeschmack der ewigen Freude und des vollkommenen Glückes, die die Heiligen in

<sup>91</sup> Musikalische Analogien umfassen das Anklopfmotiv (T4: [39] und [86]), Masseos erschrockene Reaktion und Begrüßung ([40]-[41] und [87]-[88]), die Begrüßungsworte des Wanderers ([46] und [89]) sowie seinen speziellen Wunsch ([48] und [90]), die während der Wartezeit erklingende ruhige Musik ([49] und [91]), den der Frage des Engels vorangehenden Tutti-Ausbruch und Polyrythmus ([64] und [99]-[100]) sowie die tatsächliche Befragung der Brüder durch den Engel ([65]-[69] und [101]-[1069]).

<sup>92</sup> Für musikalische Segmente mit korrespondierendem thematischen Material vgl. insbesondere die Phrasen, in denen Franziskus die Vögel, seine "Brüder und Schwestern", in Latein und Französisch bei ihrem Eigennamen ruft ([10]-[41] und [61]-[70]).

Gottes Gegenwart erfüllt. Der Engel verkündet, die Musik werde als Mittel dienen, um die Erfahrung himmlischer Seligkeit herbeizuführen. Da Franziskus in seinem *Sonnengesang* Musik verwendet, um mit Gott zu sprechen, werde Gott ihm auch mittels Musik antworten. Zudem, so erklärt der Engel, würde ein der himmlischen Seligkeit direkt ausgesetzter Mensch geblendet werden, da die Wahrheit Gottes jegliche menschliche Aufnahmefähigkeit übersteigt. Musik dagegen ist in der Lage, die Menschen zu Gott zu führen, da sie sich nicht durch diese unfassbare Überfülle an Wahrheit auszeichnet.

Der Auftritt des Engels im Anschluss an Franziskus' Gebet zu Gott bereitet den Boden für die einzige isolierte Begegnung der beiden Hauptpersonen der Oper. Beide sprechen in Worten des Thomas von Aquin: Franziskus' Bitte, es möge ihm "ein wenig nur von dem unaussprechlichen Festmahl" gewährt werden, das denen, die es kosten, "das wahre Licht, der Gipfel der Wonnen und die vollkommene Glückseligkeit" ist, paraphrasiert Sätze aus einem Thomas zugeschriebenen Gebet. Die Erklärung des Engels, Menschen sollten sich Gott nur durch die Musik (oder, wie es bei Thomas ursprünglich heißt: durch die Dichtung) nähern, damit sie nicht an dem Übermaß an Wahrheit erblinden, stammt aus der *Summa theologica*, Messiaens Hauptquelle für seine thomistischen Zitate.

Angesichts der himmlischen Atmosphäre, die Franziskus zu erleben hofft, erscheint es nur logisch, dass er zu Beginn der Szene jene Strophen des *Sonnengesanges* singt, die den Glanz der Himmelskörper preisen; so erklärt sich Messiaens Umstellung der poetischen Komponenten. Im Zusammenhang mit den zwei Thomas-Exzerpten fällt in dem Gotteslob durch "Schwester Sonne" und "Bruder Mond" vor allem ihr Licht und Strahlen auf – eine weitere Facette, die auch die erhoffte himmlische Seligkeit auszeichnen dürfte.

Somit kehrt Messiaen im zentralen Tableau des siebenteiligen Opern- "Körpers" zu der im Prolog oder Opern- "Kopf" unzufriedenstellend offen gelassenen Frage zurück: Was genau ist die "vollkommene Freude"? – jenseits der durch Franziskus hoch gelobten Bereitschaft, jede Art Erniedrigung ohne Murren und freudig zu erdulden, und jenseits einer Deutung der *imitatio Christi*, die das Leiden anerkennt. Die Wiederaufnahme dieser Thematik im Achsenpunkt der dramatischen Darstellung lädt dazu ein, die strukturelle Position der ursprünglichen Frage in ihrem eigenen Kontext neu zu betrachten.

Eine Analyse des Aufbaus von Tableau 1 – diesmal nicht mit Akzent auf dem Inhalt, der eine einseitige Betonung des eloquenten Protagonisten begünstigt – ergibt, dass die insistente Rückfrage des angstgeschüttelten Bruders Leo im prolog-artigen Tableau 1 ganz ähnlich zentral erscheint wie

die später erfolgende Antwort im Zentrum der sieben dramatischen Szenen. Die Frage "Sag mir doch, Vater, ich bitte dich: wo ist die vollkommene Freude?" ist von je 32 Partitursegmenten flankiert ([1]-[32] und [43]-[74]). Doch damit nicht genug: Der Bauplan, innerhalb dessen die Frage derart als Angelpunkt fungiert, ist ebenfalls in sieben Abschnitten angelegt. Dem Zentrum gehen drei dramatisch gewichtige Bausteine voraus, die jeweils aus Leos "Furcht-Gesang" und Franziskus' Belehrung hinsichtlich dessen, was *nicht* die vollkommene Freude ist, bestehen (vgl. T1: [1]-[9], [10]-[19] und [20]-[32]). Im Anschluss an die zentrale Frage erklingt Franziskus' Monolog, der seinerseits in drei Blöcke zerfällt: Er erzählt ein Gleichnis (T1: [43]-[47]), zieht daraus einen moralischen Schluss ([48]-[52]) und entwickelt schließlich sein Programm ([53]-[65]). Während in den ersten drei Abschnitten die Befürchtungen eines menschlichen Begleiters mit den Ausführungen des Protagonisten abwechseln, erklingen die Äußerungen seiner gefiederten Begleiter in den letzten drei Abschnitten gebündelt ganz am Ende: Erst dann brechen die Vögel ihr Schweigen zugunsten eines ausführlichen Kommentars ([66]-[73]). Den Abschluss bildet – wie auch im Ausklang der sieben dramatischen Szenen – die Stimme des Chores, die die programmatische Lehre des Protagonisten bekräftigt, indem sie die Kernpunkte aus Franziskus' dreifacher Ermahnung und Bruder Leos zentraler Frage noch einmal aufgreift.<sup>93</sup>

Messiaens musikalisches Porträt des hl. Franziskus von Assisi, das mit großer Liebe in unzähligen Farben gemalt ist, ohne deshalb die heimlichen Prinzipien von Symmetrie, Analogie und Zahlensymbolik zu vernachlässigen, ähnelt den Kirchenfenstern gotischer Kathedralen. Wie sie überfordert es die Fähigkeit der Betrachter, alle Einzelheiten in ihrer Komplexität aus Form und Farbe, Tiefe und Strahlkraft aufzunehmen, in Beziehung zu setzen und zu deuten. Obwohl Messiaen selbst diesen Ausdruck ablehnte, darf man sagen, dass das Ergebnis nicht nur eine respektvolle Hommage an den hl. Franziskus und ein ehrfürchtiger Lobpreis Gottes ist, sondern auch – und vielleicht vor allem – voll reinen Zaubers.

<sup>93</sup> Der Text des vom Chor in großem Unisono gesungenen Evangelienverses fasst Franziskus' Lehre zusammen: "Wer in meinen Fußritten gehen will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach". Die Melodie ist eine rhythmisch variierte und erweiterte Transposition von Franziskus' und Bruder Leos "la joie, la joie parfaite" (vgl. T1: [9], [19], [32] und [37] mit [74]). Wie in den früheren Phrasen begleitet das Orchester mit einem Strang, der mehrere Akkordumkehrungen im Zwei-Cluster-Modus enthält. Diese Harmonisierung wird hier erst für die melodische Erweiterung in den beiden Schlusstakten aufgegeben.

