

# Zwischen Glauben und Vogelkunde

## Olivier Messiaen und sein Franz von Assisi

„Mein ganzes Leben“, so pflegte er in diesen Tagen den Journalisten zu sagen, die ihn anlässlich seines 75. Geburtstages am 10. Dezember um ein Interview baten, „habe ich ein vierfaches Drama erlebt. Ich bin *gläubig*, und ich habe Musik für Leute geschrieben, die meist keinen Glauben haben. Ich bin *Ornithologe*, und ich habe von Vogelstimmen inspirierte Musik für Leute geschaffen, die niemals in ihrem Leben einen Vogel gehört hatten. Ich bin ein *Musiker*, für den der Rhythmus eine große Bedeutung hat, und habe meine Musik vor Leuten aufführen müssen, die keinen Unterschied zwischen Jazz und Militärmärschen hören ... Und schließlich sehe ich *Farben* in meiner Musik, in ihren Tonkomplexen, und die Leute, die sie sich anhören, sehen überhaupt nichts und halten mich wegen meiner spontanen musikalischen Assoziationen für einen Verrückten.“

## Weg und Werk Messiaens

Der Mann, der dies von sich selbst sagt, um seinen Kritikern die Argumente aus der Hand zu nehmen und um sein neuestes von *Rolf Liebermann* angeregtes Werk, seine Franziskus-Oper, zu verteidigen, für das er acht Jahre lang brauchte und das er als Krönung und Synthese seines gesamten musikalischen Schaffens betrachtet, gilt als der bedeutendste Komponist seiner Generation in Frankreich. *Olivier Messiaen*, der in Avignon geborene Sohn eines Anglisten flämischer Herkunft und der provenzalischen Dichterin *Cécile Sauvage*, die schon vor seiner Geburt „das Musikalische“ in ihm ahnte, wurde nach seinem Studium am Pariser Konservatorium bereits als 22jähriger Organist an der Kirche „La Trinité“ im 18. Bezirk im Süden von Montmartre, wo man dann 33 Jahre lang allsonntäglich seinen Improvisationen lauschen konnte.

Als Komponist, der durch sein Vorbild und sein theoretisches Wissen einen starken Einfluß auf die jüngeren Komponisten der Gegenwart ausüben sollte – zu seinen Schülern gehören *Pierre Boulez*, *Karlheinz Stockhausen* und *Jannis Xenakis* –, machte Messiaen erstmals durch sein 1941 in einem Kriegsgefangenenlager in Görlitz entstandenes und von tiefer Frömmigkeit geprägtes kammermusikalisches Werk von sich reden, dem er den Titel „Quatuor pour la fin du temps“ (Quartett auf das Ende der Zeit) gab.

In den Jahren, die zwischen diesem Frühwerk und seinem zwei Wochen vor dem 75. Geburtstag in der Pariser Oper uraufgeführten Spätwerk über das Leben des Heiligen Franz von Assisi liegen, waren es zwei „Leidenschaften“, die sein musikalisches Schaffen bestimmten und die Entwicklung seiner musikalischen Sprache und Ausdrucksskala vorantrieben: der Glaube und die Vögel, die Liebe zu Gott und zur Natur. Wenn es in dem von Olivier Mes-

siaen selbst nach Bibeltexten und den „Fioretti“ und anderen Schriften des heiligen Franziskus gedichteten Libretto der Oper „Saint François d'Assise“ aus dem Munde des von *Fra Angelicos* Bild inspirierten „musizierenden Engels“ mit den Worten *Thomas von Aquins* heißt: „Die Musik führt uns zu Gott mangels der Wahrheit. Du sprichst durch die Musik zu Gott: er antwortet dir in der Sprache der Musik ...“, so ist das nicht nur als Kernsatz für das Verständnis dieser Szene und der Oper überhaupt zu verstehen, sondern gleichsam auch als musikalisches Glaubensbekenntnis des Komponisten.

Messiaen, dessen Sprache nicht nur durch den Einfluß seines Vaters, der ihn schon als Kind die Dramen Shakespeares lesen ließ, oder den Kompositionslehrer *Jean de Gibon*, der dem Zehnjährigen die Partitur von Debussys „Pelléas und Mélisande“ schenkte, geformt ist, sondern stärker noch durch das *Vorbild der dichtenden Mutter*, hat selbst über seine Musik geschrieben, es sei „eine Musik, die einwiegt und singt, die neues Blut ist, sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf; eine Musik der farbigen Kirchenfenster, ein Wirbel der komplementären Farben, ein theologischer Regenbogen“. Dieser Regenbogen, so interpretiert *Josef Häusler* die Metapher Messiaens in seinem Buch „Musik im 20. Jahrhundert“, in dem er die wichtigsten Komponisten der Gegenwart in Porträtskizzen vorstellt, umfaßt Welt und Überwelt mit einer ungeheuren Geste, die in der Musik auch vergangener Zeiten nicht leicht ihresgleichen findet. Noch nie, so Häusler, habe ein Musiker die Ekstasen mystischer Welt- und Gottesschau und die Wonnen irdischer Sinnenlust mit solcher Exzessivität besungen, bildeten doch rationale Konstruktion und glühende Phantastik die Pole seiner Ausdruckswelt.

## Franziskus als musikalische Identifikationsfigur

Für den Hörer seiner ersten Oper, die, wie der Meister versichert, auch sein letztes Werk überhaupt sein soll und für deren Uraufführung 120 Musiker, 150 Chorsänger, Solisten der Weltklasse wie *José van Dam*, *Kenneth Riegel* und *Christiane Eda-Pierre*, ein Messiaen-kundiger Dirigent wie der Japaner *Seiji Ozawa* und eine Dauer von immerhin sechs Stunden benötigt wurden, obwohl es doch um einen so einfachen Gegenstand wie das Heiligenleben des „poverello“ geht, ist es interessant, in der riesigen Partitur mit ihren nicht endenwollenden Wiederholungen die charakteristischen Merkmale der Musiksprache Messiaens wiederzufinden.

Er ist nicht allein vor das Rätsel gestellt, die vielen Vögel zu erkennen, die Messiaen bei der „Vogelpredigt“ singen läßt und deren Melodien er auch als Leit motive für die einzelnen Figuren verwendet, er muß nicht nur assoziativ

herausfinden, welche Bilder von Fra Angelico Regisseur *Sandro Sequi* und Bühnenbildner *Giuseppe Crisolini-Malatesta* auf ihrer von dem überdimensionalen musikalischen Apparat eingerahmten Guckkastenbühne nachzustellen haben. Er hat zudem mehrere Stunden lang Gelegenheit, in diesem breit angelegten, auf die Dauer ermüdenden Werk, Messiaens formal geschliffene Gestaltungskunst und den für ihn typischen Ausdrucksstil wiederzuerkennen. Sein Arsenal rhythmischer Formeln, seine seriellen Praktiken, sein Pathos der Verkündigung und seine schwärmerische Ekstasik. Seine Liebe zu Gott und zur Natur, die ihn den heiligen Franziskus als *Protagonisten und Identifikationsfigur* wählen ließen, die aber zuweilen mit Dreiklängen und elektronischen Effekten vermittelt werden, die ebenso an der Grenze zum Kitsch oder zur unfreiwilligen Komik sind, wie der Einsatz der blutroten Laserstrahlen in der Szene der Stigmatisation oder die knallig bunten Flügel am Rücken des rosagewandeten Engels.

### Auf einer Stufe mit Wagners Parsifal

Es entbehrt nicht der Komik, wenn die „Ondes Martenot“ als das vom Komponisten und seiner zweiten Frau, der Pianistin *Yvonne Loriod*, von jeher bevorzugte frühelektronische Instrument, den Auftritt des Engels mit einer Heulkurve begleiten, oder wenn der heilige Franz mit den ersten Takten der Rosenkavalier-Ouvertüre daherkommt. Oder auch, wenn das Ende des Fünften Bildes mit dem musizierenden Engel, der mit dem historischen Rundbogen die Viola zum Klingen bringt, der Held und die Szene selbst in der „unerträglichen Süßigkeit“ dieser himmlischen Musik unterzugehen drohen.

Während der Erzbischof von Paris, so war tags darauf in „Le Monde“ zu lesen, behauptete, sich während dieser „franziskanischen Szenen“, in denen es keine dramatische Handlung gibt und die im Grunde besser als Oratorium in eine Kirche als auf die Bühne eines Opernhauses passen, „keine Sekunde gelangweilt hat“, so galt das keineswegs für die Mehrzahl der Zuschauer. Namentlich nach der mehr als vierzigmütigen „Vogelpredigt“ verließen ermüdete Hörer die Oper, und ein französischer Kollege sprach das aus, was viele andere dachten: „dem nächsten Rotkehlchen, das ich treffe, dem drehe ich den Hals um ...“

Und doch: was diese Oper, die in der Schlussszene nach dem Tod des Heiligen einen konzentrierten und ergreifenden Ausdruck für die „Musik des Himmels“ und des „neuen Lebens“ bringt, ungeachtet ihrer Längen hochinteressant und faszinierend macht, das sind *ihre Wirkmöglichkeiten und ihre Aktualität* in einer Zeit, die der

Komponist selbst als „glaubensfern“ und an religiöser Musik uninteressiert genannt hat. Nicht nur für Messiaen ist der heilige Franziskus, den der Komponist „wegen seiner großen Ähnlichkeit mit Christus“ als Hauptfigur gewählt hat, aber auch wegen seiner Liebe zur Natur, eine willkommene Symbolfigur.

Mit dieser Oper, die Messiaen explizit auf eine Stufe mit Wagners „Parsifal“ stellt und diesen, was die Dauer und den musikalischen Aufwand angeht, mühelos übertrifft, obwohl es doch um die innere Entwicklung des „Freundes der Armut“ geht – die Figur des kapitalistischen Vaters Pietro Bernardone fehlt in der Oper ebenso wie seine geistlich wie menschlich für Franziskus wichtige Beziehung zu der schönen adligen Gründerin der Klarissen (und später heiligen) Klara –, trifft der Komponist, vielleicht unbewußt und ungeachtet der „Unzeitgemäßheit“ des Stoffes, einen Nerv unserer Zeit. In einem *gesellschaftlichen Kontext* nämlich, in dem gerade von der jungen Generation die Fähigkeit zur Kontemplation wieder neu entdeckt wird, wo Entrückung und Mystizismus wieder „in“ sind und allenthalben eine neue Hinwendung zu diffuser Religiosität zu beobachten ist, gewinnt diese Musik in ihrer *naiv-direkten* Gläubigkeit und ihrer formalen Nähe zu der – freilich mit anderen inhaltlichen Vorzeichen versehenen – „Minimal music“ eine unerwartete Aktualität. Der heilige Franziskus, der längst zum Schutzpatron der Friedensbewegung geworden ist, zum modernen „Rufer in der Wüste“, zum großen Vorbild, das den Weg aus dem reichen Elternhaus in die Armut und Einfachheit des Lebens in der Natur gewählt und konsequent verfolgt hat, ist für seine jungen Freunde kein Heiligenbild mit verstaubtem Glanz, sondern – fast – ein Mensch unserer Zeit.

### Der „theologische“ Aspekt der nützlichste?

Olivier Messiaen aber, dessen „Franziskus-Musik bald den Weg aus dem exklusiven Rahmen der Oper zum breiteren Publikum in französischen und ausländischen Konzertsälen finden sollte, ist mit seinem expliziten kompositorischen Engagement für die „theologischen Wahrheiten des katholischen Glaubens“ auf dem besten Weg, selbst zum „Heiligen“ der französischen Musikgeschichte zu werden. Dieser „theologische Aspekt des Werkes“, so erklärte er vor der Uraufführung in einem Interview für „Le Monde“, sei für ihn „der wichtigste, edelste, nützlichste und brauchbarste und vielleicht der einzige, den ich in meiner Todesstunde nicht bereuen werde“.

Renate Braunschweig-Ullmann