

## **Die Ekstase der Gottesliebe: Dimensionen religiöser Existenz**

Während einer Reise nach Norditalien im Mai 1937 besuchte Paul Hindemith die Kirche Santa Croce in Florenz. Dort sah er die berühmten Fresken der Bardi-Kapelle, in denen Giotto nicht lange nach dem Tod des heiligen Franziskus von Assisi Szenen aus dessen Leben interpretiert hatte. Zutiefst angerührt durch die Kraft dieser Bilder beschwor Hindemith seinen Begleiter bei der Kirchenbesichtigung, den russischen Tänzer und Choreografen Léonide Massine, ein Ballett zu entwerfen, das die giottoschen Szenen oder das hinter ihnen Verborgene, bildlich Ungesagte zu bewegtem Leben erwecken würde. Zu diesem Ballett wollte Hindemith dann die Musik schreiben.

Massines erste Ideen für eine tänzerische Interpretation von Giottos Bildern führte zu einem gemeinsam entworfenen "Libretto". (Dieser Ausdruck, den Hindemith selbst benutzte, bezieht sich hier natürlich nicht auf ein dramatisches Textbuch, sondern nur auf einen Plan zum Ablauf der dramatischen Handlung – ein Gerüst, innerhalb dessen das gemeinsame Kunstwerk Form annehmen sollte, nicht aber einen Bestandteil des späteren Werkes.) Daraufhin komponierte Hindemith zunächst die Musik und sandte sie an Massine. Beide arbeiteten während der ersten Wochen der Choreografie-Proben gemeinsam und diskutierten dabei Einzelheiten sowie Gesamtplan des musikalischen und tänzerischen Ausdrucks.

Die folgenden Kapitel wollen aufzeigen, wie Giotto in der Freskenserie, die Hindemith und Massine begeisterte und inspirierte, dem Leben und Denken des Heiligen gerecht zu werden suchte, wie zusätzlich herangezogene literarische Quellen (insbesondere die frühen Biografien und frommen Anekdotensammlungen zum "Bräutigam der Armut") den Entwurf der künstlerischen Mittler beeinflussten, und wie zuletzt die körperliche und musikalische Gestik zu einem Werk führte, das der Gesamtaussage des Bildzyklus gerecht wird, aber zugleich über das visuell Vermittelte hinaus deutet.

**Der heilige Franziskus von Assisi**

Franziskus, Sohn des wohlhabenden Stoffhändlers Bernardone, wurde 1181/82 in der umbrischen Stadt Assisi geboren. Als reicher Erbe verbrachte er seine Jugend mit gedankenlosen Vergnügungen. Im Alter von 20 Jahren ließ er sich aus Langeweile und Spaß am Kampfgetümmel als Soldat für den Krieg zwischen Assisi und der Nachbarstadt Perugia anwerben und geriet in Gefangenschaft. Als er schließlich wieder auf freien Fuß gesetzt wurde, war er schwer krank; als seine Gesundheit wieder hergestellt war, schien er ein anderer Mensch. Seine Berufung zeigte sich zunächst darin, dass er plötzlich tiefes Mitleid für Arme und Kranke empfand. Um sich vor sich selbst zu beweisen, bat er Gott, ihm eine Begegnung mit einem Leprakranken zu beschaffen, damit er seine neue Liebesfähigkeit an denen prüfen könne, die ihm bisher als besonders abstoßend erschienen waren. Dies wurde ihm gewährt, und die Umarmung – so erzählte man bald im ganzen Lande – wurde für beide Männer zu einem kathartischen Erlebnis.

Wenig später hörte Franziskus während eines Gebets in einer halb verfallenen kleinen Kirche das Kruzifix zu sich sprechen. Eine Stimme forderte ihn auf, er möge gewahr werden, dass Gottes Haus in Gefahr sei einzustürzen; er sei aufgerufen, es zu stützen. Franziskus begann daraufhin zunächst, mit bloßen Händen die kleine Kirche zu restaurieren, und verstand erst später, dass die Aufgabe im übertragenen Sinne gemeint war und sich auf die Erneuerung des geistigen Kirchengebäudes bezog. Eine dritte Berufungserfahrung traf ihn in Form eines Traumes. Drei Gestalten, die er als "Armut", "Keuschheit" und "Gehorsam" erkannte, riefen ihn auf, ihnen zu folgen. Als er erwachte, gelobte er, dass er von nun an "mit Frau Armut verheiratet sein" und sein Leben der Keuschheit und dem Gehorsam weihen wollte. Er brach mit seinem weltlich ehrgeizigen Vater, indem er ihm öffentlich die edlen Gewänder, die zu seinem neuen Leben nicht mehr passten, zurückgab, und begann ein Leben als Bettler, Wanderprediger und barmherziger Pfleger seiner an Körper oder Seele kranken Mitmenschen.

Bald scharten sich Jünger um Franziskus, und schon 1215 waren es so viele, dass er um die päpstliche Anerkennung seines Ordens ersuchte. In dem Maße, wie die religiöse Gemeinschaft wuchs, entwickelten sich jedoch Meinungsverschiedenheiten unter den "kleinen Brüdern", insbesondere in Bezug auf Fragen der absoluten Armut und Demut. Ein strenges Verständnis schien den Besitz von Büchern zu verbieten und dem Erwerb von Wissen entgegen zu stehen, während doch missionarische Aufgaben und Lehrtätigkeit beides voraussetzen. Da Franziskus sein eigenes Gebot des Gehorsams

so verstand, dass er seinen Brüdern nicht seine Autorität als Ordensgründer auferlegen dürfe, beugte er sich dem Druck seiner ehrgeizigeren Mitbrüder und übergab die Leitung des Ordens einem Nachfolger. Er verbrachte die letzten Jahre seines kurzen Lebens krank und einsam, versorgt nur von einigen treuen Freunden. 1224 hatte er auf einem Berg ein ekstatisches Erlebnis: Er sah im Himmel einen gekreuzigten Engel und empfing die Stigmata, die die einflussreicheren (und skeptischeren) seiner Mitbrüder erst beim Waschen des Leichnams mit Schrecken und Ehrfurcht entdeckten. Geschwächt durch diese Wundmale sowie durch seine frühere Askese fühlte er, dass sein Leben dem Ende entgegen ging. 1225 komponierte er seinen *Sonnengesang*, eine Dankeshymne an Gottes Natur; er starb 1226. Sofort nach seinem Tode wurde Franziskus von Menschen aller Schichten als Heiliger verehrt, und Dichter wie Maler begannen, sein Leben zu besingen. Die Heiligsprechung durch den Vatikan nach nur 21 Monaten legt Zeugnis ab von der ungewöhnlichen Einhelligkeit, mit der alle Beteiligten die geistige Bedeutung dieses außerordentlichen Mannes einschätzten.

Seither sind mehr als 750 Jahre vergangen. Im Verlauf dieser Zeit ist die Zahl der Legenden und frommen Biografien des "Kleinen Bruders", wie er genannt werden wollte, ins Unermessliche gewachsen. Es gibt kaum einen Menschen des 12. Jahrhunderts, von dessen Leben wir eine ähnlich detaillierte Kenntnis haben. Die erste *Vita* entstand schon 1228 auf Betreiben Papst Gregors IX. im Zusammenhang mit der Heiligsprechung; ihr Autor war Thomas von Celano, einer von Franziskus' frühen Jüngern. 16 Jahre später forderten die Schirmherren der wachsenden Franziskanergemeinde die frühen Begleiter des Heiligen, von denen die meisten damals noch lebten, auf, Erinnerungen niederzuschreiben und einzureichen, damit diese wichtigen Zeugnisse rechtzeitig gesammelt werden könnten. Auf deren Basis entstand Celanos viel stärker stilisierte *Vita secunda*, die bereits deutliche Anzeichen der religionspolitischen Ausrichtung aufwies, die so viele spätere Darstellungen kennzeichnen sollte. Insbesondere das für Franziskus so wichtige Gebot der Demut wurde heruntergespielt zugunsten eines Bildes, das die Bedeutsamkeit dieses Erneuerers innerhalb der kirchlichen Hierarchie betonte. Ebenso wie die Evangelien, die ja erst viele Jahre nach der Hinrichtung auf Golgatha niedergeschrieben wurden, Biografie und Legende mit ersten Versuchen doktrinäer Festschreibung vermischen, sollten auch die frühen "Lebensbeschreibungen" des Franziskus vielen Zielen dienen, die über die Erinnerung an ein begnadetes Menschenleben hinausgingen. Als der später selbst heilig gesprochene Bonaventura 1260-61 seine *Legenda Maior Sancti Francisci* schrieb, sorgte er dafür, dass diese von nun an als

‘offizielle’ Biografie gelten würde, indem er alle abweichenden Berichte über den Heiligen und seine Lehre, derer er habhaft werden konnte, verbrannte. Insbesondere argumentierte er, dass gesittete Anhänger der nächsten Generation nicht durch skandalöse Geschichten verunsichert werden sollten, in denen Menschen radikaler Gewissenskonsequenz die öffentliche Ordnung störten, indem sie halbnackt von Kirchenkanzeln predigten (wie Franziskus es getan hatte). Auch von anderen Dingen, befand er, war es besser zu schweigen, denn manches in Franziskus’ Leben musste eine Kirche beunruhigen, die Wunder zwar im Prinzip begrüßte, ihnen jedoch in der Praxis feindselig begegnete.

Eine solche Verharmlosung und hierarchiefreundliche Umdeutung verletzte viele, die Franziskus persönlich gekannt hatten und mit ihm daran glaubten, dass das institutionalisierte Christentum einer Neubesinnung bedurfte, nicht aber einer Bestätigung seiner Machtstrukturen. Bald entstanden inoffizielle Erinnerungen, in denen viele der angeblich empörenden Verhaltensweisen des “kleinen Bruders” liebevoll aufgezeichnet wurden. Häufiger als jeder andere Heilige wurde der demütige Mönch aus Assisi dabei mit Jesus verglichen. Seine Betonung absoluter Besitzlosigkeit, seine Aufforderung, für den Dienst an Gott mit seiner Familie zu brechen, und schließlich die Kreuzigungswundmale waren nur die auffälligsten der vielen empfundenen Parallelen. Um 1250-1260 begann ein Mönch namens Ugolino von Montegiorgio, Anekdoten zu sammeln, die nach seiner Meinung und der anderer Anhänger in den offiziellen Biografien zu Unrecht ausgelassen waren. Diese Sammlung wurde im Verlauf der ersten 130 Jahre ausschließlich heimlich verbreitet und abgeschrieben, wobei unzählige Hände die Begebenheiten durch weitere Details ergänzten bzw. ‘richtig stellten’. Das Ergebnis ist heute unter dem Kollektivbegriff der *Fioretti di San Francisco* bekannt (das italienische Wort *fiore* kann außer für Blumen auch für Erinnerungen stehen; *fioretti* heißt also, wie das entsprechende griechische Wort *anthologia*, Blütenlese oder Zusammenstellung besonders schöner Einzeldarstellungen). Dieser “Blumenstrauß” oder “Blütenkranz” des heiligen Franziskus besteht aus 53 Kapiteln über das Leben und die Wunder des Heiligen, gefolgt von fünf Reflexionen über die Stigmata.

Neben dieser literarischen Richtigstellung aus volkstümlicher Sicht trugen auch die bildenden Künstler entscheidend dazu bei, dem “Poverello” – und nicht dem hochstilisierten Gründer eines nur allzu bald zu Macht kommenden Ordens – ein Denkmal zu setzen.

### **Giottos Fresken in der Bardi-Kapelle**

Giotto trug bereits in den ausgehenden Jahren des 13. Jahrhunderts zum erstenmal zu einer bildlichen Darstellung der Geschichte des heiligen Franziskus von Assisi bei, als er den Auftrag erhielt, sich an der Fresko-Ausschmückung der Basilica di San Francesco in Assisi zu beteiligen. Diese zweistöckige Kirche, die über der Krypta mit dem Grab des Heiligen errichtet wurde, bot in ihren beiden übereinander liegenden einschiffigen Räumen vier lange Wände für Wandmalereien. Giottos Aufgabe war es, die Fresken im unteren Drittel der Oberen Basilika zu malen, einen Zyklus, dem er den Titel "*Storie di San Francesco*" [Geschichten von heiligen Franziskus] gab. Giotto stellt Franziskus hier dar, wie er ihn sich nach Bonaventuras "Großer Legende" vorstellte. Allerdings begegnet uns in seinem Protagonisten nicht der beinahe übermenschliche Held einer Hagiografie, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut, wenn auch von stilisierter Fehlerlosigkeit, dessen Lebensgrundsätze und ungewöhnlichen Gaben durch anekdotisch skizzierte Szenen hervorgehoben werden.

25 Jahre später hatte Giotto Gelegenheit, sich dem Thema noch einmal zuzuwenden. Er erhielt den Auftrag, vier der Familienkapellen in der großen Heiligkreuzkirche seiner Heimatstadt Florenz auszumalen. Nur zwei dieser Kapellen haben mit ihren Fresken die Jahrhunderte überdauert: die der Bankiersfamilien Peruzzi und Bardi. In beiden Kapellen haben die Wandmalereien allerdings im Lauf der Zeit sehr gelitten. Was den Erosionsprozessen von Wind und Wetter widerstanden hatte und noch erkennbar war, wurde im 19. Jahrhundert "repariert" – d.h. übermalt und zum Entsetzen heutiger Historiker kühn ergänzt. Zum Glück konnte die echte Schicht jedoch in den Jahren 1958-59 gewissenhaft restauriert werden. Seither erhalten Besucher einen zwar unvollständigen, aber dennoch faszinierenden Blick in erstaunlich frischen Farben. Während die Fresken der Peruzzi-Kapelle um die Geschichten von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten kreisen, ist die Bardi-Kapelle einer neuen Version der *Storie di San Francesco* gewidmet.

Sowohl in seinem frühen Zyklus für die Basilika in Assisi als auch in den Fresken für die Bardi-Kapelle schuf Giotto nicht nur eine ganz neuartige Darstellungsweise, sondern entwarf zugleich seine eigene bildnerische Interpretation des Heiligen. Wie der italienische Kunsthistoriker Roberto Salvini anmerkt, ist Giottos Behandlung der Legende nicht so sehr deswegen anders als die malender Zeitgenossen, weil sie naturalistischer ist, sondern vor allem aufgrund der Einfachheit und der inneren Ordnung, die in diesen Bildern zu spüren ist. In jedem Erzählmoment isoliert Giotto die vorherrschende Note

des dramatischen Erlebens. Indem er sich auf menschliche Ereignisse konzentriert, scheint er im religiösen Ethos die Motive menschlichen Verhaltens zu suchen.

Die Ausmalung der Bardi-Kapelle besteht aus folgenden Komponenten:

- An zentraler Stelle, über dem Eingang zur Kapelle, sieht man die berühmte Darstellung, wie der heilige Franziskus die Wundmale Christi empfängt. Dieses Fresko ist also nicht nur für die Kapellenbesucher selbst gedacht, sondern für die gesamte Kirchengemeinde.

**ABBILDUNG 28:** Giotto, *Der heilige Franziskus empfängt die Stigmata*  
Bardi-Kapelle, Santa Croce, Florenz



- In der Kapelle, dem Eingang gegenüber, grüßt uns heute eine Art Altarbild, eine aus vielen Einzelpanelen zusammengesetzte Tafel. Sie stammt von einem anonymen Meister der ersten Generation nach dem Tod des Heiligen, wurde aber erst viel später in die Bardi-Kapelle überführt. Die 21 Szenen, die die zentrale Darstellung mit dem stehenden Franziskus umgeben, zeigen den "kleinen Bruder" als einen Mann des Mitleids und erinnern auch an einige der ihm zugeschriebenen Wunder. (Die hohen Fenster hinter diesem Altarbild sind umgeben von Porträts anderer Heiliger. Eines, das die heilige Klara darstellt, ist vermutlich von Giotto; die anderen sind so stark beschädigt, dass sie als verloren angesehen werden.)
- Die beiden Seitenwände der Kapelle sind mit je drei giottoschen Fresken geschmückt. Um die Bilder in einer Reihenfolge zu sehen, die der Chronologie der Lebensgeschichte entspricht, müssen unsere Augen eine Fragezeichen-Kurve beschreiben:
 

1. <i>Die Aufgabe der Besitztümer</i> , (Lünette links)	2. <i>Die Billigung der Ordensregel</i> (Lünette rechts)
3. <i>Die Feuerprobe</i> (Mitte rechts)	4. <i>Die Erscheinung in Arles</i> (Mitte links)
5. <i>Der Tod des heiligen Franziskus</i> oder <i>Der Beweis der Stigmata</i> (unten links)	6. <i>Die Erscheinung vor Bruder</i> <i>Augustinus und vor dem Bischof</i> (unten rechts)

Hindemiths und Massines *Nobilissima Visione* bezieht seine Inspiration aus den 7 besser erhaltenen Fresken, die ich daher noch etwas genauer beschreiben möchte. Die große *Stigmatisierung* zeigt den heiligen Franziskus allein auf einem kahlen Berg nahe einer kleinen Kapelle. Er scheint ins Gebet versunken, als er plötzlich hinter sich eine himmlische Erscheinung spürt. Noch auf einem Knie dreht er sich um und sieht mit erhobenen Händen aufwärts. In der Höhe schwebt ein Wesen halb Christus, halb Engel: eine männliche Figur, ans Kreuz geschlagen, mit Heiligenschein, zahlreichen Flügeln und einem wehenden weißen Tuch um den unteren Teil des Körpers. Goldene Strahlen verbinden jedes der Wundmale dieses Gekreuzigten mit den entsprechenden Punkten am Körper des knienden Franziskus.

*Die Aufgabe der Besitztümer* zeigt die Konfrontation der geistigen mit der materiellen Macht. Auf dem Platz vor dem Bischofspalast stehen Menschen in zwei Trauben zusammen. Links sieht man Vater Bernardone mit allerlei gut gekleideten Städtern, die seine gesellschaftliche Stellung bestätigen. Über seinem Arm trägt er die Gewänder, die ihm sein Sohn zurückgegeben hat zum Zeichen, dass er allem Weltlichen entsage.

**ABBILDUNG 29:** Giotto, die Fresken an der linken Wand der Bardi-Kapelle: *Die Aufgabe der Besitztümer, Die Erscheinung in Arles und Der Beweis der Stigmata*



**ABBILDUNG 30:** Giotto, die Fresken an der linken Wand der Bardi-Kapelle: *Die Billigung der Ordensregel, Die Feuerprobe und Die zwei Erscheinungen*



Bernardone ist sichtlich wütend, wird aber von seinen Mitbürgern daran gehindert, seinen Sohn zu schlagen. Ihm gegenüber in der rechten Bildhälfte steht ein fast nackter Franziskus, den der Bischof schützend mit seinem Mantel umhüllt. Der Bischof ist von allerlei Klerikern umgeben. Der Hintergrund beider Gruppen zeigt zwei Szenen, in denen jeweils ein Kind gezüchtigt wird – als wollte Giotto in diesem neutralen Bereich kompensieren, was in der Hauptszene verhindert wird: die körperliche Bestrafung des Ungehorsamen durch die enttäuschten Eltern. In *Die Billigung der Ordensregel* knien Franziskus und seine Jünger vor dem Thron des Papstes. Dieser hat eine Hand segnend über eine Schriftrolle erhoben, deren Enden er und Franziskus halten. Mit der freien Hand deutet der Heilige auf sich selbst als Urheber des Dokuments und Führer des neuen Ordens.

*Die Feuerprobe* erinnert an eine Episode aus dem fünften Kreuzzug, zu dem Papst Innozenz III. aufgerufen hatte und an dem Franziskus teilnahm. Der Legende nach erbot sich Franziskus, zusammen mit den falschen Priestern des Sultans von Babylon durchs Feuer zu gehen, um seinen Glauben zu beweisen. Doch keiner der babylonischen Priester war bereit, auf Franziskus' Aufforderung einzugehen, die Flammen mögen die Wahrheit zum Vorschein bringen; stattdessen flohen sie beschämt. Das Fresko zeigt in der Bildmitte den Sultan auf einem großen Thron; er zeigt auf Franziskus, der auf einer Seite steht, jenseits eines lodernden Feuers. Die Augen des Sultans blicken nach der anderen Seite. Dort sind seine eigenen Religionsverwalter im Aufbruch begriffen. *Die Erscheinung in Arles* zeigt die Episode, die sich bei einem Kapiteltreffen ereignet haben soll. Während der (später heilig gesprochene) Franziskaner Antonius von Padua über die Bedeutung des Kreuzes Christi predigte, hatten die Lauschenden plötzlich eine Vision: ihnen erschien Franziskus mit zum Segen ausgebreiteten Armen. Der Ordensgründer, der nicht bei allen Regionalversammlungen anwesend sein konnte, hatte seinen Brüdern versichert, er würde stets im Geiste bei ihnen sein. Im Fresko sehen wir Franziskus im bogenförmigen Tor schweben, das sich in der Mitte der Wand des Kapitelsaales, die den Bildhintergrund begrenzt, öffnet.

Die beiden Fresken im untersten Drittel der Kapellenwände stellen Szenen dar, die sich nach dem Tod des Heiligen abgespielt haben sollen. Auf der linken Wand sieht man den aufgebahrten Leichnam umgeben von fünf knieenden Männern, die die Stigmata an Franziskus' Händen, Füßen und Seite küssen. Schon Bonaventura hatte geschrieben, dass die Kunde von den Wundmalen Christi, die viele der Franziskus-Jünger bei der Waschung des Leichnams zum erstenmal aus der Nähe sahen, sich wie ein Lauffeuer verbreitet hätte. Viele fern lebende Brüder und auch fromme Laien reisten

daraufhin nach Assisi, um das Wunder mit eigenen Augen zu sehen. In Giotto's Fresko ragen aus den drei Gruppen am Fußende, Kopfende und an der Seite der Bahre zwei Männer heraus. Einer blickt ganz versunken in Franziskus' Gesicht; der andere, der neben ihm steht, zeigt auf eine himmlische Erscheinung. In dieser Vision, hoch über der Szene um die Totenbahre, sehen wir Franziskus mit erhobenen Armen und deutlich erkennbaren Wundmalen in den Handflächen, wie er von Engeln in den Himmel entrückt wird. Mit diesem Fresko scheint der Künstler zwei Ziele verfolgt zu haben: ein biografisch-realistisches und ein hagiografisch-mystisches. Daher ist das Bild auch unter zwei Titeln bekannt: als *Der Tod des heiligen Franziskus* und als *Der Beweis der Stigmata*. Wie in Ergänzung hierzu kombiniert das Fresko im unteren Drittel der gegenüberliegenden Wand zwei Szenen, die gemeinsam einen einzigen Gedanken ausdrücken: *Die Erscheinung vor Bruder Augustinus* und *Die Erscheinung vor Bischof Guido von Assisi*. Die Geschichten gehen auf Bonaventura zurück. Der berichtet, dass Bruder Augustinus, als er schon sehr krank war und lange das Sprechen aufgegeben hatte, plötzlich ausrief: "Warte auf mich, Vater, ich komme mit dir", worauf er starb und dem soeben an anderem Ort verstorbenen Franziskus folgte. Ähnlich sah der für Franziskus' Heimstadt verantwortliche Bischof, der in den Bergen von San Michele Arcangelo unterwegs war, plötzlich den Heiligen vor sich und hörte ihn ankündigen: "Jetzt gehe ich zu meinem Schöpfer". Auch diese Vision geschah genau zu dem Zeitpunkt, da Franziskus in beträchtlicher Entfernung verschied. Giotto's Fresko zeigt im linken Teil den Bruder Augustinus, wie er sich bereit macht, Franziskus auf dessen letzter Reise zu folgen, und im rechten Bischof Guido, wie er staunend zu Franziskus blickt, der in einer überirdischen Vision zum Himmel auffährt.

### **Hindemiths und Massines Ballett über den Troubadour Gottes**

Massine beschreibt in seiner Autobiografie, dass er zunächst Zweifel hatte, als Hindemith vorschlug, ein Ballett über Giotto's Fresken zu entwerfen; er befürchtete sogar, ein solches Vorhaben könnte als Sakrileg aufgefasst werden. Doch dank des religiösen Respekts und der Einfühlungsgabe der beiden Künstler entstand ein Werk, das alle überzeugte. Wie der Dichter François Mauriac schrieb, nachdem er die Uraufführung gesehen hatte: "Ich war mir nicht darüber klar gewesen, dass Tanz der Art, wie ihn dieser große Künstler versteht, das Schönste und Heiligste in der Welt ausdrücken kann: wie die Liebe zu Gott von der Seele eines jungen Mannes Besitz ergreift."

Den ganzen Sommer über korrespondierten die beiden Künstler. Massine schwankte zwischen zwei Plänen, von denen sich einer auf die Wunder, der andere auf Lebensgeschichte und Charakter des Heiligen konzentrieren würde. Hindemith plädierte für den zweiten Plan sowie dafür, das Werk nicht *Fioretti* zu nennen sondern *Nobilissima Visione*, ein Titel, der sich im Deutschen mit "edelste Vision" oder "höchst vornehme Schau" nur unzureichend wiedergeben lässt. (Für die erste Amerika-Tournee des Balletts wurde später allerdings der für das dortige Publikum verständlichere Titel *Saint Francis* gewählt.) Sobald Massine erste Vorstellungen für die Choreografie entwickelt hatte, trafen sich die beiden Männer für eine Arbeitswoche im September 1937, um den genauen Handlungsablauf festzulegen. Hindemith reichte daraufhin seinem Verleger und Sponsor Schott das unten kurz beschriebene "Libretto" ein und komponierte zügig sowohl das gesamte Ballett als auch eine dreisätzige Orchestersuite, die wesentliche Abschnitte aus dem musikalischen Material des Balletts verarbeitet. Diese Suite, die das Publikum auf das eigentliche Tanzwerk neugierig machen sollte, wurde bereits ein Jahr später, am 13. September 1938, in Venedig uraufgeführt und ist heute viel bekannter als die vollständige Ballettmusik – was in Anbetracht der großen Menge wertvollen Materials, das sie auslöst, sehr zu bedauern ist. Derweil bat Massine um Hindemiths Eindrücke zu den letzten choreografischen Proben, die im Mai 1938 in Monte Carlo stattfanden.

Der Tanz verzichtet bewusst auf alle äußere Virtuosität. Die Schritte sind stilisiert, als wollten sie die zurückhaltende Gestik in Giottos Fresken nachempfinden. Massine betont in seiner Autobiografie, dass er das Werk nicht eigentlich als ein Ballett auffasste, sondern als "eine dramatisch-choreografische Interpretation von Franziskus' Leben, in der Hindemith, Tschelichev [der Bühnen- und Kostümbildner] und ich versuchten, eine Stimmung mystischer Erhabenheit aufrecht zu erhalten".

Die Geschichte wird in fünf Szenen entwickelt. Einzelheiten basieren wesentlich auf dem zur Zeit der Entstehung einflussreichsten Buch über den heiligen Franziskus, Paul Sabatiers *Vie de Saint François*, einer Hagiografie, die der franziskanische Gelehrte 1894 auf der Grundlage von Celanos zwei *Vitae*, Bonaventuras *Legenda Maior*, den *Fioretti* und der damals gerade neu rekonstruierten *Legende von den drei Begleitern* geschrieben hatte. Massine erwähnt die sehr erfolgreiche, bereits in der 30. Auflage erschienene Studie Sabatiers in seiner Autobiografie, und Hindemith hatte sie mit Sicherheit ebenfalls gelesen.

*Szene 1.* In Vater Bernardones Geschäft. Der junge Franziskus und seine drei Begleiter helfen dem Vater, vor adligen Käufern edle Tuche auszubreiten. Ein Armer in Lumpen kriecht herein und bittet um Almosen. Franziskus tritt ihn ärgerlich und scheucht ihn zur Tür, bereut sein Verhalten jedoch sofort, läuft ihm nach und gibt ihm seinen ganzen Geldbeutel. Ein Ritter stolziert herein und fordert Franziskus heraus, doch einmal ein Schwert in die Hand zu nehmen. Im nachfolgenden Scheinduell unterliegt Franziskus, geht über seinen Ärger jedoch mit einem Achselzucken hinweg, stattet sich mit Rüstung, Helm und Schwert aus und zieht in den Krieg.

*Szene 2.* Ein Lager am Straßenrand, Franziskus unter Soldaten. Eine reisende Familie fällt mit all ihrer Habe in die Hände der Soldaten, die den Mann foltern, die Frau davontragen und die Besitztümer plündern. Franziskus ist entsetzt und versucht einzugreifen, wird jedoch brutal zurückgestoßen. In seiner Verzweiflung hat er eine Vision: Ihm erscheinen die allegorischen Figuren Armut, Keuschheit und Gehorsam. Die drei Figuren bewegen sich in maßvollem Tanz, der ein Leben in sanfter, ruhiger Frömmigkeit symbolisiert. Nachdem die Vision verblasst ist, bleibt Franziskus noch lange wie entrückt sitzen.

*Szene 3.* Im Haus von Franziskus' Vater wird ein Fest gefeiert. Die Tische sind mit goldenen Schalen voller Speisen üppig gedeckt; die Gäste amüsieren sich. Franziskus tritt sehr bedrückt ein. Seine Freunde begrüßen ihn begeistert und fordern ihn auf, von seinen Kriegserlebnissen zu erzählen. Zögernd berichtet er von schrecklichen Eindrücken und tiefer Verzweiflung. Die Freunde tanzen um ihn herum und drücken ihm einen Kranz auf die Stirn. Ungehalten reißt er sich den Kranz herunter und schleudert ihn fort. In dem Augenblick schleicht eine Gruppe Bettler in der Hoffnung auf Überbleibsel in den Bankettsaal. Franziskus läuft mit ausgestreckten Armen auf sie zu, umarmt sie und übergibt ihnen die Speisen seines Vaters, die Weinschalen und sogar die Tischtücher. Als Bernardone die Verschwendung seines Vermögens bemerkt, gerät er in schreckliche Wut. Franziskus jedoch entledigt sich demütig seiner wertvollen Kleider, legt sie seinem Vater zu Füßen, und steht in nichts als einem einfachen weißen Untergewand da. Die dankbaren Bettler bieten ihm Deckung, und in ihrem Schutz verlässt Franziskus das Haus seines Vaters für immer.

*Szene 4.* Eine öde Lichtung inmitten der Wildnis. Franziskus, allein auf Wanderschaft, bittet um ein himmlisches Zeichen. Plötzlich ist sein Geist von einer Flut freudiger Musik erfüllt. Er hebt zwei Zweige auf, legt sich den einen als imaginäre Geige unter das Kinn, bewegt den anderen wie einen Bogen darüber und tanzt verzückt. Dann setzt er seine Wanderung fort. Dabei trifft er auf Bauern, die in Furcht vor einem schrecklichen Wolf leben, der ein Opfer nach dem anderen reißt.

Als der Wolf von seinem nächsten Beutezug zurückkehrt, sieht er sich Franziskus gegenüber. Die Bauern und auch die drei Begleiter, die sich inzwischen zu Franziskus gesellt haben, sind voller Angst, doch Franziskus nähert sich dem Wolf, beruhigt ihn und führt ihn zum Dorf mit der Aufforderung, den Bauern von nun an als zahmer Freund zu dienen. Daraufhin legen er und seine Begleiter sich zum Schlafen auf den nackten Boden. Frau Armut, die anmutige Figur seiner früheren Vision, erscheint noch einmal, und Franziskus verpflichtet sich durch einen symbolischen Ringtausch zu einer mystischen Verbindung mit ihr. Dankbar empfängt er den Mönchsgürtel, den sie ihm um die Taille legt. Voller Freude feiern sie ihre himmlische Hochzeit mit einem frugalen Mahl aus Wasser und Brot.

*Szene 5.* Aus allen Himmelsrichtungen strömen franziskanische Ordensmänner und -frauen in Kapuzenkutten herbei. Ihre Bewegungen beschreiben ein Muster und ihre Hände flattern, um den Flug der Vögel zu symbolisieren, denen Franziskus einst predigte. Franziskus und seine drei Begleiter werden von Frau Armut auf eine Anhöhe geführt, die in dem Augenblick, da der Vorhang fällt, in das Licht der Verklärung getaucht wird.

**ABBILDUNG 31:** Léonide Massine als Franziskus und Nini Theilade als Armut im Ballett *Nobilissima Visione*



Die Version der Franziskus-Legende, die Massines Choreografie hier erzählt, porträtiert Franziskus als einen Mann, der zwar in seiner Jugend oberflächlich und gedankenlos war, jedoch schon damals der Reue und der moralischen Entrüstung fähig war. Dies zeigen seine Reaktionen, nachdem er einen Bettler getreten hatte und später Zeuge der Grausamkeiten seiner Kommilitonen wurde. Die allzu naiven Einzelheiten, die die jeweiligen Lebensabschnitte schmücken – insbesondere die konkrete Heiratszeremonie mit Frau Armut und die Bekehrung des wilden Wolfes – sind von der Bilderwelt der *Fioretti* inspiriert. Diesem Werk verdankt sich auch die Freiheit im Umgang mit historischen "Fakten"; so entledigt Franziskus sich seiner reichen Kleider hier nicht vor dem Bischofspalast (wie alle Quellentexte übereinstimmend berichten und auch Giotto es darstellt), sondern im Haus seines Vaters. Dies hat zur Folge, dass sein unzureichend bekleideter Körper nicht von der offiziellen Robe des Kirchenfürsten, sondern von den Lumpen der Bettler sorgend verdeckt wird – was tatsächlich viel mehr in seinem Sinne gewesen wäre. Bei der Geschichte vom Überfall der Soldaten auf die Reisenden und der Übergabe des goldenen Geschirrs und der edlen Tischtücher an die Bettler scheint es sich um eine Erfindung Massines oder Hindemiths zu handeln.

Während man also die dramaturgischen Details zu den verschiedenen modernen und historischen Textquellen zurückverfolgen kann, bemerken Ballettkritiker einhellig, dass der Stil der tänzerisch-visuellen Darstellung, insbesondere die Vermittlung von Gefühlen in Körperhaltung und Gesichtsausdruck, direkt von Giotto beeinflusst scheint. Der Eindruck, den dieser legendäre Tanz in der Erinnerung des Publikums hinterließ, lässt sich vielleicht am besten wiedergeben in den Worten des *New York Times*-Kritikers John Martin, der die Choreografie am 23. Oktober 1938 "eines der eindrucksvollsten und schönsten Tanzwerke unserer Zeit" nannte.

Die Produktion – unorthodox in Bezug auf ihr Thema, erhaben im Ton und revolutionär in ihrem choreografischen Vorgehen – erwuchs aus dem Mut, eine Idee ohne Rücksicht auf Vorbilder oder Folgen durchzuziehen. Massine hat nicht nur Franziskus' spezifische Entwicklung, sondern darüber hinaus ein meisterhaftes Bild der mittelalterlichen Welt entworfen, in der er lebte und handelte. ... Die Bewegungen verleugnen nicht ihre Herkunft aus dem klassischen Ballett, sind jedoch von einem extravaganten Stil berührt, der eindeutig zurückgeht auf mittelalterliche Buchmalerei und auf jene Künstler, die wir heute "Primitive" nennen und äußerst anregend finden. Wenn die Choreografie auch bewusst naiv erscheint,

so ist sie doch nie lediglich niedlich oder wunderlich, sondern stets äußerst würdevoll und ehrlich. Bei allen Abweichungen und Beschränkungen fließt dieser Tanz ganz wunderbar und erweist sich als in jeder Hinsicht angemessen, Gefühle eloquent zu vermitteln. Wie der heilige Franziskus selbst, ist die Choreografie gleichzeitig asketisch und freudig, karg und farbenfroh.

### Die Ballettmusik und ihre Symbolik

Die Musik, die Hindemith für diese Choreografie schrieb, besteht aus 11 Sätzen, von denen mehrere durch wechselnde Tempi und Metren zusätzlich unterteilt sind. Vier der Sätze und ein Teilabschnitt eines fünften bilden zudem die dreisätzig Orchestersuite.

<b>Das Ballett</b>	<b>Die Suite</b>
I Einleitung und Lied des Troubadours	
II Tuchkäufer und Bettler	
III Der Ritter	
IV Marsch – Lebhaft – Wie früher	IIa Marsch – Lebhaft – Wie früher
V Erscheinung der drei Frauen – Pastorale. Koda	IIb Langsam Pastorale
VI Festmusik	
VII Schluss des Festes – Lebhaft – Im Zeitmaß der früheren Pastorale – Wie vorher	
VIII Meditation – Sehr langsam	I a Einleitung
IX Geigenspiel. Der Wolf: Ruhig bewegt – Lebhaft, etwas plump – Ruhig fließend	
X Kärghliche Hochzeit: Rondo	I b Rondo
XI <i>Incipiunt laudes creaturarum</i> (3/4)	III Passacaglia

Die musikalischen Abschnitte stehen zum Handlungsablauf, wie ihn das Libretto beschreibt und die Choreografie im Einzelnen ausführt, in folgender Beziehung:

<b>Die Musik</b>	<b>Die Geschichte</b>
I Einleitung und Lied des Troubadours	Ouvertüre (Takt 1-100); der heilige Franziskus
II Tuchkäufer und Bettler	Sz. 1: Die Ereignisse in Bernardones Laden
III Der Ritter	Sz. 1: Franziskus lernt den Ritter kennen
IV Marsch Lebhaft Wie früher	Sz. 2: Soldaten in einem Lager am Straßenrand Sz. 2: Reisende nähern sich Sz. 2: Die Soldaten überfallen die Reisenden
V Erscheinung der drei Frauen  Pastorale. Koda	Sz. 2: Die Vision von Armut, Gehorsam und Keuschheit Sz. 2: Franziskus allein, verzückt
VI Festmusik	Sz. 3: Party im Haus der Bernardone
VII Schluss des Festes Lebhaft Im Zeitmaß der früheren Pastorale Wie vorher	Sz. 3: Franziskus' Melancholie Sz. 3: Freunde ermutigen ihn, lustig zu sein Sz. 3: Franziskus erzählt von den Schrecken des Krieges Sz. 3: Freunde ziehen ihn zum Tanz; er beschenkt die Bettler und gibt seinem Vater die Kleider zurück
VIII Meditation Sehr langsam	Sz. 4: Fr. bittet um ein göttliches Zeichen Sz. 4: Freudenmusik, Verzückung
IX Geigenspiel. Der Wolf Lebhaft, etwas plump Ruhig fließend	Sz. 4: Bauern Sz. 4: Der Wolf Sz. 4: Fr. und seine Freunde legen sich schlafen
X Kärghliche Hochzeit	Sz. 4: Die Vermählung mit Frau Armut
XI <i>Incipiunt laudes creaturarum</i>	Sz. 5: Franziskanische Mönche und Nonnen versammeln sich und tanzen; Franziskus' Vögel entfliegen; Himmelfahrt des heiligen Franziskus

Unter den 11 Sätzen der hindemithschen Partitur sind einige, die für den Hörer unmerklich ineinander übergehen (besonders I–II und VII–VIII); andere dagegen sind durch deutliche Kontrastwirkungen in mehrere Abschnitte gegliedert (V, VII, VIII, IX). Bedenkt man, dass die musikalischen Sätze zudem in sehr unregelmäßiger Beziehung zu den fünf choreografisch verwirklichten Szenen stehen, so fragt man sich, welche Überlegung Hindemith veranlasst haben mag, seine Satznummerierung gerade so vorzunehmen. Viele andere Möglichkeiten wären denkbar und gleichermaßen überzeugend.

Die Entsprechung in der Anzahl der Strukturelemente ist umso auffälliger, als sie für die tänzerische Realisierung der Handlung von keinerlei Belang ist. Warum also die ungewöhnliche Anzahl von 11 Sätzen?

Etwa drei Jahre, bevor Hindemith seine *Nobilissima Visione* schrieb, hatte er die Zahl 11 prominent als Ordnungsprinzip in einer Komposition eingesetzt, die ebenfalls – wenn auch viel indirekter – von einem Heiligen handelt. Die berühmte Versuchungsszene in seiner Oper *Mathis der Maler* besteht aus 11 Segmenten. Auch in der auf Exzerpten der Opernmusik basierenden *Sinfonie Mathis der Maler* reproduziert der Komponist für den Satz, der “Die Versuchung des heiligen Antonius” überschrieben ist, die Einteilung in 11 Abschnitte, obwohl er die Hälfte der Musik dieses Satzes neu komponierte und es zudem, da sie losgelöst von der Bühnenhandlung erklingt, keine äußere Veranlassung für die Aufrechterhaltung dieser Gliederung zu geben scheint. Im Falle der “Versuchung des heiligen Antonius” kann man eine mögliche Erklärung für die Zahl 11 in der Anzahl der Monster vermuten, mit denen Grünwald in der entsprechenden Tafel seines *Isenheimer Altars* den hilflos zu Boden gestürzten Einsiedler umgibt. Hindemiths intensive geistige Auseinandersetzung mit dem Schicksal des Malers Grünwald zur Zeit von Reformation und Bauernkrieg und seine faszinierende Deutung einer inneren Beziehung des Malers zu dem Heiligen, dem sein Meisterwerk gewidmet ist, lassen es glaubhaft erscheinen, dass der Komponist der *Nobilissima Visione* eine bestimmte Facette in der Charakterisierung des heiligen Franziskus mit Bezug auf den heiligen Antonius darstellen wollte. Was aber verbindet den frühchristlichen ägyptischen Anachoreten mit dem mittelalterlichen umbrischen Mystiker? Antonius begann sein religiöses Leben in extremer Einsamkeit, überwand unter Einsatz großer Kraft die schrecklichsten Versuchungen, wurde erst dann zum geläuterten Lehrer und zeitweiligen Abt einer Schar von Anhängern und starb (der Legende nach) im Alter von mehr als 100 Jahren; Franziskus wirkte schon bald nach Beginn seiner Mission als Anführer einer schnell wachsenden Bruderschaft, wurde aber später genötigt zurückzutreten und starb relativ jung und einsam. Dennoch ist der geläuterte Antonius in unseren Sprachschatz eingegangen durch seine Versuchungen, der gequälte Franziskus aber aufgrund seiner strahlenden Liebe zu allen Geschöpfen. Wenn meine Vermutung richtig ist und die 11teilige Anlage absichtsvoll, so verweist Hindemith in seiner Komposition auf etwas, was Massines Choreografie und Giotto's Fresken auslassen: die “Versuchungen”, denen Franziskus durch das Verhalten derjenigen unter seinen Mitbrüdern unterworfen war, die die strengen Regeln der Besitzlosigkeit und Demut zu lockern suchten.

In Bezug auf ihre innere Anlage sind viele der Sätze oder Satzabschnitte leicht verständlich und bedürfen keiner symbolischen Deutung. Dreiteilige Lied- und Tanzformen sowie die daraus erweiterten Rondoformen sind häufig und gut erkennbar:

- Der 1. Satz ist als 3teilige Liedform angelegt. Das Troubadourlied bildet den “A”-Teil; ihm folgt ein Kontrast (“B”). Zu dessen Ende öffnet sich der Vorhang, und das Lied wird variiert wiederholt.
- Im Rondo “Tuchkäufer und Bettler” ist die 1. Strophe, die der Szene in Bernardones Laden entspricht, aus dem thematischen Material des Refrains entwickelt; erst die längere 2. Strophe mit dem Bettler, den Franziskus zunächst hinauswirft und dann reumütig beschenkt, bildet einen deutlichen Kontrast. (Die andere “Episode”, die am selben Ort passiert, Franziskus’ Begegnung mit dem Ritter, ist als 3. Satz vom Vorgehenden abgetrennt.)
- Im “Marsch” des 4. Satzes ist die Unterscheidung der Rondoabschnitte deutlicher. Innerhalb der Rahmenabschnitte durchläuft das Refrainmaterial eine Steigerung von *pp* bis *ff*, die dem Näherkommen der Soldaten Rechnung trägt. Die kurze 1. Strophe mit ihrer Halbe-Noten-Melodie kündigt von Franziskus’ Anwesenheit. Die wesentlich ausführlichere 2. Strophe, deren Material durch einen Taktwechsel und das Tempo “Lebhaft” absticht, behandelt den Überfall auf die Reisenden mit einer überraschenden musikalischen Struktur, auf die ich noch zurückkommen werde.
- Die “Festmusik” im 6. Satz ist wieder in ABA-Form komponiert. Allerdings werden Hörer viel eher bemerken, dass das Material der Rahmenabschnitte weitgehend aus dem 1. Satz zitiert ist. Der Mittelteil kontrastiert nur unmerklich; die Tempovorschrift “Leicht beschwingt” kündigt einen Gegensatz an, den die Musik dann nur andeutungsweise erfüllt, und ist bei der Rückkehr zum “festlichen” Rahmenmaterial nicht einmal aufgehoben.
- Im 9. Satz, dessen Überschrift “Geigenspiel. Der Wolf” auf zwei gegensätzliche Teile schließen lässt, herrschen ebenfalls Lied- und Tanzformen. Die Erinnerung an Franziskus’ ekstatisches Musizieren erklingt als Holzbläser-Melodie vor dem Hintergrund virtuoser Arpeggios in den hohen Streichern; der gefräßige, später zur Sanftheit bekehrte Wolf präsentiert sich im “Lebhaft, etwas plump”. Der Satz schließt mit einer Reprise, die die Elemente beider Abschnitte ineinander webt und damit eine enge Beziehung zwischen der ekstatischen Erfahrung und der praktischen Missionsarbeit nahelegt.
- Die Verbindung mit Frau Armut, die Franziskus in der “Kärglichen Hochzeit” besiegelt, ist als ein weiteres Rondo angelegt. Interessanter als der Bau des Satzes ist hier allerdings das vertikale Spiel der Klangfarben. Wie Hindemith selbst erklärte, spiegelt der Wechsel von vielstimmigen *unisoni* mit strenger Polyphonie den tiefen Frieden und die überirdische Fröhlichkeit wieder, mit der die Hochzeitsgäste am Festmahl aus trockenem Brot und Wasser teilnehmen.

Drei Abschnitte fallen durch ihren Aufbau aus dieser Reihung schlichter Lied- und Tanzformen heraus:

- Im Mittelteil des 4. Satzes wird eine polyphone Textur, ausgelöst durch die Fugato-Einsätze der fliehenden Reisenden (*fuga* = Flucht), plötzlich und brutal von den aggressiven Rhythmen der Soldaten-Fanfaren beendet.
- Im “Schluss des Festes” umgeben Fragmente aus Franziskus’ Musik, deren Unvollständigkeit wohl seine innere Zerrissenheit symbolisieren soll, zunächst eine dreiteilige Form (“Lebhaft” – “Pastorale”– “Wie zuvor”). Darauf folgen Erinnerungen: an die Musik des Festes selbst mit der oberflächlichen Lustigkeit, die Franziskus so abstößt; an die Musik der Bettler, die er schon in seines Vaters Laden gehört hatte; und an die emphatische melodische Geste, mit der er seinem Vater die reichen Gewänder zurückgab, um sich einem neuen Leben hinzugeben.
- In der abschließenden Passacaglia wird ein sechstaktiges Thema in 21 Variationen abgewandelt, wobei die Symbolik zugleich auf die große Anzahl der franziskanischen Gläubigen und das ewig gleiche, doch immer wieder neue Wunder der Schöpfung verweist.

### Die thematische Verkörperung der Charaktere und Konflikte

Hindemith hat für dieses Werk eine Anzahl zyklischer Motive entworfen – thematischer Einheiten, die im Verlauf der Komposition wiederholt aufgegriffen werden und in die jeweils neue Situation eine bestimmte Bedeutungsnuance einbringen. Außerdem weist er mit Intervallbeziehungen zwischen den verschiedenen Motiven auf unterschwellige psychologische Querverbindungen hin.

Die wichtigste zyklische Komponente ist das Troubadourlied. Es handelt sich hier um ein Lied aus der Tradition der Trouvères, dem nordfranzösischen Pendant zu den für die Provence charakteristischen Troubadours. Dieses Lied charakterisiert Franziskus selbst. Hindemith mag auf die Idee, seinen Protagonisten musikalisch durch dieses Genre darzustellen, durch Franziskus’ eigene Worte gekommen sein. In der ihm zugeschriebenen Schrift *Der Spiegel der Vollkommenheit* bekennt der Heilige: “Was sind denn die Diener Gottes anderes als seine Sänger, deren Aufgabe es ist, die Herzen der Menschen in geistiger Freude zu erheben.” Ein Quellentext, der spezifischer darauf verweist, dass Franziskus “auf Französisch” zu singen pflegte, findet sich in einer Beschreibung, die in Celanos *Vita Secunda* ein ganzes Kapitel einnimmt und dieses Singen sowohl mit seinem verzückten, imaginären Spiel auf der aus Zweigen angedeuteten Violine als auch mit

seiner Himmelfahrt in Verbindung bringt – zwei Szenen, denen Massines Choreografie entscheidenden Raum gibt.

Französische Lieder, die die idealisierte Liebe besingen, entwickelten sich zunächst in Südfrankreich, möglicherweise im Zusammenhang mit den Katharern, religiösen Erneuerern, die die mystische Kommunion mit Gott und die Läuterung der Seelen durch strenge Askese anstrebten. Ihre Ideale weisen viele Gemeinsamkeiten mit denen des "kleinen Bruders" auf. Die entsprechenden Lieder aus den nördlichen Provinzen Frankreichs, deren Dichter-Sänger sich Trouvères nannten, waren formeller. Ein gebildeter junger Mann aus dem Assisi des 12. Jahrhunderts kannte beide Traditionen, die in Norditalien gleichermaßen Fuß gefasst hatten. Wie wichtig den verschiedensten Forschern zu Franziskus' Leben dieser Aspekt seines Charakters ist, mögen hier einige hervorragende Beispiele belegen. So erwähnt Walter Nigg, dass Franziskus "begeistert seine provenzalischen Lieder sang", und fügt später hinzu, "Gedichte waren für ihn eine himmlische Botschaft, die er in der Form von Liedern willkommen hieß. Er bezeichnete sich als einen Minnesänger Gottes". Sophie Jewett betitelt ihre Lebensbeschreibung des umbrischen Heiligen als *God's Troubadour: The Story of Saint Francis of Assisi*. Das zweite Kapitel dieses Buches, "The Young Troubadour" überschrieben, enthält eine ausführliche Dokumentation zu Franziskus' Begeisterung für die Gesänge höfischer Liebe und Ritterlichkeit; im letzten Kapitel, "The Troubadour's Last Song", interpretiert die Autorin Franziskus' "Sonnengesang" als Beispiel dafür, dass er sich auch selbst dieses Genres bediente. Ähnlich gab der moderne französische Hagiograf Henri Queffélec seiner Lebensgeschichte des Franziskus den Titel *François d'Assise: Le Jongleur de Dieu* und verwies mit "jongleur" – einem Wort, das für Wanderschauspieler und umherziehende Sänger von Trouvère-Liedern verwendet wurde – auf denselben Hintergrund.

Mediävisten betonen die enge Beziehung zwischen den Dichtungen der *fine amour*, die den Werken der Minnesänger zugrunde lagen, und der Sprache der Marienfrömmigkeit und mystischen Theologie. Die 80 Predigten des Bernhard von Clairvaux über das Hohelied gelten als Musterbeispiel dieser Art Verschmelzung von geistiger und erotischer Bildersprache in der Mystik des 13. Jahrhunderts. Es ist demnach sehr leicht, sich vorzustellen, dass auch Franziskus sich nach seiner Bekehrung weiterhin des ihm wohlbekannten Stils der Liebeslyrik bediente, wenn auch nun mit einer anderen Adressatin.

Hindemith wählte aus dem historischen Repertoire der Trouvères das Lied "Ce fu en Mai" ("Ce fut en mai" in modernem Französisch; "Es war im Mai"). Die erste Strophe lautet, ins Deutsche übersetzt:

Es war im Mai, in lieblich hellem Wetter; wie ist die Jahreszeit doch schön.  
 Ich stand früh auf und ging spielen an einem Springbrunnen.  
 In einem Obstgarten nahe einem Busch wilder Rosen hörte ich eine *Vièle*.  
 Dort sah ich einen edlen Ritter und ein junges Mädchen tanzen.

**BEISPIEL 35:** Das Trouvèrelied "Ce fu en Mai" in *Nobilissima Visione*

Ce fu en Mai, Au douz tens gai, Que la se-sons est be - le, Main  
 me le - vai, Jo - er m'alai Lez u - ne fon - te - ne - le. En  
 un vergier Clos d'esglentier, O - ï u - ne ví - ë - le. La  
 vi dancer Un che - valier Et u - ne de - moise - - le.

*mp* *coll'oct.* *8va*  
 Oboe Oboe+Flöte Oboe  
 1. Violine Oboe  
 1. Violine  
*8va* *f* *>>*  
 Flöte + Klarinette Fl/Ob/Klar/Vl/Vla

Die weiteren vier Strophen des Liedes, das dem Dichtermönch Moniot d'Arras zugeschrieben wird, sprechen von den zärtlichen Liebkosungen, die die Tanzenden austauschen, ihr Abtauchen zwischen die Blumen zum Zweck des Liebesspiels, den vorsichtigen Versuchen des Erzählers, ihnen zu folgen, ohne von ihnen gesehen zu werden, und seiner Traurigkeit darüber, dass er selbst an diesen Freuden keinen Teil hat. Spaziergänger rufen ihn an und ermutigen ihn, von seiner Bedrücktheit zu sprechen. Daraufhin erklärt er, dass er einer Dame in Liebe treu ergeben ist, für die er Schmerz und Qualen leidet. Die freundlichen Paare trösten ihn und wünschen ihm, Gott

möge ihm die Freude der Geliebten schenken. In der Tradition der Mystiker wird hier die Liebe des Troubadours zu seiner unerreichbaren Dame metaphorisch als brennende Verehrung des Frommen für die Jungfrau – und durch sie, für Christus – interpretiert. Indem Hindemith den heiligen Franziskus musikalisch durch ein Liebeslied dieser Tradition porträtiert, betont er dessen tiefe Fähigkeit zu Hingabe und liebender Sorge sowie dessen Überzeugung, fleischliche Liebe sei gefährlich für eine Seele, die Gott dienen wolle. (Dass weltliche Troubadours ihren ausdrücklichen Erotizismus durchaus wörtlich gemeint haben mögen, widerspricht dieser besonderen Aneignung der Wort- und Bildwelt durch die frommen Männer keineswegs.)

Der Eröffnungssatz in Hindemiths *Nobilissima Visione*, der von diesem als ‘Hauptthema’ verwendeten Material beherrscht ist, dient als eine Art Ouvertüre; der Vorhang öffnet sich nach 100 von 152 Takten. Zusätzlich zum Trouvèrelied, das die Rahmenabschnitte bildet, präsentiert der Komponist seinem Publikum eine Reihe musikalischer Motive, die im späteren Verlauf der Komposition entweder unverändert oder variiert als entscheidende Bausteine wiederkehren. Diese stellen die Personen der dramatischen Handlung wie auf einem musikalischen Theaterzettel vor.

- Motiv 1 mit seiner Sekunden-Quarten-Kombination und einer Melodie, die gegen die Takteinteilung phrasiert, nimmt die Wiederkehr derselben Komponenten im Hauptmotiv der “kärghlichen Hochzeit” voraus und führt damit Frau Armut als zweite Hauptrolle ein.

**BEISPIEL 36:** Motiv 1 der “Ouvertüre” als Vorläufer zur “Kärghlichen Hochzeit”

I: Einleitung, T. 32-36



X: Kärghliche Hochzeit, T. 1-3



- Motiv 2 führt die weltliche Lust an ausgelassenem Tanzen, lautem Singen und ausgiebigem Trinken ein. Ein verwandtes Motiv erklingt später im 7. Satz, als die oberflächlichen Freunde des jungen Franziskus ihn überreden wollen, seine Betroffenheit angesichts der Gräueltaten des Krieges einfach zu vergessen und stattdessen mit ihnen

zu feiern. Die allzu naive Art, mit der dunklen Seite des Lebens umzugehen, ist in dem einfachen Duktus von Rhythmus und Melodielinie überzeugend eingefangen.

**BEISPIEL 37:** Motiv 2 als Vorläufer der Tanzerei am “Schluss des Festes”

I: Einleitung, T. 40-41



VII: Schluss des Festes, T. 36-39



- Motiv 3 kann entweder als musikalische Signatur von Franziskus' Vater gelesen werden oder als ein Symbol für die mondäne, gesellschaftlich ehrgeizige Schicht, die er repräsentiert. Hindemith gibt dem Material in der Einleitung sehr viel Raum, verwendet es jedoch in der ersten Szene der Bühnenhandlung, die im Laden des reichen Tuchhändlers spielt, gar nicht, sehr prominent dagegen in der “Festmusik”. Das lässt darauf schließen, dass er weniger an Bernardone selbst als an den Luxus und die Vergnügungssucht dachte, die Franziskus' Leben vor seiner Bekehrung kennzeichnete.

**BEISPIEL 38:** Motiv 3 als Symbol des Luxuslebens

I: Einleitung, T. 52-55 (-100) und, transponiert,

VI: Festmusik, T. 1-38



Die erwähnten Interpretationsvorschläge werden bestätigt durch die Textur, mit der Hindemith die drei Motive umgibt. Motiv 1 and 2, die für gegensätzliche Aspekte von Franziskus' Leben stehen (Frau Armut für seine neue, asketische Einstellung, die vergnügungssüchtigen Freunde für die Welt seiner verwöhnten Jugendjahre), erklingen als Streicher-*unisono*; im Hintergrund ist die erste Phrase des Trouvèreliedes zu hören. Die beiden Komponenten treten also von Anfang an als Kontrapunkte zu Franziskus' musikalischer Kennmelodie auf, die hier im *f* der Trompete und mit homophoner Unterstützung anderer Blechbläser recht zuversichtlich ertönt. Motiv 3 dagegen wird nicht als Gegenstimme zum Leitmotiv des Protagonisten eingeführt, sondern an dessen Stelle. Damit scheint der Komponist das Publikum

aufzufordern, dieses Motiv als symbolisch für einen weiteren Aspekt der Hauptfigur zu hören.

(Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Franziskus' Vater in der Einleitung auch vorkommt: Die knappe Geste, die das Öffnen des Vorhangs begleitet, ist eine Vorform des Motivs, das die Szene in Bernardones Laden bestimmt.)

- Wenn das Trouvèrelied im letzten Drittel des 1. Satzes wieder aufgenommen wird, weist es eine entscheidende Neuerung auf: Die letzte Note jeder Phrase klingt verlängert in einer Art, die an die typische Schlussston-Dehnung am Ende von Kirchenliedzeilen erinnert. Diese Dehnung wird jeweils von einer *unisono*-Figur der Streicher ausgefüllt. Charakteristisch an dieser Figur ist einerseits die Intervallfolge mit den sequenzierten Quarten, die durch kleine Terzen verbunden sind, andererseits die auffallende Verschiebung etlicher natürlicher Betonungen durch Überbindung. Eine ähnliche Kombination von Intervallfolge und Synkopierung ist charakteristisch für zwei später eingeführte Motive, die damit ebenfalls schon in dieser "Einleitung" vorbereitet werden:

**BEISPIEL 39:** Motiv 4 und sein Vorläufer in der Einleitung

I: Einleitung, T. 122-124	IV: Marsch, T. 0-2	VI: Festmusik T. 39-41

Um die symbolische Bedeutung dieser Figuren zu erraten, ist es hilfreich, den gemeinsamen Hintergrund der beiden späteren Abwandlungsformen zu betrachten. Der Marsch im 4. Satz begleitet jenen Teil der Geschichte, der Franziskus im Kreise der Soldaten zeigt. Das Bataillon ist auf dem Weg zu jenem Lager am Straßenrand, in dem Franziskus wenig später erschreckter Zeuge der Grausamkeit seiner Kameraden gegenüber den unschuldigen Reisenden wird. Motiv 4 erklingt unmittelbar vor diesem Ereignis, bezeichnet also (mit nur wenig Überinterpretation gelesen) den Augenblick zwischen Franziskus' naivem Enthusiasmus für die Ritter mit ihren glänzenden Rüstungen und seiner Enttäuschung über das niederträchtige Verhalten der angeblich edlen Kämpfer.

In der "Festmusik" eröffnet das verwandte Motiv den zweiten, "Leicht beschwingt" überschriebenen Abschnitt. Die Musik begleitet wieder einen szenischen Moment, der in sich wertfrei ist. Wir sehen die vornehmen Gäste, die Vater Bernardone an diesem Abend bewirtet, sorglos umherwandeln, völlig unberührt von Problemen, die außerhalb der Palasttore existieren mögen. Weder Franziskus mit seinen Erzählungen von den unter dem Deckmantel des Krieges verübten Gräueltaten, noch die Bettler mit ihrer Mahnung, dass ein großer Teil der Menschheit hungert, haben bisher ihre Schatten auf die frohe Stimmung geworfen. Wieder erfasst das Motiv den Augenblick unmittelbar vor der inneren Umkehr: den Punkt zwischen Franziskus' scheinbarer Zugehörigkeit zur feinen Gesellschaft und seiner plötzlichen Einsicht in das Unrecht, das durch ihre Gedankenlosigkeit fortbesteht.

Die Bedeutung des vierten Motivs, wie es in der Einleitung erklingt, enthüllt sich also erst im Rückblick. Ebenso wie in den zwei Szenen, die Franziskus im Kreise jener zeigen, von denen er sich bald abgestoßen fühlen wird, kann das Streicher-*unisono*, das im 1. Satz auf jede Zeile von Franziskus' Trouvèrelied antwortet, als ein Hinweis auf den geistigen und emotionalen Ort gehört werden, an dem sich der Protagonist zu Beginn der Handlung befindet. Das Erlebnis der grausamen Kameraden führt zu seiner Begegnung mit Frau Armut, die Erfahrung beim Fest im Haus seines Vaters zur Aufgabe all seiner Besitztümer. Wenn Hindemith den Eröffnungssatz seiner *Nobilissima Visione* mit Motiv 4 schließt, so legt er damit den Grundstein für das Bekehrungserlebnis, das im Zentrum der dargestellten Geschichte steht: die Erkenntnis, dass das Böse eine Folge der Gefühllosigkeit den ärmeren Mitmenschen gegenüber ist, und die Verpflichtung zu einem "mit der Armut vermählten" Leben.

### **Franziskus' Entwicklung in seinen musikalischen Motiven**

Die im Eröffnungssatz eingeführten musikalischen Motive stellen den Protagonisten mit seinen vorrangigen Sorgen und Anliegen vor. Seine Kennmelodie steht sowohl Emblemen anderer handelnder Personen als auch verschiedenen Aspekten seiner inneren Welt gegenüber.

Während sich die Symbole der "Kärglichen Hochzeit" (Motiv 1) und der gesellschaftlich sanktionierten Amüsierlust (Motiv 2) entfalten, bleibt Fran-

ziskus' Lied unverändert. Beide Aspekte bestätigen ihn: Frau Armut verhilft ihm zu seiner wahren Berufung, und einige seiner früher gedankenlosen Jugendfreunde werden seine ersten Jünger. Der Vorläufer von Vater Bernardones musikalischer Figur dagegen setzt das Trouvèrelied momentan außer Kraft, als sei eine Koexistenz der beiden Lebenseinstellungen unmöglich. Dabei ist die Tatsache, dass Motiv 3 in der Einleitung besonders viel Raum beansprucht, bedeutsam: der 6. Satz des Balletts, der von dem "festlichen" Motiv dominiert wird, erscheint in der Choreografie als ein Tableau, in dessen Verlauf die Geschichte des Protagonisten keinerlei Entwicklung erfährt. Im Gegensatz dazu ist Motiv 4, das vierfach als Nachsinnen über die Zeilen von Franziskus' Lied erklingt, die Zelle weittragender Entscheidungen und innerer Richtungsdefinitionen.

Es lohnt, den Transformationen nachspüren, die die beiden Motive im Verlauf des Werkes durchlaufen, welche Franziskus selbst charakterisieren – das Trouvèrelied und das Motiv mit den sequenzierten Quarten. Franziskus' Kennmelodie entwickelt sich auf drei verschiedene Arten, die alle als Verletzungen aufgefasst werden müssen. Dazu gehören eine Verbiegung der Kontur (bei beibehaltenem Rhythmus), eine drastische Änderung des Rhythmus (ohne Einwirkung auf die Tonfolge) und Unterbrechungen der Liedzeilen, ja sogar vorübergehende Löschungen einzelner Abschnitte.

- Die zwei Szenen, in denen Franziskus Bettlern gegenübersteht, enthalten eine identische Abwandlungsform. Sie ist aus dem Anfang des Trouvèreliedes durch eine Art sehr wörtlich genommener 'Erniedrigung' abgeleitet: der 5tönige Aufstieg beginnt mit einer verzögernden Tonwiederholung, ersetzt das ursprüngliche Dur durch Moll, erreicht statt der Quint nur die verminderte Quart, und wird durch einen Abstieg ergänzt, der nicht wie im Lied von der höheren Oktave beginnt, sondern auf den Tonumfang des Aufstiegs begrenzt bleibt.

**BEISPIEL 40:** Franziskus' Reaktion auf die Bettler

(so zu hören in II: "Tuchkäufer und Bettler" und in VII: "Schluss des Festes")

Trouvèrelied original,  Oboe

Variante 1, Streicher  *unisono*

Erst der letzte Hinweis auf die Bettler im 7. Satz stellt das ursprüngliche Intervall zwischen den Halbphrasen wieder her. Im Ballett ist

dies der Augenblick, wo Massines Bettler den fast nackten Franziskus, der seine reichen Gewänder abgelegt hat, mit ihren Lumpen bedecken und er auf diese sehr konkrete Weise einer von ihnen wird.

- Eine zweite Verzerrung erfährt Franziskus' Kennmelodie, als er – ebenfalls schon in der ersten Bühnenszene – den Ritter trifft und sich für eine Teilnahme am Krieg gegen die Nachbarstadt gewinnen lässt. Seine innere Haltung drückt sich hier durch eine drastische Verbiegung seiner musikalischen Identität aus: der eigentlich schlichte Liedduktus mit seinem gleichmäßigen Dreivierteltakt wird zu einem 'aufgeblasenen', stolzen Fünfvierteltakt gedehnt, der durch Betonungen des falschen Taktteils und vielerlei Unregelmäßigkeiten auffällt.

**BEISPIEL 41:** Franziskus' Kriegseifer

(diese Verzerrung des Trouvèreliedes durchklingt III: "Der Ritter")



Horn, später Trompete

etc.

- Auf dem Höhepunkt des festlichen Abends im Haus seines Vaters konzentriert sich plötzlich alle Aufmerksamkeit auf Franziskus. Als seine Freunde ihn überreden, von seinen Kriegsabenteuern zu erzählen, drückt Franziskus' Kennmelodie sprachloses Entsetzen aus und bricht wiederholt in der Phrasenmitte ab, um erst viel später 'die Stimme wiederzufinden'.

**BEISPIEL 42:** Franziskus' sprachloses Entsetzen

in Erinnerung an die Schrecken des Krieges (vgl. VII, "Leicht bewegt")

Oboe

Oboe + Picc.

Picc.+ Oboe  
+ 1. Klarinette

Das zweite musikalische Symbol, das eine geistig symbolträchtige Entwicklung seiner musikalischen Gestalt durchläuft, erklingt ebenfalls mit drei Dimensionen, doch sind diese von anderer Art. Wie schon früher gezeigt, benutzt Hindemith Motiv 4, die durch kleine Terzen verbundenen sequenzierten Quartan mit ihrer auffallenden Synkope, als Emblem für die Grausamkeit, die Franziskus in Gruppen angeblich Gleichgesinnter beobachtet; das Motiv ist in der "Einleitung", dem "Marsch" und der "Festmusik" zu hören. Als die Melodielinie im abschließenden Satz noch ein letztes Mal erklingt und sich zu einem Passacaglia-Thema formiert, sind alle charakteristischen Merkmale erhalten, ja sogar noch deutlicher betont als zuvor.

**BEISPIEL 43:** "Der Lobgesang aller Geschöpfe hebt an"

The musical notation shows a melodic line in 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The melody consists of eighth notes with a syncopated rhythm. Annotations include asterisks (\*) above the first two notes of the first two measures, indicating accents. Brackets below the notes identify intervals: a 'kl. Terz' (minor third) between the first and second notes of the first measure, and 'Quart' (quart) intervals between the second and third notes of the first measure, and between the first and second notes of the second measure. Further 'Quint' (quint) intervals are marked between the third and fourth notes of the second measure, and between the first and second notes of the third measure. The notation ends with a double bar line and a final chord.

Während in den vorausgehenden Versionen des Motivs die Synkopen als unregelmäßige Betonungen – momentane Verschiebungen des Akzents von einem starken auf einen schwachen Taktteil – auffielen, scheinen sie hier in den ersten zwei Takten (vgl. die \*-Symbole) zu regelmäßigen Bestandteilen eines Sarabandenrhythmus geworden zu sein und in darauffolgenden Takten gesteigerte Intensität auszudrücken. Was wird hier mit Hilfe des musikalischen Symbolismus ausgedrückt? Die Verwandtschaft mit Motiv 4 legt nahe, dass der Komponist auch hier auf eine Gruppe Gleichgesinnter verweisen will. Die innere Ordnung betreffend, ist hier also das Abweichen- de zur Regel geworden. Auf welche Gruppe trifft dies zu?

In der Beschreibung der 5. Szene spricht das Libretto von zahlreichen franziskanischen Männern und Frauen in Kapuzenkutten, die sich anlässlich der bevorstehenden Verklärung des heiligen Franziskus zu einem Freudentanz vereinen. Massine ließ seine Tänzer mit den Händen in der Luft 'flattern', um die Anwesenheit der Vögel anzudeuten, denen Franziskus seine berühmte Predigt über die Dankbarkeit gehalten hatte, die alle Geschöpfe Gott schulden. Hindemiths Satzbezeichnung schließlich, "Incipiunt laudes creaturarum" [Der Lobgesang der Geschöpfe hebt an], nimmt Bezug auf den Sonnengesang des heiligen Franziskus, der in mittelalterlichen Handschriften unter zwei Namen, dem italienischem *Cantico di frate Sole* oder dem lateinischen *Laudes Creaturarum* [wörtlich: Loblied für Bruder Sonne bzw.

Lobgesänge der Kreaturen], bekannt war. Es sind demnach insgeheim drei Gruppen von 'geistigen Geschwistern' des Heiligen implizit in dieser Musik anwesend. Die erste, die als einzige konkret auf der Bühne zu sehen ist, besteht aus den "kleinen Brüdern und Schwestern", die als Franziskus' Anhänger leben und neben Besitzlosigkeit vor allem gelobt haben, Demut und liebevolle Zuwendung insbesondere gegenüber allen Armen und Kranken zu praktizieren. Die zweite Gruppe, die in den Handgesten der Balletttänzer angedeutet wird und in Hindemith's Musik deutlich zu hören ist (insbesondere gegen Ende des Satzes in den vielen Takten, die mit jublierenden Trillern im höchsten Register angefüllt sind), verweist auf Franziskus' "liebe Freunde und Brüder im Herzen", die Vögel. In der dritten Gruppe schließlich, auf die Hindemiths Titel sowie der hymnische Charakter des Variationsatzes anspielt, geht es um Geschwister im Geiste, die Franziskus in seinem berühmten Lobgesang preist: Bruder Sonne, Schwester Mond, Bruder Wind, Schwester Wasser, Bruder Feuer, etc.

### **Hindemiths Klangporträt des geläuterten Barden**

Als Massine Szenen aus Celanos und Bonaventuras zeitgenössischen Lebensbeschreibungen mit Anekdoten aus der bekannten Devotionalienliteratur einerseits und eigenen Einfällen andererseits verband, bewegte er sich sicher innerhalb der Grenzen, die für ähnliche Werke in anderen Medien typisch sind. Ungewöhnlich an seinem Ballett ist nicht die Geschichte, die es erzählt, sondern die Tatsache, dass die psychologische Interpretation weniger von den Details der literarischen Quellentexte oder den bildlichen Inhalten beeinflusst ist als von Giottos "Vision" und Porträtmodus. Viele Ballettzuschauer gaben an, sie glaubten, eine "giotteske Interpretation" auf der Bühne gesehen zu haben.

Die Musik ergänzt diesen Eindruck in sehr geglückter Weise. Auch wenn die formale Anlage der einzelnen musikalischen Abschnitte und viele Aspekte des thematischen Materials, sofern es der Darstellung von Charakteren oder Situationen dient, Kennern der hindemithschen Tonsprache wenig Überraschendes bietet, so spricht doch die nuancierte Verwendung des Trouvèrelieses mit seinen psychologisch indizierten Verwandlungen eine sehr subtile Sprache, die auf rein musikalische Weise an tiefe Wahrheiten rührt. Dasselbe gilt für die Entwicklung des "Gleichgesinnten-Motivs" bis zu dessen Höhepunkt in der Inkarnation als hymnisches Thema in der abschließenden Passacaglia.

In Bezug auf die verschiedenen Varianten musikalischer Ekphrasis stellt Hindemiths *Nobilissima Visione* ein besonders reines Beispiel der 'ergänzenden' Kategorie dar. Die Musik spricht am überzeugendsten, wenn sie das hinzufügt, was die bildliche Darstellung notwendigerweise auslassen muss, was aber insbesondere bei diesem Thema einen wesentlichen Teil des Protagonisten ausmacht: die Lieder, mit Hilfe derer Franziskus seine geistige Freude ausdrückt, die himmlische Musik, die er hört und zu der er mit seiner improvisierten Violine tanzt, und den *Lobgesang für Bruder Sonne*, den er als sein poetisches Testament hinterlässt. All dies schöpft die Musik aus; in diesen Aspekten glänzt sie. Die Zahlensymbolik schließlich, die Hindemith in der Anzahl der Sätze verbirgt, erschließt sich nur denen, die auf sie aufmerksam werden, indem sie bemerken, wie ungewöhnlich eigenständig die Satzeinteilung bei näherer Betrachtung neben den tatsächlichen strukturellen Gegebenheiten des komponierten Materials existiert. Durch die Zahl 11 und die Beziehung zur Bedeutung dieser Zahl in Hindemiths anderer Interpretation eines Heiligen – des Eremiten Antonius in *Mathis der Maler* – fügt die Musik der Botschaft der frommen Fresken noch die Dimension der überwundenen Versuchungen hinzu und geht damit über Giottos und Massines Interpretationen des heiligen Franziskus hinaus.

