

Der himmlische Bräutigam

Was ist gemeint, wenn von der ‘Vermählung’ des Gottessohnes mit der menschlichen Seele die Rede ist? Das alte Testament kennt das Bild vom Ehebund Jahwes mit dem Volk Israel – als Liebeserklärung im Hohen Lied, oder als Klage über die Untreue der Braut bei Ezechiel, Hosea und anderen. Die 1945/46 bei Nag Hammadi gefundenen koptischen Schriften beschreiben die (exemplarische) Seele als dem Himmel entstammend und weiblich. In die Materie fallend wird sie in einen Körper eingeschlossen und muss allerlei Leid und Erniedrigung erfahren, bis sie vom als “Bräutigam der Seele” bezeichneten himmlischen Erlöser aus ihrem irdischen Gefängnis befreit wird. Die frühe Kirche kannte den himmlischen Bräutigam, der sich den Gläubigen insgesamt oder vielleicht sogar der Welt schlechthin vermählt, sprach aber spätestens seit Augustinus auch davon, dass sich der aus Liebe zur Menschheit gestorbene Christus einer individuellen Seele als ‘Bräutigam’ nähert. Dieses Bild wurde von vielen Mystikern übernommen.

Erst das Mittelalter dramatisierte diese Metapher. In liturgischen Spielen, deren erstes das aus dem frühen 12. Jahrhundert stammende anonyme *Mystère de l'époux* aus Limoges ist, wurde dem passiv-leidenden *Christus patiens*, dem Schmerzensmann der Passionsspiele, die dramatisch handelnde Gestalt des *Christus triumphans* gegenüber gestellt. Später griff der Jesuitenorden das Thema in gegenreformatorischer Absicht auf. Hier erschien die zweite Person der Trinität nicht mehr als unerbittlicher Richter, sondern als Liebender und Geliebter der menschlichen Seele, die, schwach und schutzbedürftig, von ständigen Versuchungen und höllischen Gefahren umlauert, immer wieder vom Pfad des Heils abzukommen droht.

In der Gestalt des schützenden Liebenden gibt es Christus auch auf der modernen Opernbühne. Mitte der Siebziger Jahre widmeten sich zwei Komponisten fast gleichzeitig der Aufgabe, ihn musikdramatisch darzustellen. In den Jahren 1973-6 schrieb der 1944 geborene Engländer Sir John Tavener, der seit seiner Konversion zum orthodoxen Christentum all sein Schaffen in den Dienst des Glaubens stellt, sein erstes als “Oper” bezeichnetes Werk, ein Portrait der Heiligen aus Lisieux nach einem Libretto von Gerard McLarnon. *Thérèse*, am 1. Oktober 1979 im Londoner Covent Garden uraufgeführt, schildert den Seelenzustand der jungen Karmelitin während ihrer letzten Krankheit, ihre Glaubenszweifel und die sehr konkrete Unterstützung, die ihr

auf ihrem dreistufigen Weg durch diese "dunkle Nacht" von ihrem "Bruder, Vater und Bräutigam" Christus zuteil wird. Der 1925 in Rumänien geborene Komponist und Dirigent Marius Constant, der als Schüler von Olivier Messiaen und Nadia Boulanger nach Frankreich kam und seither in Paris wirkt, schuf 1974 nach etlichen experimentellen Bühnenstücken mit *Le jeu de sainte Agnès* seine dritte opernähnliche Komposition. Dieses für einen Kirchenraum bestimmte Werk "nach einem provenzalischen Manuskript aus dem 14. Jahrhundert", das am 6. September 1974 im Rahmen des Festivals von Besançon in der Abtei von Beaume-les-Messieurs uraufgeführt wurde, zeichnet die Christus-Figur durch das aus, was in musikdramatischem Kontext besonders hervorsteht: absolutes Schweigen. Die beiden Kompositionen sollen im Folgenden untersucht und hinsichtlich ihres Christusbildes verglichen werden.

Die mutige Agnes und die furchtsame Thérèse

Die heilige Agnes zählt zu den sogenannten postapostolischen Märtyrern, den Opfern der verschiedenen frühkirchlichen Christenverfolgungen, über deren Biografien man recht wenig weiß. Das Fehlen gesicherter Fakten wird allerdings durch blumenreiche Legenden wettgemacht. Zunächst gilt Agnes als eine der ersten 'jungfräulichen Märtyrerinnen'. Diese Beschreibung, die ursprünglich nur die sexuelle Unberührtheit des weiblichen Opfers bezeichnete, wurde bald in einem weiteren Sinne verstanden und legt seither nahe, dass ein Mädchen oder eine Frau dadurch den Tod fand, dass sie ihren ausdrücklich Christus geweihten Körper gegen männlichen Zugriff verteidigte. Bei Agnes mögen beide Aspekte zusammentreffen. Einerseits war sie nach den Berichten der Kirchenväter und Dichter aus dem 4. Jahrhundert zur Zeit ihrer Hinrichtung erst 13 (so Augustinus und Prudentius) oder sogar nur 12 Jahre alt (so Ambrosius); andererseits war die Verteidigung ihrer Jungfräulichkeit ein entscheidender Teil ihres Schicksals.

Wie im Falle anderer Heiliger wurde ihre Geschichte im Zuge der Nacherzählung durch spätere Generationen immer üppiger ausgeschmückt. Der kurze Bericht des Ambrosius erwähnt nur, dass sie durch das Schwert hingerichtet wurde. Die Lobeshymne von Papst Damasus führt aus, die junge Agnes habe vom kaiserlichen Edikt gegen die Christen gehört, sich daraufhin mutig und öffentlich als Anhängerin Jesu bekannt und infolgedessen den Feuertod erlitten. Indem sie die Qualen ihres Körpers tapfer ignorierte und nur um dessen Keuschheit bangte, die allein die Reinheit ihrer Seele garantieren könne, habe sie ihr langes Haar benutzt, um ihre Nacktheit vor den

Augen der Zuschauer zu verbergen. Prudentius übernimmt diese Version, fügt ihr jedoch eine weitere Episode hinzu: Der Richter habe sie in der Absicht, sie möge ihrem Glauben abschwören, in ein Bordell verwiesen, wo jedoch schon der erste nach ihr gelüstende Kunde blind und dem Tode nahe zu Boden fiel. Einer volkstümlichen Vermutung zufolge, die in vielen späteren Varianten der Legende überlebt, war es sogar nicht einmal ihr Glaube, der sie ursprünglich in Schwierigkeiten brachte, sondern ihre besondere Anmut und Schönheit, die die jungen römischen Adligen so betörte, dass sie um die Ehre wetten, sie als Frau heimführen zu dürfen. Agnes jedoch antwortete allen, sie habe ihre Jungfräulichkeit einem himmlischen Bräutigam geweiht. Einer der so zurückgewiesenen Verehrer habe sie dann aus verletztem Stolz bei der Regierung als Christin angezeigt, offenbar in der Hoffnung, die angedrohten Folterungen könnten ihre Wirkung auf ein so junges und hilfloses Mädchen unmöglich verfehlen. Der Richter, der sie verhört und die Anschuldigungen für wahr befunden hatte, habe ihr als einzigen Weg, dem Tod auf dem Scheiterhaufen zu entgehen, angeboten, von nun an den römischen Göttern zu opfern und außerdem den jungen Mann zu heiraten. Als Agnes dies ablehnte, sei sie zunächst ins Bordell geschickt und später verbrannt worden. Die lateinischen *Acta* zum Martyrium der heiligen Agnes schließlich enthalten noch eine letzte, wundersame Ausschmückung: Der zufolge soll ihr Körper inmitten der Flammen unversehrt geblieben sein, so dass ein Soldat ihren Tod nur dadurch herbeiführen konnte, dass er sie zusätzlich erstach.

Die historische Grundlage all dieser Legenden ist dünn. Selbst Agnes' Todesjahr bleibt unbestimmt. Einige Hagiografen glauben, ihre Hinrichtung müsse im Zuge der diokletianischen Christenverfolgungen um 303-304 erfolgt sein; andere datieren ihren Tod früher, in die Zeit der verschiedenen Verfolgungen der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

Ganz anders – unspektakulär, aber umso genauer dokumentiert – verlief das Leben der Thérèse. Als im Herbst 1897 in der normannischen Stadt Lisieux eine vierundzwanzigjährige Karmelitin an Tuberkulose starb, meinten ihre Mitschwester zunächst, sie habe ja zu wenig Zeit gehabt, um sich irgendwie auszuzeichnen. Zum Erstaunen aller suchten jedoch immer mehr Gläubige ihr Grab auf, und als Berichte von Wundern bekannt wurden, riss der Strom der Pilger nicht mehr ab. So zahlreich waren die Zeugen ihrer fürbittenden Kraft, dass der Vatikan beschloss, von seiner Regel, nach der bei neuzeitlichen Heiligsprechungen mindestens 50 Jahre seit dem Tod vergangen sein müssen, abzusehen. Terese vom Kinde Jesu, wie sie im Orden hieß, wurde 1923 von Papst Pius XI. selig und 2 Jahre später heilig gesprochen.

Wer war nun diese anscheinend unauffällige, kränkliche junge Nonne? Thérèse Martin wurde 1873 als Tochter eines Uhrmachers und einer Spitzenklöpplerin geboren. Beide Eltern hatten in ihrer Jugend versucht, religiösen Orden beizutreten, doch hatte man der Mutter abgeraten und den Vater (angeblich wegen fehlender Lateinkenntnisse) abgewiesen. Sie beschlossen, in keuscher Ehe zusammenzuleben, doch auch dies redete ihnen ihr geistlicher Berater aus, und so hatten sie neun Kinder. Von diesen überlebten fünf Töchter – Thérèse war die jüngste – die alle Ordensschwester wurden.

Das geistige Klima im Hause Martin war geprägt von einer Frömmigkeit, die zum Morbiden neigte. Drohungen mit Tod, Hölle und den Strafen des jüngsten Gerichtes für Frevel wie die sündig empfangene Kommunion bestimmten das Alltagsleben; die Verpflichtung zu "guten Taten" und ständigen kleinen Opfern trug weitere Spannungen bei. Thérèses relativ frohe Kindheitstage als verwöhntes Nesthäkchen fanden ein plötzliches Ende, als ihre Mutter noch vor ihrem fünften Geburtstag an Krebs starb. Ihr Vater, der ohnehin zu einer einsiedlerischen Lebensweise neigte, zog sich nun viele Stunden täglich in sein Dachzimmer zurück, um zu lesen und zu meditieren, und überließ die Erziehung seiner jüngeren Kinder den größeren Töchtern. Wie ein zweiter Verlust der Mutter traf es Thérèse daher, als ihre älteste Schwester das Elternhaus verließ, um dem Karmel in Lisieux beizutreten. Thérèse, damals neun Jahre alt, entwickelte chronische Kopfschmerzen, die bald durch nervöses Zittern verschlimmert wurden und schließlich zu mehrmals täglich auftretenden, von Halluzinationen begleiteten Angstanfällen führten. Ärzte diagnostizierten das Leiden als "Veitstanz" und meinten, die Aussichten, dass das Kind überleben oder auch nur seine geistige Klarheit wiedererlangen würde, seien gering. Als das kranke Mädchen am Palmsonntag des Jahres 1883 ständig "Mama, Mama" rief, wurde dieser Schrei natürlich zunächst auf die tote Mutter bezogen, doch war er ein Hilferuf an die Muttergottes. Wie Thérèse selbst es später in ihrer Autobiografie beschrieb, war diese ihr daraufhin erschienen, worauf sie sich sofort getröstet und scherzfrei fühlte.

Obwohl Thérèse danach geistig, seelisch und körperlich geheilt schien, blieb sie sehr labil. Als sie sich auf die Erstkommunion vorbereitete und die hierfür in ihrem Umfeld üblichen Sühneübungen und Schweigeexerzitionen durchmachte, kehrten ihre inneren Qualen zurück. Sie geriet für mehrere Jahre in einen Zustand der Verzweiflung und geistigen Regression. Die Entscheidung ihrer zweitältesten Schwester, der Ältesten in den Karmel zu folgen, verschlimmerte diese Lage noch. Moderne Gutachter diagnostizieren rückwirkend eine schwere Depression und vermuten, dass diese nicht nur die

damalige Krankheit, sondern auch ihre späteren inneren Qualen bestimmt haben muss.

Doch kurz vor ihrem vierzehnten Geburtstag erwuchs ihr plötzlich – wie sie beteuerte: von Christus ausgehend – ungekannte Kraft, und damit begann, was sie später als ihre dritte Lebensphase begriff. Statt ständig über ihren mütterlosen Zustand zu klagen, kümmerte sie sich jetzt um noch Bedürftigere, insbesondere um zwei Waisenkinder, die vorübergehend in ihrem Elternhaus Aufnahme gefunden hatten. Gleichzeitig begann sie, ihren Horizont zu erweitern und ihre mangelhafte Schulbildung durch eigenes Lesen zu verbessern. Sie liebte vor allem Bücher aus, von denen sie eine Vertiefung ihres religiösen Verständnisses erhoffte. So wurde sie darin bestätigt, die „Freude, die nicht von dieser Welt ist“, zu suchen und ihre Selbsterziehung auf das Erreichen „vollkommener Liebesfähigkeit“ zu konzentrieren. Aus Angst, sie könnte den Ansprüchen Jesu nicht genügen, schlug sie Gott ein rührendes Opfer vor: Sie wolle freiwillig in die Hölle gehen, damit es auch an diesem Ort der Gotteslästerung wenigstens eine Seele gebe, die ihn liebt.

Eine weitere außergewöhnliche Entscheidung, ihr Streben nach vollkommener Liebesfähigkeit auf die Probe zu stellen, fand Aufnahme in Taveners Oper. Objekt war ein Mann namens Pranzini, der im Verdacht stand, zwei Frauen und ein Kind ermordet zu haben. Der seriös und gar nicht wie ein Verbrecher wirkende Angeklagte bestritt seine Schuld heftig, wurde jedoch auf Grund eines Indizienbeweises zum Tode verurteilt. Wie alle Franzosen hatte auch Thérèse alles über diesen Mann gehört und daraufhin geschlossen, es sei ihre Aufgabe, seine Seele zu retten. In dieser Absicht „adoptierte“ sie ihn, wie sie es nannte, betetet für ihn, und verstärkte ihre täglichen Opferhandlungen. Doch der Verurteilte blieb sogar noch am Fuß der Guillotine bei seiner Versicherung, er sei unschuldig, und verweigerte hochmütig die ihm angebotene Beichte und kirchliche Sühnehandlung. Als er in letzter Minute doch seine Meinung änderte, um ein Kreuz bat und dieses küsste, bevor er in den Tod ging, weinte Thérèse vor Freude, da sie ihre Gebete erhört glaubte.

Die ihr derart erwiesene Gnade Jesu bestärkte sie in dem Entschluss, eine verfrühte Aufnahme in den Karmel von Lisieux zu erbitten, in den sie als Fünfzehnjährige aufgenommen wurde. Die ihr verbleibenden neun Lebensjahre verbrachte sie in diesem kleinen Konvent, unter vielerlei äußeren wie inneren Versuchungen und Qualen. Ihr Bestreben, beide zu besiegen, entwickelte sich beständig auf das zu, was sie später „meinen kleinen Weg“ nannte. Als ihr Vater nach zwei Schlaganfällen seine geistigen Fähigkeiten

einbüßte und in ein Pflegeheim musste, überwand Thérèse ihre Verzweiflung dadurch, dass sie “den heiligen alten Mann” vor ihrem inneren Auge mit Jesus verschmolz. So konnte sie einerseits den Vater als gedemütigt und verachtet wie Jesus begreifen, andererseits Jesus als Vaterfigur verstehen lernen, zu dessen Liebe man volles Vertrauen haben musste, auch wenn er stumm blieb.

Doch ihr innerer Friede war ständig bedroht von Zweifeln, ob sie wirklich berufen und der Liebe Christi würdig sei, sowie von häufigen Perioden eines fast vollständigen Glaubensverlustes. Tapfer bemühte sie sich, ihr Vertrauen in Jesus trotz seines Schweigens zu erhalten. Als sie am Gründonnerstag 1896 Blut hustete, war sie froh bei dem Gedanken, dass sie bald sterben und zu Jesus gelangen würde; sie hoffte sogar, ihr Tod möge wie der seine auf den Karfreitag fallen. Bereits am Ostersonntag jedoch hatte sie ihren gerade noch sicher scheinenden Glauben wieder verloren und glaubte sich in tiefster Dunkelheit.

Diese “dunkle Nacht des Nichts” hatte sie seit ihren Jungmädchentagen geängstigt. Obwohl sie Johannes vom Kreuz gelesen und offenbar besonders in einem Gedicht Trost gefunden hatte, in dem er die “Noche oscura del alma”, die dunkle Nacht der Seele, als eine notwendige Versuchung auf dem Weg zu religiöser Reife erklärt, musste sie ihren eigenen, oft hoffnungslos scheinenden Weg aus dieser Öde finden. Kaum hatte sie sich von ihrem ersten Tuberkulose-Ausbruch erholt, begann sie mit großem Ernst die Übung, die ihr die Äbtissin auferlegt hatte: ihr Leben niederzuschreiben – sowohl ihre Erinnerungen an Ereignisse als auch und vor allem ihre Gebete, Gedanken, Versuchungen und dabei erfahrenen Tröstungen. In dieser Schrift, die ein Jahr nach ihrem Tod als *Histoire d'une âme* (Geschichte einer Seele) veröffentlicht wurde, formulierte sie u.a. jene Sätze, die seither um die Welt gehen und ihren Ruhm begründet haben: “Ich habe Gott nichts als Liebe gegeben, und er wird mich mit Liebe belohnen.” “Ich werde meine Ewigkeit damit zubringen, auf Erden Gutes zu tun.” “Mein ‘kleiner Weg’ ist der Weg geistlicher Kindlichkeit, der Weg des Vertrauen und der absoluten Selbstaufgabe”.

Thérèses innere Qualen wurden verstärkt durch körperliche Schmerzen, als ihre Krankheit im Sommer des folgenden Jahres erneut ausbrach und sie langsam verzehrte. Die Aufzeichnungen der letzten Unterhaltung, die sie mit der Mutter Oberin hatte, zeigen die sterbende junge Nonne in großer Angst, sie möge wegen ihrer Schmerzen beim Atmen nicht den an sie gestellten Erwartungen Gottes gerecht werden – “Ich verstehe nicht zu sterben!” – eine Angst, die sie zu besiegen suchte, indem sie sich (und vielleicht auch Jesus?)

mit der Bitte “Mein Gott, hab Mitleid mit deinem armen kleinen Mädchen!” von ihrer vollkommenen, kindlichen Abhängigkeit von seiner Gnade zu überzeugen suchte. Ihre letzten Worte, bevor sie am 30. September 1897 starb, waren: “Oh! Ich liebe ihn. Mein Gott, ich liebe dich!”

Die durch Thérèses *Histoire d'une âme* erwirkten Konversionen, Gebets-erhörungen und Heilungen verbreiteten ihren Ruhm in kürzester Zeit, und das Buch wurde bald in alle Sprachen der Welt übersetzt. Schon innerhalb der ersten fünfzig Jahre nach ihrem Tod erschienen 865 Biografien über sie, 1700 Kirchen wurden “der kleinen Schwester Thérèse” geweiht, und Papst Pius XII. ernannte sie zur “zweiten Schutzpatronin Frankreichs neben Jeanne d’Arc”. Einflussreiche Theologen wie Hans Urs von Balthasar gestehen, ihre Botschaft habe das dogmatische Denken der katholischen Kirche verändert.

Constants *Le jeu de sainte Agnès*: Wider den irdischen Rivalen

Marius Constant wählte für sein musikdramatisches Portrait der heiligen Agnes eine zweifach gebrochene Darstellung. Wie der Titel verrät, folgt er dem literarischen Modell der im Mittelalter äußerst populären Heiligenspiele (*jeux*). Hierzu adaptiert er einen dramatischen Text desselben Titels, der im 14. Jahrhundert in Provenzalisch, in enger Anlehnung an Ambrosius’ Vita der heiligen Agnes, verfasst wurde. Die Veränderungen, denen Constant diese anonyme literarische Vorlage unterzog, beschränken sich (abgesehen von radikalen Kürzungen) darauf, dass er die Hauptfigur – Aïnes in der südfranzösischen Version – durch eine Tänzerin und Christus – “le personnage en blanc” [die Figur in Weiß] – durch einen Mimen darstellen lässt. Der Komponist isoliert damit die Heilige und ihren Retter von der direkten sprachlichen Kommunikation der anderen *dramatis personae*, indem er sie ihre Gefühle und Gedanken einzig in Tanz, Mimik und Gestik sowie in instrumentaler Musik oder stellvertretend von anderen Stimmen übernommenem Gesang zum Ausdruck bringen lässt. Für die übrigen handlungstragenden Personen exzerpiert Constant ganze Passagen aus dem mittelalterlichen Spiel, ohne den Text zu modernisieren oder gar dem Hochfranzösischen anzugleichen. Doch schafft er einen in der Quelle nicht vorgegeben symmetrischen Sprachrahmen, indem er das Provenzalisch des eigentlichen Spiels mit hymnischen Gesängen in mittelalterlichem Latein umgibt.

Die Handlung ist nicht in Szenen und Akte gegliedert, sondern besteht aus einer einzigen Episodenfolge; drei verschiedene Handlungsorte sind durch Prozessionen, die den Übergang von einer Lokalität zur anderen

markieren, angedeutet. Am ersten dieser Handlungsorte steht Aïnes dem Senator gegenüber, dem Vater ihres stolzen Verehrers, der zugleich der für ihr Schicksal verantwortliche Richter ist. Dieser fordert sie mit vorzüglicher Höflichkeit auf, sich noch einmal zu überlegen, ob sie seinen Sohn, dessen Vorzüge er anpreist, nicht doch heiraten wolle. Vier nicht-personifizierte Soprane antworten ihm, indem sie (in der ersten Person der Protagonistin singend und auf ihre ‘Vermählung’ mit Christus anspielend) selbstsicher erklären, die Gesetze der Stadt verböten es einer Frau, die bereits einen Ehemann hat, einen zweiten zu nehmen. Erbst über diese bestimmte Antwort verkündet der Senator im Beisein des Priesters der römischen Göttin Vesta, Aïnes müsse nun wählen, entweder der Göttin zu dienen und sich dem Reigen ihrer Jungfrauen einzugliedern oder in ein Bordell einzutreten. Als Antwort auf diese Worte zerbricht Aïnes eine Statuette der Vesta. Der Senator, der nicht glauben kann, dass ein so junges Mädchen für sich allein stark genug sein könne, sich ihm derart zu widersetzen, beginnt die ihn umgebenden Römer nach ihrem Glauben zu befragen; doch alle beteuern nachdrücklich, keine Christen zu sein. Daraufhin befiehlt er dem Boten, Aïnes zu entkleiden, zum Bordell zu führen und sich dort als erster an ihr zu erfreuen. Der Bote gehorcht mit Wonne, zerreißt ihr Kleid und ruft wie ein Marktschreier die Lüstlinge und Zuhälter der Stadt herbei. Als Aïnes weggeführt wird, verrät der heidnische Priester sein brennendes Verlangen nach diesem schönen Kindweib in schauerlich sadistischen Bildern:

Aïnes, Aïnes, schönste Hülle einer gemarterten Seele, mit dem glatten und zarten Fleisch eines noch nicht Frau gewordenen Kindes. [...] Aïnes, Aïnes, flieh nicht, ich will deine Qualen mit dir teilen. Ich werde deine herausgeschnittene Zunge in meinen Mund nehmen, deine gevierteilten Glieder werden sich um meine Hüften schlingen, deine Schmerzensschreie werden meine Freude vergrößern, und deine Todespein wird das Erschauern sein, das uns im Glück vereint. Aïnes!

Dies beschließt die Handlung am ersten Ort. Die folgende Prozession zeigt Aïnes auf dem Weg zum Bordell, begleitet von Klageweibern, die ihr Schicksal betrauern. Am Ziel angelangt wird sie von vier Kurtisanen in Empfang genommen, die ihren Körper recht grob auf Vorzüge und Defekte untersuchen, wie man es bei einem zum Kauf gebotenen Tier täte. Doch werden sie bald unterbrochen von einem geheimnisvollen, ganz in Weiß gekleideten Mann, der das Bordell betritt, sich Aïnes zuwendet und ihr eine aus Haaren gefertigte Krone auf den Kopf setzt. Kaum macht Aïnes einige Schritte, so löst sich das Haar und fällt bis zu ihren Fußgelenken herab, so dass ihre Nacktheit vollständig bedeckt ist. Hierauf erklingen drei nicht-

personifizierte Bass-Stimmen, die das Mädchen in einer zum Gebot umformulierten Variante des *Credo* ermahnen, den rechten Glauben zu bewahren. Sie reagiert mit ausdrucksvollem Tanz. Die vier Kurtisanen, von einem heiligen Schauer ergriffen, bitten, als christliche Neophyten aufgenommen zu werden, und Aïnes heißt sie liebevoll willkommen.

Unterdessen hat sich der Sohn des Senators dem Bordell genähert. Er schickt seine Gefolgsleute voraus, denen er aufträgt zu sehen, wie es Aïnes geht, und ihre Reize bei dieser Gelegenheit selbst zu genießen. Sie betreten das Haus unter allerlei Obszönitäten, doch haben sie Aïnes noch nicht ganz erreicht, als der Mann in Weiß einen Schritt auf sie zu macht, worauf sie erblindet zurückweichen. Zutiefst getroffen entschuldigen sie sich bei Aïnes und versprechen, nun an ihren Gott zu glauben. Empört über die Schwachheit seiner Leute betritt Aïnes' zurückgewiesener Verehrer selbst das Bordell, fällt jedoch wie von einem Blitz getroffen zu Boden. Man hält ihn für tot und ruft nach dem Senator, der in Kürze eintrifft und in schmerzliche Klagen ausbricht. Aïnes gestikuliert zu dem Erschlagenen, während ihre vierfache ätherische Stimme den jungen Mann auffordert, sich zu erheben und "Gott zu danken, der dich aus der Hölle gezogen hat." Der Überwältigte erholt sich und preist Aïnes als eine heilige Jungfrau. Sein Vater folgt seinem Beispiel, indem er sie zudem bittet, seine vorherigen Handlungen zu verzeihen. Diese Bekehrungen rufen jedoch den Vesta-Priester auf den Plan, der die beiden Männer der Abtrünnigkeit vom römischen Glauben beschuldigt und Aïnes wegen Hexerei anklagt. Soldaten entreißen dem Senator die Kette, die das Emblem seiner Macht darstellt, und legen sie dem Priester um den Hals. Die zweite Prozession des Spiels führt alle zur Hinrichtungsstätte.

Hier, wo ihr kurzes Leben enden soll, weigert sich Aïnes noch einmal, ihren Glauben aufzugeben und die heidnische Göttin anzubeten, und wird infolgedessen zu sofortigem Feuertod verurteilt. Als sie an den Pfahl gebunden wird, formen ihre Gedanken ein Gebet zu Gott, das von den Sopranen gesungen wird. Die Hände, die sich ihrem Körper mit Fackeln nähern, werden wie von unsichtbarer Kraft zurückgehalten und kehren sich schließlich gegen die Gesichter der Fackelträger selbst. Die vielen Neugierigen, die sich zu dieser Hinrichtung eingefunden haben, schreien auf und rennen um ihr Leben. Der Vesta-Priester, der sich plötzlich mit dem verurteilten Mädchen allein gelassen sieht, beleidigt sie, indem er behauptet, selbst die Flammen fänden ihren Körper zu lasziv, um ihn berühren zu wollen. Er ist im Begriff, Aïnes zu vergewaltigen, als ein Soldat ihn brutal zurück reißt, ihm sein Schwert entwendet und Aïnes ersticht. Sofort verwandelt sich der Scheiterhaufen: es erscheint an seiner Stelle der Mann in Weiß mit einer Taube in

den Händen. Er kniet kurz nieder und geht dann mit langsamen Schritten zum Altar, wo er die Taube über seinen Kopf hebt. Mit dieser symbolischen Geste endet das *jeu*.

Authentizität und Wahrscheinlichkeit in Sprache und Handlung sind in diesem musikdramatischen Werk ganz offensichtlich von untergeordneter Bedeutung. Constant trifft zwar den mittelalterlichen Text, indem er Aïnes' Familienmitglieder und die drei Erzengel – durchaus aktive Rollen im *jeu* – ausspart, doch übernimmt er die Christusfigur sowie das traditionelle Symbol der Taube und scheint damit zunächst gängigen Konventionen verpflichtet. Erst ein detaillierter Vergleich mit dem Quellentext erhellt, dass der Komponist das hagiografische Spiel doch auf wesentliche und interessante Weise modernisiert hat.

Zunächst sind, wie schon erwähnt, die beiden in der mittelalterlichen Version ausgesprochen eloquenten Rollen der Heiligen und ihres Retters von den übrigen handelnden Personen durch ihre Verweigerung der Sprache abgehoben und erscheinen damit als 'nicht ganz von dieser Welt'. Die zahlreichen Wunder, die das mittelalterliche Drama durchziehen, sind drastisch reduziert und manifestieren sich ausschließlich als direkte Auswirkungen des stummen, Christus-gleichen Mannes in Weiß. Schließlich gibt es Verfremdungseffekte, die zwar aus der obigen Zusammenfassung nicht ersichtlich sind, jedoch in der tatsächlichen Dramaturgie sofort deutlich werden: Dieselben Sänger und Sängerinnen sprechen nicht nur *für* Aïnes und den Mann in Weiß (indem sie die Gedanken und Gebete der Angeklagten sowie die aus göttlicher Höhe herab klingenden Glaubensermutigungen artikulieren), *über* sie und ihren himmlischen Bräutigam (in den hymnischen Gesängen) und *zu* ihr, sondern leihen ihre Stimmen zudem auch den dramatisch spezifischen Personen: Die drei Bässe verkörpern den Vesta-Priester, den Senator und den Boten, die vier Soprane die Klageweiber und Kurtisanen, und alle zusammen den artikulierten Teil der entsetzten Menge.

Musikalische Abbilder eines Martyriums

Constants 65 bis 70 Minuten dauerndes, ohne Pause gedachtes Spiel von der heiligen Agnes setzt also sieben Sänger ein: vier Soprane und drei Bässe. Hinzu kommen vier nur sprechende Schauspieler, ein stummer Mime, eine Tänzerin und vier Instrumentalisten, die die Handlung mit (Kirchen- oder elektronischer) Orgel, elektrischer Gitarre, Posaune und vielfarbigem Schlagzeug begleiten.

Die musikalische Struktur besteht aus zahlreichen Segmenten, die zu dreizehn Blöcken zusammengefasst sind. Die einzelnen Segmente wie auch die Blöcke unterscheiden sich drastisch in Hinsicht auf Länge, Stil, Textur und die Beziehung der Musik zum gesprochenen Text. Erst wenn man über diese oberflächliche Vielfalt und Constants zusätzlich verwirrende Zählung nach Textexzerpten hinwegsieht, wird erkenntlich, dass das Werk als Palindrom gebaut ist – als eine vorwärts wie rückwärts gelesen identische Sequenz. Dabei ist die Entsprechung nur in den lateinischen Rahmenteilen direkt, in den provenzalischen Abschnitten dagegen, wie ich im Folgenden andeuten möchte, höchst raffiniert und abwechslungsreich.

ABBILDUNG 4: Marius Constant, *Le jeu de sainte Agnès*, Aïnes’ “Passion”

[7]	
Christus schlägt seinen Widersacher	
[6a/b/c/d]	[9b/a/c], [8]
Glaube und Konversion	Klage, Reue und Sühne
[5a/b]	[10b/a]
(Prozession zum Bordell)	(Prozession zur Hinrichtung)
[3a/b], [4]	[11c/b/a]
Beschämung und Lust	Bitte um das heilige Martyrium
[2a/b/c/d]	[12d/c/b/a]
Ablehnung und Bestrafung	die Rache des Vesta-Priesters
[1a/b]	[13b/a]
Begrüßung und Bestätigung	Willkommen und Verklärung

Die abschließende “Verklärung” [13b] ist als verkürzte Reprise des eröffnenden himmlischen Begrüßungsgesangs [1a] komponiert; in beiden erklingt der lateinische Text einer Antiphon in siebenstimmiger, von der Orgel im *vox humana*-Register unterstützter Homophonie. Anonym bleibende Stimmen laden die Heilige ein: “Veni veni / Sponsa christi / Accipe coronam / Quam tibi Deus / Preparavit in aeternum” [Komm, Braut Christi. Nimm die Krone, die Gott für dich in Ewigkeit bereitet hat]. In ähnlicher Weise modifiziert [13a] zwar die Struktur, nicht jedoch den Text, die Textur oder die Gesangstechniken von [1b]; dieselben Stimmen wie zuvor bestätigen hier Aïnes’ Erwählung in einer Wendung, die an die himmlischen Worte anlässlich Jesu Jordan-Taufe erinnert: “Hec est virguo sapiens et una de numero Prudentium” (*sic*) [Hier ist eine weise Jungfrau, eine aus der Zahl der Klugen]. In beiden Fällen singt der erste Sopran vom göttlichen Gefallen

an der weisen Jungfrau, während die drei anderen Frauen einzelne Töne der texttragenden Stimme durch textlose unisono-Verstärkung hervorheben, die Instrumente dagegen gänzlich schweigen. Die zwischen diesen Rahmenabschnitten liegenden musikalischen Komponenten zeigen statt der ausdrücklichen eine innere symmetrische Entsprechung.

In Segment [2a], das die weltliche Handlung eröffnet, verweigern sich die vier Soprane im Namen von Aïnes dem Senatorssohn als Braut; entsprechend beschließt Segment [12d] die weltliche Handlung, indem die Bässe Aïnes rufen, während der Priester sich verlangend an sie presst. Der Zurückweisung des jungen Freiers folgen die Beleidigungen, die der heidnische Priester der Protagonistin entgegen schleudert, sowie zwei Duette: Der Senator und der Priester schlagen Aïnes vor, sie solle eine vestalische Jungfrau werden, und rügen ihre Widerspenstigkeit. Im zweiten dieser Duette singen die beiden Männerstimmen gleichzeitig verschiedene Texte; im ersten stehen sich die Texte zudem als Gegensatz von gesprochener und gesungener Sprache gegenüber. Während der Gesang durchgehend unbegleitet ist, folgt den Priesterworten in den drei Segmenten [2b, 2c, 2d] wie ein sanktionierendes Amen ein tonlich jeweils identischer Klang, der in seiner Zusammensetzung aus gitarristischem Gongeffekt, japanischem Tempelgong und Kuhglocken tatsächlich 'heidnisch' wirkt. Gegen Ende des Werkes entsprechen den Beleidigungen des Vesta-Priesters dessen sadistische Drohungen ([12c]) und den zwiespältigen Duetten eine Gegenüberstellung priesterlicher Flüche mit den Lobpreisungen für und Klagen über Aïnes durch die Soprane ([12b, 12a]). Auch hier ist der Gesang unbegleitet mit Ausnahme einzelner Töne, mit denen 'die Menge' die Aussagen über die Jungfrau unterstreicht. Diese unisono-Verstärkungen werden von den Schauspielern und Instrumentalisten gesungen, und zwar in bewusst laienhaftem Stil, und erzeugen so ein klangliches Gegenstück zu den Bestätigungen durch die 'heidnischen' Gongschläge.

Segment [3] beginnt mit gesprochenem Dialog. Der Bote wird herbeigerufen und mit der Aufgabe betraut, Aïnes durch Zurschaustellung ihres nackten Körpers zu demütigen und ihre Verbannung ins Bordell zu verkünden. Die musikalische Darstellung ist hier gegenüber dem Vorangegangenen vollkommen verändert: Alle Instrumente sind äußerst aktiv, wobei sie sich einer Vielfalt von Spieltechniken und Texturen einschließlich aleatorischer Passagen bedienen. Die unflätige Art, mit der der Bote in [3b] die neue Stadtkurtisane anpreist, ist nicht-metrisch notiert und von wilden Ausbrüchen auf Tomtoms und Bongos sowie Schwellern, Glissandi und ähnlichen sinnlichen Geräuschen in anderen Instrumenten begleitet. Im Gegensatz dazu

klingt die Arie, in der der Vesta-Priester seine sadistische Lust für das soeben der gesamten Männerwelt zu Füßen geworfene Mädchen zum Ausdruck bringt [4], feierlich zu langsamen Kuhglockenschlägen, gestrichenen Gitarrensaiten, Orgelakkorden im höchsten Register, dem drohenden Knistern des Donnerblechs und anderen noch merkwürdigeren Geräuschen. Der Kombination von [3]+[4] entspricht an strukturell symmetrischer Stelle das Segment [11]. Dem Angriff durch Boten und Priester wird darin die im Namen der Angeklagten von den Sopranen erbetene letzte Verletzung, das Martyrium, entgegengestellt. Hier bleibt der abwechselnd homophon oder in kanonischer Engführung gehaltene Gesang ganz unbegleitet, während die Instrumente auf ein kurzes Zwischenspiel beschränkt sind, in dem sie mit einer Kombination aus (teilweise improvisatorischen) Orgelpassagen im höchsten Register, Gitarrenklängen und gestopfter Posaune ein der oben beschriebenen Lustarienbegleitung ähnliches Klangbild erzeugen.

Als nächstes im Palindrom folgen die beiden Prozessionen. Die Segmente [5a] und [10b] sind jeweils für die vier Soprane gesetzt, die im ersten Fall ausdrücklich als “Klageweiber” identifiziert sind und im zweiten, wie ihre Weherufe zeigen, offensichtlich eine ähnliche Funktion haben. Die zur Werkmitte hin anschließenden Segmente [5b] und [10a] kontrastieren mit diesen emotionalen Äußerungen als extrem langsam gehaltene, aus einer Vielfalt von Lauten bestimmter und unbestimmter Tonhöhe zusammengesetzte Instrumentalstücke.

Die Handlung am mittleren Spielort, dem Bordell, wird auf der einen Seite flankiert von den Ermahnungen der drei Bässe, Aïnes möge den Aussagen des *Credo* glauben und vertrauen, auf der anderen Seite von der Aufforderung der – hier ähnlich den Bässen mit quasi-göttlicher Autorität sprechenden – vier Soprane, der niedergeschmetterte junge Freier möge sich erheben und Gott für dessen Gnade danken. Die Worte der Bässe führen zur Selbstdarstellung der vier Kurtisanen und ihrer anschließenden Konversion unter dem Eindruck der machtvollen Gegenwart des Mannes in Weiß; die Worte der Soprane sind umgeben von der Klage des Senators über seinen scheinbar toten Sohn und die in Bewunderung für die Reinheit und geistige Kraft der Aïnes erfolgte Konversion von Vater und Sohn. Das Spiel mit den musikalischen Texturen ist dabei analog: Während die Kurtisanen ihre dankbare Hinnahme des Glaubens vor dem Hintergrund der mehrfach wiederholten Ermahnungen der Bässe zum Ausdruck bringen, erklingt der Gesang, mit dem die beiden konvertierten Männer die “heilige Jungfrau Aïnes” preisen, mit der motettenähnlichen Präsentation desselben Textes durch die Soprane zusammen.

Die Achse des Palindroms, Segment [7], präsentiert den beinahe tödlich endenden Zusammenstoß zwischen dem stolzen Freier, der Aïnes zu entehren versucht, und dem ihn gewaltsam zurückschlagenden “Mann in Weiß”. Der gesprochene Dialog des jungen Römers mit seinen Kumpanen ist von kurzen, halb-musikalischen Einwüfen unterbrochen: Dabei erklingen in [7a] eine Kombination aus hohen Gitarrenglissandi, Rasseln, Schlägen auf das Donnerblech, Orgelclustern und vielen ungeordneten Geräuschen, in [7b] “schnelle und heftige” Warnungen der Soprane in unbegleiteter Sprechstimme, in [7c] weitere instrumentale Drohgebärden, in [7d] chaotisch rasches Gemurmel aller Mitspieler mit weiteren Warnungen, und in [7e] eine wilde Imitation der aufgebracht Menge durch die Instrumentalisten. Der ganze Block enthält kaum einen harmonischen Klang; der Zusammenstoß der körperlichen und geistigen Ansprüche auf diese Braut erscheint tatsächlich furchtbar.

Menschliche Stimmtechniken zur Darstellung göttlicher Präsenz

Obwohl nur sieben Sänger, die zudem auf zwei Stimmlagen beschränkt sind, in diesem Werk alle vokal übermittelte Musik übernehmen, ist das Spektrum der Texturen, Techniken, Sprechhaltungen und Personifizierungsgrade beeindruckend breit. Constants Mischung aus mittelalterlichen und modernen Ansätzen führt zu faszinierenden Nuancierungen. Zwar erscheint es oberflächlich so, als beteiligten sich die Heilige selbst sowie Christus, um den es ihr ja vor allem geht, gar nicht an der gesanglichen Dimension, doch lässt sich nachweisen, dass der Komponist durch die Art, wie er die Soprane und Bässe abwechselnd als Verkörperung handelnder Personen und als nicht-personifizierte Stimmen einsetzt, das Thema des himmlischen Bräutigams, der irdisches Verlangen besiegt, vielleicht noch deutlicher darstellt, als es ein Librettotext allein vermocht hätte.

Wenn die vier Soprane singen, so sprechen sie abwechselnd *für*, *zu* und *über* Aïnes; in jeder dieser Funktionen betonen sie einen unterschiedlichen Aspekt der Handlung. Ihr Sprechen *über* Aïnes beschränkt sich auf die Rahmensegmente [1b] und [13a], in denen sie mit einer Textzeile, die aus Antiphonen für jungfräuliche Heilige bekannt ist, die Weisheit und Klugheit der Märtyrerin bestätigen. Diese Aussage wird in einem Stil dargeboten, der sich durch eine besonders hohe Konzentration an erweiterten Vokaltechniken auszeichnet: Der erste Sopran singt ein üppiges Melisma, einen rhythmisch beschleunigenden Triller und eine an die Aufführungspraxis alter Musik

als auch solistisch singen. Als Terzett nehmen sie an der umrahmenden himmlischen Anerkennung teil, ermahnen im Namen des Mannes in Weiß zu wahren und festem Glauben und heißen die Märtyrerin schließlich als Braut Christi willkommen – drei Artikulationen einer göttlichen Stimme. Als individualisierte Sänger in den Rollen des heidnischen Priesters, des Senators und des Boten dagegen stehen ihre Äußerungen für den weltlichen Konkurrenten Christi, den Senatorssohn und Möchte-gerne-Bräutigam der Aïnes. Er ist der erklärte Antagonist innerhalb der Dramenhandlung, doch singt er nicht und ist auch sonst in keiner anderen Weise ausgezeichnet. Sein Verlangen nach Aïnes, das zwar die Kette von Ereignissen in Gang setzt, von dem wir aber innerhalb des Spiels selbst erstaunlich wenig erleben, erscheint projiziert auf den öffentlichen Repräsentanten des Heidentums, den Vesta-Priester. Der Bote, lüstern und obszön in Verhalten und Sprache, handelt seinerseits im Namen des Priesters und im weiteren Sinne in dem aller sich vor Begehren nach Jungfrauen verzehrenden Männer. Selbst der Senator bezichtigt Aïnes in seiner größten Arie, der herzerreißenden Klage über seinen Sohn, als Hure – weil sie dem Verlangen des jungen Mannes *nicht* nachgegeben habe. Was also aus Aïnes' Blickwinkel ein Kampf für die Reinheit ihrer Hingabe an Christus ist, erscheint aus der Sicht ihrer heidnischen Gegner als ihre ungehörige Selbstbehauptung angesichts des männlichen Anspruchs auf eine durch nichts, vor allem nicht durch fremde Götter, zu beschneidende Sinnenlust.

Während die drei Haltungen und Personifizierungsgrade der Soprane die verschiedenen Facetten zeichnen, die sich zu einem Charakterbild der Protagonistin zusammenfügen, das sie als ein sowohl sterbliches wie geistiges Wesen zeigt, unterscheiden sich die Gesänge, mit denen die Bässe *über* und *für* den himmlischen und den irdischen Bräutigam sprechen, nur durch ihre Textur. Zwar geht ihre Stimmtechnik über das aus der alten Musik bekannte Repertoire von Brust-, Bauch- und Kopfstimme hinaus; allerdings verwenden die Sänger das, was der Komponist als "Bauchprojektion, wie sie von tibetischen Mönchen angewandt wird", beschreibt, gleichermaßen in ihren menschlichen wie in ihren quasi-göttlichen Personifizierungen.

Mit anderen Worten: Constant porträtiert die heiligmäßige junge Märtyrerin – in ihren Gedanken und Gebeten, ihrer Wirkung auf ihre Umgebung, dem ihrem Schicksal entgegengebrachten Mitleid und der ihr von Gott zuerkannten Ehre – symbolisch durch vier Sängerinnen, die als Quartett verschiedene Rollen übernehmen und entsprechende Mittel einsetzen. Derweil unterstreicht der musikalische Einsatz der drei Bass-Stimmen einen Aspekt, den der mittelalterliche Text nicht in den Vordergrund stellt: eine dialektische

Gegenüberstellung von Christus als Bräutigam (gehört als *eine dreifache Stimme*) und seinem sexuell motivierten heidnischen Kontrahenten (in der Form *dreier Solostimmen*).

Diese Zahlen sind von symbolischer Bedeutung. Bei ihren himmlischen Artikulationen treten die Bässe stets als DREI Sänger auf. Im Namen des irdischen Kontrahenten äußern sie sich sowohl singend als auch sprechend. Im letzteren Falle wird das Dreigespann durch eine VIERTE Stimme ergänzt: die des Antagonisten selbst. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als wolle Constant uns daran erinnern, dass DREI die Zahl der göttlichen Trinität ist, während VIER seit Empedokles für die vier Elemente und damit das Materielle, Irdische, Vergängliche schlechthin steht. Umgekehrt reduziert sich Aïnes' frommes, aber doch noch irdisches Sopran-QUARTETT beinahe unbemerkt zum TERZETT genau in dem Augenblick, als sie ihre Opferrolle annimmt, sich dem Martyrium willig unterwirft und damit zur Braut Christi wird.

Taverners *Thérèse*: Eine spirituelle Pilgerfahrt

Gerard McLarnons Libretto für John Taverners Oper zeigt Thérèses inneren Kampf. In acht Abschnitten stellt er die für ihren geistigen Reifeprozess wesentlichen Ereignisse vor allem symbolisch dar. Bezeichnenderweise fehlen in diesem Portrait alle Menschen, die das Leben und letzte Leiden der jungen Nonne tatsächlich begleitet haben, insbesondere ihre Mitschwestern. Stattdessen spielen eine Rolle: der Dichter Rimbaud, von dem die historische Thérèse möglicherweise nie gehört hat, dessen Ansichten aber nach Meinung des Librettisten für ihre Lebensgeschichte relevant sind; der angebliche Mörder Pranzini, den sie nie traf, dessen Seelenheil sie aber beeinflussen zu haben meinte; Johannes vom Kreuz, dessen Erfahrungen sie zu teilen glaubte (dieser spricht durch den Chor); Christus (in verschiedenen Erscheinungsformen); und zuletzt Gruppen schwarzer und weißer Gestalten, die ihre negativen und affirmativen inneren Stimmen artikulieren.

Die Oper beginnt mit Thérèse auf dem Krankenbett. Sie hat nach einem Hustenanfall Blut auf ihrem Skapulier bemerkt und reagiert darauf, indem sie "den Bräutigam" willkommen heißt, dessen Nähe sie spürt. Christi Stimme antwortet ihr mit einem sanften "Veni, speciosa mea, veni, amica mea" [Komm, meine Schöne, komm, meine Freundin]. Kaum ist diese liebevolle Einladung verklungen, erheben sich neben ihrem Bett die schwarzen Gestalten ihrer negativen Gedanken mit Anspielungen auf die "Nacht des Nichts".

Für eine Weile kann Thérèse das Wissen um Christi Gegenwart noch gegen diese Einflüsterungen bewahren und hört weiterhin sein “soror mea” [meine Schwester] sowie das allumfassende “Alleluja” des Knabenchors. Doch die schwarzen Gestalten bohren weiter, und plötzlich *sieht* Thérèse Christus – allerdings nicht als Lichtgestalt, sondern auf einem Hügel aus Knochen und Totenköpfen, der Schädelstätte Golgatha. Sein “Eli, Eli, lama sabachthani” drückt tiefste Verlassenheit aus, die Thérèse in Verzweiflung und die in ihrer Kindheit damit gekoppelte Regression stürzt. Mit pathetischer Kleinkinder-Stimme nennt sie sich “Baby” und kündigt mit “Baby goes to bye-byes“ ihren baldigen Tod an. Dabei bleibt sie taub für die Trostworte der weißen Gestalten, die ihr versichern, Christus sei auferstanden. Stattdessen wimmert sie ein vielfaches “Mama” – die Anrede der historischen Thérèse sowohl für ihre irdische Mutter als auch für die Muttergottes. Während sie fortfährt, kindhaft um Mitleid zu bitten, beeilen sich die schwarzen Gestalten, die Freudenbotschaft ihrer Gegenspieler mit einem vielfach wiederholten “Christus ist tot!” zu unterlaufen. Thérèse scheint ihnen Glauben zu schenken, als McLarnon sie (in Worten aus ihrer Autobiografie) antworten läßt: “Ich sehe den auferstandenen Herrn nicht”, “ich bin in einem Tunnel aus schwarzem Stein” und “ich verstehe nicht zu sterben.” An dieser Stelle jedoch steigt Christus vom Kreuz herab. Zielstrebig betritt er Thérèses Zelle, wirft sein Kreuzigungsgewand fort, so dass er plötzlich ihrem Vater zu ähneln scheint, und nimmt sie bei der Hand, um sie auf die erste von drei ‘Reisen’ zu führen.

Diese Reisen sind die, von denen im 16. Jahrhundert der Mystiker Johannes vom Kreuz sprach; darauf verweisen die im Knabenchor erklingenden spanischen Worte, die Zeilen aus seinem berühmtesten Gedicht zitieren: “En una noche oscura / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada” [In einer dunklen Nacht / ging ich aus, ohne bemerkt zu werden, / da mein Haus zur Ruhe gekommen war]. Als “dunkle Nächte” beschrieb Johannes die drei Reisen der Seele auf dem Weg zu Gott, die darin bestehen, dass die Seele alles Verlangen nach irdischen Dingen aufgibt (die Nacht der menschlichen Sinne), den schwierigen Pfad zur Vereinigung zurücklegt (die Nacht des Glaubens, der dem Verstand dunkel erscheint), und schließlich das Ehrfurcht gebietende Ziel erreicht (die Nacht Gottes, der der Seele in diesem Leben unfassbar bleibt).

Im folgenden Abschnitt wird Thérèse zusätzlich zur Sopranistin, die die Rolle der jungen Nonne singend darstellt, von einer Tänzerin verkörpert, die ihr Kindheits-Ich repräsentiert. Ihr Gegenüber ist hier der Dichter Rimbaud, den die Szenenanweisungen als einen “durch Feuer gegangenen Harlekin;

versengt, doch nicht geschwärzt“ beschreiben. Arthur Rimbaud war ein Zeitgenosse der historischen Thérèse. Frühreif, wie ja auch sie es in mancher Hinsicht war, schrieb er all seine Gedichte vor seinem zwanzigsten Geburtstag. Tavener beschreibt seine Rolle im Opernportrait der *Thérèse* als die eines “Führers durch Fegefeuer und Hölle, eines Psychopomp, wie Hermes es im griechischem Drama für Zeus ist”. Dies erinnert an die *Göttliche Komödie*, in der Dantes Ich, das auf dem Weg zum Himmel von feindlichen Tieren behindert wird, von Vergil auf dem beschwerlicheren Pfad geleitet wird, der durch Fegefeuer und Hölle zum Paradies führt. Indem McLarnon und Tavener ihrer Thérèse einen Dichter als Begleiter durch das ‘Fegefeuer’ ihrer Kindheit geben, interpretieren sie ihren beschwerlichen Weg im Kampf um den Glauben in der Tradition, die über Johannes vom Kreuz auf den Florentiner Weisen zurückverweist.

Zwar verraten Librettist und Komponist nicht, was sie dazu bewegte, gerade diesen Dichter für die beabsichtigte Rolle zu wählen, doch lässt sich schließen, dass er seine besondere Eignung den inneren Kämpfen um eine Beziehung zu Gott sowie seinem wiederholten Glaubensverlust verdankt. 1873, gerade neunzehn Jahre alt und damit jünger als Thérèse zum Zeitpunkt ihrer autobiografischen Selbstanalyse, fasste Rimbaud seine Vergangenheit in einem Werk zusammen, dem er den Titel *Une saison en enfer* (deutsch erschienen als *Ein Aufenthalt in der Hölle*) gab. Im ersten, einführungsartigen Kapitel zeigt er sich von Angst gepeinigt, gnadenlos gegen sich selbst in seiner Verurteilung der Illusionen und des ungeheuren Stolzes, der seine frühreifen Jugendjahre bestimmt hatte, und voller Sehnsucht nach dem Zustand der Unschuld vor allem Wissen um Gut und Böse. Doch weiß er, dass er sein christliches Erbe nicht abwerfen kann. Obwohl er das Mitgefühl als Schlüssel zu innerer Befreiung und Glück erkennt, glaubt er sich selbst unfähig zu dessen Vorbedingung, der Selbstverleugnung, und verschmäht den Weg der Demut. Die äußere wie innere Folge davon aber ist, wie er selbst beschreibt, die Hölle.

Die Opernfigur Rimbaud verhöhnt Thérèses kindisches Verhalten, insbesondere ihre selbstzufriedene Sicherheit, sie sei eine von Gott Erwählte, und ihren spirituellen Stolz, der sie (wie sie in ihrer Autobiografie schrieb) ein “T” in den Himmel geschrieben sehen ließ. Die junge Frau verteidigt sich mit den Worten “Ich war ein Kind”, doch der Dichter zeigt seine Verachtung mit den gesteigerten Ausrufen “Arroganz – astronomische Arroganz – leviathanische Arroganz – gargantische Arroganz”, verhöhnt ihren “Weg der Weisheit, Weg der Vervollkommnung” und beschuldigt sie, sich Sokrates, Aristoteles und Archimedes an die Seite stellen zu wollen.

Der Zuschauer versteht erst allmählich, dass es sich bei diesen Rimbaud in den Mund gelegten und scheinbar gegen die sterbende junge Frau gerichteten Beschuldigungen um die Skrupel handelt, die die Nervenkrankheit der kleinen Thérèse verursacht hatten. Dies bestätigt sich in den zwei folgenden Abschnitten, die "Veitstanz" und "Das Wunder der Muttergottes" überschrieben sind und eindeutig in die Zeit der Kindheit zurückführen. Rimbaud ist zu keiner Anteilnahme gegenüber dem leidenden Mädchen bereit, sondern konstatiert lediglich: "Im Alter von zehn Jahren liegt ein Kind im Sterben. [...] Veitstanz, der Tanz deines brennenden Stolzes". Noch weniger Sympathie bringt er für die wundersam Geheilte auf und deutet damit Thérèses schon damals nicht enden wollende Selbstzweifel an. Als sie behauptet, die Jungfrau lächeln gesehen zu haben, bemerkt er beißend: "Beim Kitzeln der Schmeichelei spucktest du das ewige Leben aus". Bei diesen Hohnworten wird die erwachsene Thérèse von Demut ergriffen und bekennt (wieder in Worten aus der *Geschichte einer Seele*): "Alles ist wahr, ich werde nun mit Sündern zusammensitzen und mit dunklen Seelen, für die Gott tot ist".

Auf der zweiten 'Reise' ist Rimbaud nur noch kommentierend zugegen, während die Gegenwart Christi, der sie zu "ziehen" und ihren Weg durch die Nacht zu beschleunigen verspricht, spürbarer wird. Darauf folgt die Episode mit Pranzini. Drei Opfer treten nacheinander an die Rampe; dreimal spekulieren Kurtisanen über Pranzinis mögliche Motive für diesen Mord. Jedesmal erklären die Richter Pranzini für schuldig und verurteilen ihn zum Tode, doch der Angeklagte beteuert seine Unschuld – worauf das Publikum einen mimisch angedeuteten Messerüberfall erlebt. Hin- und hergerissen zwischen Rimbauds Verspottung ihrer Sentimentalität und der Aufforderung Christi, sie müsse wählen, sieht Thérèse die Seele des zu Rettenden und fällt dem vermeintlichen Verbrecher zu Füßen.

Auf der dritten 'Reise' ist Thérèse ruhig und heiter, voller Dankbarkeit, dem Tunnel und steinernen Himmel entkommen zu sein. Bald erkennt sie, dass ihre zukünftige Aufgabe sein wird, "to spend my eternity doing good on earth". Damit ist (in der Bildersprache des Johannes vom Kreuz) ihr Aufstieg auf den Berg Karmel vollendet. Als sie plötzlich in einer abscheulichen Vision mit den abgerissenen menschlichen Körperteilen im Krieg getöteter Soldaten konfrontiert wird, verkehrt sie Christi Verlassenheitsschrei zu einem Hoffnungsschrei. "Mein Gott, mein Gott, du hast sie nicht verlassen!" wiederholt sie auch noch in Reaktion auf die nächste Vision, in der in den Tod marschierende Soldaten sie mit ihrem verzweifelten "Wir verstehen nicht zu sterben" an die Untröstlichkeit ihrer Jugendkrankheit erinnern.

Die Oper schließt mit einem langen, als "ekstatischer Gesang" bezeichneten Abschnitt, der sprachlich ausschließlich die verbürgten letzten Worte der Heiligen, "Oh, ich liebe ihn. Mein Gott, ich liebe dich" wiederholt. Christus, der sich aus seiner Bühnenperson zurückgezogen hat und wie zu Beginn nur als körperlose Stimme von oben zu hören ist, antwortet ihr mit biblischen Worten, die sie als seine Braut bestätigen: "Sponsa mea, / Ecce tu pulchra es" [Siehe, du bist schön, meine Gemahlin]. Als die Bühne in die Dunkelheit des Anfangs zurückfällt, verbleibt von Thérèses Ausruf nur das eine Wort, das sie, wie Johannes vom Kreuz, zum Ziel ihres Lebens erwählt hatte: "Liebe".

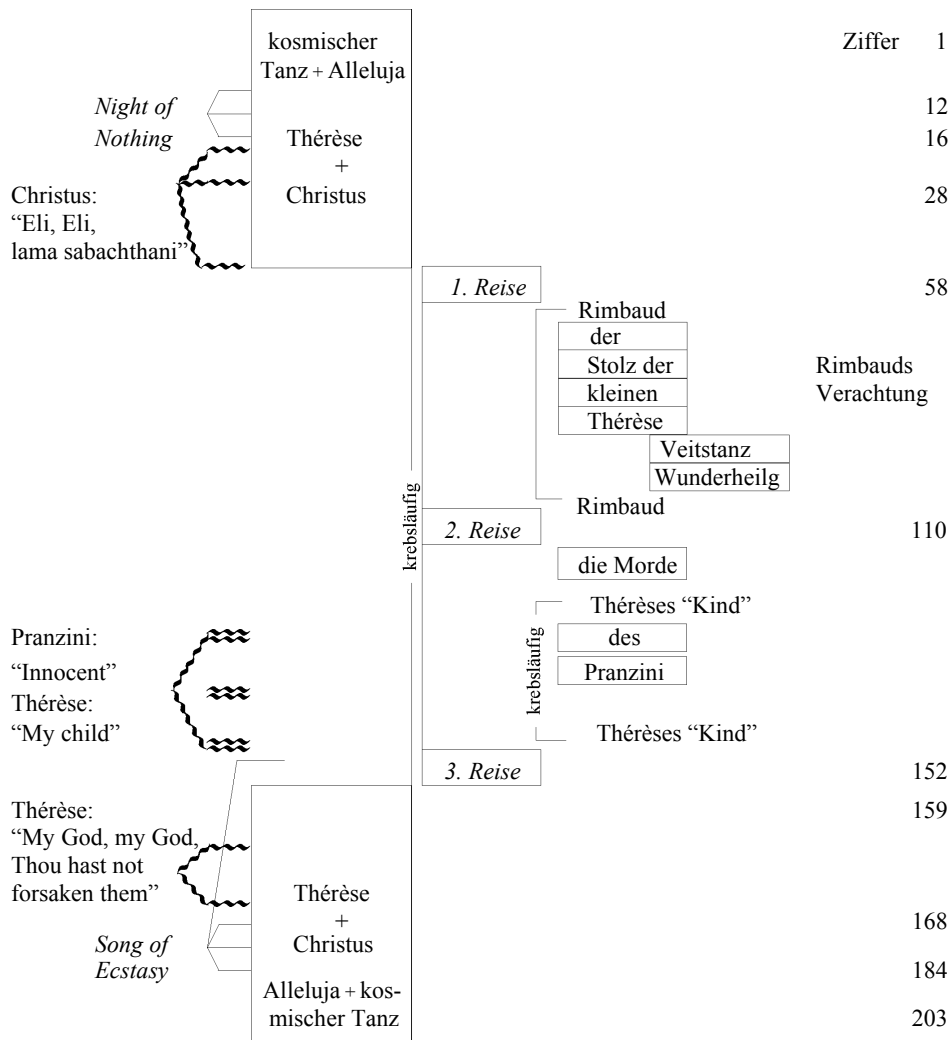
Musikalische Strukturen als Symbole geistiger Wandlung

Die Einteilung des Librettos in acht Abschnitte verrät nichts über die erstaunliche Symmetrie, die Taversers Musik Thérèses letzten geistigen Pfad ganz ähnlich unterlegt wie Constants Komposition dem Weg der Agnes. Im Verband mit einigen wenigen tonalen und rhythmischen Emblemen ist es vor allem die Architektur der Komposition, die diesen Pfad nachzeichnet. Wie in Abbildung 5 grafisch dargestellt, entsprechen sich das erste und letzte Viertel des Werkes in beinahe perfekter Spiegelung (vgl. in der Partitur Ziffer 0-57 und 158-208). Die drei 'Reisen', die mit sich wiederholender Musik und in gleichmäßigem Abstand zu einander in diesen Rahmen eingefasst sind (Ziffer 58-63 = 110-118 = 152-157), umschließen ihrerseits zunächst Thérèses Konfrontation mit ihrem Kindheitsstolz, sodann ihre Bereitschaft zu geistiger Mutterschaft für den vermeintlichen Verbrecher. Die Konfrontation ist durchsetzt mit zwei musikalisch verwandten Passagen zur Charakterisierung Rimbauds und vier weiteren, die seine Verachtung für das selbstverspielte Kind zeigen; Thérèses Mitleidsbereitschaft ist ähnlich verwoben mit wiederholten Blicken auf den des Mordes Angeklagten. In den palindromischen Rahmenteilern entsprechen den drohenden "Nacht des Nichts"-Rufen der schwarzen Figuren die Ausdrücke freudiger Ekstase. Schließlich kehrt der Todesschrei Christi zweimal musikalisch genau zitiert wieder: in Thérèses Beteuerungen, dass Gott seine Kinder *nicht* verlässt, sowie in den dreifach gepaarten Äußerungen Pranzinis und Thérèses.

Neben der Botschaft, die sich in dieser vielfach gespiegelten Struktur verbirgt, stehen rhythmische Momente als Bedeutungsträger im Vordergrund. Die Oper beginnt und endet mit dem, was Tavener einen "kosmischen Tanz" nennt: Aus der Stille und in vollständiger Dunkelheit erwachsen lang-

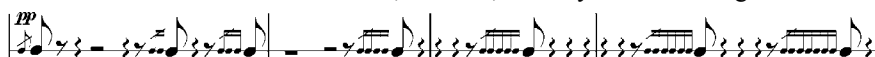
same Schläge eines Tamtams, denen sich die Bässe und Knabensopranen mit wiederholten Halleluja-Rufen in aufsteigender Tonhöhe zugesellen. Diese vollkommen ruhige, aus irdischer Sicht statische Musik erstreckt sich an beiden Enden des Werkes über jeweils etwa vier Minuten. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich Thérèses Angst; in ihn hinein löst sie sich am Ende.

ABBILDUNG 5: John Tavener, die spiegelsymmetrische Anlage der Oper *Thérèse*



Ein deutlich anderer Rhythmus kennzeichnet die Duette von Thérèse und Christus: Untermalt von den sanften Schlägen der Basstrommel stellt die Rührtrommel immer dringender wirkende Wirbel in den Raum, deren Zielton jeweils von einem Zwölftonakkord der beiden Klaviere betont wird. Bezeichnenderweise findet dieser Rhythmus wachsender innerer Unruhe keine Entsprechung in der spiegelbildlich korrespondierenden Passage gegen Ende des Werkes.

BEISPIEL 7: John Tavener, *Thérèse*, der Rhythmus der Angst



Gegen Ende des eröffnenden Rahmenabschnitts, als Christus seinen von “Eli, Eli” zu “Eli, Eli, lama ...” entwickelten Schrei beim dritten Ansatz vollendet, entsteht auf rhythmischer Ebene eine neue Wirklichkeit: das, was ich den ‘Rhythmus der göttlichen Ordnung’ nennen möchte. Vier Zeitwerte von einem, zwei, drei und vier Achteln Dauer (♩, ♪, ♫, ♬) erklingen in Tonwiederholung und ziehen damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf ihre Permutationen – die Variationen in der Anordnung der Elemente.

BEISPIEL 8: *Thérèse*, der Rhythmus der göttlichen Ordnung

1-2-3-4 4-3-2-1 3-4-1-2 2-1-4-3 2-4-1-3 3-1-4-2 1-4-2-3 3-2-4-1 2-3-4-1
 1-2-3-4 4-3-2-1 3-4-1-2 2-1-4-3 2-4-1-3 3-1-4-2 1-4-2-3 3-2-4-1
 1-2-3-4 4-3-2-1 3-4-1-2 2-1-4-3 2-4-1-3 3-1-4-2 1-4-2-3
 1-2-3-4 4-3-2-1 3-4-1-2 2-1-4-3 2-4-1-3 3-1-4-2

In einfacher Version erklingen die Permutationen in den Posaunen gegen Ende des eröffnenden Rahmentheils, gefolgt von einer komplexeren Wiederaufnahme in den gemischten Bläsern. Beim Eintritt der das Kind Thérèse mimenden Tänzerin hört man den “Rhythmus der göttlichen Ordnung” als polyrhythmisches Duett in Glöckchen und Glockenspiel; im “Trauermarsch” für Pranzini ertönt er noch einmal in den Posaunen. Er untermalt auch Thérèses apologetischem “Ich war ein Kind”, das “Wunder der Muttergottes” und schließlich den “Aufstieg” zu Beginn des rückläufig spiegelbildlichen Abschnitts gegen Ende des Werkes. Ebenso unbegreiflich, wie die göttliche Ordnung selbst dem Menschen erscheint, ist auch dieser Rhythmus, den Hörer nur intuitiv erfassen.

Das dritte rhythmische Symbol entwickelt sich aus demselben Kern, der hier jedoch zum entgegengesetzten Extrem geführt wird. Um Pranzini zu charakterisieren, beginnt die kleine Trommel mit der oben beschriebenen

Tonwert-Sequenz, die sie viermal in immer größeren Augmentationen wiederholt. Diese Manifestationen des verkörperten Bösen, die das dritte Viertel der Oper fast durchgehend beherrschen, sind von mächtiger, ständig noch zunehmender Lautstärke; Taverers Angaben reichen von “*fff marcato*” über “*fff marc. e furioso*” zu “*fff marcatissimo e furioso*” und darüber hinaus. Der Wachstumsprozess klingt schon an sich äußerst bedrohlich, wird aber gegen Ende noch zusätzlich von explodierenden Trommel- und Paukenwirbeln verstärkt. Ich bezeichne dieses Symbol als den ‘Rhythmus der Gewalt’.

BEISPIEL 9: *Thérèse*, der Rhythmus der Gewalt

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is a melodic line in a treble clef, starting with a series of eighth notes and quarter notes, followed by a rest and then a series of notes with accents. The dynamic marking *fff marc. e furioso* is written below the first few notes. The lower staff is a drum pattern in a bass clef, consisting of a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *molto* written below it.

Den beiden aus der einfachen Permutation entwickelten rhythmischen Emblemen stehen auf harmonischer und melodischer Ebene verschiedene (ebenfalls paarweise auftretende) Symbole gegenüber, die durch die Auswahl oder Kombination ihrer Töne definiert sind. Auf ersten Blick besonders auffällig ist die Tatsache, dass Tavener große Teile seiner Komposition mit Hilfe zweier Zwölftonreihen baut. Ihnen stehen zwei Arten besonders tonal gehaltener Passagen und zwei auffallende melodische Signale gegenüber.

Die erste Zwölftonreihe (*d g fis a h c b f e cis dis gis*) entsteht bereits beim Eintritt der sechs Bässe und sechs Knabenstimmen ganz zu Beginn des Werkes. Diese vertikale Version wird später von verschiedenen Instrumenten aufgegriffen und begleitet in unterschiedlicher Deutlichkeit etwa die Hälfte der Oper, wobei sie besonders prägnant in den einander spiegelsymmetrisch entsprechenden Rahmenteilern zu hören ist. Zusätzlich erklingen horizontale Transformationen in einzelnen Vokalkonturen (besonders in den Dialogen von Thérèse und Christus sowie im “Christ ist auferstanden” der weißen Gestalten) und in etlichen der melodisch geführten Instrumentalpassagen. Die zweite Zwölftonreihe (*h g a d c dis cis gis b fis f e*) steht spezifisch für Thérèses Angst. Die Protagonistin selbst führt diese Reihe in Fragmenten ein – in zunehmender Tonzahl, je mehr sie sich in ihre kindliche Verzweiflung zurückzieht – und stellt sie zum erstenmal vollständig auf, als sie um Mitleid fleht. Danach liegt die Reihe in vokalen und instrumentalen Manifestationen ihrer Kindheitserinnerung mit Rimbaud, dem Veitstanz und dem Wunder der Muttergottes zugrunde.

Die tonal gegensätzlichen, in konventioneller Harmonik entworfenen Passagen kennzeichnen Materialien, die als Zitate von außen in die Oper eingebracht wurden. So bestimmt reines G-Dur das französische Kinderlied “Oh que j’aime la souvenance / des jours bénis de mon enfance / pour garder la fleur de mon innocence ...”, das die Kommentare der jungen Nonne Thérèse über ihre kindliche Unschuld bestätigt und später die Unschuld des von Pranzini ermordeten Kindes unterstreicht. E-moll charakterisiert die spanischen Zeilen aus dem Gedicht “Noche oscura”, das während der drei ‘Reisen’ erklingt. Eng verwandte Passagen beider Lieder gehen den Kinderstimmen zudem jeweils als Blockflötensätze voraus.

Schließlich hat Tavener für diese Oper noch zwei melodische Motive entworfen. Sie erklingen bei ihrem ersten Auftreten in unmittelbarer Nachbarschaft. Beide zeichnen sich aus durch die außergewöhnliche Dauer jedes Tones sowie durch die Emphase, die dadurch den Intervallen zukommt, und unterstreichen so Augenblicke extremer Intensität. Ich nenne sie daher ‘Signale’.

Signal 1 erklingt zunächst bei Ziffer 27-28, d.h. etwa in der Mitte des eröffnenden Rahmenviertels. In äußerst langsamem Tempo und größtmöglicher Lautstärke (“*fff poss.*”), begleitet von drei Tamtams, die “wie Glocken läuten”, sowie von zwei “mit aller Kraft” gespielten Pauken, stellen sechs Posaunen in unisono zwei fallende Intervalle in den Raum, die jeweils die Oktave ‘verbiegen’: eine kleine None und eine große Septime. Tavener bezeichnet diese Phrase bei ihrem ersten Auftreten als “Musik des Abstiegs” und erinnert damit an den Umweg über Fegefeuer und Hölle, den Thérèse (ebenso wie Johannes vom Kreuz, Dante und viele andere Gottsucher) zu nehmen gezwungen ist.

BEISPIEL 10: *Thérèse*, das Signal des “Abstiegs”



Das zweite Signal fällt bei seinem ersten Auftritt in den oben beschriebenen Klangraum ein: Das “Eli, Eli” des Gekreuzigten besteht aus zwei in entgegengesetzte Richtungen drängenden, extrem langgezogenen Tritoni. Die Begleitung schweigt hier völlig, so dass die dynamisch und agogisch ungemein kraftvollen Ausbrüche dieses Schreis vor dem Hintergrund einer den Atem anhaltenden Stille erklingen. Sie erreichen das Publikum gleichzeitig direkt von der nun auf der Bühne sichtbar gewordenen Figur des Christus als auch indirekt, in elektronischer Verstärkung von der Decke des

Auditoriums, und scheinen die Grenzen menschlicher Aufnahmefähigkeit sprengen zu wollen.

BEISPIEL 11: *Thérèse*, der Verzweiflungsschrei vom Kreuz

Begin slowly – gradual accel. e cresc.
continue as long as breath permits
cresc. al. fff poss.

held as long as passable

mf

poco rit.

E - - - - - li, E - - li!

Die beiden Signale – “Abstieg” und “Verzweiflung” – werden also in leichter Überschneidung eingeführt, im Folgenden aber von einander gelöst, durch zwischengeschobenes Material getrennt und schließlich individuell weiter verarbeitet. Signal 1 kehrt, oberflächlich sehr verändert, als “ekstatischer Gesang” wieder, der das spiegelsymmetrische letzte Viertel der Oper sowohl vorbereitet als auch noch einmal triumphierend unterbricht. Hier erklingen die ursprünglich von wütenden Paukenwirbeln präsentierten Töne in langgezogenen Blech- und Streicherakkorden, während Thérèses mehrfacher Ausruf “Jesus” (später zu denselben Tönen: “Mein Gott”) zunächst die große Sept der Posaunen umkehrt, um dann ihre kleine None zu übernehmen. Signal 2 kehrt in unerwartetem Kontext wieder: Pranzini greift die erste Hälfte für die Beteuerung seiner Unschuld auf, worauf Thérèse mit ihrem mitleidsvollen Ausruf “Mein Kind!” die zweite Hälfte hinzufügt. Als schließlich alle Angst überwunden ist, zitiert Thérèse allein, wie schon angedeutet, noch einmal den ursprünglichen, dreiteiligen Schrei Christi – mit Worten, die ihr neues Gottvertrauen ausdrücken: “Mein Gott, mein Gott, du hast sie nicht verlassen.”

Hinter den faszinierenden Palindromen, rhythmischen Entwicklungen, Tonordnungen und Motivzitate verbirgt sich also die Botschaft einer tiefen spirituellen Entsprechung und Wandlung. Der aus vier Grundwerten gebildete “Rhythmus der göttlichen Ordnung” wird, sobald die ewige Balance der Permutationen aufgegeben und durch lineares Drängen ersetzt wird, zum “Rhythmus der Gewalt” – oder, anders ausgedrückt: Die menschliche Gewalt ist nichts anderes als ein dem göttlichen Plan entfremdeter Missbrauch der Grundelemente des Lebens. Der “Abstieg” in die Hölle enthält, wie die musikalische Transmutation des ersten Signals anzeigt, schon den Keim für die “Ekstase” der Gottesnähe; der Augenblick schmerzlicher Verlassenheit

während der Kreuzigung Christi bildet die Grundlage für die Tröstung der durch ihn erlösten Menschen, wenn das “Eli, Eli, lama sabachthani” unter umgekehrten Vorzeichen als “My God, my God, thou hast not forsaken them” erklingt. Die Helle des letztlich erreichten Lichtes entspricht der Dunkelheit der durchschrittenen Nacht.

Zwei Bilder des himmlischen Geliebten

Die beiden Mitte der 70er Jahre in England und Frankreich entstandenen Werke unterscheiden sich auf drei entscheidende Weisen und entsprechen einander in verblüffendem Ausmaß in drei anderen Aspekten. Ein erster Unterschied betrifft das jeweilige inhaltliche und dramatische Material. Bei Constants *Agnes* handelt es sich um ein kaum adoleszentes Mädchen aus der Antike, deren Geschichte vor allem in Form von Legenden und Dichtwerken überliefert ist und dem Komponisten zudem in der Vermittlung durch ein mittelalterliches Heiligenspiel, aufgezeichnet in einem anonymen Manuskript in einer heute von kaum einem Menschen mehr verstandenen Sprache, zukam. Der Komponist erstellte sein Libretto als Exzerpt dieser Vorlage, unter Beibehaltung der Sprache. Taveners *Thérèse* dagegen ist eine junge Frau der Neuzeit, deren Leben ausführlich dokumentiert ist und deren innere Kämpfe zudem in der Reflektion autobiografischer Schriften erhellt sind. Aus der Basis reicher Quellen schuf ein heutiger Dramatiker ein Libretto, das eine allgemein geläufige Sprache benutzt und den Ansprüchen einer für ein heutiges Publikum intendierten Darstellung der Lebensumstände, der impliziten Einflüsse und der psychischen und geistigen Entwicklung der Heiligen entspricht.

Der zweite Unterschied betrifft die Beschaffenheit des musikalischen Materials. Tavener bedient sich eines traditionellen Orchesterapparats, in dem allenfalls die Abwesenheit von Oboe, Fagott und Tuba und die etwas ungewöhnliche Farbnuance von sechs Blockflöten auffallen könnte. Seine solistischen und chorischen Sänger singen (oder flüstern zuweilen) in bestimmter Tonhöhe, und während die Behandlung von Rhythmik, Metrik und Tonalität das Spektrum vom volksnah Konventionellen bis zum seriell Organisierten umfasst, entsteht in keinem Augenblick die Frage, ob es sich noch um ‘Musik’ handle. Constant dagegen sieht mit Orgel, Gitarre, Posaune und Schlagzeug ein recht ungewöhnliches Quartett begleitender Klangkörper vor. Die vier Instrumentalisten greifen, ebenso wie die Vokalisten, über das Vokabular früherer Tonerzeugungstechniken hinaus und beziehen einen

erstaunlichen Katalog an der Grenze zwischen Musik und Geräusch angesiedelter Klänge ein. Simultanes Sprechen und Singen unabhängiger Texte kommt dabei ebenso vor wie das Spielen in außergewöhnlichen Registern (vgl. z.B. die Vogelruf-Imitation der Posaune) und mit unkonventionellen Techniken (die geigenbogengestrichenen Saiten und der ‘Gongeffekt’ der Gitarre sind nur zwei von sehr vielen Beispielen). Etablierte ‘avantgardistische’ Techniken, die das Werk in eine bestimmte Schaffenstradition oder die Ästhetik einer um die Zeit wirkenden Künstlergruppe einbinden würden, fehlen dagegen ganz.

Der dritte Unterschied betrifft die sehr verschiedene Art der Personendarstellung. In Tavers Oper nimmt jeder Vokalsolist eine bestimmte Rolle ein, und auch die Chöre entsprechen klar definierten Gruppen. Andererseits handelt es sich bei allen außer der Hauptdarstellerin um nicht realistische ‘Personen’: Der Mädchenchor repräsentiert die Atmosphäre der Kindheit, also eine Stimme aus der mindestens 15 Jahre zurückliegenden Vergangenheit; der Knabenchor zitiert die Worte eines mittelalterlichen Mystikers, also eine Stimme aus einer anderen Zeit, die nur in ihrer poetisch-schriftlichen Form in Thérèses Leben hineinspielt; und die weißen und schwarzen Gestalten sind Projektionen entsprechender Gedanken, also in sich zeitlos. Bei Constant scheint die Zuordnung genau umgekehrt: Die Sänger nehmen ihre Rollen nur vorübergehend an und sind, insbesondere was die vokale Präsenz der Heiligen und der Christusfigur betrifft, zudem durch die Mehrstimmigkeit, in der beide indirekt ‘sprechen’, verfremdet. Jedoch handelt es sich bei allen zusätzlichen *dramatis personae* um mögliche Zeitgenossen der Hauptperson und nicht um sich in Menschengestalt verkörpernde Erinnerungen, Einsichten, Ängste und Hoffnungen. Die Aïnes darstellende Tänzerin bleibt ihre einzige szenische Repräsentantin und versinnbildlicht nicht, wie das tanzende Kindheitsdouble der Thérèse, lediglich einen abgespaltenen inneren Aspekt der Heldin.

Die erste Entsprechung dieser beiden zunächst so verschieden scheinenden Werke liegt im rituellen Rahmen. Constant eröffnet und beschließt sein Werk mit einer lateinisch gesungenen Antiphon auf einen sehr bekannten, im Zusammenhang mit dem ‘Braut-Christi’-Topos naheliegenden Text. Tavener beginnt und endet seine Oper mit einem vielstimmigen ‘Halleluja’ und den ebenfalls die ‘Braut’ zum Kommen auffordernden Worten seines Christus. Die Begleitinstrumente – glockenähnlich klingende Tamtams in Tavener, Orgeluntermalung in Constant – unterstreichen den liturgischen Aspekt.

Die deutlichste Analogie zeigt sich in der palindromischen Struktur der beiden Werke. Dabei fällt auf, dass sowohl Tavers acht Abschnitte als

auch Constants Nummerierung nicht der musikalischen Blöcke, sondern der Text-Exzerpte den achsensymmetrischen Aufbau eher vertuschen, so dass dieser in der Partitur erst bei genauem und von den Oberflächenerscheinungen abstrahierendem Lesen zu erkennen ist. (Beim Erleben einer Aufführung dagegen wird die achsensymmetrisch rückläufige Symmetrie intuitiv in ähnlichem Maße erfasst, wie es für ausdrücklich markierte Krebsgänge anderer Kompositionen zutrifft.) Zudem zeichnen beide Werke eine Handlung nach, die sowohl in der dramatischen als auch in der musikalischen Entwicklung eine palindromische Anlage mit einer teleologischen Entwicklung überlagert. Den Note für Note rückwärts gelesenen Abschnitten, die in den äußeren Vierteln von Taveners Komposition mit frei analogen, aber ebenfalls rückläufig angeordneten Passagen abwechseln, stehen in Constants Oper die einander bis auf eine Binnenverkürzung identischen Rahmenteile mit identischem Text gegenüber. Die drei 'Reisen', die Taveners *Thérèse* bestehen muss, sind einerseits mit ganz ähnlicher Musik gesetzt, unterscheiden sich andererseits in der Haltung der Protagonistin, die sich, von kindlicher Regression zu reifer Zuversicht fortschreitend, dem ersehnten Gottvertrauen, aber auch dem ihre lebenslangen Zweifel beendenden und daher willkommenen Tod nähert. Die beiden Prozessionen, die den Leidensweg von Constants *Aïnes* markieren, erklingen in oberflächlich verschiedener, klanglich und hinsichtlich der weiblichen Mitleids- und Klagerufe aber unmittelbar entsprechender Musik. Auch hier macht gleichzeitig die Heilige eine Entwicklung von kindlicher Renitenz zu reifer Vergebungsbereitschaft durch und erlangt die willige Annahme des Opfertodes, der sie als Glaubenszeugin auszeichnen wird.

Die dritte und angesichts der zunächst bestechenden Verschiedenheit vielleicht überraschendste Analogie betrifft die Christusrollen der Werke. In beiden Opern ist das Thema der 'Braut Christi' explizit: *Thérèse* entwickelt sich von der "amica mea", als die die Stimme Christi sie unmittelbar nach dem die Oper eröffnenden Halleluja anspricht, zur "sponsa mea" am Schluss; *Aïnes* wird von Anbeginn als "sponsa Christi" besungen und gibt zudem ihre Verlobung mit dem himmlischen Bräutigam als Grund an, warum sie den irdischen Freier verschmähen muss. Beide Heilige sind ausgesprochener Not ausgesetzt: *Thérèse* den inneren Qualen des Glaubenszweifels (die physischen Qualen der Tuberkulose spielen in der Oper kaum eine Rolle), *Aïnes* den konkreten Demütigungen und Bedrohungen ihres Lebens in Folge ihres unerschütterlichen Glaubens. Christi Eingreifen entspricht der jeweiligen Situation. Der über den stumm scheinenden Heiland verzweifelten *Thérèse* tritt er als väterlich vertrauenerweckender Freund entgegen, der ihr als

konkreter 'Führer' hilft, den dreistufigen Weg durch die dunkle Nacht zu bestehen. Aïnes hilft er in der ihr adäquaten Weise: nicht durch geistige Bestätigung, derer ihr kindlich fester Glaube nicht bedarf, sondern indem er ihren jungfräulichen Körper – das ihr für die Rolle als Braut Christi am wichtigsten erscheinende Gut – bedecken hilft und vor Angreifern schützt. In beiden Fällen stellt sich dieser Bräutigam irdischen Kräften entgegen, die die Protagonistin in den Abgrund zu ziehen suchen: in Agnes' Fall den lüsternen heidnischen Männern, in Thérèses Geschichte den negativen Gedanken und bösen Einflüsterungen.

Anders als in den Opern, die den Schmerzensmann oder den allegorisch um Vereinigung mit Frau Tod ringenden Jesus von Nazareth porträtieren, ist Christus als himmlischer Bräutigam allen eigenen Hoffnungen, Sehnsüchten und Enttäuschungen enthoben. Die beiden hier untersuchten Werke zeigen ihn als einen souveränen, ganz hingeebenen Helfer, der nur im Interesse der jeweiligen 'Braut' handelt. Allerdings ist sein Einwirken jeweils erstaunlich begrenzt. Weder befreit er Thérèse von den sie auch in seiner Gegenwart immer wieder heimsuchenden 'schwarzen Gestalten' ihrer negativen Gedanken und den auf Rimbaud projizierten quälenden Selbstzweifeln, noch bewirkt er einen Sinneswandel in den Römern, die Aïnes' Verbrennung betreiben, oder erhält gar ihr Leben. Auch in dieser letzten Hinsicht ist die palindromische Form beider Werke zutiefst symbolisch: Der Bogen, einmal begonnen, muss sich vollenden. Da Thérèse anfangs den schrecklichen Schrei Christi vom Kreuz gehört hat, muss sie ihn aufgreifen, kann ihn allenfalls hinsichtlich seiner Bedeutung ins Gegenteil verwandeln. Da Aïnes' Lebensaussicht schon zu Beginn der Handlung von ihrer Weigerung bedroht wird, sich den Wünschen der sie begehrenden Männer zu fügen und ihren Glauben zu verleugnen, muss sie in einem symmetrisch geplanten Verlauf infolge dieser Weigerung sterben, kann dabei allenfalls für ihre letzte Äußerung die irdische Vierzahl ihrer Soprane durch die göttliche Dreizahl ersetzen und ihr Schicksal geläutert annehmen.

Die spürbare geistige Gegenwart Christi, die diese beiden dem Glauben an ihn Lebenden erfahren, manifestiert sich als eine die eigene Hoffnung verstärkende Kraft; doch wird ihnen dabei nicht erspart, den schweren irdischen Weg selbst gehen, seine Qualen erleiden und in innerer Stärke über sie hinauswachsen zu müssen. Der himmlische Bräutigam, der hier auf die Opernbühne tritt, bleibt letztlich eine Verkörperung des Versprechens dessen, was die Seele im Jenseits erwartet.