

## Messiaens Thomasbild

Über den generellen Einfluss thomistischer Gedanken zur Musik hinaus enthält Messiaens Werk eine Reihe konkreter Thomas-Zitate, vor allem aus der *Summa theologica*, zu inhaltlichen Aspekten seiner Kompositionen. Während die drei in dieser Studie untersuchten Werke den Höhepunkt der Integration spezifischer Aussagen darstellen, lassen sich Bezüge zu Thomas auch in anderen, z.T. sehr viel früher liegenden Zeiten aufzeigen; zudem beschränken sie sich keinesfalls auf Vertonungen in Vokalwerke.

- In drei Werken erwähnt Messiaen Thomas von Aquin im Vorwort; vgl. die Einführungstexte zu *Trois petites Liturgies de la présence divine* für Frauenstimmen und Orchester (1943-44), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* für Bläser und Schlagzeug (1964) sowie *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* für Orgel (1969).
- In drei Werken finden sich jeweils drei Thomas-Zitate, entweder als gesungene Texte oder in der Transkription in Messiaens musikalisches Alphabet; vgl. die Sätze IX, XII und XIII in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), die Sätze I, III und VII im Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* sowie zwei lange Passagen in Tableau 5 und eine in Tableau 8 der Oper *Saint François d'Assise*. (Diese hier im Anschluss erläuterten Zitate spielen eine wichtige Rolle für die musikalische Analyse.)
- Dreimal weist Messiaen allein im Jahr 1978 auf die thomistische Aussage hin, die er ins Zentrum seiner Oper stellt: "Gott blendet uns mit einem Übermaß an Wahrheit. Musik führt uns zu Gott durch einen Mangel an Wahrheit" – Worte, die der Engel nach Sätzen aus der *Summa theologica* paraphrasiert und die der sterbende Franziskus später entsprechend umformuliert. Messiaens Hinweise finden sich im Notre-Dame-Vortrag,<sup>1</sup> im Vorwort zum Programmheft zur Feier seines 70. Geburtstags<sup>2</sup> sowie in einem Interview aus dieser Zeit, in dem er zu seinem Glauben allgemein und zur Rolle der Musik in der Beziehung des Gläubigen zu Gott befragt wird.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, Paris: Leduc, 1978.

<sup>2</sup> *Hommage à Olivier Messiaen*, Paris 1978.

<sup>3</sup> "Olivier Messiaen en 12 questions", in *Diapason* 234 (1978), S. 38-39.

### Thomas von Aquin und die Musik

Um den Neujahrstag 1225 auf Schloss Roccasecca in der Nähe der kleinen, 125 km südöstlich von Rom gelegenen Stadt Aquino geboren, wurde der spätere Philosoph, Theologe und Kirchenlehrer Thomas den Bräuchen seiner Zeit entsprechend als "Thomas von Aquin" bekannt. Sein Vater Landulf war ebenso wie weitere, mit dem Hof des Hohenstaufenkaisers Friedrich II. nach Italien gekommene Vorfahren lombardischen (d.h. germanischen) Ursprungs. Nach dem Schulbesuch im Kloster Monte Cassino wurde Thomas Student der Universität von Neapel. Dort trat er 1244 gegen den Willen seiner Familie in den Dominikanerorden ein und zog bald nach Norden, wo er bei den größten Lehrern seiner Zeit in Paris und Köln, unter anderem bei Albertus Magnus, studierte.

1252 begann Thomas selbst in Paris zu lehren. Wie bei den Scholastikern üblich, konzentrierte er seine Vorlesungen zunächst auf Auslegungen der Heiligen Schrift und der Sentenzen des Petrus Lombardus. 1256 wurde er an der Universität von Paris zum ordentlichen Professor für Theologie ernannt. Die darauffolgenden Jahre zeigen ihn in wiederholtem Wechsel zwischen intensiver Unterrichtstätigkeit und der Erfüllung administrativer oder diplomatischer Pflichten im Auftrag seines Ordens. 1274 schickte ihn Papst Gregor X. als Abgesandten zum Konzil von Lyon. Auf dieser Reise starb Thomas, noch nicht einmal fünfzig Jahre alt. Seine Heiligsprechung erfolgte 1323 durch Papst Johannes XXII.; 1567 erhob Papst Pius V. ihn zum Kirchenlehrer.<sup>4</sup>

Thomas war ein begeisterter Pädagoge und zutiefst überzeugt von der Wichtigkeit didaktischer Vollständigkeit, Klarheit und Objektivität. Er gilt als Scholastiker, d.h. als Vertreter einer Schule, die sich in der Philosophie des Altertums nicht mehr wie die Kirchenväter am Idealismus Platons, sondern vielmehr an Logik und Wissenschaftsverständnis des Aristoteles orientierten und diese durch dialektische Argumentation mit der christlichen Theologie in Einklang zu bringen suchten. Thomas' bekannteste Werke sind die beiden systematischen Traktate, die *Summa contra gentiles* (Summe gegen die Heiden) und die *Summa theologica* (Theologische Summe).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Dieser kurze biografische Abriss folgt Josef Pieper, *Hinführung zu Thomas von Aquin*, München: Kösel, 1958, sowie F.C. Copleston, *Aquinas*, Harmondsworth: Penguin, 1955.

<sup>5</sup> Der Titel dieses Werkes wird alternativ als *Summa theologiae* (Summe der Theologie) zitiert; offenbar findet sich der eine Wortlaut auf dem Umschlag und der andere auf dem Deckblatt des Originals; vgl. *Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Ordinis Praedicatorum Summa Theologiae* (in libro, seu Theologica in frontispicio). Cura Fratrum eiusdem Ordinis. Tomi I ad V. Biblioteca de Autores Cristianos Matri MCMXLV.

Sein Kommentar zu den Sentenzen des Petrus Lombardus kann als ein Vorläufer des letzteren Werkes angesehen werden; bedeutsam für Thomas' Gedankengut sind aber auch die Kommentare zu Aristoteles sowie zu etlichen neuplatonischen Texten. Außerdem glaubt man, dass Thomas zumindest die Worte, möglicherweise im einen oder anderen Fall auch die Musik zu verschiedenen Hymnen geschrieben hat. Hierzu gehören so bekannte Texte wie *Pange lingua*, *Sacris solemnis*, *Lauda Sion* und *Panis angelicus*, die vom 15. Jahrhundert an bis in unsere Tage immer wieder vertont worden sind.

Wie schon erwähnt, begann Olivier Messiaen schon im Alter von etwa 16 Jahren, theologische Texte zu lesen, besonders Thomas von Aquin und vor allem die neu zur Verfügung stehende französische Übersetzung der *Summa theologica*. Dieses als systematische Einführung für "Neulinge" konzipierte Werk besteht aus drei Teilen sowie einer Ergänzung. Teil I ist Gott und der Schöpfung gewidmet, behandelt dabei aber auch die Natur und das intellektuelle Leben des Menschen. In den beiden Hälften von Teil II widmet Thomas sich dem Streben der vernünftigen Kreatur zu Gott, zunächst im Allgemeinen (die letzte Bestimmung des Menschen, seine Handlungen, Leidenschaften, Gewohnheiten, Sünden, sowie Gesetz und Gnade), sodann mit Bezug auf besondere Stärken und Tugenden (Glaube, Hoffnung, Nächstenliebe, Klugheit, Gerechtigkeit, seelische Kraft und Enthaltbarkeit). Der unvollendete Teil III und das Supplement sind Christus und den Sakramenten vorbehalten.<sup>6</sup> Jeder Teil ist in Fragen (*quaestiones*) gegliedert, die ihrerseits in Artikel unterteilt sind. Innerhalb der Artikel beginnt Thomas jeweils mit Einwänden gegen die nach kirchlicher Lehre zu erwartende Antwort, zitiert sodann ("*sed contra*") eine oder mehrere Autoritäten mit Argumenten, die die in Frage stehende Glaubenslehre oder philosophisch-theologische Position befürworten, und legt schließlich auf dieser Grundlage seine eigene Schlussfolgerung dar ("*respondeo dicendum quod*"). Indem er auf die zuvor zitierten Einwände einzeln eingeht ("*ad primum*", "*ad secundum dicendum quod*", etc.), zeigt er sich entschlossen, jeden Einwand zwar als Argument ernst zu nehmen, aber dennoch alle aus einer in seinen Augen fehlgeleiteten Interpretation folgenden Schlüsse rigoros zu entkräften.

<sup>6</sup> Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1274 war Thomas' Traktat über die Buße (*S.th.* III, q. 84-90) noch ein Torso. Was später als "Supplement" veröffentlicht wurde, stellten Nachfolger, vermutlich unter der Federführung des Thomas-Freundes Reginald von Piperno, nach seinen Skizzen und aus seinen Sentenzenkommentaren zusammen.

Die Musik spielt im thomistischen Denken zwar keine dominierende Rolle, doch zeigen eingehende Untersuchungen aller seiner Werke, wie sie Francis J. Kovach und Hermann-Josef Burbach vorgelegt haben,<sup>7</sup> dass viele thomistische Schriften Aspekte des Themenkreises Kunst berühren. Zwar gilt, zur Enttäuschung eines frühen Verfechters einer thomistischen Musikauffassung, ein *De arte musica* betitelter Traktat heute als nicht aus Thomas' Feder stammend, und die Annahme, Thomas habe Musik für ein Fronleichnam-Offizium geschrieben, wird von Thomas-Kennern ebenfalls bezweifelt.<sup>8</sup> Dennoch ergibt sich aus den zahlreichen Einzelbemerkungen ein Gesamtbild, das Interessierte zu der Frage anregen mag, wie wohl ein *De musica* des Thomas von Aquin ausgesehen hätte. In Parallele zum typischen rhetorischen Aufbau anderer Thomas-Traktate würde ich mir vorstellen, dass ein solches Opusculum zumindest die folgenden vier Fragen beinhalten müsste:

- Sind Praxis und Erfahrung der Musik gut für den Menschen?
- Ist Musik ein angemessenes Mittel für die Gottesverehrung?
- Ist Musik metaphysisch gut und schön?
- Ist Musik geeignet, Menschen zu Gott zu führen?

Thomas stellt fest, dass die rechte Harmonie, Proportion und Konsonanz zur *delectatio*, also zum ästhetischen Genuss führt. Ein solcher Genuss kann sowohl geistiger wie auch sinnlicher Natur sein, da Musik aufgrund ihres Wesens Harmonie und Klarheit in der Seele der Musiker sowie der Zuhörer hervorruft. Und während der Sinnengenuss ein Grundbestandteil der Musikerfahrung ist, tritt er doch nur als Erweiterung des geistigen Genusses auf, der in seinem Wesen metaphysischer Natur ist.

In Hinsicht auf die Rolle der Musik im irdischen und himmlischen Gotteslob warnt Thomas, Musikinstrumente könnten die Seele mehr zum Genuss als zu guter Gesinnung anregen (*S.th.* II-II, q. 91 a. 2 ad 4); seiner Ansicht nach sind Lehre und Predigt wertvollere Mittel als der Gesang, um die Menschen zur Andacht anzuhalten (*S.th.* II-II, q. 91 a. 2 ad 3). Interessant sind besonders seine Bemerkungen zum Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik beim Gotteslob:

<sup>7</sup> Vgl. Francis J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin: Eine genetische und systematische Analyse*, Berlin: De Gruyter, 1961, und Hermann-Josef Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg: Gustav Bosse, 1966.

<sup>8</sup> Zu diesen Annahmen vgl. Guerrino Amelli, *D. Thomae Aquinatis de arte musica nunc primum ex codice bibliothecae Universitatis Ticinensis edit et illustravit* (Mediolani 1880) und *San Tommaso d'Aquino poeta e musico eucaristico* (Sora 1924), zitiert nach H.-J. Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, S. 9.

Das Loblied der menschlichen Stimme ist nötig, um die Andacht des Menschen gegenüber Gott herbeizuführen. Deshalb wird alles, was diesem Ziel dient, gebührend ins Gotteslob eingeführt. Nun ist es offensichtlich, dass die menschliche Seele durch verschiedene Melodien und Klänge auf ganz verschiedene Weise bewegt wird. [...] Daher ist der Gebrauch der Musik im Gotteslob nützlich, insofern die Seelen der Kleinmütigen dadurch eher zur Andacht angeregt werden (*S.th.* II-II, q. 91 a. 2, respondeo, Ü.d.A.<sup>9</sup>).

Im Alten Testament wurden derart beschriebene Instrumente verwendet, sowohl weil die Leute gröber und fleischlicher waren – so dass sie eine Anregung durch solche Instrumente und durch irdische Versprechungen brauchten – als auch, weil diese materiellen Instrumente Figuren von etwas Anderem waren (*S.th.* II-II, q. 91 a. 2 ad 4, Ü.d.A.).

Ein anderer wichtiger Gesichtspunkt wird erwähnt in einer Passage zur Frage, ob Religion einen äußerlichen Handlungsaspekt hat; die Frage zielt darauf ab, ob irgend eine Kunstform als Ausdrucksmittel des Glaubens geeignet sein kann. Gegen zahlreiche Einwände, menschliche Darbietungen jedweder Art seien notwendigerweise unerheblich in Gottes Augen und daher ihrem Wesen nach unpassend, argumentiert Thomas:

Wir nähern uns Gott mit Ehrfurcht und Ehrerbietung nicht um seiner willen (denn Er ist aus sich selbst heraus von einer Herrlichkeit, der kein Geschöpf irgend etwas hinzufügen kann), sondern um unserer willen [...]. Nun braucht der menschliche Geist, um sich mit Gott zu vereinigen, eine Hilfe durch die Sinnenwelt [...] Deshalb ist es nötig, im Gottesdienst körperliche Dinge zu verwenden, damit der menschliche Geist dadurch wie durch Zeichen angeregt werde zu geistigen Handlungen, mittels derer er mit Gott vereint wird. Daher haben die inneren religiösen Handlungen Vorrang und gehören wesenhaft zur Religion, während die äußeren Handlungen sekundär und den inneren untergeordnet sind (*S.th.* II-II, q. 81 a. 7, respondeo; Ü.d.A.).

Derartige äußere Dinge, fügt Thomas wenig später hinzu, werden Gott dargeboten nicht als benötigte er sie, sondern als Zeichen der geistigen Haltung, die ihrerseits Gott wohlgefällig ist.

<sup>9</sup> “Ü.d.A.” = Übersetzung der Autorin: Dies gilt für die Abschnitte der *Summa theologiae*, die in der deutschen Thomasausgabe noch fehlen. Mein Übersetzungsvorschlag basiert auf dem lateinischen Text sowie der fünfbandigen englischen Übersetzung durch die Patres der englischen Dominikaner-Provinz (*The Summa Theologiae of St. Thomas Aquinas*, Westminster, MD: Christian Classics, 1981 [1948]).

Wie bei allem, was Menschen Gott darbieten, betont Thomas auch im Falle der Musik, dass es – für die Ausführenden wie für die Zuhörer – wichtiger ist zu wissen, *warum* in der Kirche gesungen wird als *was* genau gesungen wird (*S.th.* II-II, q. 91 a. 2 ad 5). Messiaen stimmt in dieser Frage ganz offensichtlich mit Thomas überein. Er scheint die Ansicht sogar in dreifacher Weise in seine Musikauffassung zu integrieren. In Hinblick auf in der Messe gesungene Musik ist er der Überzeugung, dass nur ein Genre wirklich angemessen ist: der gregorianische Choral, das monophone, unbegleitete Singen der Stundengebete und liturgischen Gesänge. Diese Musik, so glaubt Messiaen wie Thomas, ist rein und erhebt keinerlei Anspruch jenseits ihrer Rolle als Mittel für eine besonders schöne Darbietung Gott verherrlichender Texte. Ein zweiter Aspekt der Messiaenschen Aneignung thomistischen Anschauungen über die gebührende Rolle der Musik im Gotteslob zeigt sich in Messiaens Liebe zu Hallelujas, zu musikalischen Äußerungen also, die ganz dem *warum* dienen und das *was* des Textes in den Hintergrund stellen. Von den melismatischen, nicht semantischen Hallelujas ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zum Vogelgesang, den Messiaen ja ebenfalls als eine musikalische Darbietung interpretiert, deren einziges Ziel die Verherrlichung des Schöpfers ist.

Schließlich denkt Thomas auch über den Wert der Musik nach, wobei er sowohl ihr physikalisches Wesen als auch ihre metaphysischen Eigenheiten erörtert. Begreift man wie die Griechen die Musik als Manifestation der Arithmetik, so ist jede philosophische Spekulation über ihren Wert an die geistige Bedeutung der Zahlen gebunden. In diesem Sinne existiert Musik vordringlich in der metaphysischen Welt, lange vor und immer unabhängig von ihrer klanglichen Verwirklichung. Über den objektiven Wert der Musik urteilt Thomas folgendermaßen:

Denn zur Schönheit sind drei Dinge erforderlich. Und zwar erstens die Unversehrtheit oder Vollendung; Dinge nämlich, die verstümmelt sind, sind schon deshalb hässlich. Ferner das gebührende Maßverhältnis oder die Übereinstimmung [der Teile]. Und schließlich die Klarheit; deshalb werden Dinge, die eine strahlende Farbe haben, *schön* genannt (*S.th.* I, q. 39 a. 8, respondeo; DTA Bd. 3, S. 236).

Unversehrtheit bedeutet, dass nichts fehlt, dass die Darbietung vollständig und insofern vollkommen ist.<sup>10</sup> Proportion ist der Musik wesentlich; sie bestimmt die Melodie (in Hinblick auf einzelne Intervalle sowie den Duktus der Konturen), den Rhythmus (in Hinblick auf Tondauern und

<sup>10</sup> Für eine Diskussion zu Thomas' Auffassung von Unversehrtheit und Vollkommenheit als Qualitätsindiz vgl. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, S. 109-111.

wechselnde Dichte), die Harmonik (in Hinblick auf die durch arithmetisch verwandte Schwingungen erzeugten konsonanten Zusammenklänge) und die Struktur als Ganzes (in Hinblick auf Ausgewogenheit, Korrespondenzen oder Symmetrien). Messiaens auffällige Vorliebe für Muster bildende Modi, rhythmisches Zahlenspiel und vertikale wie horizontale Symmetrien scheint daher, auch unabhängig von den jeweiligen Klangergebnissen, nicht zuletzt auf eine metaphysische "Güte" seiner Musik im Lichte thomistischer Reflexionen abzielen.

Die dritte Bedingung für schöne Musik – Klarheit – ist entscheidend. Thomas verwendet den Ausdruck im doppelten Sinne, insofern er von physischer und metaphysischer Klarheit spricht.<sup>11</sup> Neben der äußeren, sichtbaren Helligkeit und Herrlichkeit (die Messiaen in seiner *Transfiguration* feiert) meint Thomas auch eine Klarheit nicht-körperlicher Art. Hierbei geht es um die Eigenschaft, die ein Ding dem Intellekt zugänglich macht. Wenn Unversehrtheit, Proportion und Klarheit die Schönheit und Güte der Kunst bestimmen ("Das Gute und das Schöne in einem Ding sind sachlich eins [...] darum wird das Gute auch als schön gerühmt", *S.th.* I, q. 5 a. 4 ad 1, DTA Bd. 1, S. 104), und wenn Musik die am wenigsten körperliche Kunst ist, so folgt daraus, dass musikalisch vermittelte Schönheit für die menschliche Fähigkeit zu erkennen, zu verstehen und zu unterscheiden eine vorrangige Rolle spielt.

Für Thomas gibt die göttliche Ordnung allen Dingen *Konsonanz*, und die drei Personen der Dreifaltigkeit sind exemplarisch "*per consonantiam unum*."<sup>12</sup> In diesem weitesten Wortsinn von *con-sonare* kann man also sagen, Thomas betrachte den dreieinigen Gott und die gesamte Schöpfung "im Blickwinkel einer musikalischen Analogie, nach der alle Vielfalt auf höchster Ebene in einem vollkommenen Zusammenklang geeint ist."<sup>13</sup> Musik kann also im Idealfall Wahrheiten über eine höhere Ordnung zum Ausdruck bringen; in seiner Oper widmet Messiaen sich zentral der Frage, ob Musik Menschen zu Gott führen kann. Auch kann Musik durch Zahlen von der wunderbaren Ordnung der Schöpfung sprechen; das zweite Kapitel dieser Studie wird einige der besonderen Zahlenspiele erläutern, mittels derer Messiaen religiöse Andacht zu vermitteln und erzeugen hofft.

<sup>11</sup> Eine Auflistung aller Bezugsstellen im (lateinischen) Gesamtwerk bietet Burbach, *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, S. 40, Endnote 4.

<sup>12</sup> Dieser Ausdruck stammt aus einem kleineren thomistischen Traktat, *Expositio in Dionysium De divinis nominibus*, iv, 5. Die darauf fußende Bemerkung zur Konsonanz der "Drei im Einen" findet sich in Thomas' *Sentenzenkommentar* I, 31, q. 3 a. 2.

<sup>13</sup> *Ibid.*, Ü.d.A.

### Thomistische Anklänge in Kompositionen aus der Zeit vor 1965

Schon im 1939 entstandenen Orgelzyklus *Les Corps glorieux* ist ein thomistischer Einfluss implizit nachweisbar. Die Seinsbedingungen der Seligen, die Messiaen den „verklärten Leibern“ zuspricht, scheinen auf das Supplement der *Summa theologica* zurückzugehen. Im Kopfsatz behandelt Messiaen die *impassibilité* (Leidensunfähigkeit) und die *subtilité* (Feinheit) des Leibes der Seligen; im fünften Satz preist er ihre *agilité* (Behändigkeit) und im sechsten ihre *clarté* (Klarheit). Thomas diskutiert diese vier Eigenschaften in seinem Traktat in aufeinander folgenden Abschnitten; vgl. Supplement Frage 82 bis 85.

Messiaens einleitende Kommentare zu den Sätzen verstärken diesen Bezug durch zusätzliche Nuancen. In der Vorbemerkung zum ersten Satz spricht er von der vollkommenen Vergeistigung und Reinheit der verklärten Leiber; vgl. dazu Supplement q. 92 a. 2: „Also wird Er auch, wenn Er im Fleische geistig sein wird – was den Heiligen nach der Auferstehung verheißen ist – im Fleische Geistiges schauen können!“ (DTA Bd. 36, S. 148). Vor dem fünften Satz schreibt der Komponist bewundernd von der Fähigkeit der verklärten Leiber, sich durch Wände und über weite Räume hinweg zu bewegen, was er als eine Art besonderer „Vitalität“ interpretiert; Bei Thomas fand er dazu in Supplement q. 82 a. 1: „nun aber wird kein Leib stärker sein als die Leiber der Heiligen“, q. 84 a. 2: „die Bewegung des verklärten Leibes wird nicht aus irgendeiner Bedürftigkeit erfolgen; denn für dies alles genügt ihnen ihre Seligkeit“, und q. 84 a. 3: „Also bewegt die verherrlichte Seele den Leib im Nu.“

Vier Jahre nach Entstehung des Zyklus *Les Corps glorieux*, im Herbst 1943, integriert Messiaen einen kleinen Ausschnitt aus der *Summa theologica* in den Text für die dritte seiner *Trois petites Liturgies de la présence divine*. Auf Antoine Goléas Frage nach den Quellen, aus denen der Gesangstext sich speist, erklärt der Komponist:

Diese Beschreibung der göttlichen Allgegenwart, die Göttlichkeit jedes Ortes, sind thomistische Vorstellungen. „Das Nacheinander ist dir gleichzeitig“, diese die Unterschiede zwischen Zeit und Ewigkeit beschreibenden Begriffe, sind von mir, doch auch sie gehören zum Gedankenfluss des Thomas von Aquin. Sie drücken die Sehnsucht nach einer ewigen Gegenwart aus, die man auch in meinem *Quatuor pour la fin du Temps* und in vielen anderen meiner Werke findet.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Messiaen zitiert in Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris: Julliard, 1961, S. 49.

Die Abschnitte, auf die Messiaen sich hier bezieht, stammen aus Teil I der *Summa theologica*, wo Thomas in Frage 8 im Zusammenhang mit Reflexionen zum Wesen Gottes “das Dasein Gottes in den Dingen” behandelt: Gottes Unendlichkeit (7), Unveränderlichkeit (9) und Ewigkeit (10). In Strophe I seiner Liturgie verwendet Messiaen die Paraphrasen thomistischer Gedanken in besonderer Dichte, doch durchziehen Nachklänge den ganzen Satz, und ein fernes Echo findet sich noch in den *Méditations*.

Der Beginn dieser ersten Strophe der Liturgie, “Tout entier en tous lieux, / Tout entier en chaque lieu” (Ganz an allen Orten, / Ganz an jedem Ort), ist eine Umformulierung des Analogieschlusses, mit dem Thomas den zweiten Artikel der Frage 8 beendet: “Wie daher die Seele ganz in jedem Teil des Körpers ist, so ist auch der ‘ganze’ Gott in allen und in jedem einzelnen” (DTA Bd. 1, S. 148). Die beiden darauf folgenden Zeilen, “Donnant l’être à chaque lieu, / A tout ce qui occupe un lieu” (Jedem Ort Sein verleihend, / Allem, was einen Platz einnimmt), sind eine vereinfachte Zusammenfassung eines Arguments aus dem zweiten Artikel der Frage 9: “Wie es aber vom Willen Gottes abhing, [die Geschöpfe] ins Dasein zu rufen, so hängt es auch von Seinem Willen ab, sie im Dasein zu erhalten. Nur dadurch nämlich erhält Er sie im Dasein, dass Er ihnen das Sein fortwährend neu schenkt. Würde Er daher Seine Macht von ihnen zurückziehen, so würden sie alle ins Nichts zurücksinken” (DTA Bd. 1, S. 161-162).

Zeile 5 des dritten Gesanges aus den *petites liturgies*, “Le successif vous est simultané” (Das Nacheinander ist dir gleichzeitig), bringt die Hoffnung des Komponisten zum Ausdruck, die Menschheit möge eines Tages die Grenzen und Unterteilungen der Zeit überwinden.<sup>15</sup> Die Wortwahl erinnert an den Begriff, den Thomas benutzt, um eine der Wesenseigenheiten Gottes zu bezeichnen, die Ewigkeit. In *Summa theologica* I, q. 10 a. 1 erklärt er, dass “die Ewigkeit selbst kein Nacheinander kennt, sondern in ihrer ganzen Fülle zugleich gegenwärtig ist” (DTA Bd. 1, S. 168). Dies gilt sogar für “diese Räume und diese Zeiten”, d.h. für die Bedingungen des menschlichen Lebens – Bedingungen, die Messiaen als Begleiterscheinungen von Gottes Liebe zu Seiner Schöpfung deutet, als “Satellites de votre Douceur” (Satelliten deiner Sanftmut).

Zwei weitere im Text dieser Liturgie auffallende Ausdrücke können vermutlich ebenfalls auf die *Summa theologica* zurückgeführt werden. In Strophe III, Zeile 6 preist Messiaen Gott dafür, dass er “Dans vos Saints par la grâce, présent” (in deinen Heiligen durch die Gnade gegenwärtig) sei.

<sup>15</sup> Vgl. Messiaen in Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poésie du merveilleux*, S. 164-165: “quel désir le musicien a de s’évader du temps, de ses barrières, de ses divisions.”

Dies fasst ein Argument zusammen, das Thomas in Teil I der *Summa*, q. 8 a. 3 vorträgt: “Wir sprechen von einem zwiefachen Dasein Gottes in den Dingen. [...] Nach dieser zweiten Art ist Gott in ganz besonderer Weise in den vernunftbegabten Wesen, die ihn erkennen und lieben, sei es in einer augenblicklichen Erhebung oder in einer ständigen Haltung. Da aber der geschaffene Geist dazu der Gnade bedarf [...], spricht man von einer besonderen Gegenwart Gottes in den Heiligen durch Seine Gnade” (DTA Bd. 1, S. 150). Auch die in der vierten Strophe erwähnte Gegenwart Gottes in der Hostie – “Frère silencieux dans la Fleur-Eucharistie” (Schweigender Bruder in der Blume Eucharistie) – greift eine Formulierung auf, die Thomas im dritten Teil der *Summa theologica* in der Diskussion dieses Sakrament verwendet (vgl. *S.th.* III, Frage 73-83).

In der Vorbemerkung zum zweiten Satz des Instrumentalwerkes *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (“Und ich erwarte die Auferstehung der Toten”) schreibt Messiaen:

Der auferstandene Christus lebt und wird ewig leben in Leib und Seele. Er ist “der Erstgeborene der Toten” (Off 1,5), “der Erste der Entschlafenen” (1 Kor 15,20). Als auferstandener Mensch und Gott ist Er zugleich Ursprungsgrund und Wirkgrund unserer Auferstehung (Thomas von Aquin).

Messiaens Formulierung verweist auf eine Erklärung, die Thomas im ersten Artikel der Frage 76 des Supplements zur *Summa theologica* bietet:

Und wie darum Christus die Erstlingsgabe der Gnade von Gott empfing und wie Seine Gnade Ursache unserer Gnade ist [...] so ist in Christus die Auferstehung begonnen worden, und Seine Auferstehung ist Ursache unserer Auferstehung. So nämlich ist Christus als Gott erste und gleichsam artverschiedene Ursache unserer Auferstehung; insofern Er als Auferstehender jedoch Gott und Mensch ist, bildet Er die nächste und gleichsam artgleiche Ursache unserer Auferstehung. [...] Jedoch ist die Auferstehung Christi selbst durch die Kraft der Ihm verbundenen Gottheit gleichsam werkzeugliche Ursache unserer Auferstehung (DTA, Bd. 35, S. 227-228).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Vgl. auch *S.th.* III, q. 56 a 1: “Ist die Auferstehung Christi Ursache für die Auferstehung der Leiber?”, *S.th.* III, q. 48 a 6: “Hat das Leiden Christi unser Heil als Wirkursache hervorgebracht?” und *S.th.* III, q. 62 a 5: “Haben die Sakramente des neuen Gesetzes ihre Kraft aus dem Leiden Christi?”, besonders ad 1: “Das WORT, wie Es im Anfang bei Gott war, gibt als Hauptwirkursache den Seelen das Leben. Sein Fleisch hingegen samt den in Ihm vollzogenen Geheimnissen wirkt als Werkzeug zum Leben der Seele; zum Leben des Leibes aber nicht nur als Werkzeug, sondern auch als eine Art Vorbildursache” (DTA Bd. 29, S. 63).

In der Erläuterung zum dritten Satz desselben Werkes schreibt Messiaen: “Diese Stimme ist das Symbol des Signals für die Auferstehung: ein göttlicher Befehl, dessen Ausführung unmittelbar erfolgt, wie die Manifestation der Gnade in den Sakramenten.” Das Vorbild für diese Aussage findet sich ebenfalls im Supplement zur *Summa theologica*, wo Thomas auf die eigene rhetorische Frage (q. 76 a. 2), “Ist der Klang der Posaune Ursache unserer Auferstehung?”, wie folgt antwortet:

Dementsprechend wird die Erscheinung des Sohnes Gottes selbst Seine “Stimme” genannt, weil Ihm, dem Befehlenden, bei Seiner Erscheinung die ganze Natur zur Erneuerung der menschlichen Leiber gehorchen wird (*S.th.* Supplement, q. 76 a. 2, respondeo; DTA Bd. 35, S. 232).

Wie dieser Vergleich verschiedener Paraphrasen mit ihren Quellen zeigt, bezieht sich Messiaen recht präzise auf entsprechende Belegstellen aus der *Summa theologica*. In den drei soeben erläuterten Werken scheinen dabei theologische Zusammenhänge im Vordergrund zu stehen, durch die Grunddimensionen menschlicher Wirklichkeit (Raum, Zeit, Bewegung) in Bezug zu göttlichen Attributen interpretiert werden, wodurch auch die Seinsweise der Erlösten in der künftigen Welt erhellt wird.

### ***Summa theologica-Exzerpte in der Transfiguration***

Das Thema des 1965-69 komponierten Oratoriums ist Jesu Verklärung auf dem Berg Tabor vor den Augen dreier Zeugen – das helle Aufscheinen seines Gesichts und Körpers durch das innere Licht seiner Göttlichkeit. In der Sicht der drei Synoptiker<sup>17</sup> bildet dieses Ereignis den Höhepunkt des öffentlichen Lebens Jesu. Thomas behandelt die Verklärung in Frage 45 des III. Teils seiner *Summa theologica*, in einem Abschnitt, der unter der Überschrift “Das Leben Christi” zusammengefasst ist. Nach seiner Darlegung enthüllte Christus seinen engsten Jüngern die Herrlichkeit seiner göttlichen Seele, die für einen Augenblick auf dem hohen Berg durch seinen menschlichen Körper hindurch schien. Da dies offensichtlich zugleich eine Vorahnung der Seinsform vermitteln soll, die den zum ewigen Leben Auferweckten vorbehalten ist, kann man die übergreifende theologische Aussage in Messiaens *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* als eine Fortsetzung der Gedanken begreifen, die er schon in *Les Corps glorieux* und in *Et exspecto resurrectionem mortuorum* ausgedrückt hatte.

<sup>17</sup> Mt 17,1-6; Mk 9,1-8; Lk 9,28-36.

Was Messiaen hier interessiert, ist jedoch nicht mehr die Eigenschaft der auferstandenen Leiber im Allgemeinen, sondern vielmehr die neue “ontologische” Beziehung der Auferstandenen zu Gott. Die Verklärung Jesu wird somit zum Symbol des Versprechens endgültiger und unverbrüchlicher Gotteskindschaft.

Alle drei Thomas-Zitate erklingen im zweiten Siebenteiler der vierzehnsätzigen Komposition. Das erste findet sich im IX. Satz. In seinem Erläuterungstext bemerkt Messiaen dazu:

Entwicklung des Gedankens der Gotteskindschaft. Unsere Gotteskindschaft beginnt mit der Taufe und vollendet sich nach der Auferstehung im Stadium der verklärten Leiber. Sie ist jedoch nur ein Abbild der einzig wahren Gotteskindschaft, der des Gottessohnes. Diese vollkommene Gotteskindschaft wird nur vom Vater, vom Sohn und vom Heiligen Geist gänzlich verstanden.

Hier ist das von Messiaen vertonte Exzerpt aus Teil III, Frage 45 der *Summa theologica* – der vom Chor auf Lateinisch gesungene Text mit seiner deutschen Übersetzung (in der die von Messiaen ausgelassenen Satzteile in eckigen Klammern hinzugefügt sind):

*Adoptio filiorum Dei est per quandam conformitatem imaginis ad Dei Filium naturalem ... Primo quidem, per propriam gratiam viae, quae est conformitatis imperfecta; secundo, per gloriam, quae est conformitatis perfecta ... Gratiam per baptismum consequimur, in Transfiguratione autem praemonstrata est claritas futurae gloriae, ideo, tam in baptismo quam in Transfiguratione, conveniens fuit manifestare: naturalem Christi filiationem testimonio Patris: quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto.*

Die Annahme der Gottessöhne an Kindes Statt besteht in einer abbildhaften Gleichförmigkeit mit dem natürlichen Sohn Gottes [und zwar auf doppelte Weise]: Einmal durch die Gnade, die der Pilgerschaft eignet, und diese ist eine unvollkommene Angleichung; dann in der Herrlichkeit, die in einer vollendeten Gleichförmigkeit besteht. [...] Weil wir nun bei der Taufe die Gnade empfangen, bei der Verklärung aber der Glanz der künftigen Herrlichkeit uns im voraus gezeigt wurde, war es sehr angebracht, dass sowohl bei der Taufe wie bei der Verklärung die natürliche Sohnschaft Christi durch ein Zeugnis des Vaters bekundet wurde, denn Er allein ist es, der zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist vollkommen um jene vollkommene Zeugung weiß (*S.th.* III, q. 45 a. 4; DTA Bd. 27, S. 252).

Wie diese Passage zeigt, verfolgt Thomas in seiner Argumentation eine Spur nicht nur von dem auf Jesu herrlich leuchten Körper zentrierten Ereignis, in dem sich seine Identität als Gottessohn offenbart, zum Versprechen einer göttlichen Adoption aller Gläubigen, sondern von dort weiter zu einer Aussage über die Dreifaltigkeit. Der Abschnitt schließt mit der Betonung, dass ausschließlich die drei trinitarischen Personen die Genesis der menschlichen Teilhabe an Gnade und Herrlichkeit wirklich verstehen können. Wie die Analyse der Vertonung im dritten Kapitel dieser Studie zeigt, unterstreicht Messiaen die Dreifaltigkeit zudem, indem er deren Wesen gegenüber Gottes Hinwendung zu seinen menschlichen Kindern in den Vordergrund stellt. Er lässt den Chor den entscheidenden letzten Thomas-Satz in Ausschnitten vortragen und schreitet dabei von “Denn Er allein ist” (*Transfiguration* IX [8]) zunächst zu “Denn Er allein ist zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist” ([23]-[25]) fort; der vollständige Thomas-Wortlaut erklingt erst beim dritten Anlauf ([50]-[52]). Eine den ganzen Satz durchziehende auffällige Betonung der Zahl DREI<sup>18</sup> scheint die Annahme zu bestätigen, dass Messiaen bei der Wahl dieser *Summa*-Passage größeres Interesse an Jesu Rolle innerhalb der Trinität hatte als an Gottes Zusage an die Menschheit.

Im XII. Satz des Oratoriums verschränkt Messiaen ein *Summa*-Exzerpt mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament (aus der Genesis, den Psalmen und dem Buch der Weisheit sowie aus dem Lukas-Evangelium). Das Thomas-Zitat ist jedoch von entscheidender Bedeutung, wie Messiaens Vorbemerkung zeigt, in der er einzig diesen Text kommentiert:

Als ich bei klarem Wetter auf den Mont Blanc, die Jungfrau und die drei Meije-Gletscher im Gebiet Oisans blickte, verstand ich den Unterschied zwischen dem kleinen Glanz des Schnees und dem großen Glanz der Sonne. Dort konnte ich mir auch vorstellen, in welchem Grade der Ort der Verklärung ehrfurchterregend gewesen sein muss!

Die vom Komponisten für diesen Satz ausgewählte Thomas-Passage findet sich im zweiten Artikel der von der Verklärung handelnden Frage 45 in Teil III der *Summa theologica*; nicht Vertontes in eckigen Klammern:

<sup>18</sup> Zu den Manifestationen einer “Drei-heit” in diesem Satz gehört, dass die oben abgedruckte Phrase in drei Abschnitte unterteilt ist, dass ihr Anfangsglied, *quia solus est*, dreimal in identischer Melodik und Rhythmik erklingt, und dass der größere Abschnitt des Satzes harmonisch durch drei durch die dichte chromatische Textur hindurch scheinende Töne zusammengefasst werden, die einen B-Dur-Dreiklang ergeben.

*[Ad tertium dicendum quod, sicut claritas quae erat in corpore Christi repraesentabat futuram claritatem corporis eius, ita] claritas vestimentorum ejus designat futuram claritatem sanctorum, quae superabitur a claritate Christi, sicut candor nives superatur a candore solis (S.th. III, q. 45 a. 2 ad 3).*

[Zu 3: Wie der Glanz des Leibes Christi die künftige Herrlichkeit Seines Leibes darstellte, so] versinnbildete der Glanz seiner Kleider den künftigen Glanz der Heiligen, der von dem Glanz Christi übertroffen wird, wie das blendende Weiß des Schnees von der blendenden Helle der Sonne (DTA Bd. 27, S. 245).

Thema ist hier nach wie vor die vom verklärten Jesus ausstrahlende außerordentliche Helligkeit (die hier seinen "Kleidern" zugeschrieben wird). Während die erste Thomas-Passage mit der Betonung der Gotteskindschaft die Verschiedenheit der zwei Relationen – die die beiden ersten Personen der Trinität verbindende Vater-Sohn-Beziehung einerseits und die "Adoption" der Menschen als Kinder Gottes andererseits – in den Vordergrund stellt, unterstreicht diese zweite den Unterschied zwischen Ursprung und Abbild im Symbol des Lichtes. Während die Verklärung der Heiligen Abglanz von Gottes ursprünglicher Heiligkeit ist, wie der Schnee seine Leuchtkraft dem Licht der Sonne verdankt, ist der von Christus ausgehende Glanz auf dem Tabor Symbol der seinsmäßigen Absolutheit und Größe Gottes, der in "unaustrinkbarem" Licht wohnt.<sup>19</sup>

Im XIII. Satz, dem letzten Meditationssatz des Oratoriums, bildet ein *Summa theologica*-Exzerpt einen von insgesamt vier gesungenen Texten. Das Thomas-Zitat erklingt erst im letzten der drei großen Abschnitte dieses Satzes.<sup>20</sup> Messiaen entnimmt die Passage dem vierten Artikel von Thomas' Abhandlung über die Verklärung. In der Entgegnung auf Einwand 2 fand er die folgende Interpretation als trinitarisches Geschehen:

*In Transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis, tota Trinitas apparuit: Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara (S.th. III, q. 45 a. 4 ad 2).*

Bei der Verklärung, dem Geheimnis der zweiten Wiedergeburt, erschien die ganze Dreifaltigkeit: der Vater in der Stimme, der Sohn als Mensch, der Heilige Geist in der leuchtenden Wolke (DTA Bd. 27, S. 253).

<sup>19</sup> Josef Piper, *Unaustrinkbares Licht. Das negative Element in der Weltsicht des Thomas von Aquin*, München: Kösel, 1963.

<sup>20</sup> Für diesen dritten Abschnitt des Satzes siehe T. 228-381.

Es fällt auf, dass der interpretatorische Schwerpunkt erneut auf dem trinitarischen Gott liegt und nicht speziell auf Jesus. Umso faszinierender ist die musikalische Beziehung, die Messiaen zwischen diesem *Summa*-Exzerpt und den anderen Aspekten der Verklärung herstellt, die in zwei der drei weiteren in diesem Satz vertonten Texte behandelt werden:

- Bei Ziffer 40 erklingt das Fragment “*In Transfiguratione*” zu einer Musik, die zuvor im selben Satz (bei [9] und [21]) zu Zeilen aus der Hymne des Prudentius zum Fest der Verklärung erklingt, mit einem Text, der verspricht, dass jeder, der Christus wirklich sucht, seiner auch ansichtig werden wird (*Quicumque Christum quaeritis ... illic licebit visere*).
- Bei Ziffer 41 greift Messiaen mit dem Satzteil “*In Transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis*” die Musik auf, die schon bei [10] und [22] zu Worten aus der Präfation zum Fest der Verklärung zu hören ist. Dieser Text legt dar, dass durch das Geheimnis des menschengewordenen Logos ein neues Licht unsere Augen erhellt und unseren Geist erleuchtet (*Quia per incarnati Verbi mysterium, nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit*).
- Bei Ziffer 43, 45, 47 und 51 komponiert Messiaen die Anrufung der Dreifaltigkeit, “*Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara*”, als eine dreifache Reprise der Musik, mit der er bei [11] und [23] die verbleibenden Zeilen aus Prudentius’ Hymnenstrophe setzt. Diese Zeilen zeichnen sich durch das Versprechen aus, jeder, der seine Augen in die Höhe richtet, werde ein Zeichen ewiger Herrlichkeit erblicken (*oculos in altum tollite ... signum perennis gloriae*).
- Sogar der erste Ausruf “*tota Trinitas*” bei Ziffer 42 ist als Zitat einer Wendung angelegt, die schon zwei Takte vor [11] und zwei Takte vor [23] das Wort *Alleluia* vertont.<sup>21</sup>

Während das von Messiaen ausgewählte Thomas-Zitat, für sich genommen, also den trinitarischen Aspekt des Verklärungs-Ereignisses betont, binden die musikalischen Querbezüge diesen spezifischen interpretatorischen Blickwinkel in einen Zusammenhang ein, der ausdrücklich die der menschlichen Augenzeugen würdigt und so den Gläubigen gnadenhaft eine Anteilnahme am Verklärungsgeschehen ermöglicht.

<sup>21</sup> Zu Einzelheiten der Harmonik in diesen parallel entworfenen Abschnitten siehe Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1987, S. 640.

### Thomistische Definitionen in den Dreifaltigkeits-Meditationen

Der Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* enthält zwar keinerlei Singstimmen, die einen Text artikulieren könnten, bezieht sich aber dennoch eindeutig auf die *Summa theologica*, und zwar auf drei verschiedenen Ebenen: in Messiaens Überlegungen zur Sprache der Engel, die nach seiner eigenen Aussage wesentlich zum Entwurf seiner *langage communicable* beitragen; in drei Thomas-Passagen, die mittels dieser künstlichen Sprache "zitiert" werden; und schließlich in den impliziten Verweisen, die sich hinter den vom Komponisten ausgewählten und musikalisch symbolisierten göttlichen Attributen verbergen.

Frage 106-107 in Teil I der *Summa theologica* behandelt das Warum und das Wie der Kommunikation der Engel. Thomas erklärt hierzu:

Ein Engel erleuchtet den anderen. Zum Verständnis dessen ist zu bedenken, dass das Licht, sofern es dem Verstande zugehört, nichts anderes ist als eine Art Offenbarung der Wahrheit. [...] Darum heißt "erleuchten" nichts anderes als "die Offenbarung der erkannten Wahrheit einem anderen übermitteln" (*S.th.* I, q. 106 a. 1, DTA Bd. 8, S. 73-74).

Nachdem er auf diese Weise den Gedanken eingeführt hat, dass auch zwischen Engeln eine Kommunikation stattfindet, wenn diese auch unser Vorstellungsvermögen übersteigt, äußert Thomas mit Bezug auf den Modus ihrer Sprache folgende Gedanken:

Um daher zu verstehen, wie ein Engel mit dem anderen spricht, ist zu bedenken, dass der Wille [...] den Verstand zu seiner Tätigkeit bewegt. [...] Es ist nun offensichtlich, dass das Verstehbare von der ersten in die zweite Stufe überführt wird auf Geheiß des Willens. [...] Dadurch aber, dass der Gedanke im Geiste des Engels durch dessen Willen zur Offenbarung an einen andern bestimmt wird, wird das geistige Wort des einen Engels dem andern bekannt, und so spricht ein Engel zum anderen. Denn zu einem andern sprechen ist nichts anderes als: das Wort des Geistes dem andern kundtun (*S.th.* I, q. 107 a. 1; DTA Bd. 8, S. 88-89).

Im vierten Absatz seines Einführungstextes zu den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* paraphrasiert Messiaen Thomas wie folgt:

Die Engel als Einzige haben das Privileg, ohne Sprache, ohne Konventionen und sogar, was noch wunderbarer ist, ohne Rücksicht auf Zeit und Raum miteinander zu kommunizieren. Dies ist eine Kraft,

die uns gänzlich übersteigt, eine fast Schrecken erregende Fähigkeit zur Übertragung, und Rilke hat Recht, wenn er sagt: "Jeder Engel ist schrecklich!" Man kann tatsächlich in der *Summa theologica* des Thomas von Aquin (im Buch über "die Erhaltung und Regierung der Welt") unter Frage 107 ("Die Sprache der Engel") lesen: "Dadurch aber, dass der Gedanke im Geiste des Engels dem anderen bestimmt wird, wird das geistige Wort des einen Engels dem anderen bekannt, und so spricht ein Engel zum anderen." Und später: "Das Sprechen der Engel besteht in einer geistigen Tätigkeit. Die geistige Tätigkeit erfolgt unabhängig vom Hier und Jetzt [...] Bei dem aber, was gänzlich unabhängig ist von Raum und Zeit, wirkt weder ein Unterscheid der Zeit noch ein Abstand des Raumes" (deutsche Auszüge vgl. DTA Bd. 3, S. 89 und 97).

In Anlehnung an diese in Einzelheiten unvorstellbare, immaterielle Kommunikation der Engel entwickelt Messiaen sein Konzept einer musikalischen *langage communicable*. Kritikern, die ihm vorwerfen, kein Hörer verstehe das so Kommunizierte, gab er zu höflich bedenken, dass die einzigen Hörer, über die sie Aussagen machen können, *menschliche* Hörer sind – und denen würde auch die Sprache der Engel verschlossen bleiben.

Die *Summa*-Exzerpte, die Messiaen in seiner *langage communicable* wiedergibt, stammen aus der Diskussion in Teil I, Frage 27-43 zur Natur der göttlichen Dreifaltigkeit. Messiaens Auswahl der Passagen ist jedoch erneut unerwartet: Ähnlich wie die in der *Transfiguration* vertonten Zitate den Akzent von dem Jesus verherrlichenden Ereignis auf die gesamte Trinität zu verschieben scheinen, konzentrieren sich die für das Werk zur Dreieinigkeit ausgewählten Passagen spezifisch auf die erste Person der Dreifaltigkeit.

Im Eröffnungssatz der *Méditations* transkribiert Messiaen Thomas-Worte, die das Wesen des himmlischen Vaters und seine Beziehung zu den beiden anderen Personen der Dreifaltigkeit hinsichtlich ihrer jeweiligen Entstehung und Herkunft beleuchten:

*Par rapport aux personnes qui procèdent de lui, le Père se notifie ainsi: paternité et spiration; en tant que 'Principe qui n'a pas de principe', il se notifie ainsi: il n'est pas un autre: c'est là précisément la propriété d'innascibilité, désignée par le nom d'Inengendré.*

Bezüglich der von Ihm ausgehenden Personen teilt sich der Vater so mit: Vaterschaft und aktive Hauchung; als "Ursprung ohne Ursprung" teilt er sich so mit: er ist nicht von einem anderen. Das genau ist die Eigenschaft der Ungeborenheit, bezeichnet durch den Namen des "Ungezeugten".

Messiaen paraphrasiert hier eine Aussage aus dem ersten Teil der *Summa theologica*. Im Zusammenhang einer Diskussion zur "Person des Vaters" fasst Thomas seine Ansichten zu den zwischen göttlichen Personen bestehenden Unterschieden zusammen und schreibt:

So wird auch der Vater offenbar durch die Vaterschaft und die gemeinsame Hauchung, also durch die Beziehung zu den Personen, die von Ihm hervorgehen; insofern Er aber *Ursprungsgrund nicht von einem Ursprungsgrunde* ist, wird er dadurch offenbar, dass Er nicht von einem anderen ist. Das aber gehört zur Eigentümlichkeit der Ursprungslosigkeit, die der Name *ungezeugt* bezeichnet (*S.th.* I, q. 33 a. 4; DTA Bd. 3, S. 131).

In ihrem Kern bezieht sich die von Messiaen exzerpierte Passage auf die Frage 33 insgesamt, in der es darum geht, ob der Vater Ursprungsgrund ist (Artikel 1), ob die Bezeichnung "Vater" in eigentlichem Sinne auf die erste göttliche Person zutrifft (Artikel 2 und 3) und ob das Ungezeugtsein dem Vater eigentümlich ist (Artikel 4). Messiaens Vertonung hebt das entscheidende Wort *inengendré* (ungezeugt) durch isolierte und äußerst kraftvolle Wiederholung in der Coda hervor, setzt also damit den Akzent auf das, was der Komponist für den wesentlichen Aspekt des thomistischen Arguments hält.

Im Anschluss an diese Grundfrage nach dem Wesen des Vaters und seiner Beziehung zu den beiden anderen Personen der Dreifaltigkeit wendet Messiaen sich im dritten Satz des Orgelzyklus einem verwandten Aspekt zu, indem er in seinem Notenalphabet Worte transkribiert, die die Frage artikulieren, ob im Vater Beziehung und Wesenheit zweierlei oder eines sind. Messiaen vertont:

*La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence.*

Die wahre Beziehung in Gott ist wirklich identisch mit dem Wesen.

In der deutschen Übersetzung des Thomastexte, aus dem diese Worte abgeleitet sind, heißt es:

Und so ist es offenbar, dass die Beziehung, die wirklicherweise in Gott da ist, sachlich ein und dasselbe ist mit der Wesenheit (*S.th.* I, q. 28 a. 2; DTA Bd. 3, S. 30).

Almut Rößler ergänzt diese allzu knappe Aussage in Erinnerung an die Erläuterungen, die Messiaen ihr in einer Reihe ausführlicher, um diese Komposition kreisender Gespräche gab, wie folgt:

In Gott gibt es keinen Unterschied zwischen der Relation und der Essenz. Wir Menschen sind gut oder böse, dumm oder klug, wir können besser oder schlechter werden. Nicht so Gott: es wird ihm weder etwas hinzugegeben noch etwas genommen. Wir Menschen leben in Beziehungen (Relationen) miteinander und zueinander. Gott ist in sich und alle Personen sind in ihm, und in ihm ist Relation gleich Essenz.<sup>22</sup>

Der letzte der drei durch *Summa theologica*-Transkriptionen charakterisierten Sätze fügt einen Gedanken über das Wesen des Vaters und seine Liebe hinzu. Meditation VII basiert auf einem Satz aus Thomas' Schlusswort zum zweiten Artikel der Frage 37 innerhalb des Abschnitts über die Dreifaltigkeit. Die Frage beschäftigt sich insgesamt mit "Liebe" als dem Namen des Heiligen Geistes; im zweiten Artikel diskutiert Thomas, ob Vater und Sohn einander *durch den Heiligen Geist* lieben, und antwortet im Wesentlichen mit dem, was Messiaen zitiert:

*Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit (l'Amour qui procède eux-mêmes, et nous.*

Der Vater und der Sohn lieben *durch den Heiligen Geist* (die hervorgehende Liebe) einander und uns.

Es ist bei dieser Passage besonders hilfreich, den größeren Kontext zu kennen. Thomas' abschließende Betrachtung zu der oben genannten Frage endet mit der folgenden Unterscheidung:

Da *zugeneigt sein* im Göttlichen doppelt genommen wird, wesentlich und im Sinne des Kennmales, dass, insofern es wesentlich genommen wird, Vater und Sohn sich nicht zugeneigt sind durch den Heiligen Geist, sondern durch ihre Wesenheit [...], ist *zugeneigt sein* nichts anderes als *Liebe hauchen*, wie *sprechen* nichts anderes [ist] als ein Wort hervorbringen und *blühen* nichts anderes als Blüten hervorbringen. Wie es also vom Baume heißt, er blühe durch die Blüten, so heißt es vom Vater, Er spreche durch das WORT bzw. den Sohn sich und die Geschöpfe aus. Und so heißt es von Vater und Sohn, sie seien sich und uns zugeneigt durch den Heiligen Geist oder die hervorgehende LIEBE (*S.th.* I, q. 37 a. 2, respondeo; DTA Bd. 3, S. 192).

Die dritte Person des dreifaltigen Gottes geht aus der Liebe zwischen Vater und Sohn hervor, ist aber zugleich auch Ausdruck dieser Liebe schlechthin.

<sup>22</sup> Vgl. Sieglinde Ahrens, Hans-Dieter Möller und Almut Rößler, *Das Orgelwerk Messiaens*, Duisburg: Gilles & Francke, 1976, S. 57.

Dieses letzte in Messiaens *langage communicable* gesetzte Thomas-Zitat ist das einzige in diesem Werk, das Gedanken zum Wesen des *Vaters* übersteigt zugunsten von Überlegungen über das Wesen der Dreifaltigkeit im ganzen, die ja dieser Komposition ihren Namen gibt. Die ansonsten auffällige Betonung der ersten Person kann also, wie schon erwähnt, zu Recht als Gegenstück betrachtet werden zum indirekten Akzent auf der *Trinität* (anstelle der Verherrlichung des Sohnes) in den von Messiaen für die *Transfiguration* ausgewählten Thomas-Exzerpten.

Diese Konzentration auf den *Vater* innerhalb der göttlichen Dreifaltigkeit setzt sich fort in den indirekten Thomas-Bezügen, die sich hinter Messiaens sorgsam etikettierten musikalischen Symbolen verbergen. Die Partitur weist sieben Komponenten auf, die göttliche Attribute bezeichnen: je eines im zweiten und zweitletzten Satz, die anderen fünf im zentralen fünften Satz. Die Beschriftungen lauten, in der Reihenfolge ihres Auftretens: "Gott ist heilig", "Gott ist unermesslich" (ein Adjektiv, das Messiaen für eine Mischung aus unendlich und allgegenwärtig verwendet), "Gott ist ewig", "Gott ist unveränderlich", "Allmächtiger Vater – Vater unser", "Gott ist Liebe" und "Gott ist einfach."

Das fünfte der sieben Attribute fällt dreifach in die Augen: durch seine Syntax (insofern es nicht mit "Gott ist..." beginnt), durch die abweichende Anrede ("Vater" statt "Gott") und durch die zweiteilige Struktur (die den *Allmächtigen*, den man sich Ehrfurcht gebietend und ein wenig fern denkt, in unmittelbare Nähe des intimen Verwandten, *unseres Vaters*, rückt). Zwei weitere Attribute sind dadurch hervorgehoben, dass Messiaen sie als im Vater begründet, aber vom Sohn charakteristisch verkörpert behandelt: Heiligkeit und Liebe. Die übrigen vier – Unermesslichkeit, Ewigkeit, Unveränderlichkeit und Einfachheit – haben jeweils ihr Gegenstück im ersten Teil der *Summa theologica*.

- Gottes Unendlichkeit und Allgegenwart sind Thema der siebten und achten Frage. Thomas erklärt spezifisch: "Ursprünglich und an sich kommt das 'Überall-sein' Gott allein zu. [...] Denn so viele Räume wir auch annehmen mögen, auch unendlich viele außer den schon bestehenden, immer müsste Gott in all diesen Räumen, also überall sein, weil alles nur durch ihn Sein und Bestand hat" (*S.th.* I, q. 8 a. 4, respondeo; DTA Bd. 1, S. 154-155).
- Gottes Unveränderlichkeit diskutiert Thomas gleich anschließend in seiner Abhandlung: "Gott aber, der Unendliche, der die Fülle aller Seinsvollkommenheiten in sich begreift, kann keine Vollkommenheit mehr hinzu erwerben noch zu irgend etwas gelangen, das er

vorher nicht gehabt hätte. Also kann er in keiner Weise in Bewegung sein” (*S.th.* I, q. 9 a. 1, respondeo; DTA Bd. 1, S. 158-159).

- Gottes Ewigkeit wird in *S.th.* I, q. 10 a. 1, respondeo thematisiert<sup>23</sup>: “Wir kommen zur Erkenntnis der Ewigkeit nur durch die Erkenntnis der Zeit. Die Zeit aber ist nichts anderes, als das durch die Zahl bestimmte Maß der Bewegung in Bezug auf das Vorher und Nachher. [...] Wo wir aber keine Bewegung haben, sondern immer den gleichen Zustand, da kann es auch kein Vorher und Nachher, kein Früher und Später geben. Wie also der Begriff der Zeit in der Zählung der aufeinander folgenden Teile der Bewegung liegt, so der Begriff der Ewigkeit in der Erfassung der vollen, unbedingten Unveränderlichkeit...” (DTA Bd. 1, S. 167-168).
- Gottes Einfachheit wird schon in der dritten Frage der *Summa theologica* behandelt, insofern sie ein zentrales Wesensmerkmal Gottes ist. Nur das wesensmäßig Einfache und darum ganz mit sich selbst Identische ist ursprungslos, vollkommen inkorruptibel und somit göttlich. Thomas tastet sich an diese Einsicht heran, indem er alle Alternativen argumentativ zurückweist, die er in folgenden Fragen diskutiert: “1. Ist Gott etwas Körperliches?” “2. Ist Gott zusammengesetzt aus Wesensstoff und Wesensform?” “3. Gibt es in Gott eine Zusammensetzung im Wesen selbst, aus Wesen und Wesenträger?”, “4. Sind in Gott Wesenheit und Sein dasselbe?”, “5. Gehört Gott zu einer bestimmten Gattung?”, “6. Gibt es in Gott irgendwelche Eigenschaften?”, “7. Ist Gott ganz einfach?” und “8. Kann Gott eine Verbindung eingehen mit anderen Wesen?” (Messiaens musikalische Antwort ist eine Monodie, das *einfache, einstimmige* Halleluja aus dem Allerheiligen-Offizium.) Unmittelbar nach seiner Behandlung der Unermesslichkeit, Unveränderlichkeit und Ewigkeit Gottes in Frage 11 kehrt Thomas noch einmal zur Frage der Einfachheit Gottes im Sinne seiner Ungeteiltheit zurück. “Gott ist in höchstem Grade ungeteilt, denn er ist weder tatsächlich geteilt noch in irgendeiner Weise teilbar; [er] ist im Gegenteil in jeder Beziehung einfach. Also ist Gott im höchsten Grade Einer” (*S.th.* I, q. 11 a. 4, respondeo, DTA Bd. 1 S. 203).

<sup>23</sup> Michaely (*Die Musik Olivier Messiaens*, S. 602) weist darauf hin, dass Messiaen bei seiner Übernahme der göttlichen Attribute aus dem Beginn der *Summa theologica* die Reihenfolge von “Ewigkeit” und “Unveränderlichkeit” umkehrt. Für Thomas ist Gottes Ewigkeit eine Folge seiner Unveränderlichkeit, da Veränderung Mangel an Seinsfülle voraussetzt und somit in Gott ausgeschlossen ist, so dass er auch nicht “in der Zeit” seiend gedacht werden kann; Messiaen scheint sie dagegen eher als Voraussetzung zu betrachten.

Unter den weiteren göttlichen Attributen – musikalisch symbolisiert als Entwicklungen der ersten sieben – ist eines, das als “Gott ist dreifaltig” hätte bezeichnet sein können; Messiaen überschreibt das entsprechende Motiv, syntaktisch abweichend aber inhaltlich entsprechend, mit “Les Trois sont Un”, die Drei sind Einer. Thomas (*S.th.* I, q.11 a.4) zitiert hierzu Bernhard von Clairvaux’ *De Consideratione* V: “Unter all den Dingen, die eins genannt werden, ist die Einheit der Dreifaltigkeit das Höchste.”

### **Freude, Musik und Wahrheit in *Saint François d’Assise***

Auch in die Oper über seinen Lieblings-Heiligen, den Bruder der Vögel und Troubadour der “Frau Armut” Franziskus von Assisi, integriert Messiaen an drei verschiedenen Stellen Texte von Thomas von Aquin. Bald nach Beginn des fünften Bildes wendet sich der Protagonist mit einer längeren Paraphrase aus einem Thomas zugeschriebenen liturgischen Gebet an Gott. In derselben Szene legt Messiaen dem Engel ein zweizeiliges *Summa theologica*-Zitat in den Mund, in dem es um die Rolle der Musik im Streben nach göttlicher Wahrheit geht. Gegen Ende der Oper greift der sterbende Heilige dieselben Zeilen, die seither berühmt geworden sind und in Studien zur Oper häufig diskutiert werden, auf und formuliert sie im Sinne seiner Hoffnung auf eine Teilhabe der göttlichen Wahrheit um. Der dritte Verweis auf thomistisches Gedankengut schließlich erklingt versteckt in der Vogelpredigt, dem Kern des sechsten Bildes: Franziskus ruft seine geflügelte Gemeinde auf, dem Schöpfer zu danken für die Gabe, “wie die Engel” ohne Worte sprechen und lobpreisen zu können.

Das fünfte Bild – die zentrale Szene des mittleren Aktes und, wie ich später darlegen werde, das tatsächliche Herz des Opern-“Körpers” – zeigt Franziskus in seinem zweiten von drei Bittgebeten. Das erste, “Lass mich einem Aussätzigen begegnen und gib mir die Fähigkeit, ihn zu lieben”, erklingt am Ende des zweiten Bildes und wird im dritten Bild erhört; es ist die Bitte um göttlichen Beistand beim geistigen Wachstum als liebender Christ. Die zu Beginn von Akt III geäußerte dritte Gebetsbitte, “Herr Jesus Christus, lass mich in meinem Körper den Schmerz fühlen, den du ertragen hast im Augenblick deiner grausamen Passion! Und dann lass mich in meinem Herzen die Liebe erfahren, von der du erfüllt warst und die dir erlaubte, für uns Sünder eine solche Passion auf dich zu nehmen”, wird fast unmittelbar gewährt; sie bezeichnet die Sehnsucht nach Einswerdung mit Christus in seiner durch den Tod gehenden Liebe zu Gott und den

Menschen. Hier im fünften Bild betet Franziskus, nachdem er zunächst in zwei Strophen seines Sonnengesangs Schwester Sonne und Bruder Mond gepriesen hat, um die Gnade seliger Gemeinschaft mit Gott:

O ewiger Gott, allmächtiger Vater, lass mich ein wenig nur von dem unaussprechlichen Festmahl kosten, in welchem Du mit Deinem Sohn und dem Heiligen Geist für Deine Heiligen das wahre Licht, der Gipfel der Wonnen und die vollkommene Glückseligkeit bist!

Wie Stefan Keym zeigt,<sup>24</sup> hat Messiaen dieses Gebet einem heute als "Danksagung nach der heiligen Kommunion" bekannten Text nachgebildet, den Thomas um die Mitte des 13. Jahrhunderts anlässlich der damals von Papst Urban IV. durchgeführten liturgischen Erneuerung für die Feier des Messopfers geschrieben haben soll. Der entsprechende Auszug aus der deutschen Version<sup>25</sup> lautet:

Dank sei dir, o heiliger Herr, allmächtiger Vater, ewiger Gott [...] Und darum bitte ich dich noch besonders: Dass du mich zu jenem unaussprechlichen Gastmahl gelangen lassest, wo du mit deinem Sohne und dem Heiligen Geiste deinen Heiligen das wahre Licht, die volle Sättigung, die ewige Freude, der ewige Friede und die vollkommene Seligkeit bist.<sup>26</sup>

Franziskus beendet dieses Gebet, indem er Gott bittet, ihm zu zeigen, "wie groß die Überfülle an Zartheit (*douceur*) ist, die Du denen vorbehalten hast, die Dich fürchten". Durch diese kleine Erweiterung wird aus dem Dank für das Sakrament die Bitte um einen Vorgeschmack ("*donne-moi de*

<sup>24</sup> Stefan Keym, *Farbe und Zeit: Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens Saint François d'Assise*, Hildesheim etc.: Olms, 2002, S. 82.

<sup>25</sup> Das ganze Gebet findet sich im Internet unter <http://www.helmut-zenz.de/hzgebet3.html> (Zugang am 12.2. 2008).

<sup>26</sup> Messiaens Wortwahl, "Ô Dieu éternel, Père tout puissant, donne-moi de goûter un peu de cet ineffable festin où, avec ton Fils et le Saint Esprit, tu es pour tes Saints la lumière véritable, le comble des délices, et la félicité parfaite", kommt der Quelle sogar noch näher, die auf S. 108 in Dom Gaspar Lefébvres *Missel vespéral romain (quotidien)*, Lophem lez Bruges: Abbaye de St André, 1923, so lautet: "Je vous rends grâce, Père Tout-Puissant, Dieu éternel [...] je vous prie enfin de daigner me conduire, tout pécheur que je suis, à cet ineffable festin où, avec votre Fils et le Saint Esprit, vous êtes pour vos Saints la lumière véritable, la pleine satisfaction, la joie éternelle, le comble des délices et la félicité parfaite." Im originalen Latein finden sich Thomas' Zeilen ("Gratias tibi ago") als dritter Abschnitt in einem längeren Gebet für die Eucharistiefeier, "O quam suavis est, Domine, spiritus tuus", dessen Text auch Messiaens 1937 komponierter Motette *O sacrum convivium* zugrunde liegt.

goûter”) der himmlischen Seligkeit; Messiaen kehrt hier wieder zu einer seiner Lieblingsideen zurück, den “verklärten Leibern”.

Im Gegensatz zu den beiden anderen gilt dieses zentrale Gebet der Oper also nicht der menschlichen Selbstvervollkommnung, sondern der Belohnung, die denen versprochen ist, die ein heiligmäßiges Leben führen. Der Text spricht indirekt ein Thema an, das in Messiaens wie in Thomas’ Denken eine entscheidende Rolle spielt: die Frage nach dem Medium, in dem übermenschliche Botschaften vermittelt werden. In seinem Orgelzyklus hatte Messiaen auf diese Frage eine Antwort zu geben versucht, die auf dem fußt, was er in der *Summa theologica* über die Sprache der Engel gelernt hatte. Dies führte ihn zur Entwicklung seiner künstlichen *langage communicable*. In der Oper lässt er seinen Protagonisten kurz zu dieser Frage zurückkehren, schlägt dann jedoch eine andere – und letztlich viel zugänglichere – Lösung vor. Im Verlauf seiner Predigt erinnert Franziskus die Vögel an die Gott geschuldete Dankbarkeit, denn “er hat euch erlaubt, so wunderbar zu singen, dass ihr ohne Worte spricht, wie in der Sprache der Engel, allein durch die Musik”. Hier ist es also die Musik schlechthin (im Vogelgesang), die mit der Sprache der Engel verglichen wird und die insofern den Vorgeschmack auf die himmlische Seligkeit vermittelt.

Die Antwort, die Franziskus im fünften Bild erfährt, verdient in diesem Licht betrachtet zu werden. Der zum betenden Franziskus hinzutretende Engel tut dreierlei: Er warnt Franziskus, dass Gottes Wahrheit ihrer Natur nach den Menschen unzugänglich ist; er erklärt, welche Rolle die Musik in der Überbrückung dieser Kluft spielen könnte; und er kündigt schließlich an, dass er selbst jetzt eine solche (“himmlische”) Musik spielen werde:

Gott blendet uns durch Überfülle an Wahrheit. Die Musik trägt uns zu Gott durch Mangel an Wahrheit. Du sprichst durch Musik zu Gott: Er wird dir durch Musik antworten. Kenne die Freude der Seligen durch die Lieblichkeit von Farbe und Melodie. Und mögen sich dir die Geheimnisse der Herrlichkeit eröffnen! Höre diese Musik, die das Leben an die Himmelsleitern hängt, höre die Musik des Unsichtbaren.

Der Anfang dieser Passage entpuppt sich als Paraphrase eines Satzes aus dem allerersten Abschnitt der *Summa theologica*. Im neunten Artikel der ersten Frage diskutiert Thomas von Aquin die Funktion der Bildsprache in der Heiligen Schrift, d.h., ob die Heilige Schrift Metaphern benutzen darf oder sollte. Seine Schlussfolgerung bereitet den Boden für diese späteren, ausführlicher dargelegten Einsichten:

Es ist entsprechend, wenn die Hl. Schrift die göttlichen Dinge den Menschen mit Hilfe von Bildern verständlich macht, die der sinnfälligen Ordnung entnommen sind. Gott sorgt nämlich für alle Wesen so, wie es ihrer Natur entspricht. Es ist dem Menschen nun durchaus natürlich, dass er durch die Sinnendinge zu den geistigen geführt wird, denn alle unsere Erkenntnis geht aus von den Sinnen. So ist es also ganz entsprechend, wenn die Hl. Schrift uns die geistigen Dinge unter Bildern verständlich macht, die der sinnfälligen Ordnung entnommen sind. "Der Strahl göttlichen Lichtes kann uns nicht anders leuchten, als verhüllt unter dem bunten Wechsel heiliger Schleier" (Dion.). Auch aus dem Grunde erscheint es angemessen, dass die Hl. Schrift das Geistige unter dem Gleichnis des Körperlichen dem Verständnis vermittelt, weil sie sich an alle Menschen ohne Ausnahme wendet. [...] So mag sie auch den Ungebildeten verständlich werden, die das Übersinnliche nicht fassen können (DTA Bd. 1, S. 27-28).

In Teil II der *Summa theologica* greift Thomas die Frage nach einem möglichen bildlichen und metaphorischen Zugang zur göttlichen Wahrheit im Zusammenhang mit der Diskussion liturgischer Riten auf; dort äußert er dann jene Sätze, die Messiaen in seiner Oper paraphrasiert:

Im Zustand des gegenwärtigen Lebens vermögen wir indes die göttliche Wahrheit nicht in Sich Selber zu schauen, sondern der Strahl der ewigen Wahrheit muss uns unter sinnfälligen Erscheinungen leuchten. [...] Das Göttliche darf den Menschen nur entsprechend ihrer Fassungskraft offenbart werden; sonst würde ihnen der Stoff für eine gefährliche Verwirrung in die Hand gegeben; sie könnten verachten, was sie nicht zu fassen vermögen. Deswegen war es geratener, dem einfachen Volke die göttlichen Geheimnisse unter dem Schleier von Sinnbildern vorzulegen; indem die Menschen diesen Bildern zur Ehre Gottes ihre Kräfte weihten, erkannten sie die Geheimnisse wenigstens einschlussweise. Wie die Darbietungen der Dichtkunst von der menschlichen Vernunft nicht begriffen werden, weil in ihnen nicht alles wahr ist, so vermag auch die menschliche Vernunft das Göttliche nicht vollkommen zu erfassen, weil dessen Wahrheit so überragend hoch ist. Daher muss es hier wie dort Darstellungen in sinnfälligen Bildern geben (*S.th.* I-II, q. 101 a. 2; DTA Bd. 13, S. 258-259; Hervorhebungen hinzugefügt).

In seinem *Sentenzenkommentar* bringt Thomas dieselbe Ansicht zum Ausdruck, hier allerdings ohne den ausdrücklichen Bezug auf zeremonielle Vorschriften. In Frage 1 Artikel 5 erwähnt er den Einwand, dichterische Kunst möge für die Vermittlung der heiligen Doktrin unangemessen sein, insofern sie zu wenig Wahrheit enthält – laut Platon hat alle Dichtung nicht Wahres, sondern "Erdichtetes" zum Gegenstand –, und hält entgegen:

Ich sage, dass die Dichtung Dinge betrifft, die vom Verstand wegen eines Mangels an Wahrheit nicht begriffen werden können; daher muss der Verstand durch gewisse Vergleiche gewonnen werden. Die Theologie dagegen handelt von Dingen, die unseren Verstand übersteigen. Beide bedienen sich gleichermaßen des symbolischen Modus, da keine unserem Verstand entspricht (Ü.d.A.).

Schließlich ist da noch das *éblouissement* – die “Blendung”. Dieser Begriff ist Messiaen besonders teuer; er benutzt ihn regelmäßig, wenn er die Strahlkraft gotischer Kirchenfenster erwähnt, jedoch auch, um all das zu beschreiben, was so überwältigend ist, dass es die menschliche Auffassungskraft übersteigt. Zwar war das französische Wort *éblouissement* schon zu Messiaens Zeiten ein eingeführter Begriff im kunsthistorischen Diskurs,<sup>27</sup> doch entstammt er ursprünglich der Theologie und geht offenbar direkt auf Thomas von Aquin zurück. Im Zusammenhang mit der Frage, ob Gott tatsächlich vom menschlichen Geist erfasst werden kann, vergleicht Thomas den Menschen, dem Gott unmittelbar erscheint, mit einer von der Sonne geblendeten Fledermaus:

Gott aber ist lautere Wirklichkeit und frei von jeder Seinsmöglichkeit. Darum ist er, an sich, im höchsten Grade erkennbar. Aber was an sich im höchsten Grade erkennbar ist, kann doch der Erkenntnisgegenstand die Erkenntniskraft überragt: so wird die Sonne, die doch von allen Dingen am meisten sichtbar ist, gerade wegen ihrer Überfülle des Lichtes von der Fledermaus nicht gesehen” (*S.th.* I, q. 12 a. 1, respondeo; DTA Bd. 1 S. 206).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vgl. z. B. die folgenden Publikationen: J. Escher-Desrivieres, *L'Éblouissement: Études méthodologiques*, Paris: Hermann, 1937; Jean Suquet, *Marcel Duchamp ou L'éblouissement de l'éclaboussure*, Paris: l'Harmattan, 1998; Gérard Larnac, *L'éblouissement moderne: mutations du regard à travers l'art contemporain*, Paris: CLM éd., 2004; *L'éblouissement de la peinture: Ruskin sur Turner*, Pau: Publications de l'Université de Pau, 2006.

<sup>28</sup> Die Idee des Komponisten, auf den berühmten Zeitgenossen des Franziskus von Assisi mit Zeilen gerade dieses Inhalts zu verweisen, geht vermutlich auf ein Buch des Paters Louis Antoine zurück, das Messiaen bei seinen Recherchen immer wieder konsultierte: (Père Louis Antoine, *Lire François d'Assise*, Paris: Éditions Franciscaines, 1967, S. 73). In einer Studie zu Sprachbarrieren im Kontext religiöser Erfahrung verweist der Theologe Eugen Biser in diesem Zusammenhangspezifisch auf Thomas: “Dass Poesie und Theologie gleichwohl einen ausgedehnten Gebrauch von der metaphorischen Sprechweise machen, erklärt sich ihm [Thomas von Aquin] aus einem gegenstandstheoretisch bedingten Missverständnis: Die Poesie spricht in Bildern wegen der Hinfalligkeit ihres Gegenstandes, die Theologie wegen seines Übermaßes.” Vgl. E. Biser, *Theologische Sprachtheorie und Hermeneutik*, München: Kösel, 1970, S. 77.

Obwohl Thomas sich in allen oben zitierten Passagen auf Figuren oder Metaphern der (poetischen oder sakralen) Wort-Sprache bezieht und nicht auf Ausdrucksformen non-verbaler künstlerischer Medien, ist es natürlich durchaus angemessen, dass ein Komponist die "Darstellung in sinnfälligen Bildern" im Sinne musikalischer Bedeutungskomponenten interpretiert. Denn dass Musik, mehr noch als Dichtung und andere Kunstformen, zu Gott führt, steht für Messiaen außer Zweifel. In einem Gespräch mit Leonardo Pinzauti erklärt er:

Die Musik ist die Kunst, die dem *Ausdruck* des Glaubens am nächsten ist. [...] Und darüber hinaus ist bekannt, dass es der Musik gelingt, Dinge zu erklären, wozu bislang selbst Mystiker und Theologen nicht in der Lage waren.<sup>29</sup>

Es erscheint daher nur logisch, wenn die letzte auf Thomas verweisende Passage im Libretto zu *Saint François d'Assise* Messiaens eigene Interpretation mit einer Wiederholung zentraler Aspekte aus dem thomistischen Text verschränkt. Im achten Bild sieht Franziskus seinem Tod entgegen. Er hat sich bereits von allen, die ihm nahe stehen (einschließlich seinen Lieblingsvögeln) verabschiedet und den letzten Vers seines Sonnen- gesangs gesungen, in dem er Gott für den Tod des Leibes dankt, insofern alle, die dieser vorbereitet findet, den geistigen ("zweiten") Tod nicht fürchten müssen. In diesem Augenblick stellt sich erneut der Engel ein. Nachdem er den Sterbenden an seine entscheidende Begegnung mit dem Aussätzigen erinnert hat, der dank Franziskus' Liebe als Erlöster gestorben ist, verspricht er ihm, "in wenigen Augenblicken die Musik des Unsichtbaren [zu] hören, und von da an für immer". Dieses Zitat aus der (nicht-thomistischen) Erweiterung der Erklärung des Engels aus dem fünften Bild ruft eine Antwort von Franziskus hervor, die nahelegt, dass das, was dieser ihm im Zusammenhang mit dem "Vorgeschmack auf die himmlische Seligkeit" in Aussicht gestellt hat, für den Sterbenden zum wahren Trost geworden ist:

Herr, Herr! – Herr, Herr! – Musik und Poesie haben mich zu dir geführt: durch das Bild, durch das Symbol und durch den Mangel an Wahrheit.  
Herr, Herr! – Herr, Herr! – Erleuchte mich mit deiner Gegenwart!  
Erlöse mich, berausche mich, blende mich für immer mit deinem Übermaß an Wahrheit.

<sup>29</sup> Messiaen in Leonardo Pinzauti, "Gespräch mit Olivier Messiaen", *Melos* 39 (1972), S. 270-273 [271].

Musik und Dichtung haben ihre Rolle erfüllt, indem sie den Gläubigen in einer dem begrenzten menschlichen Verstand angemessenen und zugänglichen Weise so nahe zu Gott gebracht haben, wie ein Sterblicher nur gelangen kann. Im Augenblick, da die Aufgabe seines sterblichen Leibes unmittelbar bevorsteht, kann Franziskus ausrufen: “Illumine-moi de ta Présence, délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité.” Er ist nun spirituell vorbereitet auf das blendende Licht Gottes, auf die Befreiung von menschlichen Beschränkungen, auf die Überfülle an göttlicher Wahrheit, die ihn trunken machen wird mit himmlischer Freude – auf das endgültige *éblouissement*.

### Augenfälliges in Messiaens Thomas-Adaptationen

In all seinen Zitaten und Paraphrasen thomistischer Texte scheint es Messiaen vordringlich um Eigenschaften zu gehen. Er bezieht sich auf die *Summa theologica*, wenn er (wie in “Psalmodie de l’ubiquité par amour”, der letzten seiner *Trois petites Liturgies de la présence divine*, und in drei symmetrisch angeordneten Sätzen seines Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*) musikalische Symbole für Gottes Wesenseigenheiten entwirft. Er wendet sich derselben Quelle zu, wenn er (wie in *Les Corps glorieux* und in *Et exspecto resurrectionem mortuorum*) über die Eigenschaften der Leiber der Seligen meditiert, die in Gottes Gegenwart leben, oder (in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*) über die spirituelle Bedeutung des Jesus bei seiner Verklärung umgebenden Lichtglanzes.

In Messiaens Oper kann man gegenüber seinen früheren Werken zwei entscheidende Veränderungen feststellen. Im Brennpunkt steht zum ersten Mal nicht eine göttliche Person, ein Aspekt christlicher Lehre, oder ein als Gotteslob gedeuteter Vogelgesang, sondern – zumindest in Hinblick auf die dramatische Darstellung – ein Mensch; und die drei der Handlung als innere Achse dienenden Begriffe sind nicht, oder jedenfalls nicht auf den ersten Blick, Eigenschaften einer göttlichen oder bereits zu den Seligen zählenden Person, sondern “die Freude”, “die Wahrheit” und “die Musik”. Jede der drei Vorstellungen wird zunächst in einer Weise eingeführt, die bedrohlich in ihrer Intensität und erschütternd in ihrem Anspruch an die geistige Belastbarkeit eines Menschen wirkt. Als er zum ersten Mal den spirituellen Weg definiert, den er glaubt einschlagen zu müssen, entwickelt Franziskus eine Auffassung von “vollendeter Freude” im Sinne der

*imitatio Christi*, die in ihrer Missachtung menschlicher Bedürfnisse nach Wärme und Bestätigung kaum zu überbieten ist. Als die Musik zum ersten Mal als dramatisch eingreifendes Element auftritt, raubt sie – als Medium göttlicher Nähe – ihrem einzigen menschlichen Zuhörer das Bewusstsein.<sup>30</sup> Und Gottes Wahrheit ist, wie der Engel mit einer Paraphrase aus der *Summa theologica* warnt, von solchem Übermaß, dass sie, noch mehr als die doch eigentlich der Annäherung an das Göttliche dienende Musik, jeden ihr auch nur für einen Augenblick ausgesetzten Menschen vollkommen überwältigen würde.

Im letzten Bild der Oper gelingt es Messiaen, die dreifache Erfahrung numinoser Intensität in ihr besänftigendes und bestätigendes Gegenstück zu überführen. Im Abschiednehmen von der Welt verweist der sterbende Franziskus auf drei trostspendende Wesenseigenschaften der Musik: den schon zuvor mit der Sprache der Engel verglichenen Gesang seiner geliebten Vögel, die musikalische Komponente seines fortgesetzten Gotteslobes (“Singt, ihr Schäfchen: Ich werde singen, wir werden singen”) und die Tatsache, dass die Musik sich tatsächlich als sein Weg zu Gott erwiesen hat (“Herr! Musik und Poesie haben mich zu dir geführt”). Im Augenblick seines Todes ist Franziskus innerlich bereit, sich Gottes überwältigender Wahrheit zu stellen. Damit verschmilzt dieser letzte Ausblick die Begriffe “Freude” und “Wahrheit” in einer Weise, die den übermäßig asketischen Erwartungen, die der junge, noch nicht ganz heiligmäßige Ordensgründer zu Beginn seines spirituellen Weges hochhielt, ein dringend notwendiges Korrektiv entgegensetzt.

Der heilige Franziskus stirbt mit dem in seliger Erwartung ausgesprochenen Wort “Wahrheit” auf den Lippen. Wenig später beschließt der Chor die Oper mit dem überschwänglichen Ausruf “Joie!!!” – Freude.

<sup>30</sup> Noch erschreckender ist die metaphorische Bedeutung, die der Musik im siebten Tableau zugesprochen wird. Auf Franziskus’ Bitte, Jesus möge ihm die Gnade gewähren, seine Passions-Schmerzen am eigenen Körper zu fühlen, antwortet die himmlische Stimme durch den Chor mit Worten, die dieses besondere, quälende Über-sich-selbst-hinaus-Wachsen als *eine höhere Musik* beschreibt: “Si tu veux m’aimer, vraiment, et que l’Hostie te transforme davantage en Moi, il te faudra souffrir dans ton corps les cinq plaies de mon Corps en Croix, accepter ton sacrifice en union avec mon Sacrifice, et, te dépassant toujours plus, *comme une musique plus haute*, devenir toi-même une seconde hostie” (Hervorhebung hinzugefügt).

