

***When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd,* ein Requiem als Läuterungsweg für die Lebenden**

Walt Whitmans Lincoln-Elegie

Der amerikanische Dichter Walt Whitman (1819-1892) schrieb sein Gedicht "When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd" kurz nach Ende des amerikanischen Bürgerkrieges, in tiefer Betroffenheit über die Ermordung Präsident Lincolns. Abraham Lincoln, der durch die 13. Ergänzung zum Grundgesetz landesweit die Sklaverei abgeschafft hatte, wurde am 14. April 1865 während eines Theaterbesuchs von der Kugel eines Südstaaten-Sympathisanten getroffen und starb am nächsten Morgen. Walt Whitman bewunderte Lincoln; nach jahrelangem Einsatz als freiwilliger Sanitäter in verschiedenen Lazaretten hatte er gehofft, nach dem blutigen Krieg werde unter diesem Präsidenten ein neues Zeitalter anbrechen. Das Attentat war daher für ihn nicht nur der Verlust eines außergewöhnlichen Menschen, sondern Symbol für ideologische Verblendung und menschenverachtenden Fanatismus. Wie er befürchtet hatte, führte der Mord an Lincoln – das erste Attentat mit tödlichem Ausgang auf einen amerikanischen Präsidenten – in den Folgetagen zu Gewalttaten in vielen anderen Städten. Gleichzeitig aber einte der Schock dieses Todes ein Land, das zu diesem Zeitpunkt nur durch den knappen Sieg der Truppen des Nordens über die des Südens vor einer Spaltung bewahrt worden war. An der Trauerfeier in Washington nahmen mehrere Millionen Menschen teil; viele weitere Millionen säumten den 2700 km langen Weg des Sarges über New York bis zu Lincolns Begräbnisort in Springfield, Illinois.

"When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd" (deutscher Titel: Als Flieder jüngst mir im Garten blüht') wurde bereits 1865 zusammen mit siebzehn anderen Gedichten in dem dünnen Band *Sequel to Drum-Taps* veröffentlicht. 1867 nahm Whitman es in die vierte Ausgabe seiner kumulativen Gedichtsammlung *Leaves of Grass (Grashalme)* auf. Das Gedicht gilt vielen als die schönste Elegie in englischer Sprache; der englische Dichter Algernon Swinburne bezeichnete es als "the most sweet and sonorous nocturne ever chanted in the church of the world". Sein allgemeingültiger Anspruch ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass Whitman den Sieg der nördlichen *Union* über die sezeptionsbereite *Konföderation* der Südstaaten

zum Ausgangspunkt für Gedanken über die Bedeutung von Einheit im Leben einer Nation wie eines jeden Einzelnen nahm und auf Reflexionen über die "Einheit alles Seins" für ein gelingendes Leben ausdehnte.

Hindemith hatte sich schon früh von Whitman-Gedichten inspirieren lassen. Seine 1919 begonnene Sonate für Violoncello und Klavier op. 11/3 enthält in der Überschrift zur Einleitung des zweiten Satzes ('Im Schilf'. Trauerzug) eine Anspielung auf Whitmans Gedicht "Sing on, there in the swamp", und eine seiner *Drei Hymnen* op. 14, "Sing weiter, du im Ried!", basiert auf einer deutschen Übersetzung desselben Textes. Ein Vierteljahrhundert später vertonte Hindemith das Gedicht im Original als Nr. 8 seiner *Nine English Songs*. Am 17. Januar 1946, sechs Tage nachdem seine Frau und er die amerikanische Staatsangehörigkeit erhalten hatten, begann Hindemith mit der Komposition seines Requiems. Äußerer Anstoß zu diesem Thema war der Tod Präsident Roosevelts am 12. April 1945, der in seiner zeitlichen Nähe zum Ende eines langen und blutigen Krieges Parallelen zur fast genau achtzig Jahre früher erfolgten Ermordung Lincolns herauszufordern schien. Während Whitman im 19. Jahrhundert über den Tod des als Hoffnungsträger verehrten Präsidenten Lincoln hinaus auch die über 600.000 Gefallenen des gerade erst beendeten Bürgerkrieges beweint und in seine Trauer auch all jene einbezieht, die zwar überlebt haben, aber noch lange an äußeren wie inneren Wunden leiden, erweitert Hindemith im 20. Jahrhundert die Widmung seines Werkes implizit auf einen weiteren herausragenden Präsidenten sowie die Gefallenen, Verwundeten und trauernd Hinterbliebenen des eben zu Ende gegangenen Zweiten Weltkrieges.¹

Bereits am 20. März war das Particell fertig; die Orchestrierung beanspruchte Hindemith noch bis zum 20. April. Die Uraufführung erfolgte am 14. Mai 1946 im New York City Center mit dem Collegiate Chorale unter der Leitung von Robert Shaw, der das Werk ("eine Kantate für Solisten, Chor und Orchester") in Auftrag gegeben hatte; in den folgenden Tagen wurde das Requiem auf allen Radiosendern ins ganze Land übertragen. Die deutsche Erstaufführung fand am 21. November 1948 in Frankfurt statt.

¹In einem Radiointerview des Frankfurter Rundfunks vom 3. Juni 1947 erklärt Hindemith: "Damals ist Präsident Lincoln ermordet worden. Whitman beschreibt in sehr lyrischer Sprache, wie der Sarg mit dem Präsidenten durch die ganzen Lande reist." Hierin läge eine Parallele zum Tod Theodore Roosevelts; "der Sarg wurde ebenfalls im Auto von Süden nach New York transportiert, der Zug ging nachts und alle Leute waren herbeigeströmt, diesen langsam fahrenden Zug zu begrüßen. Das Requiem hat nicht die Form eines kirchlichen Requiems, sondern ist frei und es geht, wie gesagt, um die Gefallenen des Bürgerkrieges, Klage um die Toten usw." Übersetzt nach Charles Jacobs, "Introduction" in *Paul Hindemith, Sämtliche Werke VII/2* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), S. IX.

Themen, Allegorien und Symbole in Whitmans Gedicht

“When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd” hat drei Themen: das abrupte und tief betrauerte Lebensende eines Einzelnen, des Präsidenten Abraham Lincoln, den Tod allgemein als unvermeidlichen Teil des Lebens, und die Hoffnung auf Erneuerung. Lincoln als Individuum wird im ganzen Gedicht kein einziges Mal mit Namen genannt, doch verweist der Dichter an mehreren Stellen indirekt aber in sehr persönlicher Sprache auf ihn. Schon in der fünften Zeile bringt der Frühling dem Dichter den Gedanken an “him I love”, und vier Zeilen vor Ende des Gedichtes ist die Rede von “the dead I loved so well”. Die meisten anderen Hinweise finden sich eng beieinander rund um den Punkt des ersten Goldenen Schnittes (in Zeile 70-80). Der im Versinken begriffene gleißende Stern evoziert das Bild des “departing comrade” und bereitet damit vor auf die Anspielungen im nächsten Abschnitt, die zweimal auf den Verstorbenen verweisen (“the dead one I loved” und “the large sweet soul that has gone”) und zweimal auf dessen letzte Ruhestätte (“the grave of him I love” und “the burial-house of him I love”). Der Tod als alle Lebenden betreffende Realität wird insgesamt sechzehnmal direkt genannt, davon siebenmal in Form des Vokativs als “O Tod”.

Im Verlauf des langen Weges, den der Sarg und der sie begleitende Trauerzug durch das Land zurücklegt, finden sich drei allegorische Weggefährten, die einander bei den Händen haltend gemeinsam gehen; die beiden äußeren bezeichnet Whitman abwechselnd als “comrades” und “companions”. Auf der einen Seite schreitet “der Gedanke an den Tod”; er ist erfüllt von der Trauer um den ermordeten Präsidenten und die gefallenen Soldaten. Auf der anderen Seite geht “das Wissen um den Tod”, der tröstliche Gedanke daran, dass diese und alle Verstorbenen erlöst und befreit sind und alles Leben eine ständige Erneuerung erfährt. Zwischen diesen beiden, verwirrt und lange Zeit wie verstört, findet sich das lyrische Ich.

Den drei Themen entsprechen drei Symbole: der am westlichen Himmel versinkende helle Stern, der Gesang der scheuen Einsiedler-Drossel und der üppig blühende, duftende Flieder. Wie aus Whitmans Tagebüchern hervorgeht, haben zwei dieser Symbole einen konkreten Erfahrungshintergrund. Im März 1965, also wenige Wochen vor Lincolns Tod, hatte der Dichter mehrere Abende lang die damals besonders hell erscheinende Venus beobachtet und als Zeichen der Hoffnung auf ein erneuertes Amerika gedeutet. Nun ist es Lincoln, dessen überraschender und tragischer Tod ihn zum Stern am Himmel der westlichen Welt hat werden lassen, der allzu früh untergegangen ist. Außerdem beschreibt Whitman, wie in Washington am

Tag von Lincolns erster Trauerfeier der Flieder nicht nur überall in voller Blüte stand, sondern auch den Sarg schmückte und umgab. Als lyrisches Ich bricht er selbst im Verlauf des Gedichtes einen blühenden Zweig ab, den er später auf die Bahre legt. Die Einsiedler-Drossel schließlich ist ein scheuer, verborgen im Schilf lebender Vogel, der nur in der Brutzeit singt. Der versinkende Stern als Bild für die Trauer über den persönlich empfundenen Verlust und der Gesang des einsamen Vogels als Musik gewordenes Zeichen philosophischer Akzeptanz des Todes, der als notwendiges Glied im Zyklus von Werden und Vergehen verstanden wird, üben über lange Strecken eine gegensätzliche Anziehungskraft auf das lyrische Ich aus. Doch es ist der alljährlich neu ausschlagende Flieder, süß duftendes Symbol für Wiedergeburt und Erneuerung nach selbst dem kältesten Winter, der das Gedicht umrahmt und für den Titel Pate steht.

Die Haltung, mit der das lyrische Ich dem spezifischen Verlust eines hervorragenden Mitmenschen einerseits und dem Wissen um den Tod aller andererseits begegnet, durchläuft eine Kurve. Sie beginnt und endet mit der liebevollen Niederlegung eines blühenden Fliederzweiges auf den Sarg, konzentriert sich zwischendurch jedoch ganz im Gesang als Ausdruck der Seele. Dieser Gesang erfolgt in drei Stufen. Da ist zunächst das Lied der Einsiedler-Drossel. Sie ist zwar voller Trauer, widmet sich jedoch in erster Linie dem generischen und nur in einem einzigen Vers dem individuellen Tod: Genau im Punkt des zweiten Goldenen Schnittes, in Zeile 128, hören wir von diesem Vogel, "he sang the carol of death, and a verse for him I love". Das Lied des Dichters dagegen gilt vor allem dem Tod selbst. Den Wunsch es zu singen kündigt er schon während der ersten Beschreibung des Leichenzuges an ("thus would I carol a song for you, O sane and sacred death"), doch zeigt er sich im Gedanken an den spezifischen Verstorbenen bald unsicher, wie ein solches Lied klingen müsse ("O how shall I warble myself for the dead one there I loved? And how shall I deck my song?"). Schließlich nimmt er sich vor, mit dem Sangesatem eine Art Äquivalent zum süß duftenden Flieder zu erzeugen ("with [...] the breath of my chant I perfume the grave of him I love"). Derart angekündigt erklingt zum Schluss – in Whitmans Text durch Kursivdruck, in Hindemiths Requiem als separater musikalischer Satz abgesetzt – das eigentliche "Lied vom Tod". Mit seinen sieben Vierzeilern, die sich auch ohne Reim und regelmäßigen Rhythmus vom umgebenden Text unterscheiden, ist es ein Freudengesang, eine Hymne auf den Tod, der hier als lieblich, lindernd und zart erkannt wird, als eine Geborgenheit vermittelnde Umarmung, als dunkle Mutter und Befreierin, die es willkommen zu heißen gilt, sowie als Voraussetzung für Wiedergeburt und jeden neuen "Frühling".

Der epische Ablauf in der Verteilung auf die Requiemsätze

Hindemith fasst die sechzehn Abschnitte von Whitmans Elegie zu elf musikalischen Sätzen zusammen. Der Text des 1. Satzes erzählt, anfangs nach Art eines Rückblicks aus dem Abstand mehrerer Jahre, wie der Dichter zur Zeit der Fliederblüte, kurz nachdem der große Stern am westlichen Himmel allzu früh versunken ist, in Trauer verfällt. In einer Reihe von Seufzern verleiht er seinem Schmerz Ausdruck über den Stern, der an Ostern 1865 vom *black murk*, der schwarzen Düsternis (des Mordes), verschluckt wurde und von nun an in die Trauer des Dichters gehüllt ist wie in eine Wolke, die die Seele nicht mehr freilassen will. In jedem künftigen Frühling, so weiß der Dichter, werden der stets neu erblühende Flieder und der in den Horizont versinkende Stern von nun an untrennbar mit dem Gedanken an den geliebten Präsidenten verbunden sein. Von einem im Vorgarten eines alten Bauernhauses wachsenden Fliederbusch mit herzförmigen, satt grünen Blättern bricht der Dichter einen Zweig ab.

[1] BARITON: Als Flieder jüngst mir im Garten blüht'
Und im West frühe das große Gestirn verwelkt' in die Nacht,
Trauert' ich, und Trauer bringt mir jede nahde Frühlingszeit.

Du, nahde Frühlingszeit, wahrlich bringst mir Dreifaltigkeit;
Flieder, jährlich in Blüte; vergehenden Stern dort im West;
Gedenken dem, der mir lieb.

CHOR: O 'sunkener westlich starker Stern!
O Schattennacht! O düstre Tränennacht!
Großer Stern, der du schwandst! O wie Sumpfschwarz den Stern verbirgt!
O Hände grausam, die ihr Kraft mir nehmt! O hilflos, Seele mein!
O Wolke, rauer Ring, der meine Seel' nicht lässt!

Nah dem Farmhaus, beim Zaun weißer Pfähle, in dem alten Garten
Ragt der Fliederbusch hochstämmig, herzförm'gen Laubs und sattgrün,
Mit reichlichen spitzen Blüten, köstlich aufgericht', mit dem Dufthauch,
der mir lieb.

Ein Wunder jedes Blatt am Ast von diesem Busch an der Hoftür.
Mit zartestgetönter Blume, herzförm'gem Blatt und sattgrün.
Da brech' ich ein' Blüte und Zweig.²

²Bei diesem Text handelt es sich um Hindemiths deutsche Singfassung, eine poetische Nachdichtung mit Rücksicht auf die Melodik; aus Gründen der Silbenverteilung konnte die Übersetzung nicht ganz wörtlich ausfallen. Whitmans Originaltext findet sich online z.B. unter <http://www.bartleby.com/142/192.html>, außerdem im Anhang dieses Bandes.

Mit dem zweiten Satz des Requiems, einem Arioso des Mezzosoprans, werden der duftende Strauch und der strahlende Himmelskörper durch einen im Verborgenen singenden Vogel ergänzt. Whitman möchte nicht nur Lincolns Tod, sondern den Tod überhaupt im Licht dieser drei Frühlings-symbole betrachtet wissen: als trauriges Ende, das zugleich Abschluss einer dunklen Zeit ist, als frisches Blühen, Hoffnungsschein und neues Lied. Zugegeben, es ist ein “song of the bleeding throat”. Doch der Vogel steht für die Stimme des metaphysischen Vertrauens in den Übergang vom Tod in ein neues, spirituelles Leben. Der Vogel würde sterben, wenn er nicht singen dürfte: die Stimme des geistigen Lebens wäre dann verstummt.

[2] Arioso – MEZZOSOPRAN:

Aus dem Ried, aus entlegenem Röhricht,
Da singt ein scheu verborgner Vogel sein Lied,

Abgewendet, allein.
Die Drossel, die allen bewohnten Stätten sich ferne hält,
Singt in sich selbst gekehrt.

Lied voller blut'gem Weh!
Lebensgesang des Tods (wie wohl versteh' ich, wie du, mein Freund,
Bald dem Tode verfielst, nähm man dir dein Lied).

Im dritten Satz ist die Gattungsbezeichnung Programm: Der Marsch beschreibt den weiten Weg, den der Sarg mit dem toten Präsidenten durchs Land zurücklegt, und bildet diesen Weg zugleich in der Sprache nach. Der Text, den Hindemith hier zu einem musikalischen Ganzen zusammenfasst, besteht im ursprünglichen Gedicht aus drei Abschnitten. Die ersten beiden Segmente umfassen jeweils nur einen einzigen Satz;³ alle drei Abschnitte zeichnen sich zudem durch auffällige Wortparallelen aus, die ein Gefühl für die zwölf Tage und Nächte lang durchwanderte Wegstrecke vermitteln.⁴ Nachdem der erste Abschnitt vom Sarg schildernd in der dritten Person

³Die Wortstellung im ersten langen Satz trägt zum Spannungsreichtum des langen Weges bei, indem Subjekt und Prädikat bis zur letzten Zeile aufgespart werden, um auch dort erst nach weiteren Zweck-, Orts- und Zeitbestimmungen sowie in der im Englischen eher ungewöhnlichen Inversion zu erscheinen. Im zweiten Fall rahmen an den Sarg selbst gerichtete Worte alles außer der Schlusszeile ein und lassen wieder erst dann den Hauptsatz folgen.

⁴Vgl. im ersten Abschnitt die bildlichen Beschreibungen mit “über...”, “durch ...” und “vorbei an ...” (je 3x “over”, “amid” und “passing”), im zweiten Abschnitt das zwölffache “mit” und im geteilten dritten den dreifachen Anruf “O Tod”. Der Letztere ergänzt einen neunfachen, mit demselben “O” beginnenden Seufzer im ersten Satz über den alljährlichen Frühling, den versinkenden Stern, die diesen verbergende Finsternis, die Grausamkeit des Schicksals, die hilflose Seele etc.

gespröchen hat, geht der zweite Abschnitt zunächst in die zweite Person über ("Coffin that passes ... I give you my sprig of lilac"), um im dritten Abschnitt in der ersten Person zu enden. In den zwei ersten Abschnitten zeigt sich ein Kontrast von hell und düster, lebensbetont und todzentriert: hier die fruchtbare Natur mit blühenden Obstbäumen, jungem Weizen und satter brauner Erde, dort das Stadtleben mit künstlicher Beleuchtung, verschleierte Frauen und nicht enden wollenden Trauerritten. In der Mitte des (in Klammern abgesetzten und seinerseits unterteilten) dritten Abschnitts⁵ schließlich wechselt der Adressat der Anrede: Bezog sich das 'Du' bisher auf den Sarg, so wird nun der Tod selbst angesprochen.

[3] Marsch – CHOR:

Über die Hügel im Lenz, durchs Land und durch Städte
Und durch alten Wald (wo jüngst, ein buntes Gesprenkel auf graufarbnem
Schutt, Veilchen der Erd' entschlüpft),
Durch Wiesenland voller Gras, durch endloses Gras,
Gras das den Weg umsäumt;
Feldern entlang von Weizen, gelblichem Korn, seine Ähren
dem braunen Feld entsprossen;
Weißem und rosigem Apfelblust entlang in den Gärten
Fährt durch Tag und Nacht und trägt seinen Leichnam ein Sarg zu der
Grabstatt, da er ruhn soll.

Bahre, du reisest durch Wege breit
Bei Tag und Nacht, mit der Wolke Finsternis im Land,
Mit den Fahnen auf Halbmast, Städten gehüllt in schwarzen Prunk.
Alle Gegenden tief in Trauer wie schwarze Frau'n in Schleiern.
Mit gedehnten Prozessionen, und mit Feuern in der Nacht,
Mit unzähl'ger Fackeln Licht, einem Meer entblößter Häupter, Blick und
Mienen stumm,
Die Gesichter finster, da der Bahnhof wartet, da die Bahre anlangt.
Mit Trauerlitanen in der Nacht, viel tausend schwellend ernste Stimmen;
Mit Stimmen, deren Klagelaute feierlich den Sarg umweben:
Mit Kirchen halbhell und mit Orgeln voll Schauern – wie durch all
dies du gleitest,
Mit der Glocken, Glocken unablässigem Schlag:

BARITON: Sarg hier, da du still vorbeiziehst.
Für dich meine Fliederblüten.

(Einem nicht, nicht dir allein:
Allem und jedem Sarg sei Blüt' und Zweig gebracht,

⁵Entgegen Whitmans Entwurf überlässt Hindemith schon die zwei letzten Zeilen des zweiten Abschnitts dem Bariton und verknüpft so den "coffin that passes" mit "coffins all".

So frisch wie ein Morgenlied, das ich ständig dir singen wollt',
O heil und heil'ger Tod.

Und Rosen solln überall sein,
O Tod! Ich decke dich völlig mit Rosen und frühen Lilien.
Doch mehr noch bring' ich dir Flieder in früher Blüt',
Mengevoll, ich breche Zweige ab von den Büschen,
Mit vollen Armen komm' ich, breit' ihn aus
Für dich und die Särge all', die dein, o Tod.)

Ähnlich wie die Bilder des ersten Satzes durch den singenden Vogel im zweiten ergänzt wurden, fügt der vierte Satz den Bildern des dritten eine weitere Perspektive hinzu. Adressat ist nach Sarg und Tod nun der "westliche Himmelskörper", d.h. nicht mehr die physische Umhüllung des Betrauten oder die metaphysische Kraft, die ihn besiegte, sondern das poetische Symbol seines untergehenden Sterns und der Trauer des Dichters über diesen Verlust. Inhalt ist noch einmal der lange Weg der Bahre. Doch während die Perspektive zuvor, wie die Präsenzform aller Verben deutlich macht, die eines Teilnehmers war, wird der Trauerzug hier rückblickend geschildert, in der Abfolge seiner Phasen durch verschiedene Landschaften, Tageszeiten und Stimmungen, was durch Whitmans zwölfmal parallele Konjunktion ("as ..., as ..., as ..." etc.) besonders eindringlich wirkt.

[4] BARITON und CHOR:

O Westgestirn, Segler am Himmel! Jetzt ist klar, was du sagen wolltst,

BARITON: als ich wandert' mit dir einen Mond lang umher und in
blau mystischem Dunkel.

Als wir redelos schritten durch gläsern schattige Nacht;
Als ich sah wie nach Worten du rangst, du dich zu mir neigtest jede Nacht;
Da vom Himmel herab du schwangst als nahtest du mir (rings das reiche
Abendgestirn);

Als zusammen wir wallten in hoher Nacht (und etwas, ich weiß nicht was,
stahl mir den Schlaf);

Als die Nacht begann und am westlichen Rande ich sah, eh' du gingst,
wie Wehleid dich erfüllt';

Als ich stand auf dem Hügelhang in der Brise der kühlen klaren Nacht;
Als ich sah, wo du schwandst, und mich aufsog die unterste Schwärze
der Nacht;

Als in Harm, unerfüllt, auch mein Seelenhalt

BARITON: sank,
folgend dir, mein Stern,
Beschlossen,
fallen Nacht und verlorn.

(Echo) CHOR: sank,
... mein Stern,
Beschlossen,
... verlorn.

Das im Text nur fünfzeilige zweite Arioso des Mezzosoprans konzentriert sich erneut auf die singende Einsiedler-Drossel. In kurzen, einander vor Eifer fast überstürzenden Ausrufen versichert das lyrische Ich dem Vogel, dass seine Botschaft gehört und auch wirklich verstanden wird, dass er sich im Wunsch, ihr zu folgen, jedoch durch den Stern gehindert sieht: Die Trauer um den Verstorbenen verstellt vorläufig noch den Weg zu Einsicht in die Güte und Weisheit des Todes.

[5] Arioso – MEZZOSOPRAN:

Sing weiter, du im Ried!

O zarter, schüchterner Sänger! Ich lausche dir, dem Ton, dem Ruf,

Ich hör' – komme bald zu dir – und ich versteh' dich.

Nur ein Weilchen des Zögerns, da der lichte Stern mich im Bann hält.

Der Stern, mein Kam'rad, im Schwinden bannt und verhält mich.

So überrascht es kaum, dass Bariton und Chor im 6. Satz wieder ganz beim ermordeten Präsidenten und der Frage sind, wie sie ihrer Verehrung am besten sinnfälligen Ausdruck verleihen können: wie ihre Lieder klingen könnten, welchen Duft sie zu seiner letzten Ruhestätte bringen und mit welchen Bildern sie seine Grabkammer ausschmücken sollen. Zahlreiche Whitman-Studien weisen darauf hin, dass der Dichter sich intensiv für Ägyptologie interessierte und dass seine Vorstellung von Musik, Duft und Wandschmuck in der Grabstätte möglicherweise von den Bestattungsriten der Pharaonen beeinflusst war. Der letzte Abschnitt des Satzes versucht denn auch, für das, was den Herrschern des alten Reiches als Bilder mit auf den letzten Weg gegeben wurde, moderne demokratische Äquivalente zu finden: Der Grabschmuck für den amerikanischen Präsidenten soll, so der Dichter, lokale Höfe und Häuser zeigen sowie üppiges Wachstum und die Schönheit der untergehenden Sonne; hier soll das Leben eindringen, um die Düsternis durch die Darstellung der frühlingshaften Natur zu erhellen.

[6] BARITON:

O wie werd' ich selbst denn besingen den Toten, mir so wert?

Wie zieren den Sang der edlen und schönsten Seele, die schied?

Und was soll an Duft ich streu'n dem, der mir so lieb, aufs Grab?

CHOR: Seewind, östlich und westlich Weh'n,

Winde vom Meer im Ost und Winde vom Meer im West, die sich in den

Ebenen treffen:

BARITON: Dies und der Odem des Lieds, das ich sing',

Duft' im Grabe des, der mir so lieb.

Wie soll ich behängen der Kammer Wand?
 Und was solln die Bilder sein, die die Wände mir schmücken
 Im Hause des Abgeschiedenen, der mir so lieb einst war?

CHOR: Bilder von frischem Lenz, von Haus und Feld,
 Von der Abenddämmerung früh im April
 Voll gleißendem Dunst,
 Mit Fluten von gelbem Gold eines prächtig-trägen Sonnenuntergangs,
 brennend und breit in der Luft.

Die Bilder des 6. Satzes setzen sich im 7. Satz fort; zusammen ergeben sie ein Diorama amerikanischen Land- und Stadtlebens im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

[7] Einleitung und Fuge – CHOR:

Mit dem frischen Wachstum überall und dem fahlen Grün in dem Laub
 der Bäume;
 In der Weite der fließend helle Schein eines Flusses, mit Gebüsch
 hier und da gescheckt;
 Ein Hügelzug an den Ufern mit Linien und Schatten gegen hohen Himmel;
 Und die Stadt nahebei, so enge bewohnt; mit Reih'n von Essen;
 Mit lebensvoller Kraft, mit Fabriken und dem Arbeitsmann auf dem Heimweg.
 Schau, Sinn und Verstand, dies Land!
 Weites Manhattan, getürmt; Wasser, glänzend und eilig, mit Schiffen gefüllt;
 Das vielfältig üpp'ge Land, der Süden, der Norden im Licht –
 Ohios Strand. Dann siehst du Missouri,
 Dann weiterhin endloses Ebenen, trüchtig mit Mais und Gras.
 Schau! der vortrefflichen Sonne Ruh' und Hoheit;
 Als Morgenrot und Veilchenfarb' im Dunsthauch scheint sie,
 Ein maßlos sanftes, zart gebor'n Licht,
 Und wundervoll, badend, breiter Glanz vollen Mittags;
 Und dann das Abendzweilicht – und willkommne Nacht – das Gestirn,
 Meine Städte in ihrem Schein, der Menschen und Land umfasst.

Im 8. Satz wendet sich der Dichter vom betraurten Präsidenten ab und wieder dem Wissen um den allem Lebenden bevorstehenden Tod zu. Zu diesem Zweck bittet er die Einsiedler-Drossel, ihren Gesang aus dem Schilf fortzusetzen. Doch obwohl er diesmal noch hingebungsvoller als schon beim letzten Mal auf den Ruf des Vogels reagiert, da er dessen befreiende Kraft erkennt, ist er zunächst – so zeigt das Gedicht – immer noch nicht bereit, sich ganz von der durch den Stern verkörperten Trauer zu lösen.

Während Whitman erneut einen Abschnitt mit dem überwältigenden Gefühl von Trauer beschließt und die Aussage, dass es die Notwendigkeit des Todes zu begreifen gilt, ins nachfolgende Segment verschiebt, bezieht Hindemith alle rezitativen Zeilen, die die innere Umkehr dokumentieren, in den Satz ein, der mit der Aufforderung an den Vogel begann. Noch einmal ziehen die Landschaften Amerikas vor dem inneren Auge vorbei, als plötzlich die finstere Wolke erscheint, die den hellen Stern verschluckt hat und seither die Seele des Dichters gefangen hält. Der aber gewinnt jetzt das heilige Wissen um den Tod als Tor zu neuem Leben und lernt es zu begreifen als Gegenpol zum Gedanken an den brutalen Schnitter individuellen Daseins. Flankiert von den zwei Kameraden – den Allegorien des *Wissens um* und des *Gedankens an* den Tod – legt er das letzte Stück des Weges zum Grab zurück. Dort empfängt ihn die Drossel und singt ihr Lied auf den Tod. Die innere Stimme des Dichters verschmilzt mit dem Gesang des Vogels, wenn der Bariton singt: “Come, lovely and soothing Death”.

[8a] MEZZOSOPRAN: Sing mehr! Sing mehr, du Vogel dort!

Sing aus entlegenem Röhricht, ström dein Lied aus den Büschen,
Aus dem Dämmer ohne End', aus Birkendickicht und Tann.

Sing mehr, liebster Bruder, sing dein Schalmeienlied,
Dein menschlich' Lied voll Ausdruck äußersten Harms.

O fließend und frei und zärtlich,
O wild, gelöstes Gefühl! Nur dich allein hör' ich jetzt, du Gesell ... Doch
der Stern hält mich (eh' er sinkt in Nacht),
Doch der Flieder, mit bindenden Düften, hält mich.

BARITON: Nun, da ich saß unterm Tag und mir ansah,
Was vorging ringsum, wie das Feld lag im Licht des Lenz und der Bauer
den Acker bebaut;
Und die Landschaft, wie sie unbewusst sich erstreckt, mit den Seen und
Wäldern,
Ihrer himmlischen und luftigen Schönheit (nach verstörten Winden und
Gestürm,)
Unter dem Himmelsbogen eines Nachmittags sich dehnend, und mit
Stimmen von Frauen und Kindern.
Der reichen Meere Ströme! Wie beladene Flotten dort ziehn!
Wie der Sommer sich naht voller Reichtum und die Felder hallen mit Arbeit!
Wie in zahllosen Häusern man wirkt, jeder beschäftigt ist, viele mit
vielerlei Dingen, mit des Tags Verrichtungen!
Wie es stampft in den Straßen, stampft in dem Stadtgepferch!
Da, da erscheint,
Alles bedeckend, alle umhüllend, mich mit allen den andern zugleich,
die schwarze Wolke, der bedrückte Zug.

[8b] Hymnus, "Denen, die wir lieben" – BARITON:

Da verstand ich den Tod, die Idee des Tods und die heil'ge Kenntnis
des Tods.

Und die Erkenntnis des Tods zur Seite wandelnd mit mir;
Die Idee des Tods, schreitend nah zur andern Seite mir;
Und ich in der Mitte, wie mit Kameraden, gleichsam haltend die Hand
meiner Freunde.

[8c] Duett – MEZZOSOPRAN und BARITON:

MEZZOSOPRAN (*wiederholt*): Sing mehr! Sing mehr, du Vogel dort!
Sing aus entlegenem Röhricht, ström dein Lied aus den Büschen,
Aus dem Dämmer ohne End', aus Birkendickicht und Tann.

Sing mehr, liebster Bruder, sing dein Schalmeeinlied,
Dein menschlich' Lied voll Ausdruck äußersten Harms.

O fließend und frei und zärtlich,
O wild, gelöstes Gefühl! Nur dich allein hör' ich jetzt, du Gesell ... Doch
der Stern hält mich (eh' er sinkt in Nacht),
Doch der Flieder, mit bindenden Düften, hält mich.

(zugleich) BARITON:

Ich entfloh in die Nacht, die empfängt und birgt verschwiegen,
Hin zu den Rändern des Wassers, dem Pfad nah dem Moor in der Dämmerung,
Zu den feierlich schatt'gen Kiefern, unheimlich stillen Birken.

Und der sonst so verschämte Gesell' empfing mich,
Mein grauer Vogelfreund empfing uns drei Kam'raden
Und sang für uns den Hymnus des Tods, einen Vers für den, der mir lieb.
Aus tiefem Röhricht, verborgen,
Aus den schatt'gen Birken, aus dem heimlich stillen Tann
Klang der Hymnus meines Vogels.

Und ich war vom Reiz benommen,
Als die Hand ich hielt meiner Kameraden in der Nacht.
Meine innere Stimm' verschmolz mit des Vögleins Gesang.

Dem angekündigten Gesang ist im Requiem der ganze 9. Satz vorbehalten. Sechs der sieben Strophen sind direkt an den Tod adressiert. Er wird in der ersten Strophe durch Adjektive nahegebracht (lieblich, lindernd, heiter und zart), in der dritten und vierten dagegen durch universale Allegorien, (die weiche, leise Mutter und die starke Retterin). In der fünften bis siebten Strophe schließlich verspricht der Dichter dem so verstandenen Tod Ständchen, Tänze, Schmuck und Feste, alle Schönheiten der Natur, die dankbare Zuwendung von Körper und Gemüt sowie immer wieder einen schier unendlichen Freudenhymnus.

Aus diesem Muster fällt einzig die zweite Strophe heraus, die mit ihrem eröffnenden "gelobt sei" schon grammatisch abweicht. Man kann hier eine Art säkularer Parallele zum Sonnengesang des Franz von Assisi erkennen. Dem "Praised be, my Lord", mit dem in der englischen Übersetzung des *Canticum fratris solis vel laudes creaturarum* alle zentralen Strophen beginnen, steht Whitmans "Praised be the fathomless universe" gegenüber. Während Franziskus Gott preist für⁶ die Gestirne (Bruder Sonne, Schwester Mond und alle Sterne), die Elemente (Wind, Wasser, Feuer und Erde), für die in Frömmigkeit Duldsamen und am Ende für "unsere Schwester, den leiblichen Tod", dem alles Leben unterworfen ist, rühmt die innere Stimme des Dichters analog dazu den unergründlichen Weltenraum für die Voraussetzungen allen Glückes, für deren konkrete und abstrakte Inhalte (die Dinge selbst und das die Neugier befriedigende Wissen), für die Liebe, und schließlich – mit besonderer Betonung ("praise! praise! praise!") – für die Sicherheit verheißende Umarmung des kühlen Todes.

[9] Hymnus für den Tod – CHOR:

Komm, lieber und sanfter Tod.
Flute dich rings der Welt, in Milde dich nähernd.
Tags und nächstens, jedwedem, allen hier,
Heute und immer, köstlicher Tod.

Lob sei dem Weltenkreis ohne Maß
Für Sein und Lust und Waren und Wissen sonderbar!
Und für Lieb', für Lieb'. Doch Lob! Lob! Lob!
Dem gewiss-geschlungenen Arm des kühlgefassten Tods.

Mit weichen Füßen gleitest du, dunkle Mutter.
Ist denn niemand, der für dich ein Lied zum Willkomm' anstimmt?
Ich will's singen für dich – Dir, dir über allem sei Preis;
Dir widm' ich ein Lied, das, wenn einst du dich nahn musst, dich mir
bringt ohn' Zaudern.

Sei nah, starke Freierin!
Ich will singen denen, die bei dir sind, voll Freude ein Totenlied.
Wenn deine weite See von Liebe sie trägt,
Flut deiner Wonne sie klärt, o Tod.

Nun bring' ich dir Musiken dar.
Tänze für dich will ich sehn; Umschmeichelung, Geschmeide und Feiern
für dich.
Und der Blick auf die offene Gegend und das Firmament soll da sein,
Aufs Leben, aufs Feld, die gedankengroße Nacht.

⁶Die Wiedergabe des *per* in diesen Sätzen als "für" oder "durch" ist umstritten.

Die Nacht, in Stille unter vielem Gestirn,
 Der Meeresstrand, das Geflüster, wohlvertraut, nah, des Wellenschlags.
 Das Gemüt dir zugewandt, o wohlverhüllter Tod,
 Und der Körper kauern bei dir voll Dankbarkeit.

Über die Wipfel hör meinen Gesang!
 Über die Wellen bei Ebb' und Flut, über das Grasland und Feld,
 unendlich weit;
 Über die Städte dicht bewohnt den geschäft'gen Strom und Strand,
 Erschall' mein Hymnus voll Lust, voll Lust dir zu, o Tod!

Dieser letztgenannte Lobpreis bestimmt auch die Deutung der Bilder, die der Dichter im 10. Satz zum anhaltenden Gesang der Drossel erblickt, in einem visuellen Ansturm, der besonders eindringlich wirkt durch das siebenfache "I saw". Armeen und Kriegsflaggen des überstandenen Bürgerkrieges sieht er, Rauch, Blut, Zerstörung und die Leichen junger Männer – und erkennt doch plötzlich, dass nicht die vielen Toten seiner Trauer bedürfen, denn sie haben Frieden gefunden, sondern die Überlebenden.

[10] BARITON: Wie ein Gleichklang meiner Seel'
 Schallt mir laut und stark des Vogels Sang.
 Mit reinen Tönen sich ausbreitend, weit in die Nacht,
 Laut durch der Bäum' und Büsche Dämmer,
 Durch das Duftend-Feuchte des Rohrdickichts.
 Und ich in der Nacht, Kam'raden mit mir.
 Da erhebt sich mein inneres Aug' und sieht
 Panoramen bewegter Visionen.
 Geisterarmeen erspäht' ich.
 Und ich sah, wie in trübem Traum krieg'rische Fahnen wehn.
 Fahnen im Stickrauch des Schlachtfelds, durchfetzt von Kugeln, ich sah sie!

CHOR: Und taumelnd wankten sie im Rauch umher; voll Blut, zerrissen.
 Und nur Lappen verbleiben jedem Fahnenstaff (in diesem Angsttraum),
 Und die Schäft' sind Splitter und Bruchholz.

BARITON: Ich sah Tausende von Toten einer Schlacht,
 Und das weiße Gebein, von Jünglingen sah ich,
 Und sah Schutt und Staub der toten Soldaten all des Kriegs.
 Doch sie waren nicht so, wie ich dacht'!

CHOR: Voller Ruhe schienen sie mir – sie litten nicht
 Wer lebt, bleibt zurück und leidet! Es leiden Mütter,
 Weiber, Kinder; Kam'raden in Trübnis, alle leiden,
 Und das Heer, das lebend zurückblieb.

Der Abschluss des Requiems bringt den Rückblick auf den Weg, den die Seele des Verstorbenen zurückgelegt hat. Noch einmal erklingt im Text ein schier endloser Satz, dessen Syntax die Stufen der Erkenntnis nachbildet.⁷ Erst kurz vor Ende des langen ersten Gedicht-Segmentes zeigt der nachgeholt Hauptsatz an, wie der Dichter seine Erfahrungen verarbeitet: Er verlässt den blühenden Flieder im Bauerngarten, der mit jedem Frühling neu ausschlagen wird. Er beendet auch sein Lied, das nicht zuletzt diesem Flieder als Symbol der steten Erneuerung galt, und wendet seinen Blick vom westlichen Himmel weg, löst ihn von dem gleißenden Stern, mit dem er so lange in enger innerer Beziehung gestanden hat.

Dabei (so versichert er im folgenden Segment, indem er sich Lincolns Grab nähert) behält er doch alle in seinem Herzen: den Vogel mit seinem wunderlichen Gesang, den hell scheinenden, aber versinkenden Stern, den üppig blühenden und duftenden Busch sowie die zwei Gefährten seiner Einsicht in das doppelte Wesen des Todes.

[11] Finale – BARITON:

Schwinden die Bilder, schwindet die Nacht.
Schwindet, den Handdruck gelöst, der Kam'raden Griff.
Schwindet des einsamen Vogels Sang und das ähnliche Lied meiner Seel'.
(O siegendes Lied, Freilied des Tods; doch wechselndes, vielfach
schillerndes Lied;
Trotz Klag' und Trauer mit klarem Klang höher und tiefer schwimmend
in Nacht.
Nun versunken, entschwunden, ermahrend und wieder ausbrechend mit Lust
Deckest du die Erde, füllest die Weite der Himmel
Als ein mächtiger Psalm in der Nacht, aus Fernen vernehmbar),
Schwindend auch du mir, Flieder mit dunklem Laub;
Dich Lass ich blühend in deinem Garten dem neu-nahnden Lenz.
Mein Lied scheidet auch von dir,
Du mein westlich schimmernder Kam'rad, dem ich sehrend nachschau,
du mir
Unendlich vertraut Silberantlitz dort in der Nacht.
Doch denk' ich stets an euch, euch all, Gesellen der Nacht;
Das Lied, die Wunderweise des Vögleins grau,
Und mein eigenes Lied, das Echo in meinem Gemüt;
Und den leuchtend vergehenden Stern mit dem wehevoll sanften Schein;

⁷Whitman entwirft für diesen Effekt eine Kette von 24 Präsenz-Partizipien: "Passing ..., passing ..., passing ..., unloosing ..., passing ..., tallying ..., varying ..., altering ..., wailing ..., rising ..., falling ..., flooding ..., sinking ..., fainting ..., warning ..., warning ..., bursting ..., covering ..., filling ..., passing ..., blooming ..., returning ..., fronting ..., communing ...".

Und den Flieder groß, seine Blüten voll duftender Stärke;
 Und auch ihr, mir haltend die Hand, nahe des Vogels Gesang,
 Ihr Kam'raden, ich zwischen euch. Und mit euch will ich weihn mein
 Gedenken jenem, der so lieb mir war;
 Jenem edlen, besten Herz aller Lande, aller Zeit... all dies für sein
 Gedächtnis:

BARITON, MEZZOSOPRAN und CHOR:
 Flieder und Stern und Lied, Antwort dem Sang meiner Seele,

BARITON und MEZZOSOPRAN:	(zugleich) CHOR:
Als Flieder jüngst mir im Garten blüht'	Dort in dem Röhricht fern, in den Büschen fahl und stumm.

Wie die meisten Elegien nimmt auch Whitmans Gedicht seinen Ausgang von leidenschaftlicher Trauer und nähert sich erst allmählich einer philosophischen Haltung, in der nicht nur der Verstand, sondern auch das Gefühl den Tod als integralen Teil des Lebens zu akzeptieren bereit ist. Whitman erreicht dies durch Symbole einer pantheistischen Naturauffassung als Basis seiner Vorstellung von Wiedergeburt: dem Frühling als Beginn des Jahreszeitenzyklus, dem alljährlich blühenden Flieder, dem Zugvogel, der zu jeder Brutzeit erneut in Nordamerika siedelt und dort sein Lied singt, und der Venus, die auf ihrer stets gleichen Bahn um die Sonne jedes Jahr für einige Tage im Frühling am Abendhimmel (und im Herbst am Morgenhimmel) groß aufscheint. Dabei wird insbesondere der Gesang der Einsiedler-Drossel, dessen Verstummen das Ende der Brutzeit markiert, zu einem Symbol der Verflechtung von Leben und Tod, wie das Gedicht kurz nach Beginn und kurz vor Ende beschwört: zu "death's outlet song of life".

Einige Komponenten der musikalischen Ausdeutung

Hindemith verankert die Musik seines Requiems in dreierlei Pfeilern: in unmittelbar erfassbaren melodischen Gesten von besonderer Suggestionskraft, in Zitaten mit bereits festgeschriebener Verweisfunktion sowie in Genres bzw. Texturen, die aufgrund ihrer Struktur eine bildliche Funktion annehmen können. Zudem erzeugt der Komponist übergreifende Zusammenhänge, indem er einzelne Sätze ohne ausdrückliche Pause (*attacca*) aufeinander folgen lässt und das Vorspiel auf ein Motiv gründet, dessen Töne später die Ankerpunkte der Satzgruppen liefern.

Melodische Gesten, Satzgruppen und Ankertöne

Durch seine unterschiedliche Behandlung der Übergänge von einem Satz zum nächsten bildet Hindemith sechs größere Gruppen

- Vorspiel = 54 Takte
- [1] *attacca* [2] *attacca* [3] = 233 Takte
- [4] *attacca* [5] = 115 Takte
- [6] *attacca* [7] = 280 Takte
- [8] *attacca* [9] = 276 Takte
- [10] *attacca* [11] = 365 Takte

Im Vorspiel stehen sich zwei harmonische Realitäten gegenüber: ein insgesamt 54 Takte umfassender Orgelpunkt auf *cis*⁸ und das Viertonmotiv *a-c-f-e*, das in dichter Imitationsfolge insgesamt zwölfmal in originaler Lage und viermal transponiert erklingt.⁹ Das Motiv ist ausgesprochen prägnant, rhythmisch durch seinen synkopischen Beginn und melodisch durch den bogenförmig zitierten F-Dur-Dreiklang.

NOTENBEISPIEL 47: Orgelpunkt und Motiv im Vorspiel des Requiems

Sehr breit

Die wiederholte Tonfolge dieses Vorspiels steht zugleich Pate für die Zentraltöne der oben identifizierten Satzgruppen im Requiem:

- Satz [1] - [3] : Zentralton *cis*;
- Satz [4] + [5] : Zentralton *a*;
- Satz [6] + [7] : Zentralton *a*;
- Satz [8] + [9] : Zentraltöne *c* und *f*;
- Satz [10] + [11] : Zentraltöne *f* und *cis* (erst indirekt, dann explizit).

⁸Der Orgelpunkt klingt durchgehend in Kontrafagott, Pauke, Orgelpedal und Kontrabass. Er wird streckenweise verstärkt durch das Fagott (T. 1-39), die Bassklarinette (T. 1-41) bzw. die Violoncelli (T. 30-52). Zu Beginn des Vorspiels hört man ausschließlich ein leises *cis*; an seinem Ende nur eine leise akkordische Auflösung nach *cis*-Moll.

⁹Das Motiv wandert durch alle Instrumente, mit neun harmonisch identischen Einsätzen in T. 2-22, weiteren drei in T. 45-52 und vier Quinttranspositionen in T. 31-42.

Die drei Anfangssätze sind also auf den Orgelpunktton *cis* bezogen; nur im ersten Satz ersetzt der Chor diese Verankerung durch das Sekundärzentrum *f*, wenn er die Kontur des Fliederthemas (von “When lilacs ...” bis “I mourned”) zu einem neuem Text zitiert (“O powerful western fallen star” bis “dark murk that hides the star”).¹⁰ In den drei folgenden Sätzen herrscht *a*, der Anfangston des Vorspielmotivs, als unhinterfragter Bezugspunkt. Selbst in der umfangreichen Doppelfuge des 7. Satzes gründet das zweite Fugensubjekt noch unmittelbar auf *a*, bekräftigt durch das erste Fugensubjekt, das sich um das Tongerüst *e-h-d*, den terzlosen Dominantseptakkord von *a*, rankt. Die oberflächlich größte Abweichung findet sich im vorletzten Satz, der um die Zentraltöne *fis* und *b* kreist. Dies sind die Unterquinten der den ersten Satz bestimmenden Ankertöne *cis* und *f*, die somit indirekt zum rahmengebenden *cis* zurückleiten.

NOTENBEISPIEL 48: Orgelpunkt- und Motivtöne in den elf Sätzen

The image shows two staves of music in 4/4 time. The top staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G, a quarter note A, a half note B, a whole note C#, and a whole rest. Above the notes are arrows indicating intervals: 1-3 (from G to A), 4-7 (from A to B), 8 (from B to C#), 9 (from C# to D), (10) (from D to E), and 11 (from E to F). The bottom staff shows the corresponding chords: C# major, C# minor, D major, D minor, E major, E minor, F major, F minor, G major, G minor, A major, A minor. The chords are written as triads with stems and flags.

Eine weitere Komponente, die auf einer noch kürzeren Tonfolge gründet, aber ebenfalls signifikante Momente des Werkes bestimmt, ist der Ruf der Einsiedlerdrossel. Es handelt sich dabei um eine meist mehrfach fallende kleine Terz, die oft vor einem harmonisch unbewegten Hintergrund erklingt. In instrumentaler Form erklingt der Ruf schon im ersten Satz, zunächst in verschiedenen Tonlagen, jedoch bald in dem, was als Grundform angenommen werden muss: als oktavverdoppeltes *g-e* mit *b-ces* in der Gegenstimme. In dieser Form dient der Drosselruf als Bindeglied zum zweiten Satz, wo er sich metrisch wandelt: der Jambus wird zum synkopischen Einwurf. In drei späteren Sätzen ertönen weitere Ableitungsformen.¹¹

¹⁰ Entsprechend wechselt der Ausweichton von *f* im Baritontheema zu *cis* in der Chorvariante.

¹¹ Vgl. die Vogelruf-Terz in [1] T. 6-8 zunächst als Beginn einer Dreitongruppe, dann als Terz *c-a*, schließlich in T. 11-14 als *g-e* in Oktavverdopplung und mit der später wiederholt aufgegriffenen Gegenstimme *b-ces*; ebenso in T. 31-35/36-39); aufgegriffen in [2] T. 1-5 und 20; harmonisch verdickt in [3] T. 165-169, als Variante in [5] T. 1-4 und 13-16 mit paarweisen Synkopen, und reharmonisiert in [8] T. 8-12/81-85 zu “Sing on, dearest brother”.

NOTENBEISPIEL 49: Der Ruf der Einsiedlerdrossel

The image displays three musical examples of the 'Call of the Hermit Wren' (Der Ruf der Einsiedlerdrossel). Each example consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).

- [1] T. 39:** The vocal line begins with a *pp* dynamic. The piano accompaniment is marked *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8.
- attacca:** An *attacca* marking indicates a direct transition to the next example.
- [2] T. 1:** The vocal line starts with a *p* dynamic. The piano accompaniment is marked *p*. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 7/8.
- [5] T. 1:** The vocal line begins with a *pp* dynamic. The piano accompaniment is marked *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Während die instrumentale Version des Drosselrufes so in unmittelbarer Beziehung zum poetisch thematisierten Vogelgesang erklingt, bilden die vokalen Ableitungsformen eine Brücke zu den anderen Symbolen des Gedichtes. Schon im ersten Satz singt der Bariton eine die aufsteigende kleine Terz wiederholende Kontur, als er nach Reflexionen über den versunkenen Stern betont zum Flieder zurückkehrt. Im achten Satz berichtet er stolz vom Empfang bei dem sonst so zurückhaltend scheuen Vogel. Dies geschieht musikalisch mit einer die aufsteigende Terz *as-ces* umspielenden Linie, begleitet von den Holzbläsern mit dem schon erwähnten, abweichend harmonisierten auftaktigen Akkordpaar. Die Brücke vom achten zum (*attacca* anschließenden) neunten Satz bildet eine unbegleitete Transposition der Kontur aus dem ersten Satz, diesmal um *b-g*, in der der Bariton das Verschmelzen seiner eigenen Stimme mit der des Vogels im "Hymnus für den Tod" ankündigt. Im elften Satz schließlich bestätigt der Bariton noch ein letztes Mal mit der unbegleitet gesungenen dreifachen Drosselterz, dass alles, was gerade erklingen ist, dem Gedächtnis des Ermordeten gewidmet ist: in T. 49-50 imitiert er das *gis-eis* der Flöten, in T. 78-81, dem Übergang zur Coda, kehrt er zum *b-g* zurück. So durchzieht der Drosselruf das Requiem mit Markierungspunkten in fast gleichmäßigen Abständen (in den Sätzen 1-3, 5, 8 und 11).

Selbst- und Fremdzitate

Das soeben beschriebene Kleinterzintervall ist hinsichtlich seiner werkgeschichtlichen Herleitung Teil eines umfangreichen Selbstzitats. Der fünfte Requiemsatz, der im Gesamtwerk (Instrumentalvorspiel und elf Vokalsätze) nahe der Mitte liegt, ist eine Adaptation der bereits erwähnten, Ende 1943 entstandenen Vertonung desselben Textes. Als Nr. 8 der *Nine English Songs* war das Klavierlied "Sing on, there in the swamp" über dem impliziten Zentralton *h* komponiert; für die Aufnahme ins Requiem transponierte Hindemith es einen Ganzton tiefer und orchestrierte den Klavierpart ansprechend für Holzbläser (in den Drosselrufen und dem sich aus ihnen entwickelnden melodischen Material), Hörner und Streicher (in den Hintergrundharmonien) sowie Englischhorn (im Duett der Takte 9-13 zwischen instrumentaler Solostimme und Mezzosopran). Der Umfang des mit sechzehn Takten sehr kurzen Liedes und alle seine Gesten sind in der Adaptation unverändert erhalten.

In Kenntnis dieser Quelle stellt sich nun das musikalische Porträt der Einsiedlerdrossel im Requiem leicht verändert dar. Die originale Version des Komponisten ruht auf einer Titelzeile, deren musikalische Komponenten sich in den anderen "Vogelsang-Sätzen" des Werkes verfolgen lassen:

NOTENBEISPIEL 50: Die Grundbausteine im fünften Satz des Requiems

Mezzosopran: Sing on, there in the swamp! O sing - er bashful and ten - der!

x (Vogelruf, mehrfach wiederholt)

y (Orgelpunkt-hintergrund)

a

b

c

Der Satz ist einer von insgesamt nur dreien im Requiem, die dem Mezzosopran eine wesentliche Rolle zuschreiben; in ihnen vertont Hindemith die Abschnitte aus Whitmans Gedicht, die den Vogel und seine Rolle als Allegorie des "Wissens um den Tod" ins Zentrum stellen. Dieser Themenkreis wird zuerst im zweiten Satz angeschnitten.

Hatte Hindemith der Singstimme zu Beginn der zweiten Hälfte des fünften Satzes eine frei imitierende Englischhornstimme zur Seite gestellt – wie in Antizipation des erst später artikulierten Bekenntnisses, "the voice of my spirit tallied the song of the bird" – so zieht er im später konzipierten zweiten Satz die quasi logische Konsequenz: Dieser beginnt mit einer Variante der den fünften eröffnenden melodischen Kontur, hier vom Englischhorn (gegen Ende mit Oktavverdoppelung der Bassklarinette) gespielt.

NOTENBEISPIEL 51: Die Verarbeitung der Bausteine im zweiten Requiemsatz

(Englischhorn) a

mf espr.

b var.

c

p

x

y

(Engl.) b d

(Mezzo) In the swamp, in se-clud-ed re-ces-ses,

p

zusätzlich zu

- x = Vogelruf (Oberstimme identisch, wiederholt)
- y = Orgelpunkthintergrund (große Terz höher)
- a, b, c = gr. Terz höher
- (b rhythm-melod. variiert)

neu: d

Im achten Satz erklingen nur noch einige der Komponenten. Während jambische Akkordpaare, die dank ihrer mehrfachen, prägnant getrennten Wiederholung trotz veränderter Harmonik den Vogelruf in Erinnerung rufen, hier erst in T. 8-12 auftreten, eröffnet das in der Rolle der Drossel bereits vertraute Englischhorn den ruhigen ersten Abschnitt mit einer Erweiterung der im zweiten Satz neu hinzugetretenen Abstiegsgeste, die unmittelbar darauf vom Mezzosopran notengetreu imitiert wird.

NOTENBEISPIEL 52: Die Weiterentwicklung des Materials im achten Satz



(Englischhorn:
T. 0-2, 13-15, 21-23;
73-75, 86-88, 94-96)

Sing on! sing on, you gray - brown bird!
(Mezzosopran: T. 2-4, 75-77)

Zum letzten Mal greift Hindemith Komponenten des Drosselliedes im zehnten Satz auf. Im langsamen Eröffnungsabschnitt (T. 1-48), der dem zweiten feierlichen Marsch des Requiems vorausgeht, spricht der Text vom Gleichklang der Dichterseele mit dem Vogel ("To the tally of my soul, Loud and strong kept up the gray-brown bird ..."). Die Holzbläser beherrschen diesen Abschnitt mit einer gut fünftaktigen Kantilene, die aus dem fallenden Arpeggio [c] und der ebenfalls fallenden, hier gedehnten Terz [x] des Vogelrufes zusammengesetzt ist. Die Kantilene erklingt insgesamt fünfmal, nacheinander in Klarinette, Englischhorn, Flöte, Klarinette und Oboe.

NOTENBEISPIEL 53: Eine neue Kombination im zehnten Satz



Neben diesem Selbstzitat enthält das Requiem noch zwei Fremdzitate. Das erste spielt eine entscheidende Rolle im gerade angesprochenen achten Satz. Dieser Satz ist viergliedrig. Auf den oben skizzierten ruhig-ariosen ersten Abschnitt, in dem Englischhorn und Mezzosopran die Einsiedlerdrossel zum Weitersingen ermutigen, folgt ab T. 24 ein Rezitativ, in dem der Bariton, skandiert von rhythmisch komprimierten Imitationen in der Viola und ansonsten nur spärlich begleitet, in schnellen, an Lautstärke zunehmenden Sequenzen die Landschaft beschreibt, die der Trauerzug

durchschreitet. In *diminuendo e allargando* schließt die bis dahin frohe Erzählung mit dem Wiederauftauchen der schwarzen Wolke, d.h. der Erinnerung an den brutalen Mord. Den vierten und letzten Abschnitt des Satzes bildet ein anrührendes Duett im Tempo des Satzanfangs, in dem Englischhorn, Mezzosopran und alle zuvor begleitenden Instrumente den ersten Abschnitt wiederholen, bereichert um eine zusätzliche Gegenstimme des Baritons. Dieser erzählt jetzt, wie er bestürzt vor der Menge der Trauernden floh und zuletzt durch den Vogel innere Ruhe fand. So finden hier beide Singstimmen zusammen in der Berufung auf die Drossel, die die Einwilligung in die schicksalhafte Sterblichkeit symbolisiert.

Zwischen Rezitativ und abschließendem Duett erklingt ein Abschnitt, der mit einer eigenen Überschrift hervorgehoben ist. Hindemith schreibt über T. 52: "Hymn, 'For those we love'" – also genau die Worte, die sich auch im Untertitel des Werkes ("A Requiem 'For those we love'") finden. Auf den ersten Blick erscheint die Wendung als eine einfache Abwandlung der Worte, mit denen Whitman wiederholt auf Lincoln verweist; vgl. besonders "[the] thought of him I love" im ersten Satz, "the dead one there I loved"/"the grave of him I love"/"the burial-house of him I love" im sechsten Satz, "a verse for him I love" im Duett des achten Satzes und "the dead I loved so well" im elften Satz. Allerdings legen die Anführungszeichen nahe, dass es sich um ein tatsächliches Zitat, also ein existierendes Lied mit dem Titel oder Textanfang "For those we love", handeln könnte.

Die Herkunft der Vorlage wurde erst gut fünfzig Jahre nach Entstehung von Hindemiths Requiem bekannt. In einem 1997 in einer amerikanischen Fachzeitschrift veröffentlichten und ein Jahr später im Hindemith-Jahrbuch nachgedruckten Aufsatz identifizierte der an der University of Rochester /Eastman School of Music lehrende Musikwissenschaftler Kim H. Kowalke die Quelle, auf die bei Hindemith zunächst der als Streicherhomophonie eingeführte Choralatz Bezug nimmt.¹² Es handelt sich um ein Kirchenlied mit der Anfangszeile "For those we love within the veil".¹³

¹²Kim Kowalke, "For Those We Love: Hindemith, Whitman, and 'An American Requiem'", *Journal of the American Musicological Society* 50/1 (1997), S. 133-174; Nachdruck (unverständlichlicherweise unter Auslassung ausgerechnet des Notenbeispiels für die Quelle) in *Hindemith-Jahrbuch* 26 (1998), S. 102-154.

¹³Eine inhaltlich adäquate Übersetzung der Zeile "For those we love within the veil" wäre: "Für unsere Lieben, die bei Gott sind." Der Ausdruck "within the veil" bezieht sich auf mehrere Bibelstellen (vgl. 2 Mose 26:31-37, 3 Mose 16:2 und Hebr 6:19-20), die den Vorhang, der einen Tempel unterteilt, als "veil" übersetzen; "within the veil" bezeichnet also das Allerheiligste oder im übertragenen Sinne den Bereich, wo Gott 'wohnt'.

Autor des Textes ist der britische Pfarrer William Charter Piggott, der die insgesamt sieben Strophen 1915 für einen Gottesdienst zum Gedenken an Gefallene des Ersten Weltkrieges verfasste. Das Lied wurde später in die Gesangbücher verschiedener protestantischer Kirchen aufgenommen, meist allerdings zur Melodie des im 17. Jahrhundert von Johann D. Meyer komponierten Chorals "Es ist kein Tag", die keinerlei Verwandtschaft mit Hindemiths Zitat zeigt. Einzig das Gesangbuch der amerikanischen Episkopalkirche von 1940 enthält unter Nr. 222 die Vertonung, deren Melodie sich (mit zweierlei, ganz unterschiedlicher Harmonisierung) im achten Satz von Hindemiths Requiem findet. Hindemith selbst gehörte zwar nicht der Episkopalkirche an, doch war einer seiner Freunde unter den Musikprofessoren der Universität Yale, Richard Donovan, Organist und Kantor der Christ Church in New Haven, die, wie Kowalke herausfand, in den 1940er Jahren eben dieses Gesangbuch benutzte.¹⁴

NOTENBEISPIEL 54: Das Kirchenlied "For those we love within the veil"

222

For the Departed

88.84

GAZA

Traditional Jewish Melody,
adapted 1919

With serenity

For those we love with-in the veil, Who once were com-rades of our way,
We thank thee, Lord; for they have won To cloud - less day.

¹⁴Vgl. dazu Kowalke, "For Those We Love...", S. 150.

NOTENBEISPIEL 55: Hindemiths Streicher-Adaptation ([8] T . 52-59)

Hymn, "For those we love"
Hymnus, „Denen, die wir lieben“

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Dynamics in the second system include *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The music features complex rhythmic patterns and dense harmonic textures.

NOTENBEISPIEL 56: Der Hymnus, fragmentiert von Reflexionen des Baritons (*)

The musical score is divided into two systems. The first system is labeled *coll'octava* and features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff has a *ff* dynamic and includes asterisks (*) above it. The second system is labeled *sin'octava* and also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Dynamics in the second system include *f*, *mf*, *p*, and *pp*, with asterisks (*) placed above the notes. The score shows a fragmented melodic line in the upper voice and a more complex, rhythmic accompaniment in the lower voice.

Das erwähnte Gesangbuch der amerikanischen Episkopalkirche führt das Lied unter dem Titel “For the Departed” (Für die von uns Gegangenen) und erläutert, es handle sich um eine 1919 entstandene Adaptation einer traditionellen jüdischen Melodie. Dieser unerwartete Hintergrund lädt ein zu Spekulationen über eine mögliche zusätzliche Motivation Hindemiths. Könnte es sein, dass die Parallele der Anlässe für Whitmans Gedicht und Hindemiths Komposition eventuell noch eine dritte Komponente hat – dass hier neben dem Tod der Präsidenten Lincoln (1865) und Roosevelt (1945) und neben der Betroffenheit über die vielen Gefallenen des amerikanischen Bürgerkrieges und des Zweiten Weltkrieges auch die Beschämung hereinspielt über das den Schwarzen durch die Amerikaner zugefügte Unrecht und die Ermordung der Juden durch die Nazis? Kowalke scheint dies für möglich zu halten; er schreibt: “Wenn der Bariton-Solist an der Schlüsselstelle des Gedichtes Whitmans eigene Ansichten artikuliert, so scheint Hindemiths orchestraler Hymnus einen musikalischen Raum zu schaffen, der es dem Komponisten erlaubt, den Text – wenn auch verdeckt und vorsichtig – aus der Perspektive seiner eigenen konfliktbeladenen Post-Holocaust-Position zu kommentieren.”¹⁵

Das dritte und letzte musikalische Zitat dieses Werkes erklingt kurz vor dem Ende des zehnten Satzes. Der dem Satz zugeordnete Abschnitt aus Whitmans Gedicht ist nach zwei analog gebauten Strophen eines flotten Marsches bereits in T. 197 verklungen. Kaum hat das Orchester begonnen, eine rein instrumentale und leicht verkürzte dritte Strophe zu intonieren¹⁶, da wird deren *pp espressivo* angelegtes zweites Segment von einer hinter der Bühne gespielten Militärtrompete übertönt. Deren schlichte achttaktige Phrase hat für ein amerikanisches Publikum eine sehr viel unmittelbarere emotionale Bedeutung als für deutsche Zuhörer: Das als “Taps” bekannte

¹⁵Übersetzt nach Kowalke, “For Those We Love ...”, S. 159-160. In seinem Programmheftbeitrag zu der 1996 mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester und -chor Berlin unter Lothar Zagrosek entstandenen CD-Einspielung des Werkes (Wergo 62862) zeigt Giselher Schubert, dass er die von Kowalke nur als Vermutung angebotene Deutung für überzeugend hält. Er schreibt: “Die Identifizierung der jüdischen Gaza-Melodie [...] gibt dem Requiem noch einen weiteren Sinn: Es muss als Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust gelten, eine Reaktion, die umso eindringlicher und überzeugender wirkt, als sie gänzlich unspektakulär bleibt und er selbst die Identität der Gaza-Melodie niemals preisgegeben hat. Hindemith schreibt ein Requiem für die Überlebenden, die zur identifizierenden Erinnerung verpflichtet sind und sie in eine unverlierbare persönliche Erfahrung zu verwandeln haben.”

¹⁶Für den 1. Abschnitt dieser Strophen (Orchester allein) vgl. T. 65-87, 137-148 und 198-211; für den 2. Abschnitt (Bariton + Streicher) vgl. T. 88-117, 149-178 und 212-241; für den im Orchesternachspiel fehlenden 3. Abschnitt (Chor + Orchester) vgl. T. 118-136 und 179-197.

Signal markierte in der Armee ursprünglich den Zapfenstreich, der später in das militärische Trauerzeremoniell eingebunden wurde. So wurde die musikalische Ermahnung, dass der Tag zur Neige geht, metaphorisch auf den Abruf am Ende des menschlichen Lebens übertragen.

NOTENBEISPIEL 57: Der traditionelle Signalruf bei militärischen Trauerfeiern



Das in seiner ausschließlich aus natürlichen Obertönen gebildeten Kontur einprägsame, immer sehr leise und feierlich gespielte Signal entstand 1862, wurde schon während des Bürgerkrieges (mit dem es weiterhin assoziiert ist) zur Ehrung gefallener US-Soldaten geblasen und behielt diese Rolle bis heute bei.¹⁷ Whitman spielt darauf an, indem er den kurz vor Lincolns Tod vollendeten Abschnitt seines kumulativen Gedichtzyklus *Leaves of Grass* als "Drum-Taps"¹⁸ betitelt; in den Gedichten dieses Abschnitts reflektiert er über seine Zeit als Sanitäter für die im Bürgerkrieg verwundeten Soldaten. Mit dem Zitat des Signals in seinem auf einem Whitman-Text basierenden Requiem gedenkt Hindemith offensichtlich auch der Toten des Bürgerkrieges.

Genres und Texturen mit bildlicher Evokationskraft

Der fünfte Satz, den Hindemith aus einem schon früher zu diesem Text komponierten Klavierlied entwickelt, und der achte Satz, in dem er die einer traditionellen jüdischen Melodie unterlegte Trauerhymne zitiert, müssen aufgrund der Prominenz ihres thematischen Materials als inhaltliche Zentren des Requiems angesehen werden. Die beiden Sätze nehmen zudem in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein:

- Hinsichtlich ihrer Aufführungsdauer handelt es sich um die kürzeste und die längste Komponente: der fünfte Satz mit seinen nur 16 Takten ist in weniger als zwei Minuten verklungen, während der achte Satz aufgrund der langsamen 12/8-Takte seines ersten und

¹⁷ Seit 1891 wird "Taps" nach den Dienstvorschriften der US-Streitkräfte offiziell bei allen militärischen Trauerfeiern gespielt.

¹⁸ Hindemith kannte diesen Teil des Gedichtzyklus sehr gut; schon 1919 hatte er in der letzten der *Drei Hymnen von Walt Whitman* für Bariton und Klavier op. 14 die deutsche Übersetzung eines darin enthaltenen Gedichtes, "Schlagt! Schlagt! Trommeln!", vertont.

vierten Abschnitts und des ruhigen Hymnus im dritten Abschnitt annähernd zehn Minuten Spielzeit erfordert – fast zwei Minuten mehr als der nächstlängste, das Finale.¹⁹

- Die beiden Sätze können aus unterschiedlicher Perspektive als implizite Achsenpunkte des Werkes angesehen werden. Betrachtet man den Bauplan auf der Grundlage der von Hindemith konzipierten Einheiten aus Vorspiel + 11 Vokalsätzen, so beschließt der fünfte Satz die erste Hälfte; berücksichtigt man dagegen die durch *attacca*-Zusammenfassungen und/oder gemeinsame Zentraltöne nahegelegten größeren Einheiten (0-3, 4-7, 8-9, 10-11), so eröffnet der achte Satz die zweite Hälfte.²⁰

Hinsichtlich der drei von Whitman eingeführten “Weggefährten” – der Akzeptanz der menschlichen Sterblichkeit, der persönlichen Trauer um einen geliebten Menschen und der Hoffnung auf Erneuerung über den Tod hinaus – und deren poetischen Symbolen (Drossel, Stern und Flieder) bezeichnen diese beiden von Hindemith hervorgehobenen Sätze die emotional-spirituelle Verfassung vor und nach der Einwilligung in das sich erst im Tod rundende Schicksal. Endet der Text des fünften Satzes noch mit dem Zögern aufgrund der anhaltenden Trauer über den Verlust des hellen “Sterns”, so beschreibt der achte an zentraler Stelle die Freude über das infolge langer Läuterung erlangte tiefere Wissen um den Tod.

Die musikalische Form spiegelt diesen Unterschied sowohl in den Sätzen selbst als auch in Emphase und Komplexität der jeweiligen Nachbarsätze.

- Der fünfte Satz ist ein schlichtes, aus vier je viertaktigen Phrasen gebautes Mezzosopran-Arioso. Die Rahmenphrasen sind in einem mehroktavigen Orgelpunktton *a* verankert; die Phrasen 1, 2 und 4 durchzieht zudem der gleich bleibende Rhythmus des Vogelrufmotivs.

Die das Arioso umschließenden Sätze 4 und 6 sind in der Form ebenfalls schlicht; in beiden tritt der Chor dem Solisten in sekundärer Stellung zur Seite. Der vierte Satz ist eine dreiteilige Liedform, in deren erstem und drittem Abschnitt der Chor jede Phrase des

¹⁹Die Zeitangaben beziehen sich auf die 1987 entstandene Einspielung mit dem Atlanta Symphony Orchestra and Chorus unter Leitung von Robert Shaw, CD-80132 Telarc.

²⁰Die genannten größeren Einheiten erweisen sich als bezüglich ihrer Aufführungsdauer achsensymmetrisch ausgewogen: (1) 0-3 = gut 17 Minuten; (2) 4-7 = knapp 13 Minuten; (3) 8-9 = 17½ Minuten; (4) 10-11 = gut 14 Minuten.

Baritons echoartig imitiert, während dessen langes Rezitativ im Mittelteil nicht nur im gesungenen Text durch die ersten elf der zwölf reihend erinnernden "als ...", sondern auch musikalisch durch die zunehmende Dichte des den ganzen Satz durchziehenden kurzen Motivs zusammengehalten wird. Der ruhige sechste Satz besteht aus zwei musikalisch identischen Strophen, die wieder vom Bariton beherrscht werden, vom Chor durch analoge a cappella-Einschübe unterbrochen und von der Soloklarinette mit Streicherbegleitung rein instrumental abgerundet.

- Im achten Satz sind aus den vier *Phrasen* vier umfangreiche, in Tempo, Dynamik und Material eigenständige *Abschnitte* geworden; die Wiederkehr des Rahmensegments wird zudem mit einer Duettstimme neu ausgeleuchtet.

Die beiderseits an den achten Satz angrenzenden Werkkomponenten zu beschreiben ist ungleich anspruchsvoller. Beide beginnen mit einem homophonen Segment, dem ein komplexer polyphoner Großabschnitt folgt. Im siebten Satz präsentiert sich diese Abfolge als Präludium + Doppelfuge;²¹ im neunten leiten drei musikalische Teile, die die ersten drei Strophen von Whitmans "Death Carol" je unterschiedlich ausleuchten,²² in eine Passacaglia über. Diese präsentiert sich als eine Folge von 28 Variationen basierend auf einer fünftaktigen Basskontur. In ihr vertont Hindemith die verbleiben-

²¹Die Doppelfuge umfasst vor ihrer umfangreichen feierlichen Coda (T. 164-186) sechs Durchführungen. Diese dienen (1) der Exposition und (2) der Verarbeitung des ersten Fugensubjektes, (3) der Exposition und (4) der Verarbeitung des zweiten Fugensubjektes, (5) der regelmäßigen und (6) der unregelmäßigen Gegenüberstellung der beiden Subjekte. Die erste Exposition vertont einen Großteil der ersten whitmanschen "Schau!"-Strophe ("Lo, body and soul! this land! Mighty Manhattan ..."), ergänzt in der darauf folgenden Durchführung; in gleicher Weise widmen sich Exposition und Verarbeitung des zweiten Fugensubjektes der parallelen zweiten Textstrophe ("Lo! the most excellent sun, The violet and purple morn with just-felt breezes, The gentle soft-born measureless light ..."). Ganz konsequent stellt Hindemith in den beiden den Subjekt-Gegenüberstellungen vorbehaltenen Durchführungen Textauschnitte aus beiden Strophen übereinander: eine "kumulierte" Begeisterung über Erde und Himmel.

²²Die erste Strophe mit ihrem Willkommen für den heiteren, zarten Tod erklingt als nur sporadisch mit zarten Streichergesten unterlegter, vierstimmig homophoner Satz in langsamem Tempo; die zweite Strophe mit ihrer angedeuteten Parallele zum Sonnengesang des hl. Franziskus ist im Chorsatz ebenfalls homophon, wird aber nun von aktiveren Einwürfen aus dem Orchester skandiert. Die Moderato überschriebene Anrufung der dunklen Mutter in der dritten Strophe dagegen weicht mehrmals in ein Imitationsspiel zwischen Streichern und Chorstimmen aus, bevor sie zur spärlich begleiteten Homophonie zurückkehrt.

den vier Strophen,²³ wobei er die Textverteilung allerdings gänzlich unabhängig von den kurzen musikalischen Einheiten vorsieht. Über diese formale Analoge hinaus ist den zwei dem achten Satz als Nachbarn zur Seite gestellten Sätzen zudem gemeinsam, dass es sich bei beiden um monumentale Chorsätze handelt – ja es sind dies sogar die beiden einzigen Sätze des Requiems, in denen die Gesangssolisten schweigen und keines der Orchesterinstrumente sich solistisch emanzipiert.

So bettet Hindemith die beiden Brennpunktsätze seines Werkes in jeweils inhaltlich und musikalisch zusammengehörige Dreisatzgruppen ein. Den liedhaften fünften Satz, in der der Trauernde gesteht, dass Gedanken an den strahlenden Stern vorerst noch einer gelassenen Haltung dem Tod gegenüber im Wege stehen, umgeben Reflexionen über den versunkenen Stern des Präsidenten Lincoln in Gestalt zweiter weiterer “Lied”-Formen; hier ist das lyrische Ich noch ganz seinem Schmerz hingegeben. Im achten Satz erklingt das Zitat der Hymne “für unsere Lieben, die bei Gott sind” als musikalisches Konzentrat der hymnischen Gedichtabschnitte in den angrenzenden Sätzen: Im vorausgehenden siebten Satz besingt der Chor die irdischen und kosmischen Lebensbedingungen des Menschen; im anschließenden neunten Satz ist die dichterische Vorlage ein in Form und Sprache als Loblied kenntlich gemachter siebenstrophiger Freudengesang.

Dabei präsentiert sich der Moment, in dem der Bariton erstmals seine Einsicht in die drei Aspekte der Einstellung zum Tod artikuliert, als sehr komplex. Der männliche Vokalsolist, dessen Stimme bisher vor allem die Perspektive des um den ermordeten Präsidenten Trauernden verkörpert hat, singt hier alternierend mit Fragmenten der zitierten Hymne. Hindemith spiegelt diesen zweiten Brennpunkt des Werkes in zwei barocken Formen. Die Doppelfuge des siebten Satzes, in der die beiden hymnischen Textabschnitte erklingen, signalisiert durch ihre imitatorische Textur, dass es sich bei dieser Hinwendung zum Schönen inmitten der Trauer um eine von vielen Betroffenen in je eigener Weise geteilte Erfahrung handelt. Und indem die letzten vier der sieben Strophen des Freudengesanges als 28-teilige Passacaglia vertont sind, scheint Hindemith nahezu legen, dass es mindestens 7 x 4 Weisen geben müsste, um im Gegenstück zu den Bedingungen des menschlichen Lebens nun die Güte des Todes zu preisen.

²³Diese Bassfigur steigt nach verlängertem Grundton synkopisch zur kleinen Septime auf und fällt dann in reinen Quartan zum oberen chromatischen Nachbarn des Grundtones ab: $f \downarrow \downarrow e- / h- / fis-$ (vgl. Violoncello/Kontrabass in T. 32-36). Von den Variationen weichen nur die letzten beiden mittels innerer Erweiterung von diesem Grundschema ab.

Ein amerikanisches und ein deutsches Requiem

Der neunte Satz mit seinem "Gedicht im Gedicht" war der erste, den Hindemith komponierte, nachdem er den Beschluss gefasst hatte, Whitmans *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd* zu vertonen.²⁴ Einer Tagebucheintragung zufolge begann Hindemith am 17. Januar mit der Arbeit; schon am 21. Januar sandte er den Satz an Associated Music Publishers mit der Bemerkung:

Dies ist Nr. 9, woraus Sie ersehen mögen, dass das Ganze ziemlich lang wird (30-40 Minuten). Es wird viel größer als ich ursprünglich plante. Ich schreibe nun die gesamte Gedichtreihe Whitmans "When Lilacs last in the Door-Yard bloom'd" mit dem Untertitel "An American Requiem".²⁵

Interessant ist hier nicht zuletzt die Ankündigung, dass Hindemith das Werk im Untertitel als "ein amerikanisches Requiem" ausweisen wollte. Selbst angesichts seiner Dankbarkeit für die Gastfreundschaft, mit der Amerika ihn und seine Frau während des Weltkrieges aufgenommen hatte,²⁶ überrascht diese Betonung des Nationalen, die ganz uncharakteristisch für Hindemiths Denken erscheint. In seinem Buch *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*²⁷ (der deutschen Übersetzung seiner aus den 1949/50 gehaltenen Charles Eliot Norton-Vorlesungen an der Harvard-Universität hervorgegangenen Schrift *A Composer's World: Horizons and Limitations*²⁸) zeigt er auf fast fünf Seiten, wie empfindlich er auf alle Formen des sogenannten "Musiknationalismus" reagiert. Beißend empfiehlt er:

²⁴Die erste Erwähnung eines "Requiem auf einen Text von Whitman" findet sich auf zwei Postkarten, die Gertrud Hindemith am 13. Januar 1946 an Jean Moran Myer schrieb (Registriernummer 31/185 in der Hindemith-Sammlung der Universitätsbibliothek Yale).

²⁵Das Original des in Deutsch verfassten Briefes findet sich im Hindemith-Institut Frankfurt als Nr. 44/68-69.

²⁶In seinem ersten Nachkriegsbrief an deutsche Freunde, datiert vom 18. Januar 1946, schreibt Hindemith an Fred und Emma Lübbecke mit Begeisterung und tiefer Dankbarkeit davon, dass er und seine Frau mit einer Freundlichkeit behandelt würden, die umso erstaunlicher sei, als viele junge Amerikaner im Krieg gegen Deutschland ihr Leben verloren hätten. Der Brief findet sich in englischer Übersetzung in Geoffrey Skelton, Hrsg., *Selected Letters of Paul Hindemith* (New Haven: Yale University Press, 1995), S. 193-195.

²⁷Zürich: Atlantis-Verlag, 1959 und 1994.

²⁸Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952; Neuauflagen 1953 (Harvard University Press), 1961 und 1969 (Garden City, NY: Anchor Books) sowie 2000 (Mainz/New York: Schott); Übersetzungen u.a. ins Schwedische und Japanische.

Falls Ihnen der Gedanke, dem offen brutalen System des musikalischen Kommerzialisismus Tribute zu zahlen, zuwider ist, die Lorbeeren des großen Musikschöpfers aber zeitweise oder dauernd unerreichbar sind, so gibt es andere Mittel, Ihr Selbstgefühl zu steigern und noch dazu eine besondere Art Ruhm zu erlangen. Sie brauchen nur ständig das Wort "american" in Verbindung mit Musik und besonders mit Ihrer eigenen anzuwenden. [... Dieser] sentimentale Ausdruck eines mächtigen und übers ganze Land verbreiteten künstlerischen Minderwertigkeitskomplexes [...] stört umso mehr, als er sich aller Mittel der Propaganda, ökonomischer Überlegenheit und politischen Gewichts bedient, um nachdrückliche Anerkennung für die eigene Musik zu fordern; für etwas also, das wie jede andere Kunstproduktion unabhängig ist vom alltäglichen Lebensbetrieb einer Nation.²⁹

Verschiedene Hindemith-Forscher haben darauf hingewiesen, dass der Untertitel als Anspielung auf das bekannteste Requiem auf einen nicht-liturgischen Text, Brahms' *Ein deutsches Requiem*, gelesen werden kann. Kim Kowalke vermutet sogar, dass die im zweiten Satz des Brahms-Requiem gesungenen Worte "Denn alles Fleisch es ist wie Gras" den Komponisten an die "Grashalme" im Titel von Whitmans kumulativem Gedichtzyklus erinnern könnte.³⁰ Ob bewusst oder unbewusst, es lässt sich zeigen, dass Hindemith in vielerlei Weise auf das etwa 80 Jahre früher entstandene Werk Bezug nimmt:

- Wie Brahms' zweiter Satz ("Denn alles Fleisch es ist wie Gras") ist auch Hindemiths dritter Satz ein von Chor und Orchester initiiertes langsames Marsch; ebenso wie Brahms' sechster Satz ("Herr, du bist würdig") enthält Hindemiths siebter Satz eine umfangreiche Fuge für Chor und Orchester; und analog zu Brahms' choralartigem Mittelsatz findet sich eingebettet in Hindemiths achten Satz der Choralatz mit der zitierten Hymne.
- Die zahlreichen Orgelpunkte in den ersten drei Sätzen des Brahms-Requiem haben ihr Gegenstück in Hindemiths Vorspiel mit seinem 54taktigen Orgelpunkt; man könnte sogar eine Beziehung erkennen zwischen dem 36taktigen Orgelpunkt, den Brahms im dritten Satz (bei "Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand") einer Fuge unterlegt, und der Passacaglia in Hindemiths neuntem Satz, deren Bassthema wie eine Verzierung um den Orgelpunktton *f* gehört werden kann.

²⁹Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*, S. 238-239.

³⁰Kowalke, "For Those We Love ...", S. 142.

- Ebenso wie bei Brahms ist auch bei Hindemith die tragende Solo-rolle einem Bariton anvertraut; die solistische Frauenstimme findet Eingang in die Werke ausgerechnet über den fünften Satz, der in beiden Fällen eine Sonderstellung einnimmt: Bei Brahms singt ein Sopran ausschließlich im erst *nach* der Uraufführung der übrigen Sätze komponierten und dann in das Requiem eingefügten fünften Satz;³¹ Hindemith hatte den schon wenige Jahre *vor* den anderen Sätzen komponierten späteren fünften Satz "Sing on, there in the swamp" von Anfang an für Mezzosopran vorgesehen, was ihn später inspirierte, die Rolle der Frauenstimme auf alle anderen um die Einsiedlerdrossel kreisenden Strophen auszudehnen.

Schließlich hat die Parallele sogar eine außermusikalische Dimension. Brahms hatte seinen Titel bekanntlich gewählt, um darauf hinzuweisen, dass seinem Werk anstelle des vorgegebenen Textes der lateinischen Totenmesse eine von ihm selbst zusammengestellte Auswahl von Versen aus der deutschen Lutherbibel zugrunde liegt. In einem Brief an Carl Martin (Karl) Reinthaler – den Dirigenten, der die Uraufführung der zunächst sechssätzigen Fassung übernommen hatte und Brahms zu überreden versuchte, mehr Akzent auf den Sühnetod Christi zu legen als auf Hoffnung und Trost der Menschen – erklärte Brahms, er hätte sein Requiem am liebsten "Ein menschliches Requiem" genannt, mit dem Zusatz "zum Trost für die Lebenden".³²

Brahms hat sich letzten Endes nicht zu dieser Umbenennung durchringen können; Hindemith dagegen lässt, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, schon während des Kompositionsprozesses den Hinweis auf das Land der Entstehung und die Originalsprache des Whitman-Gedichtes fallen. Stattdessen verschiebt er in seinem Untertitel – Requiem "For those we love" – den Akzent ganz auf die mitmenschliche Betroffenheit.

³¹Brahms hatte die Idee zu einer Trauerkantate bereits 1861; damals notierte er die beabsichtigte Textzusammenstellung auf der Rückseite der vierten seiner Magelone-Romanzen. Die ursprünglich geplanten sechs Sätze entstanden dann 1865-66 und wurden am Karfreitag, dem 10. April 1868, im Bremer Dom uraufgeführt. Den heutigen fünften Satz komponierte Brahms erst im Mai 1868 und fügte ihn dann in das schon akzeptierte Werk ein.

³²Brief vom 9. Oktober 1867, abgedruckt in Wilhelm Altmann, Hrsg., *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz* (Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908), Band 3, S. 10.

