

Apparebit repentina dies, ein Panorama des Jüngsten Tages

Der lateinische Hymnus und die musikalische Anlage

Der große amerikanische Dirigent Robert Shaw, der 1946 Hindemiths Whitman-Requiem *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd* in Auftrag gegeben und uraufgeführt hatte, leitete am 2. Mai 1947 auch die Premiere von *Apparebit repentina dies*, eines von der Universität Harvard für ein "Symposium on Music Criticism" bestellten Werkes für gemischten Chor und Blechblasinstrumente.¹ Ausführende waren der Collegiate Chorale sowie Mitglieder des Boston Symphony Orchestra.

Hindemith legt der Komposition einen durch den Ehrwürdigen Beda (672/3-735) überlieferten, also spätestens im frühen 8. Jahrhundert entstandenen anonymen lateinischen Hymnus zugrunde, den er aus einer zweisprachigen Anthologie kannte.² Der Hymnus besteht aus 23 Zweizeilern, deren Anfangsbuchstaben die Buchstaben des lateinischen Alphabets durchlaufen.³ Dies führt an zwei Stellen zu ungewöhnlicher Schreibweise: Die im Anlaut nicht vorkommenden Buchstaben K und X sind durch *Karitas* und *Kristus* vertreten. Alle Zeilen sind trochäische Tetrameter mit verkürztem Endfuß nach dem Betonungsschema – u – u | – u – u | – u – u | – u –). Inhaltlich handelt es sich um einen mittelalterlichen Vorläufer des in katholischen Requiem-Kompositionen verwendeten *Dies irae*. Nach drei einleitenden Doppelzeilen, die eine Stelle aus den Petrusbriefen paraphrasieren (2 Petr 3:7 + 10), beruht die poetische Beschwörung des Weltgerichtes weitgehend auf den entsprechenden Versen aus dem Matthäus-Evangelium (Mt 25:31-46), ergänzt durch Anleihen aus den Gleichnissen (Mt 13:42 + 49-50). Die abschließende Doppelzeile kehrt zu Matthäus' Darstellung des Jüngsten Tages zurück (Mt 25:1).

¹Die Besetzung verlangt 4 Hörner in F, 2 Trompeten in B, 3 Posaunen und 1 Tuba.

²Stephen Gaselee, Hrsg., *The Oxford Book of Medieval Latin Verse* (Oxford: Clarendon Press, 1928), S. 3-4.

³Der frühmittelalterliche Dichter geht vom klassischen lateinischen Alphabet aus, das kein *w* kennt, noch nicht *j* von *i* und *v* von *u* unterscheidet, jedoch trotz seltener Verwendung den Buchstaben *k* einbezieht.

Hindemith hatte in den Jahren, bevor er seine Kompositionsprofessur in Berlin antrat, neben anderen Fremdsprachen auch Latein erlernt; für die Nuancen des nicht ganz einfachen mittelalterlichen Textes konnte er sich zudem an der englischen Übersetzung orientieren. In den Vorspann seiner noch im Entstehungsjahr bei Schott verlegten Partitur ließ er eine deutsche Übersetzung eindringen. Diese gibt das Gedicht mit einigen Verkürzungen in unpräzisen Prosazeilen wieder. Eine Quelle oder ein Übersetzer sind nicht identifiziert, so dass die Vermutung nahe liegt, der Komponist könne auch hier, wie bei anderen Vertonungen fremdsprachiger Texte, entscheidend zur deutschen Fassung beigetragen haben.

Es existiert jedoch eine äußerst ansprechende deutsche Nachdichtung aus dem 19. Jahrhundert: Dem Mecklenburger Dichter Eduard Hobein (1817-1882), einem Freund Fritz Reuters, ist es gelungen, die streng regelmäßige Metrik des lateinischen Vorbilds nachzuahmen⁴ und zudem jeden Zweizeiler zu reimen, ohne dabei wesentliche inhaltliche Aspekte zu kompromittieren.⁵ Diese poetische Übersetzung ist den lateinischen Versen im folgenden Kapitel als Verständnishilfe zur Seite gestellt.⁶

Hindemiths Komposition umfasst vier Sätze. Der Eröffnungssatz vertont sieben Doppelzeilen, in denen der Dichter von der Heraufkunft des Jüngsten Tages und vom Erscheinen Christi als König und Weltenrichter kündigt, wobei er mit Anspielungen auf erschreckende Veränderungen in Natur und Kosmos einen Eindruck von der unerhörten Macht dieses Ereignisses zeichnet. Im zweiten Satz vertont er die neun Doppelzeilen mit der im Matthäus-Evangelium geschilderten Szene, in der Christus die Gerechten von den Sündern scheidet und jede Gruppe gemäß ihres Handelns richtet. Dem dritten Satz liegen die fünf Doppelzeilen zugrunde, in denen Gerechte und Sünder ihrem Schicksal zugeführt werden, indem sie in die Hölle stürzen bzw. in das Reich der Seligen aufsteigen. Der kurze vierte Satz schließlich gilt den beiden abschließenden Zweizeilern, die der biblischen Erzählung als moralische Ermahnung angehängt sind. In ihnen ruft der Dichter die Frommen auf, Versuchungen zu meiden und ihr Leben im Gedanken an das letzte Gericht auszurichten.

⁴Diese Metrik vergewaltigt in seltenen Fällen sogar bekannte Wörter – siehe z.B. Jérusalem im mit dem Buchstaben *u* beginnenden Zweizeiler – was Hindemith im Vorspann seiner Komposition erwähnt, dann jedoch getreu der Vorlage übernimmt.

⁵Reime weist der lateinische Hymnus nicht auf; die deutsche Nachdichtung verzichtet dagegen auf die akrostische Orientierung am Alphabet.

⁶Eduard Hobein, *Buch der Hymnen. Neue Sammlung alter Kirchenlieder mit den lateinischen Originalen* (Gütersloh: Bertelsmann, 1881), S. 47-54: "Hymnus de die iudicii".

“Plötzlich bricht der große Tag des Herrn herein”

Apparebit repentina dies magna Domini,
fur obscura velut nocte improvisos occupans.

Brevis totus tum parebit prisci luxus saeculi,
totum simul cum clarebit praeterisse saeculum.

Clangor tubae per quaternas terrae plagas concinens,
vivos una mortuosque Christo ciet obviam.

De caelesti iudex arce, majestate fulgidus,
claris angelorum choris comitatus aderit.

Erubescet orbis lunae, sol et obscurabitur,
stellae cadent pallescentes, mundi tremet ambitus.

Flamma ignis anteibit justi vultum iudicis,
caelos, terras, fluctus maris et profundi devorans.

Gloriosus rex sedebit in sublimi solio;
angelorum tremebunda circumstabunt agmina.

Plötzlich bricht der große Tag des Herrn herein auf diese Welt,
Wie ein Dieb bei nächst'ger Weile arglos Ruh'nde überfällt.

Wie so kurz wird da erscheinen all die Pracht der alten Zeit,
Wenn nun durch den Sturz der Dinge fällt ein Strahl der Ewigkeit.

Durchs vierfache Reich der Erde das Geschrei der Tuba bricht,
Rufet Lebende und Tote auf vor Christi Angesicht.

Und es tritt der hohe Richter in der lichten Engel Chor,
Voller Glanz und Hoheit strahlend aus des Himmels Burg hervor.

Da wird rot des Mondes Scheibe, düster wird der Sonne Rund,
Sterne fallen bleich hernieder, und es bebt der Erde Grund.

Vor dem Antlitz des gerechten Richters wallt der Flamme Glut,
Die verschlinget Himmel, Erde und des tiefen Meeres Flut.

Auf erhab'nen Throne stellet ruhmreich sich der König dar,
Rings um ihn voll Furcht und Zittern steht der heil'gen Engel Schar.

Im ersten der vier Sätze macht Hindemiths Musik durch Struktur, Textur und Thematik Aussagen, die den Text vielschichtig ausleuchten. Es gibt fünf Abschnitte, die wie folgt charakterisiert sind:

- I T. 1-70 Fanfare (“broad”) + Instrumental-Fuge 1 (“Allegro”),
- II T. 71-98 Choral (Allegro a tempo), weitgehend unbegleitet
- III T. 99-109 Kontrast (“Slow”)
- IV T. 110-142 Instrumentalfuge 2 (Allegro), dazu Chor homophon
- V T. 142-223 Instrumentalfuge 1 mit neuem Schluss, dazu Chor polyphon

Der lange erste Abschnitt besteht aus einer langsamen Einleitung in *ff*, in der Hörner und Posaunen im Unisono ein Motiv spielen, das in einen As-Dur-Dreiklang aller zehn Bläser mündet:

NOTENBEISPIEL 58: Die zum Jüngsten Gericht rufende Fanfare



Auf diesen fanfarenartigen Beginn folgt, in schnellerem Tempo und leicht reduzierter Lautstärke, eine Instrumentalfuge, deren zwölf Einzel- und Gruppeneinsätze drei Durchführungen bilden:

Durchführung I	T. 5-24	vier Subjekt-Einsätze
Durchführung II	T. 24-48	zwei Einzeleinsätze + zwei Engführungen
Durchführung III	T. 48-71	vier Subjekt-Einsätze ⁷

Die konsonanten Abschlussklänge der drei Durchführungen bewegen sich von *b* über *es* zurück nach *as*, das mit einem erneuten langen As-Dur-Dreiklang aller zehn Bläser als Grundton bestätigt wird.

Das Subjekt klingt mit seiner Häufung von Quartan ausgesprochen großartig, ja herrisch; hier tritt ein Richter auf den Plan, dessen Urteilsspruch (wie die Zahl der Einsätze, die symbolische 12, bestätigt) vollkommen zu sein verspricht.

NOTENBEISPIEL 59: Das Subjekt der Instrumentalfuge



⁷Die jeweils gepaarten Einsätze erklingen in Durchführung I in Trompete 1 + 2 (T. 5-8 von *f*), Horn 1 + 3 (T. 8-11 von *b*), Posaune 1-3 (T. 12-15 von *c*) und Horn 2 + 4 (T. 15-18 von *f*); in Durchführung II in Trompete 2 (T. 24-27 von *g*), Posaune 3 (T. 27-30 von *d*), Horn 1/Posaune 3 (T. 33-36/34-37 von *des/es*) und Trompete 1/Horn 3/Posaune 3 (T. 37-40/38-41/39-42 von *as/b/c*); in Durchführung III in Tuba + Posaune 3 (T. 48-51 von *es*), Trompete 2 (T. 51-54 von *f*), Trompete 1 (T. 54-57 von *b*) und schließlich – in *ff*-Oktaven mit augmentiertem Rhythmus und *poco largamente* – in Posaune 1-3 + Tuba (teilweise mit Hörnern; T. 63-71 von *es*).

Umgekehrt schweigen die zehn Blechbläser weitgehend, wenn der Chor einsetzt und im ersten Zweizeiler des Hymnus den “großen Tag des Herrn” mit einem Dieb vergleicht, der die arglos Ruhenden bei Nacht überfällt:

NOTENBEISPIEL 60: Der überfallartige Einbruch des letzten Tages

Ap - pa - re - bit re - pen - ti - na di-es

Ap - - pa re - bit re-pen-ti-na di - es mag - na do - mi - ni

fur ob-scu - ra vel - ut noc-te im - - pro - vi - sos oc - cu pans.

Im nur zehn Takte umfassenden Mittelabschnitt kontrastiert die Musik mit langsamem Tempo, stark chromatisch gefärbten und mehrfach eintönig wiederholten Ensemblefiguren⁸ sowie einem ständig durch Pausen unterbrochenen Chorsatz, dessen staccato-artiges Stammeln lautmalerisch nahelegt, wie kurz die Pracht der alten Zeit war.

Wenn zu Beginn des vierten Abschnitts erneut das Fanfarenmotiv erklingt – das Unisono wird jetzt von den Trompeten verstärkt, der Abschlusston wie zuvor mit dem vollständigen As-Dur-Dreiklang unterlegt –, meint man schon, die Reprise erreicht zu haben. Tatsächlich schiebt Hindemith jedoch zunächst eine neue musikalische Entwicklung ein, die dem vielfachen Erklängen der Tuba, die alle Menschen vor Christi Angesicht ruft, Raum gibt. Das Fanfarenmotiv wird hier als Subjekt einer zweiten Instrumentalfuge mit sieben Einsätzen in zwei Auftürmungen⁹ durch verschiedene Tonarten geführt, bis es schließlich zu As-Dur zurückfindet. Der Chor bereitet jede der beiden Stimmenkumulationen mit Dreiklängen vor, die durch Lautstärke und Rhythmus die Feierlichkeit des Augenblicks,

⁸Vgl. alle Instrumente in T. 99-100 mit T. 102-103 und 107-108, außerdem T. 104 mit 105.

⁹Die Einsätze erklingen in jeder Gruppe in zunehmender Instrumentenzahl. Erste Gruppe (T. 117-127): Trompete 1, Horn 1/Trompete 1, Posaune 2/Horn 1/Trompete 1; Abschluss mit Des-Dur-Dreiklang. Zweite Gruppe (T. 130-141): Horn 1+3, Trompete 1/Horn 1+3, Posaune 1+2/Trompete 1/Horn 1+3, Horn 1-4; Abschluss mit As-Dur-Dreiklang.

durch eine dreifache Eintrübung der Dur-Dreiklänge jedoch gleichzeitig die Tragik des Anlasses unterstreichen (“Clangor tubae”: As-Dur—*as*-Moll; “De caelesti”: Cis-Dur—*cis*-Moll; “judex arce”: B-Dur—*b*-Moll), um dann in Vierteln erzählend die Fugenabschnitte zu begleiten.

Nachdem Chor und Bläser den As-Dur-Akkord wieder erreicht haben, kann die zuvor abgebrochene Reprise ihren Lauf nehmen. Der fünfte Abschnitt des Satzes ist der komplexeste; hier stellt Hindemith der in den ersten beiden Durchführungen notengetreu wiederholten, dann anders zu Ende geführten Instrumentalfuge einen vielfach gegliederten, oft polyphon gehaltenen Chorsatz gegenüber. Jedem der vier Subjekteinsätze der ersten Instrumentalfugen-Durchführung steht eine Chorstimme gegenüber, die zu einer Art drittem Fugensubjekt von der sich rot verfärbenden Mondscheibe singt, während frei kontrapunktierende Stimmen die düster werdende Sonne, die bleich vom Himmel fallenden Sterne und das Beben der Erde beschwören. In den beiden Einzeleinsätzen der zweiten Instrumentalfugen-Durchführung erweisen sich die Chorstimmen als zunehmend von Entsetzen ergriffen über die sich anbahnende kosmische Katastrophe (“stellae ... cadent ... cadent” – “die Sterne ... fallen ... fallen” singen verschiedene Stimmen immer wieder, von Pausen unterbrochen). Die Erwähnung der alles verschlingenden Flammen beginnt mit einem dichten kontrapunktischen Satz, um dann – zu den Engführungen der Instrumentalfuge – in gestammelte Fragmente zu zersplittern.

In der neuen dritten Durchführung der Instrumentalfuge schließlich dringt deren Subjekt auch in den Chorsatz ein. In breiterem Tempo, aber immer noch *f* werfen Bläser und Sänger einander das zunächst nur leicht verkürzte musikalische Emblem des majestätischen Richters zu, während der Text noch von der Himmel, Erde und Meer verschlingenden Glut kündigt. Ein plötzliches *p* jedoch bereitet den Boden für das Erscheinen des Weltenrichters. Hier sind es vor allem die Chorstimmen, die das Subjekt, vertreten durch sein Kopfmotiv, imitierend und sequenzierend vor sich hertreiben, während die Hörner mit leisen Legatolinien begleiten. Bei der Erwähnung der zitternden Engel knüpfen die Bläser noch einmal an das Subjekt an, indem sie nun dessen zuvor ausgesparte Schlussfigur verarbeiten. Eine Steigerung von *f* zu *ff* führt mit den Schlussworten des Chores erneut zum As-Dur-Dreiklang zurück. In einer neuntaktigen Coda fügen die Bläser einen vollständigen Subjekteinsatz sowie mehrere Bruchstücke hinzu, um schließlich zu verstummen und die Chorstimmen auf einem lang gehaltenen Unisono-*as* unbegleitet ausklingen zu lassen.

Die Barmherzigen und die Selbstsüchtigen

Hujus omnes ad electi colligentur dexteram,
pravi pavent a sinistris hoedi velut fetidi.

'**I**te' dicet rex a dextris 'regnum caeli sumite,
pater vobis quod paravit ante omne saeculum;

Karitate qui fraterna me juvistis pauperem,
karitatis nunc mercedem reportate divites.'

Laeti dicent 'Quando, Christe, pauperem te vidimus?
te, rex magne, vel egentem miserati fuimus?'

Magnus illis dicet iudex 'Cum juvistis pauperes,
panem, domum, vestem dantes, me juvistis humilem.'

Nec tardabit a sinistris loqui justus arbiter
'In Gehennae maledicti flammis hinc discedite;

Obscrantem me audire despexistis mendicum,
nudo vestem non dedistis, neglexistis languidum.'

Peccatores dicent 'Christe, quando te vel pauperem,
te, rex magne, vel infirmum contemnentem spreverimus?'

Quibus contra iudex altus 'Mendicanti quamdiu
opem ferre neglexistis me spreveristis improbi.'

Alle Auserwählten heißt er rechts an seine Seite gehn,
Links sieht man gleich räud'gen Böcken voller Angst die Bösen stehn.

Rechts gewendet spricht der König: "Nehmt das Himmelreich dahin,
Das der Vater euch bereitet, eh' noch war der Zeit Beginn!

Nahmt ihr auf in Bruderliebe mich, der arm und hilflos war,
Biet' ich nun euch Überreichen allen Lohn der Liebe dar!"

Und sie sprechen froh: "Wann, Christus, sahen wir dich je verarmt,
Wann dich, großer König, hilflos, dass wir deiner uns erbarmt?"

Spricht darauf der große König: "Nahmt ihr euch der Armen an,
Teilend Brot, Obdach und Kleidung, habt ihr's gütig mir getan.

Und zur Linken ohne Zögern gibt gerecht den Spruch er ab:
"Ihr Vermaledeiten, sinket in den Höllenpfuhl hinab!

Habt ihr doch vom fleh'nden Bettler ohn' Gehör euch abgewandt,
Habt den Nackten nicht gekleidet, gabt dem Müden nicht die Hand!"

Und die Sünder sprachen: "Christus, wann war's, dass wir dein, verarmt
und gebrechlich, großer König, höhnten und uns nicht erbarmt?"

Spricht darauf der große Richter: "Habt den Bettler, der gefleht,
Ohne Hilfe abgewiesen, habt, ihr Sünder, mich geschmäht."

Das Urteil über die gegensätzlichen Gruppen der dem Endgericht unterworfenen “Lebenden und Toten” setzt Hindemith unmittelbar um; viele Einzelheiten dieses Satzes erinnern entfernt an Bachs Passionsmusiken. Vier Abschnitte erklingen je zweimal, wobei die Wiederholung mehr oder weniger verändert ist (das Schema ist A A' – B C1 D – B' C2 D').

Den ersten Zweizeiler, mit dem der Evangelist die Aufmerksamkeit auf die *electi* zur Rechten und die *pravi* zur Linken Christi lenkt, singt der Chor unbegleitet. Über einem orgelpunktartig wiederholten *e* der Bässe bewegen sich die Oberstimmen zweimal von E-Dur zum leeren Quintklang über *e* und etablieren damit die Grundtonart dieses Satzes. Die Phrasen A und A' sind tonlich und rhythmisch identisch, nicht jedoch im Ausdruck: Ein schnelles Tempo und eine solide Lautstärke bestimmen die Zeile über die Auserwählten; bei der Einführung der Bösen dagegen klingt dieselbe Musik schleppend und leise.

Die jeweils vier Doppelzeilen des Hymnus, die den beiden Seiten des Zwiegesprächs zwischen Christus und den zu Richtenden gewidmet sind, entsprechen den Abschnitten B C1 D bzw. B' C2 D'. Eine bewegte, “quasi Recitativo” überschriebene Passage ist den von Hörnern und Posaunen spärlich unterlegten Bässen vorbehalten, die die Worte Christi sowie die Überleitungen des Evangelisten artikulieren:

NOTENBEISPIEL 61: Christus und sein Evangelist im Rezitativ der Bässe

“I - te” di-cet rex a dex - tris “reg-num cae-li su-mi-te, pa-ter vo-bis quod pa-ra-vit
 an - te omne sae-cu-lum; — Ka-ri - ta - te qui fra - ter-na me ju - vi - stis pauperem,
 ka - ri - ta-tis nunc mer-ce - dem re-por - ta - te di - vi - tes.”

Im unbegleitet dreistimmigen Satz antworten die Frauenstimmen leise mit der ungläubigen Rückfrage, wann sie ihn denn arm gesehen hätten, worauf ihnen Christus – wieder in belebterem Tempo und zu ausgedehnten Hörnerklängen – den Grund ihrer Rechtfertigung enthüllt.

Beim entsprechenden Austausch mit den Verfluchten unterscheidet sich vor allem deren Gegenfrage: Hier klingen sowohl der dreistimmige Frauenchor als auch die ihn rhythmisch ergänzenden Figuren der Hörner in Überlagerungen von Quarten und Quinten wenig versöhnlich, leise zwar, aber im Gegensatz zu den harmonischen, sanft und ruhig wirkenden Äußerungen der Auserwählten lebhafter und sogar deutlich hektischer. Die erklärende Erwiderung Christi in Abschnitt D jedoch bleibt bezeichnenderweise musikalisch unverändert; nur in der abschließenden Geste ersetzt Hindemith die frühere leise, dominantisch endende Hörnerfigur durch eine kräftigere, akzentuierte und zur Molltonika auf *e* führende Variante aller zehn Bläser.

Verdammnis und Erhebung

Retro ruent tunc inusti ignes in perpetuos,
vermis quorum non moritur, ignis nec restringitur

Satan atro cum ministris quo tenetur carcere,
fletus ubi mugitusque, strident omnes dentibus.

Tunc fideles ad caelestem sustollentur patriam,
choros inter angelorum regni petent gaudia.

Urbis summae Jerusalem introibunt gloriam,
vera lucis atque pacis in qua fulget visio.

Xristum regem jam paterna claritate splendidum
ubi celsa beatorum contemplantur agmina.

Rücklings stürzt der Ungerechte drauf in ew'gen Feuers Meer,
dessen Wurm nicht stirbt und dessen Flamm' erlischt nimmermehr.

Unter seinen Spießgesellen Satan dort im Finstern thront,
Wo ringsum nur Zähneklappern, Heulen und Wehklagen wohnt.

Doch zum ew'gen Vaterlande ziehn indess die Gläub'gen ein,
Wo sie in der Engel Chören sich des Himmels Freuden weihn.

Wo Jerusalem, die hehre, öffnet voller Ruhms ihr Tor,
Und für sie des Lichts und Friedens wahre Stätte auserkor.

Wo des Himmels hohe Scharen selig auf zu Christus schau'n
Und sich dort in seinem Lichte in des Vaters Glanz erbaun.

Der dritte Satz des Werkes besteht aus zwei ungleichen Abschnitten. Der anonyme Dichter schildert den Absturz der Verfluchten in die Hölle in zwei, den Aufstieg der Erwählten ins neue Jerusalem dagegen in drei

Doppelzeilen. Hindemith verstärkt diese Hervorhebung des Positiven noch: In seiner Musik beansprucht die Aufnahme der Sanftmütigen in den Reigen der himmlischen Heerscharen dreimal so viele Takte und eine fünfmal so lange Ausführungszeit wie die Verdammnis der Selbstsüchtigen.

Die Musik des ersten Abschnitts ist laut, schnell und aggressiv. Sie wird durchzogen von einer Figur der vier Hörner, in deren Rhythmus manche Zuhörer das Bellen des Höllenhundes Kerberos zu erkennen meinen.

NOTENBEISPIEL 62: Das Bellen des Höllenhundes

synkopischer
Abschluss mit
vier Posaunen

Die Klänge sowohl des Chores als auch der Bläser sind hochgradig dissonant, die melodischen Konturen teils chromatisch beengt, teils von großen Sprüngen zerrissen, so dass die Vermutung lautmalerischer Schilderung in jedem Fall berechtigt ist. Wenn dann von “Zähneklappern, Heulen und Wehklagen” die Rede ist, erreichen die Bässe zusammen mit einer Posaune und der Tuba den Orgelpunktton *b*, der dominantisch auf den hier sonst noch nicht zu ahnenden Grundton des Satzes vorausweist. Dessen *es* wird erstmals kurz vor Ende des ersten Abschnitts erreicht, nachdem die Chorstimmen bereits verstummt sind.

Ganz zum Schluss entspannt sich auch der Rhythmus der Hornfigur: aus drei von Pausen zerrissenen Sechzehntelpaaren werden Achtelpaare, die jedoch nach wie vor auf dem schwachen Taktteil einsetzen und in dieser Form auch noch die ersten acht Takte des zweiten Abschnitts durchziehen – in polymetrischer Überlagerung des dort herrschenden 3/2-Taktes, als wolle der Komponist zu verstehen geben, dass dem Unterschied zwischen denen, die die Ewigkeit in der Hölle bzw. im Himmel verbringen, ein grundsätzlicher Unterschied des “Maßes” zugrunde liegt.

Der viel längere und sanftere zweite Abschnitt des Satzes ist eine Passacaglia in fünfzehn Variationen und einer kurzen Coda. Das Thema, eine besonders anrührende Melodie, durchläuft alle Register und Farben: Eingeführt im ersten Horn verharrt es für je drei Variationen in den Alten, den Bässen und – etwas später und in variiert Form – in der Trompete, um zwischendurch auch Soprane, Posaunen und Tuba zu beflügeln.

NOTENBEISPIEL 63: Das Passacaglia-Thema der Auserwählten

Passacaglia



Var. 2: Tunc fi - de - les ad cae - le - stem sus - tol - len - - - - tur pa - tri -
 Var. 3: am, cae - le - stem pa - tri - am, ad cae - le - - - - stem pa - tri -
 Var. 4: am, fi - de - les sus - tol - len - tur, sus - tol - len - - - - tur pa - tri - (am.)
 Var. 6: Cho - ros in - ter an - ge - lo - rum re - gni pe - - - - tent gau - di - a.

etc.

Das feierlich schwingende Thema ist von wechselnden, größtenteils in Vierteln und Achteln bewegten Gegenstimmen umwoben. In den ersten sieben der fünfzehn Variationen präsentieren sowohl die das Thema tragenden als auch die kontrapunktischen Stimmen den (im obigen Beispiel zitierten) ersten Zweizeiler der Schilderung. Die Stimmung ändert sich, als der Text sich dem Einzug der Gläubigen ins ewige Vaterland zuwendet. In der achten Variation wird das Thema von der homophon begleiteten ersten Trompete nur noch angedeutet; von vielen Pausen fragmentiert soll es nach Hindemiths Vorstellung leise und ruhig klingen. Der Chorsatz, plötzlich ebenfalls homophon und nur noch zweistimmig, wird bei der Rückkehr zur Dreistimmigkeit in der neunten Variation noch leiser, so dass es kaum überrascht, wenn die zehnte Variation die Stätte des Lichtes und des wahren Friedens in unbegleitetem vierstimmigen Gesang und mit einem Phrasenschluss in augmentierten Notenwerten beschwört.

Die verbleibenden fünf Variationen kehren mit verstärkter Intensität zum Tempo des Passacaglia-Beginns zurück, doch gruppiert und strukturiert Hindemith die Segmente jetzt in für Zuhörer gut erkennbarer Art. So weist das Duett der Frauenstimmen in der elften Variation nicht nur mehrfach taktweise Wiederholungen im Sopran auf, sondern wird zudem in der zwölften Variation von einem Duett der Männerstimmen notengetreu aufgegriffen. In der dreizehnten Variation, die mit "Xristum regem ..." den letzten Zweizeiler des Textes einführt, bilden die drei höheren, hier unisono verlaufenden Stimmen ein mächtiges Crescendo von *p* bis *ff*. Die vierzehnte Variation verdichtet diesen dynamischen Höhepunkt durch einen mit zahlreichen Melismen durchsetzten Chorsatz in ununterbrochenen Achteln. In der die letzte Zeile des Hymnenabschnitts vertonenden fünfzehnten Variation schließlich erklingt die Textur noch einmal motettenartig gestaffelt; das Thema endet hier zum zweiten Mal mit einem Phrasenschluss in augmentierten Notenwerten. Eine Coda beendet diesen Satz mit sechs Takten in strahlendem Es-Dur.

“Meide drum . . .”

Ydri fraudes ergo cave, infirmantes subleva,
aurum temne, fuge luxus, si vis astra petere.

Zona clara castitatis lumbos nunc praecingere,
in occursum magni regis fer ardentis lampades

Meide drum den Trug der Schlange, mögst des Schwachen Stütze sein, –
Geld verachte, Trunksucht fliehe, willst du gehn zum Himmel ein.

Mit der Keuschheit reinem Bande gürtete deine Lenden dir, –
Deinem König zu begegnen nimm der hellen Leuchte Zier!

Der vierte Satz lässt sich am besten als Hindemiths Pendant zu den Chorälen der Passionsmusiken Johann Sebastian Bachs beschreiben. Die beiden Doppelzeilen, mit denen sich der Dichter des Hymnus an seine Zeitgenossen wendet mit der Ermahnung, aus der Vision des Jüngsten Gerichtes eine Lehre zu ziehen und ein gottgefälliges Leben zu führen (denn “Dann wird es mit dem Himmelreich sein wie mit zehn Jungfrauen, die ihre Lampen nahmen und dem Bräutigam entgegengingen,” wie es in Mt 25:1 heißt), sind als identische Strophen gesetzt. Der Chorsatz ist homophon, ebenso wie die Bläserstruktur; die Segmente der beiden Gruppen sind einander ergänzend gestaffelt, in nahtlosem Anschluss, doch ohne die geringste Überschneidung.

In Bezug auf die Thematik schlägt Hindemith den Bogen zurück zum Anfang des Werkes. Grundlage des Satzes ist das in den Eröffnungstakten des ersten Satzes von Trompeten und Posaunen unisono erklingende, in einen alle Bläser beteiligenden As-Dur-Dreiklang mündende “Fanfaren-Motiv”, das später zum Subjekt der zweiten Instrumentalfuge wurde. In dieser Form steht das Motiv für die himmlische Tuba, die im Hymnus “Lebende und Tote vor Christi Angesicht” ruft, als “der hohe Richter in der lichten Engel Chor voller Glanz und Hoheit strahlend” auftritt.¹⁰

Hier im Schlusschoral erweist sich schon die instrumentale Hälfte der allerersten Phrase (T. 1-2 Mitte) als eine vielstimmig harmonisierte, einen Ganzton abwärts transponierte Wiederaufnahme des Fanfaren-Motivs: Die von Pausen durchbrochene harmonische Entwicklung nimmt ihren Ausgang

¹⁰Man erinnere sich, dass die Vulgata das im Judentum rituell eingesetzte, aus einem Widderhorn gefertigte Blasinstrument, den *Schofar*, als “tuba” übersetzt. Bei Luther und in der Louis Segond-Bibel blasen Posaunen, mit der Folge, dass die Kirchenmusik im deutsch- und französischsprachigen Raum an symbolisch relevanten Stellen Posaunen einsetzt. Die englische King James Bible spricht stets von “trumpets”, was sich in Werken aus dem angelsächsischen Raum in entsprechender Instrumentierung niederschlägt.

von *es*, dem Grundton des dritten Satzes, und schließt in einem Ges-Dur-Dreiklang. Die Chorstimmen antworten thematisch unabhängig, jedoch in demselben Rahmen zwischen *es* und Ges-Dur. Der aus zwei Alternationen bestehende zweite Abschnitt des Chorals moduliert durch verschiedene Tonarten, während der Text Ratschläge für ein gottgefälliges Leben aufreißt.

Der in der Mitte von T. 8 beginnende dritte Abschnitt schließlich zitiert das Motiv aus dem ersten Satz gleich zweimal: Zwei Trompeten und zwei Posaunen spielen eine stark zerrissene Version der originalen Unisonokontur und setzen dann zunächst aus. Die Soprane, homophon harmonisierend unterstützt von den anderen Chorstimmen, imitieren die Linie in geglätteter Rhythmik und dichtem Legato. Schließlich enden erst der Chor und dann auch die Bläser in dem As-Dur-Dreiklang, der auch dem ersten Satz als Anker dient.

NOTENBEISPIEL 64: Die Schlussermahnung des himmlischen Richters

Slow

Trompete 1 + 2
 Posaune 1, 2, 3
 Tuba

mf

8-14

f *riten.* *p* *p*

fu-ge lu - xus, si vis a - stra a - - stra pe - te - - re.
 ma-gni re - - gis fer ar-den - tes, ar - den-tes lam - pa - - des.

mf *f* *p*

p *mf* *p*

Die Vertonung als musikalische Dramatisierung

Hindemiths musikalische Interpretation des anonymen frühmittelalterlichen Hymnus orientiert sich hinsichtlich der Verteilung der Gedichtzeilen auf vier Sätze an der mehrfach wechselnden Sprechhaltung: Der erste Satz beschreibt in der dritten Person eine Vision des hereinbrechenden Jüngsten Tages, der zweite besteht vor allem aus direkter Rede in Dialogen zwischen Christus und den zwei Gruppen der zu Richtenden; der dritte schildert – wie der erste in der dritten Person – das prophezeite Eintreten von Strafe und Belohnung, während der abschließende vierte eine (im Stil altchristlicher Paränese gehaltene) Ansprache enthält, mit der der anonyme frühmittelalterliche Mahner, den Rahmen seiner Vision verlassend, seine Zeitgenossen und nachgeborenen Leser anspricht. So präsentiert sich diese ausschließlich chorischesungene, auf solistische Sänger verzichtende Musik als eine verbrämte Dramatisierung der Evangelientexte vom Jüngsten Gericht.

Hinsichtlich des thematischen Materials schließt Hindemith einen Kreis. Indem in der Musik, die dem abschließenden Aufruf zu einem geläuterten Lebenswandel unterlegt ist, eben jenes Motiv wiederkehrt, das zu Beginn der Vision das Auftreten des himmlischen Richters sowohl begleitet als auch symbolisiert (und damit diesen Richter schon vor der ausführlichen instrumentalen und später sängerischen Darstellung des “großen Tages” als zentrale Gestalt einführt), verschafft der Komponist dem anonymen Dichter allerhöchste Rückendeckung: Nicht er, ein Mensch, ist der eigentliche Autor dieser Ermahnungen, sondern Christus selbst.