

## ***Ite, angeli veloces*, eine Kantate über Triumph, Verzweiflung und neue Hoffnung**

### **Die Entstehungsgeschichte**

Die auf Texten von Paul Claudel (1868-1955) basierende dreiteilige “Kantate” *Ite, angeli veloces*, die als Gesamtwerk erst gut drei Monate nach dem Tod des Dichters am 4. Juni 1955 im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes in Wuppertal unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde,<sup>1</sup> hat eine interessante und im Detail überraschende Vorgeschichte. Diese lässt sich dank Andres Briners und Pascal Lécroarts kommentierter Veröffentlichungen des Briefwechsels zwischen Claudel und dem Ehepaar Hindemith<sup>2</sup> wie folgt rekonstruieren:

Im Jahr 1952, ein Jahr, bevor Hindemith seine Unterrichtstätigkeit in Yale aufgab und für immer ins schweizerische Blonay zog, unterzeichnete er einen Vertrag, in dem er der Unesco zusagte, für das Abschlusskonzert der im Juli 1953 in Brüssel stattfindenden “Internationalen Konferenz zur Rolle der Musik in der Jugend- und Erwachsenenbildung” ein Chorwerk zu schreiben. Die Verhandlungen führte Jack Bornoff, der Generalsekretär des Internationalen Musikrats. Bornoff und Hindemith fassten ein Werk ins Auge, das am Ende jedes Teiles oder Satzes den musikbegeisterten Zuhörern Gelegenheit zum Mitsingen geben sollte. Um einen passenden Text sollte der berühmte, damals schon 84-jährige französische Dichter Paul Claudel gebeten werden.

<sup>1</sup>Zahlreiche Aufführungen folgten in anderen westlichen Ländern; unter den ersten sind die in Paris am 6.11.55, sowie weitere bald darauf in Leverkusen, Nürnberg, Hilversum, Wien und in den Festivals von Luzern und Aspen, USA. Vgl. dazu Andres Briner, *Paul Hindemith* (Zürich: Atlantis-Verlag, 1971), S. 244.

<sup>2</sup>Andres Briner, “Paul Hindemith et Paul Claudel. Correspondance au sujet de la cantate ‘Ite, angeli veloces’”, in *Hommage à Paul Hindemith* (Yverdon: Éditions de la Revue musicale de Suisse romande, 1973), S. 63-83; Pascal Lécroart, “Correspondance de Paul Claudel avec Paul et Gertrude Hindemith, complétée par les lettres de l’Unesco”, in ders., Hrsg., *Paul Claudel: Correspondance musicale* (Tronex/Drive, Schweiz: Édition Papillon, 2007), S. 255-322. – Hindemith las und verstand Französisch, doch für eine differenzierte Korrespondenz in dieser Fremdsprache fehlte ihm sowohl der Schliff als auch die Zeit. Er entwarf daher seine Briefe an Claudel auf Deutsch; seine Frau Gertrud, die sich dem Werk dieses Dichters schon lange verbunden fühlte und als Katholikin zudem eine Mittleraufgabe gegenüber ihrem lutherisch erzogenen Mann fühlte, übersetzte sie ins Französische.

Am 17. Februar 1953 schrieb Bornoff an den Dichter, um eine bereits früher geäußerte Bitte des Unesco-Präsidenten zu präzisieren. Man hoffe auf einen Text, der die Ideale der Unesco – “die Entwicklung der Brüderlichkeit und des Verständnisses zwischen den Völkern durch das Mittel der Künste im Allgemeinen, der Dichtung und der Musik im Besonderen” – in Erinnerung rufen würde.<sup>3</sup> In einem persönlichen Besuch bei Claudel drei Tage später, von dessen Ergebnis er Hindemith unmittelbar unterrichtete, versuchte Bornoff die Einstellung des Dichters zu erkunden. Nachdem Bornoff genauere Erklärungen des Komponisten angekündigt hatte, schrieb Hindemith Claudel am 2. März 1953 einen ersten Brief, in dem er seine Vorstellung von einem solchen partizipatorischen Werk erläuterte, auf Anraten Bornoffs aber auch sein grundsätzliches Interesse an alternativen Vorschlägen bekundete.

Hindemith plante demnach ein viersätziges Werk. Jedem Satz sollte ein vierzeiliges Gedicht zugrunde liegen, das als Basis für einen kurzen Choral dienen würde. Diese vier Choräle würden das thematische Material liefern für vier klassische Satztypen: Präludium, Fuge, Passacaglia und Rondo. In jedem Satz würde die Choralmelodie ununterbrochen zu hören sein und zahlreiche Variationen erfahren, so dass es dem Publikum leicht fallen würde, in die Worte der Schlusszeile mitsingend einzufallen.

Da Bornoff erfahren hatte, dass Claudel nicht nur höchst ungern kurze Texte schrieb, sondern zudem von einem größeren Oratorium träumte, für das er bereits viele Ideen und sogar einen vollendeten Textabschnitt hatte, schloss Hindemith mit einem Postskriptum, in dem er seinerseits nach Details zu jenem Projekt fragte und Bereitschaft signalisierte, hinsichtlich der Pläne für eine Zusammenarbeit in dem Fall, dass Claudel sich für den im Brief genannten Vorschlag nicht erwärmen könne, flexibel zu sein.

Claudel antwortete umgehend. Für ein Projekt wie das von Hindemith beschriebene glaubte er sich nicht geeignet, doch die Aussicht auf eine Zusammenarbeit an Texten nach seinen eigenen Vorstellungen begeisterte ihn. Er fügte dem Brief einen “Cantique de l’Espérance” überschriebenen Text hinzu, den Hindemith tatsächlich für die Unesco-Konferenz vertonte. Er wurde am 9. Juli 1953 im Palais des Beaux-Arts unter Leitung des Komponisten vom internationalen Orchester der *Jeunesses musicales* und einem großen internationalen Chor aufgeführt<sup>4</sup>. Das Publikum war aufge-

<sup>3</sup>Brief abgedruckt in P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 260-261.

<sup>4</sup>Radioanstalten übertrugen diese Aufführung in zahlreiche Länder. Weitere Aufführungen des Cantique folgten am 14. 9.1953 im Rahmen der Biennale von Venedig, am 1.10.53 in Perugia, am 8.1.54 in Paris, am 17.1.54 in Berlin, am 10.11.54. in Montevideo/Uruguay.

fordert, die Abschlusszeilen – eine Ergänzung des Haupttextes, die Claudel trotz eigener Vorbehalte gegen die Mitwirkung einer “unvorbereiteten Menge” auf Hindemiths Wunsch bereitstellte – mitzusingen, unterstützt von einer hinten im Saal aufgestellten Blaskapelle.

In seinem Tagebuch<sup>5</sup> erwähnt Claudel, dass Hindemith ihn später zusätzlich um einen Vorspann bat, “welchen ich ihm sofort schicke, nach Jesaja 18 (*Ite, angeli veloces*)”. In der Endfassung liegt dem ersten Satz des “*Cantique de l’Espérance – Gesang an die Hoffnung*” eine französische Paraphrase der alttestamentlichen Verse zugrunde, aus denen diese Worte stammen; der knappe lateinische Wortlaut selbst wurde später zum Titel des Gesamtwerkes.

Claudel plante, dass der “*Cantique*” den Abschluss einer dreiteiligen, damals noch abwechselnd *oratorio* und *suite lyrique* genannten Werkgruppe bilden sollte. Als ersten Teil sah er eine Nachdichtung des 17. Psalms vor, den er am 22. Februar 1953 fertiggestellt hatte.<sup>6</sup> Seine Idee zum zweiten Teil glaubte er nur schwer brieflich erläutern zu können: Was ihm zunächst vorschwebte, beschrieb er als den Eindruck zerrissener Osterklänge über modernem Großstadtlärm. Dafür wollte er Teile eines Osterkantaten-Textes verwenden, den er 1951 für Arthur Honegger geschrieben hatte, dessen Vertonung jedoch durch die Krankheit des Schweizer Komponisten verhindert worden war. Im August 1953 entstand dann jedoch nach einer durch eine Angstvision verursachten schlaflosen Nacht unerwartet ein ganz anderer, von einer verzweifelten Frage des Propheten Jesaja inspirierter Text, der auch Hindemith überzeugte.

### **“Chant de triomphe du roi David – Triumphgesang Davids”**

Der Psalm, den Claudel in diesem Text paraphrasiert, umfasst im biblischen Original 51 Verse, die inhaltlich wie folgt gegliedert sind: Nach einer Erläuterung des Kontextes in Vers 1 und einer einleitenden Strophe des Gotteslobes beschreibt der königliche Psalmist überstandene Gefahren (5-7), schildert dann im Bild einer Theophanie Gottes Eingreifen für ihn (8-20) und beschließt die erste Hälfte des Gebets mit der Bestätigung, dass Gottes

<sup>5</sup>Paul Claudel, *Journal*. Introduction par François Varillon. Texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit (Paris: Gallimard, 1968-69), Band II, S. 833.

<sup>6</sup>Claudel bezieht sich hier auf die von Katholiken noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufrecht erhaltene alte Zählung der Psalmen; in protestantischen Bibeln trägt dieser Psalm die Nummer 18. Der Text der Nachdichtung findet sich in Paul Claudel, *Supplément aux Œuvres Complètes* (Lausanne: Éditions L’Âge de l’Homme, 1991), Band II, S. 489-491.

Verhalten gerecht und vollkommen ist, dass er die göttliche Unterstützung durch seinen makellosen Lebenswandel verdient habe und mit Gottes Hilfe, aber nur mit dieser, alles möglich sei (21-31). In der zweiten Hälfte des Psalms preist David Gott: Dieser hat seinen Diener auf den Krieg vorbereitet (32-35), ihm den Sieg über seine Feinde gegeben (36-39), die er mit göttlicher Hilfe hat in die Flucht schlagen können (40-43), und ihm die Herrschaft über viele Völker übertragen (44-46). Der Psalm endet mit erneutem Dank und Gotteslob angesichts der erwiesenen Huld und des errungenen Sieges.

Claudels Nachdichtung ist wie die biblische Vorlage ungegliedert; erst Hindemith gruppiert den Text in sieben Sätze. Den ersten reserviert er für eine thematische Grundsatzklärung: Es geht um die Liebe und das Vertrauen des königlichen Psalmisten zu Gott. Im zweiten Satz wird dieselbe Aussage mit zusätzlichen Bildern wiederholt. Der dritte Satz ist als Erinnerung in einem Rahmen angelegt; er beginnt, als der Psalmist die Angriffe seiner Feinde vor seinem inneren Auge neu erlebt, und endet mit dessen Hilfeschrei zu Gott. Nach der Schilderung von Gottes welterschütterndem Eingreifen im vierten Satz paart der ausführliche Text des fünften Satzes die Wohltaten, die Gott David zukommen lässt, mit ihrer Entsprechung im Verhalten des Empfangenden: seinem Verlangen nach Recht, Reinheit und einem gottgefälligen Leben. Der sechste Satz ist den Kriegshandlungen vorbehalten, die König David mit Gottes Hilfe vollführt; der abschließende siebte Satz schließt den Kreis, indem der Psalmist erklärt, seine königliche Herrschaft allein zum Lobe Gottes auszuüben.

Die Komposition ist entworfen als Kantate für Tenor- und Altsolisten, gemischten Chor (mit antiphonal antwortendem Publikum, in der Partitur als *Peuple – Menge* identifiziert), Orchester sowie entfernt aufgestellter Blaskapelle. Die Besetzungen und Satzbezeichnungen sind wie folgt:

- I Allegro maestoso – Allegro – Largamente: Chor, Orchester, dazu Chor des Publikums und Blaskapelle (86 Takte);
- II Allegro moderato: Altsolistin, Chor, Orchester, dazu Chor des Publikums und Blaskapelle (133 Takte);
- III Molto lento: Tenorsolist, Orchester (30 Takte);
- IV Agitato: Altsolistin, Orchester (90 Takte);
- V Allegro agitato – Recitativo – Tempo primo – Poco a poco allargando: Tenorsolist, Altsolistin, Orchester (169 Takte);
- VI Un poco largamente – Allegro – Poco largamente: Tenorsolist, Chor, Orchester (136 Takte);
- VII Maestoso: Alt- + Tenorsolisten, Chor, Orchester, dazu Chor des Publikums und Blaskapelle (108 Takte).

Die sieben Sätze bilden zwei ungleiche Gruppen, bestehend aus den Sätzen I–V und VI + VII. Während die ersten fünf sowie die beiden letzten Sätze jeweils durch einen *attacca*-Übergang verbunden sind, enden der fünfte und siebte Satz mit ganztaktigen, durch eine Fermate verlängerten Schlussakkorden. Auch die harmonische Gesamtentwicklung bestätigt die Gruppierung: Von *f* als Zentralton zu Beginn des ersten und sechsten Satzes wendet sich die Musik zweimal nach E-Dur als impliziter “Grundtonart”.<sup>7</sup> Als drittes spiegeln auch die musikalischen Formen diese Zweiteiligkeit der Komposition. Die Sätze I und VI zu Beginn der beiden ungleichen Hälften enthalten zwei große Fugen – im ersten Satz erklingt eine durch kürzere homophone Abschnitte eingerahmte, rein instrumentale Tripelfuge mit insgesamt einundzwanzig Einsätzen<sup>8</sup>, den sechsten komponiert Hindemith als Fuge mit nur einem Subjekt, das (nach fünf einleitenden Takten) die Instrumental- und Gesangstimmen gleichermaßen in den Reigen seiner zwanzig Einsätze<sup>9</sup> einbezieht.

<sup>7</sup>Der Ton *e* als tonaler Anker wird bereits am Ende des zweiten Satzes erreicht; er bildet auch den ersten melodischen Ausgangspunkt des dritten Satzes, dient noch deutlicher als Anfangston der ersten fünf Einsätze der Bläserfigur im vierten Satz und bestimmt in Form eines mehrtaktigen Orgelpunktes jeden Auftritt des Refrains im rondoartigen fünften Satz. So lässt sich eine zweifache Parallelität der harmonischen Entwicklung feststellen: Der im ersten Satz mit einem das ganze 14-taktige Allegro maestoso durchziehenden Orgelpunkt etablierte Zentralton *f* wird im sechsten Satz als Zielton der ersten drei Orchesterfiguren und als Ausgangspunkt der ersten drei Gesangseinsätze aufgegriffen. In beiden Fällen erreicht die Musik am Ende des darauf folgenden Satzes bereits den tonalen Bereich um *e*. Während im zweiten Fall an dieser Stelle bereits ein solider E-Dur-Dreiklang erreicht wird, braucht es dazu im Falle der ersten Entwicklung drei weitere Sätze.

<sup>8</sup>Die Tripelfuge umfasst drei Durchführungen, jeweils eingeleitet von einem neuen Subjekt.  
 I Subjekt 1 allein – T. 15-19: Violine II/Viola, T. 19-22: Violine I, T. 22-24: Bassklarinette/Fagott/Viola, T. 24-27: Horn/Viola, T. 27-31: Flöte/Oboe/Violine II.  
 II Subjekt 2 allein – T. 31-34: Bassklarinette/Horn/Cello, T. 35-38: Oboen/Klarinetten; Gegenüberstellung Subjekt 1 + 2 – mit Subjekt 1 T. 37-41: Tuba/Kontrabass, Subjekt 2 T. 37-39 Fagott/Horn/Violine II verkürzt und T. 39-41: Flöte/Viola verkürzt.  
 III Subjekt 3 allein – T. 41-44: Klarinetten/Violine II, T. 43-47: Oboe/Violine I; S1/S2/S3-Gegenüberstellungen T. 48ff, 52ff, 56ff.  
 Überleitung mit Kopfmotiv von Subjekt 1 (T. 60-61: tutti)

<sup>9</sup>Diese Fuge enthält vier Durchführungen (“Tenor” = Solist; “Tenöre” = Chorstimme):  
 I T. 6-13: Tenor, T. 14-20: Bassklarin./Fagott, T. 20-27: Tenor, T. 26-32: Cello/Kontrab.;  
 II T. 44-50 Tenor, T. 50-56 Viola/Violoncello;  
 III (Einsätze verkürzt) T. 65-70 und 71-77: Soprane/Alte, T. 77-81 und 81-84: Tenor, T. 85-89: Alte/Tenöre + Oboe/Englischhorn, T. 88-92: Bässe + Klarinetten/Fagott, T. 91-95: Tuba/Kontrabass, T. 94-100 Alte + Holzbläser;  
 IV T. 104-110: Tenor, T. 112-116: Tenor verkürzt, T. 116-121: Soprane, T. 122-126: Tenor verkürzt, T. 126-131: Soprane, T. 131-136: tutti modifiziert.

Dem siebten Satz als offensichtlichem Ziel der zweiten Satzgruppe entsprechen wie im Fall der harmonischen Entwicklung die Sätze II und V. Satz VII präsentiert sich als ein groß angelegtes "Lied" in zwei Strophen. Der Aufbau ist schlicht und schon beim Hören leicht zugänglich: Nach einem Einleitungstakt führen die zwei unisono singenden Solisten in einer ersten Strophe drei Phrasen ein, die dann zunächst von den im vierstimmigen Chorsatz führenden Sopranen und schließlich vom mitsingenden Publikum mit Unterstützung der Blaskapelle zu demselben Text wiederholt werden. In der zweiten Strophe singen Solisten und vierstimmiger Chor jede Phrase gemeinsam, um anschließend vom Publikum unter Verstärkung durch den unisono singenden Chor und die vierstimmig harmonisierende Blaskapelle bestätigt zu werden. Strophe 1 endet mit einer leisen Codetta, in der vier solistische Holzbläser mit gestaffelten Einwüfen den zarten Kanon der beiden Solisten umspielen; Strophe 2 wird durch eine größere Coda abgerundet, die alle Kräfte (einschließlich eines "Amen" aus dem Publikum) beteiligt und dadurch voll und triumphierend klingt.

Die Struktur dieses abschließenden Satzes kann als eine Überlagerung der Sätze II und V gedeutet werden. Der fünfte Satz ist als Endpunkt der ersten Satzgruppe und Hinführung zum ersten strahlenden E-Dur-Schluss das strukturelle Gegenstück zum siebten; er ist als Rondo in der Segmentfolge [a a' b b' a a' + Codetta | a a' a'' c c + Coda] gebaut. Jede Komponente erklingt mindestens zweimal und nimmt so die Phrasenwiederholungen in Satz VII voraus. Auch die Teilung durch eine zentrale Codetta ist analog. Wie in Spiegelung der großen Gleichung  $II+V \approx VII$  sind die Kennzeichen der Codetta aus Satz VII hier verteilt: Die Reduktion auf solistische Sänger und Holzbläser erklingt in Satz V im "Recitativo"-Abschnitt der Codetta; ein Kanon dagegen erst in der langen Coda.

Satz II ist ein Lied in zwei parallelen Strophen + Coda. Er ist neben den Sätzen I und VII der einzige, der das Publikum als Chor einbezieht. In der ersten Strophe werden alle Phrasen von der Alt-Solistin gesungen; den stets identischen Phrasenschluss wiederholt der gemischte Chor unisono. Die zweite Strophe wiederholt den Text zu einer Variation derselben Musik; die Phrasen erklingen jetzt im vierstimmigen Chorsatz, wobei die Schlusskomponente durch das (von der Blaskapelle unterstützte) Publikum bekräftigt wird. Zwischen den beiden Sätzen besteht zudem eine entfernte Verwandtschaft im thematischen Material, die besonders klar zu erkennen ist, wenn man (wie im folgenden Notenbeispiel) die Melodie der Alt-Solistin aus T. 2-11 des zweiten Satzes um einen Halbton abwärts transponiert, also in die Tonart der in T. 2-6 des siebten Satzes ebenfalls vom Alt gesungenen Kontur:

## NOTENBEISPIEL 65: Die Verwandtschaft der "Lieder" zum Triumph Davids

II: Je t'ai - - - - - me, — je — t'ai - me, mon Al - - - pe, bzw.  
Dich lie - - - - - be ich, — oh — Herr, mei-ne Wei - - - de,

VII: C'est pour-quoi — je me ser - vi - rai — bzw.  
Drum dient al - - - les, was ich be - herr - - - sche,

Hindemith entwirft den letzten Satz des Werkes also als eine Kombination aus dem in der ersten Gruppe auf die Fuge folgenden Satz, in dem der Zielton *e* erstmals erreicht ist, und dem abschließenden Satz, in dem der tonale Anker schließlich durch einen Durdreiklang bestätigt wird.

Die Frage, was die musikalischen Formen, Analogien und Querbezüge in den einzelnen Sätzen zum Verständnis des Textes beitragen, führt zu faszinierenden Erkenntnissen. Die folgenden Seiten geben zunächst einen Überblick über die Textverteilung, sodann eine Deutung der Musik.

Der erste Satz, dessen Zentrum die rein instrumentale Tripelfuge bildet, artikuliert im eröffnenden Allegro maestoso über einem in Trillern und Tremoli verwirklichten Orgelpunkt auf dem Ton *f* das Thema des Werkes: Ein kurzes Blechbläsermotiv, das zuerst unisono, dann im vierstimmigen Satz erklingt, wird vom Chor jeweils beantwortet mit

Chant de triomphe  
du roi David.

Singt das Triumphlied  
des Königs David.

Am Satzende, dem auf die Fuge folgenden Largamente, deklamiert der Tenor in den Orgelpunkt eines tremolierten D-Dur-Septakkords hinein:

Je t'aime, Dieu ! —

Dich lieb ich, Herr! —

Je t'aime, pierre, — fortitude !

Dich lieb ich, Felsen, — meine Stärke!

bestätigt von den Ausrufen "Yah ! Yah !", "pierre, pierre" und "fortitude", die der gemischte Chor zunächst allein und dann noch einmal mit Verstärkung durch das Publikum und die vom hinteren Teil des Saales stützend hinzutretende Blaskapelle singt. Im Programmheft für die französische Erstaufführung des Gesamtwerkes im Pariser Palais de Chaillot (mit dem Orchester des Norddeutschen Rundfunks unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt) findet sich dazu auf Seite 3 als Anleitung für das mitsingende Publikum folgendes Exzerpt:

## NOTENBEISPIEL 66: Mitsing-Anweisung im Programmheft

CHANT DE TRIOMPHE DU ROI DAVID  
(d'après le Psaume 17)

## Cantate

1

Chœur: Chant de triomphe du roi David

PETITE PIÈCE D'ORCHESTRE

Largamente TÉNOR CHŒUR LE PEUPLE :

Je t'ai - me, Dieu ! Yah ! Yah ! Yah ! Yah !

Je t'ai - me, pier - re, pier-re, pier-re, pier-re.

for - ti - tu - - - - de ! for - ti - tu - de, for - ti - tu - de !

In den zwei Strophen des zweiten Satzes erklingt zweimal eine erweiterte Wiederholung der am Ende des ersten Satzes gehörten Erklärung:

Je t'aime, mon Alpe, mon  
rocher ! cette corne toute nue  
là-haut dans le ciel et cette  
forteresse tout là-haut dans le  
ciel toujours prête à m'ouvrir  
ses portes pour que je m'y  
réfugie !

Dich liebe ich, oh Herr, meine Weide,  
Fels und Hort! Freier Gipfel in der  
Höhe im Licht, Schild und Schutz,  
bergende starke Feste über uns, hoch  
im Licht, die mir weit geöffnet hält  
die Pforte wo mir Ruh und Zuflucht  
wird.

So besteht eine enge Verbindung zwischen den strukturell so unterschiedlichen Anfangssätzen: Der erste betont mit musikalischen Mitteln den Aspekt des "Triumphes", der zweite den des "Liedes" in diesem *chant de triomphe*.

In dem vage palindromisch angelegten Molto lento des dritten Satzes – der Tenorsolist beginnt und endet unbegleitet; daran schließt sich nach innen jeweils eine auf den Cis-Dur-Quintsextakkord hinzielende Streicher-ge an – erklingt in drei homophon begleiteten Abschnitten ein Text, der das spezifische Thema einführt: Gottes Hilfe in der Not, Bedrängnis durch Feinde, Vertrauen auf Gottes Beistand:

Je n'ai qu'à fermer mes yeux,  
Dieu est là, et tous ces ennemis  
autour de moi qui se pressaient, il  
n'y a plus personne !

De toutes parts autour de moi  
il y avait, il y avait la mort, et sous  
mes pieds cette traîtrise de la terre  
sous mes pieds comme pour  
m'entraîner. L'infâme démangeai-  
son de l'enfer et ces bras sans  
nombre autour de mon cœur pour  
m'étouffer !

Et c'est alors qu'il est sorti de  
moi un cri ! – l'antique cri de  
l'homme vers Dieu à l'heure de sa  
tribulation !

Schließ ich meine Augen nur:  
Gott ist da! Von allen Gegnern, die  
so drohend sich um mich gedrängt,  
keiner ist mehr zu sehen!

Wohin ich blicke, weit und  
breit, nichts sah ich mehr als Tod,  
und mir zu Füßen lauert die Tücke  
der Welt, mich hinabzuziehn,  
gemeines Locken der Hölle,  
und zahllose üble Arme um-  
klammern mein Herz, das fast  
erstickt!

Und da entrang sich meiner  
wunden Brust ein Schrei – uralter  
Ruf des Menschen nach Gott in der  
Stunde seiner ärgsten Bedrängnis.

Im *Agitato* des vierten Satzes, in dem eine *Staccatofigur* durch alle Orchesterstimmen wandert, beschreibt die *Altsolistin* die rächende Intervention Gottes, von seinem die ganze Welt erschütternden Abstieg aus dem Himmel bis zu seinem konkreten Eingreifen in die irdischen Kampfhandlungen:

Les lois du monde se sont  
désagrégées, la terre tremble au  
bruit des montagnes qui s'entre-  
choquent, Tu Te lèves, O Dieu  
irrité !

Les cieux lui ont fait un es-  
calier pour descendre, la nuit Lui  
est un matelas sous Ses pieds !

Il a enfourché la tempête, les  
anges Lui servent de monture.

L'épaisseur Le cache, la nuée  
Lui fait autour de Lui un manteau,  
Il s'avance dans les propagations  
de la trombe !

Le ciel s'est déchiré en  
morceaux, l'air sous son haleine  
fulgure dans les fusillements de  
la grêle.

Il a élevé la voix et le  
tonnerre Lui répond, les parois  
pulvérisées du monde

Die Welten sind außer Fas-  
sung geraten, die Erde schwankt  
beim Getöse berstender Berge.  
Du erhebst dich, erbitterter Gott.

Auf Sternen steigt er herab wie  
auf einer Treppe, unter seinem Fuß  
ist die Nacht ein Kissen.

Die Stürme hat er aufgestachelt,  
auf Schwingen der Engel reitet er,

Dichtes ist ihm Deckung, das  
Nebelmeer wallt gleich einem  
Mantel um ihn, und so naht er in den  
rasenden Wirbeln der Zyklonen!

Sein Atem reißt das Himmels-  
dach zu Fetzen, die Wolken ächzen  
unter seinen Blitzen und die Luft  
zittert im Prasseln des Hagels.

Er erhebt seine Stimme, und to-  
benden Donners Widerhall antwortet  
ihm, die zu Staub zermahlenen Wälle

s'écroulent dans une précipitation de braise ardente.

Il tire, la flèche part, la foudre à coups multipliés fait son œuvre...

der Erde, sie werden zu nichts vergehen in einer Masse fließenden Feuers.

Jetzt zielt er, da fliegt sein Pfeil, um tausendfach blitzend sein Werk zu vollenden ...

Im rondoartigen Allegro agitato des fünften Satzes schließlich erklingt eine erneute Vertrauenserklärung des königlichen Psalmisten gegenüber Gott: David zeigt Verständnis für die verheerenden Äußerungen des göttlichen Zorns, aber auch Bewusstsein der ihm erwiesenen Gnade. Er schließt – und Hindemith endet seine erste Satzgruppe – mit der eindringlichen Frage, wer denn Gott sei wenn nicht der alleinige Herrscher über alles.

Mais quelles sont, quelles sont les eaux qui jaillissent ?

Les fondements ébranlés de la terre, à quelle source issue n'ont ils pas donnée ?

À l'accent, Seigneur, de Ta réprimande, à l'expiration de l'esprit de cette colère à Toi qui est l'amour !

Du haut du ciel Il m'a tendu la main et Il m'a pris, retiré de ces eaux où j'étais englouti. De toute cette bestialité par dessus-moi qui s'était solidifiée Il m'a sauvé, Il m'a élargie. Il me veut!

C'est son affaire de s'arranger avec moi de la Justice et de cette pureté en moi qu'il s'est arrangé pour découvrir !

Vous pensez, de tels conseils, si on va les rejeter, et des commandements comme ceux-là, ô mon Dieu, que c'est bon et que c'est beau !

Un seul regard de Toi sur moi et je suis pur !

La pureté des pieds à la tête que je te dois, tout blanc, elle m'a rendu tout blanc jusqu'à l'incandescence !

Wo sprängen nicht neue Quellen auf, wenn dein Wort klingt?

Was würde nicht die Erde gebären, und was gelänge nicht, wenn deiner Stimme Befehl ertönt?

Dein Ermahnen, Herr, dein Rufen, dein Drängen, was ist es sonst als Ungeduld, als heilige Raserei, das Rasen der Liebe?

Von droben hat er mir die Hand gereicht. Er hob mich auf. Aus den Wassern, die mich verschlangen, zog er mich, befreite mich, löste mich von schändlichen Lastern, deren Opfer ich gewesen. Er ist mein Retter, er hat mich erhöht, mich erwählt!

Ich traue ihm, da er wohl weiß, was mir gut ist. Er werte mich nach meinem Verlangen für Recht und Reinheit, das er in mir zu finden weiß!

Wäre es wohl jemals möglich, an solcher Gnade und an solcherlei Geboten zu zweifeln, an ihrer Schönheit und Güte?

Wirf einen einzigen Blick auf mich und ich bin rein.

Die Reinheit, in der ich nun leuchte, danke ich dir, sie brannte mich weiß, so weiß, dass ich wie in Weißglut erstrahle.

Tu sauveras le peuple humilié que je suis, tu humilieras la trogne pervicace !

Car c'est Toi, Seigneur, tout le feu qu'il y a dans ma lanterne et la lumière qu'elle me fait dans la nuit.

Qui est Dieu, s'il vous plaît, que le Seigneur ? Et derechef je demande qui est Dieu, et qui est Dieu, et qui est Dieu que notre Dieu ?

Mich, den Erbärmlichen, hast du aus Niedrigkeit erhoben und hast andere dafür erniedrigt.

Du mein Licht, oh Herr, meiner Lampe Geleucht, nimmermüder Mond, wohlthätiges Feuer, lichter Strahl, der Nach erhellt.

Ist ein Gott, frag ich euch, außer dem Herrn? Und stets erneut hört ihr mich fragen: Ist denn ein Gott außer dem Herrn?

Im sechsten Satz wendet sich der Psalmist seiner eigenen Rolle zu. Die kurze, *un poco largamente* überschriebene Einleitung, die das Motiv einführt, aus dem das den Hauptteil des Satzes bestimmende Fugensubjekt erwachsen wird, thematisiert diesen Übergang explizit mit

Et maintenant moi, c'est moi, me voici !

Hier stehe ich selbst, für mich red ich jetzt!

In der Fuge hören wir von Gottes Liebe und Fürsorge für David sowie von der Lust des Königs am Gemetzel und seiner Verachtung gegenüber den Leiden seiner Feinde:

Il a instruit mes mains à l'escrime, il a allongé mes bras ainsi qu'un arc de fer.

La route s'est consolidée sous mes pas et mes pieds à chaque pas ont pris de l'assurance.

Mes ennemis, comptez-y que je vais les lâcher, jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus !

Car Tu m'as fait respirer d'un certain goût pour la guerre, et Tu m'as procuré des ennemis tant que je veux pour que je monte dessus, et pour que je marche dessus, et pour que je trépigne dessus !

Qu'ils gueulent ! Dieu S'est bouché les oreilles pour ne pas entendre !

Er hat meine Hand gelehrt zu fechten, hat meinen Arm zu einer Wehr aus Stahl gemacht.

Die Straße ist mir vorgezeichnet und ich schreite voran auf sicherem Weg, und mit jedem Schritt gewinnt mein Fuß an Festigkeit.

Nun seht auf mich, habet Acht, wie ich die Feinde geißeln werde, bis von ihnen nichts mehr übrig ist!

Denn du hast mir eingehaucht die Lust, mich am Kampf zu erfreuen, und hast mich zur Genüge versehen mit Feinden, damit ich sie bezwingen kann, damit ich sie zertreten kann, damit ich sie ganz ausrotten kann.

Heult ihr nur! Heult nur! Gott hält sich die Ohren zu, will euch nicht hören.

C'est de la boue sous mes  
pieds que je marche dessus!  
c'est de la poussière au vent  
pour que le les volatilise !

Par-dessus les  
contradictions de la place  
publique Tu m'as constitué un  
chef pour que je le sois !

Qu'est-ce pour moi que ce  
chaos de gens qui mentent et qui  
radotent et qui boitent ?

Avez vous compris que  
Dieu, c'est quelqu'un de réel et  
de vivant, et qu'Il S'est servi de  
Ses deux mains à la fois pour  
me bénir ?

Et qu'Il a fait tous ces  
peuples pour pas autre chose  
que m'obéir ? et tous ces enne-  
mis autour de moi pour pas autre  
chose sinon que j'en triomphe?

Schmutz sind sie nur an meinem  
Schuh, Schmutz, der zertreten wird.  
Nichts sind sie als Staub, den ich in  
alle Winde zerstreue.

Du hast mich wider alle Ein-  
sprüche großer Menschen erwählt,  
hast mich aufgestellt, dass ich ihr  
Haupt sei.

Doch was geht uns der Menschen  
Chaos an, ihr Lügen, ihr täppisches  
Faseln, ihr Hinken?

Habt ihr denn bedacht: der Herr  
ist ein Wesen voll Wirklichkeit und  
Leben, das seine beiden Hände  
ausbreitet, mich zu segnen?

Und Stämme und Völker erzeugt  
nur deshalb, dass alle mir gehorchen.  
Und mich mit vielen Feinden um-  
geben, damit ich sie alle als Sieger  
überraage.

Nach diesem siegestrunkenen Lobpreis der in Davids Taten mani-  
festierten Macht Gottes besinnt sich der Psalmist auf seine Aufgabe jenseits  
aller irdischen Kämpfe. Im großen zweistrophigen Maestoso, das das Werk  
feierlich abrundet, verspricht er, er werde seine neu befestigte Herrschaft  
zum Ruhm Gottes nutzen: Die beherrschten Völker sollen als 'Psalm' und  
Loblied Gottes dienen, damit die Menschheit auf ewig von seiner Größe  
zeuge.

C'est pourquoi je me servi-  
rai de toutes ces nations autour  
de moi comme un psaume pour te  
rendre gloire !

Et de cette génération qui  
vient pour t'en faire annoncia-  
tion, Seigneur, jusqu'aux  
extrémités du monde, pour t'en  
faire annunciation, Seigneur,  
jusqu'aux extrémités de la terre  
et au-delà, ainsi soit-il !  
jusqu'aux extrémités de la terre  
et au-delà, ainsi soit-il! Et au-  
delà, ainsi soit-il !

Drum dient alles, was ich  
beherrsche, die Menschen, das  
Land und die Nationen unter mir  
nur zu deiner Ehre wie ein Psalm,  
dich zu preisen.

Und die Menschheit: gestern  
und heut und fürder von deiner  
Größe bis an der Welten äußerste  
Grenzen zu zeugen, oh Herr, und  
die Menschheit, oh Herr, von  
deiner Größe immer zu zeugen,  
heut und fürder bis an der Welten  
Grenzen.  
Amen, Amen.

Mit dieser Verteilung der Verse und seiner Wahl der jedem Abschnitt zugeordneten musikalischen Formen erreicht Hindemith eine Deutung, die den alttestamentlichen Text über Claudels poetische Nachdichtung hinausgehend interpretiert und abschattiert.

Die beiden Allegro-Fugen scheinen dem Komponisten für die unser heutiges Verständnis befremdende Insensibilität des frommen Psalmisten angesichts der Leiden anderer sowie die problematische Selbstgratulation des von Gott Bevorzugten zu stehen. Die erste Fuge folgt der (in Claudels Entwurf nur als Überschrift, nicht aber als Teil des Gedichtes gedachten) Ankündigung: "Chant de triomphe, chant de triomphe du roi David"; sie bildet die Ereignisse, die zu diesem Triumph führen, in nicht-vokaler Form ab. Die zweite Fuge, initiiert durch die ähnlich knappe Ankündigung "Et maintenant moi, c'est moi, me voici!" zu Beginn der zweiten Satzgruppe, unterliegt dem Teil des Textes, der Gottes einseitiges Eingreifen in die Kampfhandlungen beschreibt und nicht zuletzt Davids gefühllosen Kommentar zur Reaktion der "bezwungenen, zertretenen, ausgerotteten" Feinde wiedergibt. "Lass sie heulen. Gott hat sich die Ohren verstopft, um nicht zu hören!" ruft der siegreiche König wörtlich.

Die den beiden großen Fugen folgenden Sätze dagegen – Satz II-V in der ersten Gruppe, Satz VII in der zweiten, aber auch schon der Ausklang des ersten Satzes – sind ganz der Liebe zu Gott und dem Preis seiner Macht und Herrlichkeit gewidmet. Der Struktur nach sind, wie schon gezeigt, vor allem Satz II und VII strophisch gebaut; aber auch der besinnliche dritte und der rondoartig gebaute fünfte Satz können ihrer Intention nach als "Lieder" angesehen werden.<sup>10</sup>

So ergibt sich in der Musik eine getrennte Behandlung der beiden im titelgebenden "Triumphlied" angesprochenen Komponenten: Der 'Triumph' des kriegerischen Königs ist konzentriert auf die komplexen polyphonen Texturen in den die zwei Gruppen eröffnenden Sätzen, während das 'Lied' des Psalmisten in entsprechend schlichtere, innigere Formen gekleidet ist. Tonlich steht somit der Anker *f* für die überschwängliche Siegesmeldung des Kriegers, der Zentralton *e* und besonders der E-Dur-Dreiklang dagegen für das demütige Gotteslob des Frommen.

<sup>10</sup>Eine weitere Versgruppe, die von Gott ausgelöste Zerstörungen beschreibt, fasst Hindemith im vierten Satz zusammen. Insofern er die Gesangsphrasen dieses Satzes mit 19 Einsätzen einer Staccatofigur unterlegt, die verschiedene Stimmen durchläuft, gehört auch dieser Satz im weiteren Sinne zu den 'Fugen'. Allerdings steht die polyphone Arbeit hier nicht im Vordergrund, was angemessen erscheint, insofern auch der Text nicht von Davids Triumph, sondern ausschließlich von Gottes welterschütternder Gegenwart spricht.

### “Custos quid de nocte?”

In der Musik zum zweiten Teil von *Ite, angeli veloces* amalgamiert Hindemith Claudels ursprüngliche, aus der für Honegger geschriebenen *Cantate de Pâques* übernommene Idee, die er im Briefwechsel mit den Hindemiths unter dem Arbeitstitel “Béatitude dans les ténèbres – Seligkeit in Finsternis” diskutiert, mit dem später unabhängig entstandenen Gedicht “Custos quid de nocte”.

Wie Pascal Lécroart in einer Anmerkung zu einem Brief Claudels an das Ehepaar Hindemith bemerkt, beabsichtigte der Dichter lange Zeit, das Ende des ersten Teils und den gesamten zweiten Teil der aufgrund von Honeggers Krankheit unrealisiert gebliebenen Osterkantate als Mittelstück des für Hindemith gedachten dreiteiligen Werkes neu zu verwenden.<sup>11</sup> In diesen Textabschnitten verarbeitet er eine quasi-mystische Erfahrung, die ihn in der Folge einer Kataraktoperation heimgesucht und lange beschäftigt hatte. Während er mehrere Tage mit verbundenen Augen leben musste, erschloss sich ihm der Pariser Großstadtlärm mit dem fast ununterbrochenen Geräusch vorbeifahrender Personen- und Lastwagen plötzlich als ein spirituelles Erlebnis, besonders, als er in den weniger lauten Momenten die wie zerstäubt wirkenden Klänge von Osterglocken auszumachen meinte. Der auditive Eindruck verdichtete sich für ihn zum Bild eines unendlichen Meeres von Menschen, die sich zur Kommunion vereinen. In der Umsetzung des für die Osterkantate geschriebenen Textes sollte eine musikalische Version dieses großstädtischen Lärmstranges durch die auf Lateinisch vorgetragene Erzählung von der wundersamen Brotvermehrung eingeleitet werden.

Hindemith jedoch konnte sich für Claudels Vorstellungen von diesem Satz nicht recht erwärmen, und tatsächlich denkt man bei einer musikalischen Imitation lärmender Fahrzeuge eher an Werke von Varèse, Ligeti oder allenfalls Honeggers *Pacific 231* als an Hindemiths durchsichtige Texturen. Im Sommer 1953, als Claudel noch unter dem bewegenden Eindruck der Uraufführung des “Cantique de l’Espérance” stand<sup>12</sup> und gute

<sup>11</sup>P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 269. Zum relevanten Ausschnitt aus dieser Textvorlage vgl. S. 273, FN 22 und 23.

<sup>12</sup>Vgl. Paul Claudel, *Journal*, Band I, S. 838: “7-12 à Bruxelles pour mon *Cantique de l’Espérance*, mis en musique par Hindemith, sur commande de l’Unesco, au festival international au Palais des Beaux-Arts. [...] La musique de Paul Hindemith est excellente. Dynamisme, excellente répartition dramatique, maniement des masses. La salle est enlevée et se répand en acclamations.”

Bedingungen für eine weitere Zusammenarbeit mit dem Komponisten zu schaffen suchte, schickte er ein anderes Nachtgedicht, das er zunächst wohl nur als Freundschaftsgabe, nicht etwa als Ersatz ansah.

Die Umstände der Entstehung dieses Textes erläutert er am 24.8.53 in einem an Gertrud Hindemith adressierten Brief, den ich hier übersetze:

Am Ende einer langen schlaflosen Nacht, als man den Tag zu erahnen begann, fühlte ich eine starke Bewegung meines Herzens dem heiligen Licht, der göttlichen Wahrheit entgegen.

Und sofort kam mir wieder die schmerzvolle, erschütternde Frage Jesajas in den Sinn:

*Custos quid de nocte?*

So ergab es sich, dass ich über diese beiden Themen dann das hier beigefügte Gedicht verfasste.

Der Kranke, der alte Mann, wenn Sie wollen, hat genug von allem, was geschieht, von den Dingen, die nur eine Sekunde zu existieren scheinen, um sofort zu vergehen. Die Nacht wenigstens, die absolute Nacht, gibt ihm einen bitteren Kontakt zu ihrem Nichts [Zusatz über den Worten: einen festen Besitz ihres Nichts] und garantiert ihm Schutz gegenüber etwas, für das er, wie er fühlt, grundsätzlich gemacht war, das er aber verraten hat:

*das heilige Licht, die göttliche Wahrheit.*

Welche Qual, diesem reinen Blick seine entsetzliche Unzulänglichkeit unterbreiten zu müssen, sich auf Kosten seiner Rüstung einer vollständigen Instandsetzung aussetzen zu müssen! Welche Marter, lebenslang am meisten gefürchtet und am meisten ersehnt!

Er ringt, aber das unerbittliche Licht der Gerechtigkeit weiß, wo er ist und was es von ihm will!

Beim Schreiben des *Custos quid de nocte?* hörte ich den Totengruß der englischen Armee.<sup>13</sup>

Hindemith ergriff die Gelegenheit, das ihn wenig reizende Großstadt-szenario aufgeben zu können, und bat, dieses neue Nachtgedicht an dessen Stelle setzen zu dürfen. Claudel war zwar zunächst dagegen, ließ sich aber schließlich auf diesen Kompromiss ein, zumal es ihm darum ging, mit dem einen oder anderen der in der Stimmung so verschiedenen Versionen einer Nachtvision eine Art Interludium zwischen dem "Triumphgesang Davids" und dem "Gesang an die Hoffnung" zu schaffen.<sup>14</sup>

<sup>13</sup>Im Original bei A. Briner, "Paul Hindemith et Paul Claudel. Correspondance...", S. 81.

<sup>14</sup>In ihrem Brief an Claudel vom 28.6.53 spricht Gertrud Hindemith von "cet interlude, comme vision du poète dans la nuit"; vgl. P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 295.

Die in der Titelfrage “Wächter, wie lang ist noch die Nacht?” evozierte Szenerie dürfte deutsche Leser an das von Philipp Nicolai (1556-1608) verfasste Adventslied “Wachet auf, ruft uns die Stimme” und Bachs Kantate BWV 140 auf diesen Text erinnern – der “Wächter sehr hoch auf der Zinne” ist eben jener *custos*. Allerdings greift Claudel in diesen Versen Stimmungen auf, die auch viele seiner Dramen bestimmen: Bitterkeit, menschliche Schwäche, Todessehnsucht sowie die Erfahrung einer Dunkelheit, die im Kontrast steht zur Sonne Gottes, der sich der Gläubige letztlich nicht entziehen kann.

Insofern der Choraltext jedoch auf einer Quelle beruht (Jes 52:1 + 8-10), die im Umfeld sowohl der von Claudel zitierten Frage (Jes 21:11) als auch der im Vorspann zum “Gesang an die Hoffnung” paraphrasierten Verse (Jes 18:1-3) angesiedelt ist, bildet dieses Alternativgedicht sicherlich einen stimmigeren Übergang zwischen den beiden großen Gesängen als Claudels ursprüngliches Vorhaben. So argumentiert auch Gertrud Hindemith im Namen ihres Mannes dem Dichter gegenüber sehr diplomatisch:

Nach dem Psalm die nächtliche Angst, die Flucht vor dem göttlichen Blick . . . wie wäre das schön und großartig. Dann die Hoffnung . . .

Da dieses Werk sich an ein größtmögliches Publikum wendet und dieses sogar zum Mitsingen auffordert, findet Paul, dass der Inhalt *dieses Gedichtes* in den Herzen der Teilnehmer einen besseren Widerhall finden würde, denn jeder Mensch macht in irgendeiner Form ähnliche Erfahrungen. Eine “Seligkeit” dagegen, wie Sie sie empfunden haben, ist eine Gnade, die nur sehr seltenen Menschen zuteil wird! Glauben Sie nicht, dass ein Publikum wie das, was Sie in Brüssel erlebt haben, das “Laisse-moi, laisse-moi dormir” besser verstehen würde?<sup>15</sup>

Tatsächlich behandelt Claudel in dieser Fassung des zweiten und im dritten Gedicht dasselbe Grundthema: Der Sehnsucht des Menschen nach Aufhebung seiner selbst tritt eine Stimme entgegen, die ihn verpflichtet, sich dem Licht zu öffnen. Doch während der “Gesang an die Hoffnung” eine Kollektiverfahrung darlegt, ist “Custos quid de nocte?” intimer, auf eine Einzelperson bezogen, die ihre Erfahrung in der Ich-Form mitteilt.

In seinem vorletzten Brief an die Hindemiths, datiert vom 26. Oktober 1953, fasst Claudel die Aussage des Gedichtes noch einmal zusammen:

<sup>15</sup>Brief an Paul Claudel vom 21.9.1953, übersetzt nach der in P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 307-309 abgedruckten französischen Version.

Die Nacht der Feigheit, der Mutlosigkeit, der Verzweiflung. Was will diese reißende Spitze, diese schrille Grausamkeit, diese Trompete, die mir die Seele durchbohrt? Oh, sie weiß nur zu gut, dass es auf dem Grund meiner Seele etwas gibt, was das Licht nicht vergessen hat . . .<sup>16</sup>

Hindemith entwirft, getreu seiner Vorstellung von der Funktion dieses Gedichtes als 'Interludium', eine Vertonung in einem einzigen Satz. Nach Tempo und Material unterscheidet man drei Hauptabschnitte und eine Coda. Die Hauptabschnitte I und II sind durch ein identisch abschließendes Lento mit der zweifachen lateinischen Zeile "Custos, quid de nocte" parallelisiert:

I: *Moderato* T. 1-32 + *Lento* T. 33-42

II: *Più mosso* T. 43-80 + *Lento*-Wiederholung T. 81-90.

Trompette, que me veux-tu ? <sup>17</sup>	Trompete, warum rufst du mich?
Dans la ténèbre absolue, Dans le noir et dans le nu, Quelle est cette pointe aiguë ? Quel est ce cri défendu ?	Im vollen Dunkel meiner Blindheit Nackt und schwarz, die mich befallen. Was bedeutet dein grelles Schallen, das mich, abwehrend, umschreit?
<i>Custos, custos, quid de nocte ?</i>	<i>Custos, custos, quid de nocte ?</i>
Ne réveille point le désir ! Laisse-moi, laisse-moi dormir ! Cette nuit sans avenir, Cette paix sans avenir. Laisse-moi, laisse-moi dormir ! Ce baiser, laisse m'en jouir. Qui est de ne plus souffrir ! Dans la ténèbre absolue, Dans le noir et dans le nu, Au plus profond du nadir Laisse-moi, laisse-moi dormir !	Rufe nicht zurück den Wunsch zu sein! Gönne mir, gönne mir den Schlaf dieses Friedens, dieser Nacht, die keiner Zukunft mehr erwacht. Gönne mir, gönne mir den Schlaf. Einen Kuss, eine Freude mir: Für immer befreit von Pein! Im vollen Dunkel meiner Blindheit, Nackt und schwarz, die mich befallen Im tiefsten, fernsten Nadir. Gönne mir, gönne mir den Schlaf.
<i>Custos, custos, quid de nocte ?</i>	<i>Custos, custos, quid de nocte ?</i>

<sup>16</sup>Übersetzt nach dem Abdruck in A. Briner, "Paul Hindemith et Paul Claudel. Correspondance...", S. 83 und in P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 311.

<sup>17</sup>Der Text ist nachgedruckt in Band 19 des *Bulletin de la Société Paul Claudel*; er findet sich zudem im Abschnitt "Poèmes retrouvés" in *Paul Claudel: Œuvre poétique* (Paris: Gallimard, 1967), S. 1009-1010 sowie in *Paul Claudel: Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1986), Band XXIX. Alle Nachdrucke basieren auf der Abschrift von Claudels erstem Entwurf und berücksichtigen noch nicht eine Hindemith am 12.9.53 geschickte Umstellung zweier Zeilen; zu den Details vgl. P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 307, FN 85.

Das in Claudels Manuskript wie alle seine Bibelzitate rot geschriebene zweifache *Custos, quid de nocte?* ist ebenso wie die unterstrichenen, in den Nachdrucken kursiv gesetzten Zielworte der Finale-Strophe, *Sainte lumière* und *O divine Vérité*, dem leise singenden vierstimmigen Chor anvertraut; der übrige Text wird vom Tenor gesungen. Dem ersten Einsatz des Solisten mit der Frage: "Trompete, warum rufst du mich?" geht eine lange, innige Trompetenkantilene voraus:

NOTENBEISPIEL 67: Der Weckruf des Trompeters auf der Zinne

The musical notation consists of four staves. The first staff is in 6/4 time and features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mp*, and *mf*. The second staff continues the melody with dynamics *f*, *p*, and *f*. The third staff shows a melodic line with dynamics *dim.* and *mf*. The fourth staff is a shorter melodic fragment with dynamics *p* and *pp*.

Die Chorpassage mit den Titelworten, der Frage an den Wächter nach der Länge der Nacht (und der spirituellen Dunkelheit), komponiert Hindemith mit mehrfacher Bekräftigung: Er wiederholt nicht nur die gesamte rhythmische Phrase mit abweichender Melodik und Harmonik, sondern erweitert die Wiederholung zudem durch einen Einschub, der es dem Chor ermöglicht, seine drängende Frage ein drittes Mal zu artikulieren:

NOTENBEISPIEL 68: Die themastiftende Frage

The musical notation shows three lines of vocal melody with lyrics. The first line is: *Cu - - stos, cu - stos, quid de no - - - - - cte,*. The second line is: *Cu - - stos, cu - stos, quid de no - - - - - cte,*. The third line is: *quid de no - - - - - cte?*. The notation includes notes, rests, and slurs, illustrating the rhythmic and melodic structure of the phrase.

Ähnlich hartnäckig ist die im zweiten (*Più mosso*-)Abschnitt viermal geäußerte Bitte an Gott: “Laisse-moi, laisse-moi dormir!”, die zudem das Kopfmotiv der “Custos”-Frage aufgreift:

**NOTENBEISPIEL 69:** Die nächtliche Sehnsucht nach Schlaf und Nichtsein

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Soprano voice, with the lyrics 'Cu - - stos, cu - - stos' written below it. The bottom staff is for the Tenor soloist, with the lyrics '8 Lais - - se moi, lais - - se moi dor - mir !' written below it. The music is in a minor key and features a mix of quarter and eighth notes.

Der *Agitato* bezeichnete umfangreiche dritte Hauptabschnitt ist als dreiteilige Liedform mit identischen Rahmenabschnitten angelegt:

III: A B A (A = T. 91-126, B = T. 127-162, A = 163-198)

Non, je ne demande rien !  
Mais déjà toutes en rond  
Malgré ma dénégation  
Cernant ma désolation.  
Sur le cadran ancien,  
Main cherchant de l'autre main  
Les vingt-quatre heures sacrées,  
les heures on recommencé.

Parmi elles choisis, admire  
Celle qui, clef de ton désir,  
commence pour ne pas finir.

Je suis mort, j'en ai assez !  
Ne me parle point de clef.  
L'heure que j'ai embrassée  
Est celle-là sur ma couche.  
Dans une étreinte farouche  
Qui me rend sourde à tout qui vive ?  
Profonde et définitive,  
Incapable de passer.

Pour échapper à la justice  
Il ne suffit pas d'être mort.  
Le crime à son avarice  
Est précieux comme de l'or.

Nein, ich wünsche mir nichts mehr,  
Aber wie ich mich auch wehr,  
Bedroht ist selbst mein Trübsinn!  
Um's Zifferblatt, wie je,  
Jagen sie, mich drängend hin,  
Einander reichend die Hand:  
Die vierundzwanzig geheiligten Stunden  
Und schon beziehn sie ihren Stand.

Du kannst wählen: sie bringen Weh  
oder Wohl! Dir bereit hält einer allein  
Den Schlüssel neuer Lust am Hiersein.

Ich bin tot. Genug vom Leben!  
Und von Schlüsseln rede mir keiner.  
Ich bin vor allem nur einer  
Stunde von Herzen ergeben:  
Der, die auf dunklem Lager mich findend  
Tief und taub ist allem, was zum Licht strebt,  
Mich wild umschlingend, mich bindend  
allen Weitergehns enthebt.

Dem Richtspruch kannst du nicht entgehen  
auch wenn du schon den Tod gewollt.  
Dem Drang, zur Rechenschaft zu ziehen  
Ist der Frevel kostbar wie Gold.

Dans les ténèbres complices,  
pourquoi viens-tu me chercher ?  
Au fond de mon précipice  
je ne demande qu'à rester.  
Épargne mois le supplice,  
de la visibilité.

Warum kommst du denn, mich zu drängen,  
herauf aus mitfühlenden Engen,  
Da ich in meinen finstren Fluren  
Nichts will als ewige Stille?  
Erspare mir doch die Torturen  
Erneuter Sehensfülle!

Trop tard pour toi, résistance !  
Dans l'excès de son évidence  
le soleil va se lever !

Zu spät, umsonst dein Widerstreben.  
Schon siehst du die Sonne sich erheben,  
Überwältigend in ihrem Aufschwung!

Alle drei Abschnitte des *Agitato* enden mit einer strukturell analogen, emotional ergreifenden Codetta (ich habe die entsprechenden Gedichtzeilen oben eingerückt). Darin singt der Tenor flüsternd (*pp*), psalmodieartig verankert im Ton *gis*, den er einige Male für kurze Ausweichfloskeln zu den oberen Nebennoten verlässt. Die dreitaktige, jeweils identisch wiederholte Phrase, mit der ein Sextett solistisch besetzter Streicher ihn begleitet, setzt in den Rahmenabschnitten verspätet ein. Im zentralen Abschnitt dagegen ist es der Sänger, der verzögert einfällt und dadurch unbegleitet endet – so einsam und hörbar hoffnungslos, wie es seine Textzeilen nahelegen (s. Notenbeispiel nächste Seite).

Eine zweiteilige, zunehmend ruhiger werdende Überleitung dient als Überleitung zur Coda des Satzes. Im ersten Segment (*Poco meno mosso*, T.199-208) beschwört der Tenorsolist über tremolierenden Akkorden in konzentrierter Form das Paradoxon, mit dem der fromme Katholik Claudel den Jüngsten Tag erwartet:

O soleil de la Justice !  
Punition bien-aimée !

O du Sonne der Gerechtigkeit!  
Vielgeliebte Bestrafung!

Das zweite Überleitungssegment ist ein achttaktiges instrumentales *Lento*, aus dessen abschließendem H-Dur die Coda erwächst. In ihr vertont Hindemith die in Claudels Manuskript mit dem Wort "Finale" abgesetzte letzte Strophe.

Abîme de simplicité,  
Inépuisable nouveauté,  
Toi, l'ultime et la première,  
Sainte lumière !  
Dans le sanglot et le blasphème  
Toi, mon ennemi suprême  
La détestable que j'aime,  
O divine Vérité !

O Abgrund der Einfachheit,  
Niemals erschöpfte Neuigkeit,  
Mit der alles endet und anbricht:  
Heiliges Licht!  
Zu der ich schluchzte, der ich fluchte,  
Meiner Feinde stärkste Hoheit,  
Du, die ich hasste, liebte, suchte:  
Göttliche Wahrhaftigkeit!

NOTENBEISPIEL 70: Die Codetta im Mittelsatz<sup>17</sup>

Melodie vgl. T. 119-127; rhythmisch variiert aber ähnlich in T. 155-162 und 191-198

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The vocal line is marked *pp* and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The piano accompaniment is also marked *pp* and features a complex texture of chords and moving lines, with some slurs and dynamic markings.

Par-mi el - les choi-sis, ad-mi - re Cel - le qui clef de ton dé-  
 (Pour échapper à la Ju - sti - ce Il ne suffit pas)  
 (Trop tard pour toi, résistan - ce! Dans l'excès de son é - vi den - )

sir \_\_\_\_\_ com - men - ce pour ne pas fi - nir. \_\_\_\_\_  
 (d'ê-tre mort. Le cri - me à son a-va-ri - ce Est précieux comme de l'or.)  
 (ce Le soseil va se le - ver! \_\_\_\_\_)

Die Coda jedoch ist wahrhaft tröstend. Den *espressivo* singenden Tenor umspielt eine zarte Staccatofigur, die Flöte, Oboe und Klarinette einander zuwerfen, während die Streicher sowie die den Kontrabass verdoppelnde Tuba mit getragenen Tönen einen leisen Klanghintergrund bilden. Diese Kombination von Hintergrund und Umspielung setzt auch nicht aus, wenn die Chorstimmen den Lobpreis auf das *heilige Licht* und die *göttliche Wahrheit*<sup>18</sup> in andachtsvollem *pianissimo* bestätigen. Der Satz endet in reinem H-Dur.

<sup>17</sup>Die Begleitung zeigt nur den Streichersatz, nicht die Einwüfe von Flöte und Fagott.

<sup>18</sup>Hindemiths Melodieführung verlangt hier die Übersetzung mit "Wahrhaftigkeit".

### “Cantique de l’Espérance – Gesang an die Hoffnung”

Der dritte Teil des *Ite, angeli veloces* – der einzige, der bereits im Abschlusskonzert der Unesco-Konferenz erklang, die den Anstoß zu diesem Werk gegeben hatte – besteht äußerlich wie die Psalmaphrase des ersten Teiles aus sieben Sätzen. Der Text hat neben unzweifelhaften religiösen Obertönen eine durchaus politische Komponente, insofern er sich implizit auf atheistisch-kommunistische Diktaturen bezieht. Sowohl in seinem Tagebuch als auch in seinem Briefwechsel mit dem Ehepaar Hindemith stellt Claudel ausdrücklich eine Verbindung her zwischen diesem Hymnus an die Hoffnung und dem Tod Stalins bzw., etwas später, dem tragisch endenden Berliner Aufstand vom 17. Juni 1953.<sup>19</sup>

Der Kernteil des Gedichtes, das Claudel bereits seinem ersten Brief an Hindemith beilegte, umfasst drei Strophen mit 11 + 7 + 26 Zeilen (vgl. den Text und Hindemiths Übersetzung auf S. 250-51 unten). Die beiden ersten Strophen sind ungereimt und folgen der freien Metrik, die auch Claudels Psalmnachdichtung charakterisiert; in der langen dritten Strophe dagegen sind die Zeilen kürzer und durchwegs zweihebzig, es gibt zwei Endreimpaare sowie gegen Schluss eine siebenmal erklingende Refrainzeile.<sup>20</sup>

Schon während der ersten Arbeiten an einer Vertonung bat Hindemith Claudel um einen Schlussabschnitt, der sich dazu eignen würde, von einem großen Chor mit ansprechendem Publikum gesungen zu werden, sowie um eine Art Introitus, der dem sehr depressiven Beginn einen hoffnungsvolleren Vorspann vorausschicken würde.<sup>21</sup> Diese Zusätze passen sich der stilistischen Zweiteilung an: Der Introitus besteht aus einem einzigen Satz in poetischer Prosa, das Finale dagegen aus neun zweihebigen Zeilen mit drei neuen Reimsilben und einem Echo der vorangegangenen Refrainzeilen.<sup>22</sup>

<sup>19</sup>Vgl. dazu Claudels Tagebucheintrag (*Journal*, Band II, S. 831): “Stalin ist am 5. März 1953 um 8 Uhr abends gestorben. Einige Tage davor habe ich für die Unesco den ‘Cantique de l’Espérance’ geschrieben”. Ferner eine Passage aus einem Brief vom 3.7.53, hier übersetzt nach Briner, “Paul Hindemith et Paul Claudel. Correspondance...”, S. 79-80: “Sind diese Aufstände in Berlin nicht providentiell? Wir bringen diesen armen Leuten Hoffnung!”

<sup>20</sup>Die ersten acht Zeilen der dritten Strophe sind nach dem Reimschema *a a b a b a b a* gebaut, die übrigen folgen als *c d d c, d c d c d c d c d c d c*. Bis auf zwei Ausnahmen lauten alle *c*-Zeilen “Avec ses ailes arrachées !” – Mit ausgerupften Flügeln.

<sup>21</sup>Brief an Claudel vom 28.3.53 mit Bitte um ein “FINALE”, Antwort vom 1.4. mit dem gewünschten Text; Brief vom 5.4. mit Bitte um einen “INTROIT”, gelieferter Vorspanntext datiert 8.4.; vgl. P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 276-281.

<sup>22</sup>Das Reimschema ist *a a b b, c c c b c*; die Schlusszeile “Avec ses ailes déployées !” spielt auf “Avec ses ailes arrachées !” an; statt ausgerupft sind die Flügel nun ausgebreitet.

Hindemith teilt zudem nicht nur Claudels umfangreiche dritte Strophe in die beiden unterschiedlich reimenden Blöcke; er spaltet auch von der zweiten Strophe die ersten beiden Zeilen ab, um sie als kurzen vokalen Schluss am Ende eines Instrumentalsatzes ertönen zu lassen. Im letzteren Fall ist kein stilistisches, sondern ein inhaltliches Merkmal ausschlaggebend: Die ersten beiden der zunächst als zweite Strophe gedachten sieben Zeilen sind eine Art Fluch und Anklage; im weiteren Verlauf der Strophe geht es dagegen um eine frohe Vision: um ein "Loch im Dach", durch das ein Stern hereinscheint, und um einen "Engel in der Brust".

Wie ein anderer Brief belegt,<sup>23</sup> begriff Gertrud Hindemith (und dank ihrer Vermittlung wohl auch ihr Mann) diesen Engel ebenso wie den "Flug der Hoffnung" und die "schnellen Flügel" im Introitus als einen direkten Bezug auf eine Passage in Claudels *La Rose et le rosaire*, die lautet:

Da sind sie nun, diese Flügel, von denen der Psalmist spricht (Ps 54:7), diese Taubenflügel, diese inneren Flügel, diese Geistesflügel, um die er Gott bittet, damit er von der Erde fortfliegen und das finden kann, was er *Ruhe* nennt. Das meint keineswegs ein Aufgeben jeglicher Aktivität ähnlich wie im Tod, sondern eine vollkommene, jede andere Möglichkeit ausschließende Konzentration der ihm eigenen Kraft. Diesen Weg öffnet uns der Christus, von dem in Ps 67:19 und in Eph 4:8 geschrieben steht, er stieg hinauf zur Höhe und nahm die Gefangenschaft gefangen.<sup>24</sup>

Überhaupt ist diese Strophe das Herzstück des Gedichtes. In einer Erklärung, die der Dichter auf Bitten der Organisatoren für das Programmheft der Brüsseler Uraufführung des "Cantique" lieferte, heißt es u.a.:

Die Hoffnung. Wovon habe ich diese langen Jahre gelebt wenn nicht von der Hoffnung? Wovon leben in eben diesem Augenblick all jene Völker, die unter dem Gewicht der grässlichsten Tyrannei begraben sind? Nein, das Gefängnis ist nicht ohne Durchlass! Es gibt ein Loch im Dach, es gibt einen Stern im Loch, einen Stern, der ein Engel ist! Und dieser Engel, es stimmt schon, dass ihm die Flügel ausgerupft worden sind, doch das ist für uns nur umso mehr Grund zu hoffen, insofern sie nicht-menschlich sind.<sup>25</sup>

<sup>23</sup>Gertrud Hindemith an Paul Claudel, Brief vom 19. April 1953, nach P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 285-286 und FN 52.

<sup>24</sup>Übersetzt nach Paul Claudel, *La Rose et le rosaire* (Paris: Gallimard, 1947), S. 199. Für die Psalmverweise vgl. in der Einheitsbibel Psalm 55:7 und 68:19.

<sup>25</sup>Übersetzt nach einem in den *Archives Claudel* befindlichen Manuskript, abgedruckt in P. Lécroart, *Paul Claudel: Correspondance musicale*, S. 293-294.

On m'a donné à manger un pain amer.  
 Il faut le mâcher longuement pour en venir à bout.  
 Et le vin que l'on m'a donné à boire – voulez-vous ? Venez pour que je vous le  
 propose à goûter pour que nous le partagions ensemble un petit peu.  
 Un vin enivrant, camarades, un vin profond.  
 Car il est fait de sang bouilli et de larmes fermentées.  
 Moi, c'est demain que l'on m'arrache l'âme du corps.  
 Puisqu'on m'a déjà pris le corps, pourquoi pas l'âme ?  
 On m'en mettra une autre à la place.  
 C'est demain qu'on me fait l'opération.  
 On m'a attaché fortement les pieds à la terre pour que ce soit plus commode.  
 Après demain ce sera votre tour.

La bêtise de ça !

L'horreur, l'abominable bêtise de ça qui est la plus forte et qui se prend au sérieux !  
 Il y a un ange dans ma poitrine qui n'accepte pas et qui se débat avec fureur.  
 Et qu'est-ce donc qu'elle me veut, cette étoile imbécile là-haut qui me regarde  
 Il y a un trou dans le toit [à travers le toit ?  
 Il y a une étoile dans le trou  
 Il y a une étoile imbécile dans le trou qui se moque de moi !

Époux de l'injustice là-bas  
 Citoyens de la défaite là en bas  
 Le pire n'est pas toujours sûr.  
 Il y a un trou dans le toit  
 Il y a un reflet sur le mur  
 Et dedans comme une piqûre  
 Une étoile qui dit: Moi !  
 Une personne dans l'azur !  
 Fille de la Vérité,  
 l'Espérance n'est pas morte.  
 La voici qui est la plus forte  
 Avec ses ailes arrachées !  
 À travers l'immense cohorte  
 Dont le ciel estensemencé  
 La voici qui se transporte  
 Avec ses ailes arrachées !  
 La voici nue et sans escorte,  
 Avec ses ailes arrachées,  
 Comme une coupe qu'on t'apporte,  
 Avec ses ailes arrachées.  
 Comme une sœur qui t'exhorte,  
 Avec ses ailes arrachées !  
 Comme un prêtre qui t'exhorte,  
 Avec ses ailes arrachées !  
 Comme un ange qui t'exhorte,  
 Avec ses ailes arrachées !

Zu essen gaben sie mir ein bittres Brot,  
Das mühsam zerkaut werden will um aufgezehrt zu sein.  
Und der Wein, den man mir spendete zum Trunk – hältst du mit? Kommt her,  
    seid eingeladen, zu kosten mit mir. Kommt und lasst uns miteinander teilen,  
    was man uns gab.

Betäubender Wein ist's, Kamraden, ein tiefer Wein.  
Aus Blut gekocht und mit vergorenen Tränen zubereitet.  
Mich trifft es bald, man reißt mir morgen die Seele vom Leib.  
Raubten sie mir den Leib, warum nicht auch die Seele?  
Und eine andre setzt man an ihre Stelle. / Das ist morgen, da man an mir schneidet.  
Man fesselt mir, gut und fest, die Füße an die Erde, um sich's bequemer zu machen.  
Am Tage drauf nehmen sie dich auch vor.

Welch ein Wahnsinn das ist! / Welch übler, Welch niederträchtiger Wahnsinn das  
ist, der alles beherrscht und sich darum für wichtig hält! / In meinem Innern regt  
sich ein Engel, der sich nicht ergibt, der sich widersetzt mit aller Kraft! / Und was  
verlangt der dort von mir, in der Höh, jener lästige Stern, der mich erspäht, nach  
mir lugt durchs Dach? / Ich seh im Dach einen Spalt. / Ich sehr durch die Spalte  
einen Stern. / Ich seh einen lästigen Stern dort durch den Spalt, der sein Spiel treibt  
mit mir!

Dort drunten ihr, vermählt dem Unrecht.  
Drunten ihr, besiegte Bürger im Gefecht.  
Das Schlimmste, es trifft nicht immer ein.  
Ich seh eine Spalte im Dach,  
Den spiegelnden Schein an der Wand;  
In der Brust trifft's mich wie ein Stich:  
Der Stern, der eindringlich ruft: Ich!  
Dort in den Himmeln eine Gestalt!  
Hoffnung, du der Wahrheit Kind,  
Selbst vom Tode nicht bezwungen,  
Bist als Mächtigste hergedrungen  
– der man die Flügel ausriss!  
Aus den unermesslichen Bahnen  
Der Kohorten, gesät am Himmel,  
Kamst du nahe unsrem Ahnen  
– der man die Flügel ausriss!  
Nackt und hilflos, ohne Partisanen  
– der man die Flügel ausriss!  
Gleich einem Kelch uns dargeboten  
– der man die Flügel ausriss!  
Gleich schwesterlichem Ermahnen  
– der man die Flügel ausriss!  
Wie ein priesterlich Ermahnen  
– der man die Flügel ausriss!  
Wie die Engel, die uns mahnen  
– der man die Flügel ausriss!

Hindemiths musikalische Deutung ergänzt die vorangehenden Teile. Nachdem in "Custos quid de nocte?" der Tenor die tragende vokale Rolle gespielt hat, steht im "Cantique de l'Espérance" eine Frauenstimme (hier als Mezzosopran identifiziert) im Vordergrund. Publikum und Blaskapelle, die im Nachtstück ausgesetzt haben, sind in den zwei letzten Sätzen wieder antiphonal beteiligt, indem sie Zeilen des Hauptchores echoartig aufgreifen. Die Tempi, Stimmungen und Besetzungen der sieben Sätze sind wie folgt:

- I Allegro impetuoso: Chor, Orchester (51 Takte);
- II [wenig schneller]: Chor, Orchester (82 Takte);
- III Allegro agitato – Poco quieto – un poco largamente – Andante – Lento – Più lento – Tempo primo: Hauptabschnitte nur Orchester; Coda mit Solistin über tremolierenden Streichern (188 Takte);
- IV Lied: Solistin, Orchester (29 Takte);
- V Andante: Hauptabschnitte nur Orchester; Coda mit Chor, dann Solistin (77 Takte);
- VI Allegro pesante: Chor mit Orchester, dazu Chor des Publikums und Blaskapelle (108 Takte);
- VII Solenne: Chor und Orchester, dazu Chor des Publikums und Blaskapelle (39 Takte).

Die Rahmensätze etablieren den Ton *g* als Zentralton des "Cantique". Der Ton dient in der Hauptphrase des ersten Satzes als Orgelpunkt, macht dann in späteren Sätzen seinem Tritonus Platz (der zu Beginn des zweiten Satzes als *des*, in der Passacaglia des dritten und im Andante des fünften Satzes als *cis* notiert ist). Im sechsten Satz wird der Refrain von *h* bestimmt, doch mündet die Musik überraschend in einen G-Dur-Dreiklang. Der abschließende Satz greift den Zentralton zunächst als *g*-Moll auf, endet dann jedoch in strahlendem, diesmal gut vorbereitetem G-Dur.

Satz I und VII, für die Claudel auf Hindemiths Wunsch hin zunächst nicht vorgesehene Texte nachlieferte, sind als relativ schlichte Chorsätze komponiert. Der erste Satz besteht aus zwei ähnlichen Formen ([*a b a' a''*] und [*c c' d c*], die als [*a b a' / c c' d c / a''*] ineinander verschränkt sind. In durchgehendem Unisono und über dem Orgelpunkt eines im Halbenotenabstand wiederholten Paukenschlages<sup>26</sup> singt der Chor den hoffnungsvollen Anfang und Schluss des Introitus-Textes; die im Exzerpt durch // abgesetzten trostloseren Zeilen sind kontrastartig als von leisen Streichern begleiteter Kanon der Frauen- und Männerstimmen eingeschoben.

<sup>26</sup>Dieser Orgelpunkt ist allein der Pauke sowie der rhythmisch unterstreichenden großen Trommel anvertraut (vgl. T. 1-18, 39-46: *g*); er wird nur in einer kurzen Überleitung vom Kontrabass verstärkt (T. 20-22: *d*). Der Rest des Orchesters schweigt in diesen Abschnitten auf allen betonten Takteilen.

Allez, ailes rapides, allez anges  
 vers la nation engloutie et dilacérée  
 dans une épouvantable hivernage –  
 // allez, ailes ! – expectante et  
 torturée – allez, ailes ! – vers le  
 grouillement humain là-bas englou-  
 ti et torturé dans d'épouvantables  
 ténèbres ! – et aspirez-lui dans la  
 nuit bouche à bouche le souffle  
 qu'elle fait pour me le rapporter –  
 le souffle qu'elle fait, // allez, ailes !  
 pour me le rapporter.

Geht hin, eilige Flügel, geht hin, Engel,  
 zu den Völkern, die versunken sind und  
 zerrissen in schreckensvoller Winter-  
 umnachtung – // geht hin, Flügel! – in  
 Erwartung und Ängsten – geht hin,  
 Flügel! – dort hinab zum menschlichen  
 Gestöhn, das, geplagt, verzweifelt hallt  
 aus entsetzlicher Finsternis. Entsaugt  
 ihnen dort, da Dunkel herrscht, Mund  
 an Mund, ihren Odem, bringt ihren  
 Odem, ihren Hauch – // geht hin,  
 Flügel! – und bringt mir ihren Hauch.

In Satz VII unternimmt Hindemith eine Art Überhöhung von Claudels Reimschema: Während im Gedicht zwei, drei oder sogar vier Zeilen mit demselben Laut enden, ertönt in der Musik jede Doppelzeile zweifach: zuerst a cappella im vierstimmig singenden Chor, dann als Wiederholung im vereinten Unisono der Sänger auf der Bühne und im Saal, harmonisiert von den Blechbläsern und untermalt von Sechzehntel-Girlanden der bis zu fünftaktig parallel spielenden Holzbläser und Streicher.

Destructrice de la mort.  
 Rugissement dans l'aurore,  
 Viens, furie, viens, Espérance,  
 Apporte la porte immense !  
 Viens, lumineuse, viens, dorée,  
 Ivre, maintenant déchaînée,  
 Viens impossibilité,  
 Toute-puissante Espérance,  
 Avec ses ailes déployées !

Überwinderin des Todes,  
 Ruf des erwachenden Morgens;  
 Komm, du Rasende, komm, oh Hoffnung.  
 Schließ auf unermessne Türen.  
 Komm, du im Lichte, du im Golde,  
 Trunken, jetzt und fürder entfesselt.  
 Komm zu uns, Unmöglichstes,  
 Ewig allmächtige Hoffnung,  
 Mit deinen Flügeln ausgespannt!

Die dazwischenliegenden, Claudels ursprünglichen Text vertonenden Sätze II bis VI sind im mehrfachen Hinsicht quasi palindromisch angelegt. In den rahmenden Stücken II und VI wird der Text ausschließlich vom Chor vorgetragen, nach innen schließen Orchestersätze an (III und V), die jeweils erst in der Coda Text aufnehmen, und der zentrale vierte Satz ist ein Lied, in dem der den "Cantique" sonst beherrschende Chor aussetzt.

Indirekter, doch noch nachvollziehbar ist die Korrespondenz zweier Fugatos: Das erste bildet die zweite Hälfte von Satz II; ihm geht in der ersten Hälfte des Satzes eine an ein Rondo erinnernde Form mit den Segmenten [a b a c a d] voraus. Den Klang des Fugatosubjektes dominieren die Chorstimmen, die an sechs von insgesamt acht Einsätzen beteiligt sind.

Das zweite Fugato umfasst den fünften Satz unter Ausschluss der Coda; ein Gegenstück zur Zweiteilung des zweiten Satzes ergibt sich hier einerseits durch zwei korrespondierende Codettas (vgl. T. 33-36 mit T. 57-61), andererseits dadurch, dass Hindemith für das Subjekt zwei alternative Ergänzungen komponiert. Der Klang dieses Fugatos ist ganz vom Orchester beherrscht. Die dem ersten, vokal bestimmten Fugato *vorausgehende* kleine Rondoform findet ihre Entsprechung im dem fünften, instrumental konzipierten Fugato *folgenden* Satz VI, der als großes Rondo mit der Segmentfolge [a a b, a a c, a a d, a a e, a a f, a a g, a a h, a a Coda] entworfen ist; die Wiederholung des Refrains wird hier jeweils vom Publikum gesungen.

Fast alle Sätze des “Cantique” sind durch gemeinsames thematisches Material verbunden. Dies zeigt sich am deutlichsten in der melodischen Kontur, die in der Mitte des zweiten Satzes als Fugatosubjekt eingeführt wird, den dritten Satz mit einer Schlusserweiterung als Passacagliathema durchzieht, im vierten Satz zur Rahmenphrase eines Liedes mutiert und im fünften Satz in einer nach vorn erweiterten Umkehrung ein neues Fugatosubjekt bildet. Das Skelett dieser Kontur besteht aus den ersten fünf Tonstufen der Skala und lässt sich als *do-re-fa-mi-so* darstellen. Der je unterschiedliche Rhythmus, eine gelegentliche Molleintrübung und die diversen Erweiterungen geben der Kontur ein immer anderes Gesicht. Inhaltlich spannt dieses zyklische Thema den Bogen von der Sorge um den Verlust der Seele bis hin zur Hoffnung, die der nächtlich Geängstigte an den durch ein Loch blinkenden Stern knüpft:

**NOTENBEISPIEL 71:** Das zyklische Thema des “Cantique de l’Espérance”

II, T. 40-44:  
Fugato-  
subjekt



Moi, c'est de-main que l'on m'ar-ra-che l'â - - me du corps.

III, T. 1-5:  
Passacaglia-  
thema



Il y a un an - - ge dans ma poi-tri - ne

IV, T. 2-5:  
Lied,  
Hauptphrase



Il y a un trou dans le toit.  
Il y a un re-flet sur le mur.

V, T. 2-4:  
Fugatosub-  
jekt und  
T. 69-70:  
Zitat aus IV Lied



Il y a un trou dans le toit.  
Il y a un re-flet sur le mur.

**“Ite, angeli veloces”**

In einem an die Hindemiths gerichteten Brief vom 26. Oktober 1953 reflektiert Claudel abschließend über Intention und Gesamteindruck seines dreiteiligen Werkes und die Verbindung zwischen den drei Teilen:

Und wenn nun das glorreiche Spektakel der Nummer 1 an einen herbstlichen Sonnenuntergang denken ließe? an die in einen sturmverwüsteten Himmel herabsinkende Sonne? an einen rauchenden Löwen, der das Ausmaß des Schlachtfeldes abschätzt, auf dem er seine Feinde zermalmt hat? Jetzt ist der Augenblick gekommen, in seinen Schlupfwinkel zurückzukehren – es ist Nacht – aber es gibt ein Morgen, mit mir ist man noch nicht fertig!

Nummer 2 – Die Nacht. Die Nacht der Feigheit, der Mutlosigkeit, der Verzweiflung. Was tut diese reißende Spitze, diese schrille Grausamkeit, diese Trompete, die mir die Seele durchbohrt? Oh, sie weiß nur zu gut, dass es auf dem Grund meiner Seele etwas gibt, was das Licht nicht vergessen hat ...

Nummer 3 – Die Hoffnung.<sup>27</sup>

Diese Überlegungen regen an, über den Gesamttitel nachzudenken. Trotz Hindemiths wiederholter Bitte traf Claudel nie eine endgültige Entscheidung, wie das mit dem Arbeitstitel “Suite lyrique” unzureichend charakterisierte Werk letztlich heißen sollte. Keiner der Beteiligten war von seinem halbherzigen Vorschlag überzeugt, man könne eine Zeile in Erwägung ziehen, die er ursprünglich von Calderón übernommen, bereits seinem Drama *Le Soulier de satin* als Epigraph beigegeben und übrigens auch im “Cantique de l’Espérance” wieder verwendet hatte: “Le pire n’est pas toujours sûr”<sup>28</sup>. Nachdem der Dichter gestorben war, ohne einen neuen Lösungsvorschlag zu hinterlassen, wählte Hindemith eine Wortgruppe, die Claudel seinem nachgelieferten “Introitus”-Text erklärend beigegeben, aber in der lateinischen Form nicht zur Vertonung vorgesehen hatte: “Ite, angeli veloces”. Das in diesen drei knappen Worten eingefangene Bild war Claudel offenbar sehr wichtig. Die relevante Stelle in seinem 400-seitigen Kommentar zu dem, was er das “Evangelium des Jesaja”<sup>29</sup> nennt, zeigt,

<sup>27</sup>Übersetzt nach A. Briner, “Paul Hindemith et Paul Claudel. Correspondance...”, S. 83.

<sup>28</sup>Siehe den deutschen Titel in Hans Urs von Balthasars Übersetzung des Dramas (Salzburg: Müller, 1939/1944/1953): *Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu*. In Eugen Walters Neuübersetzung für Herder (1965) heißt es “...trifft nicht immer ein”. Vgl. dazu im “Cantique” Zeile 3 der ursprünglich dritten Strophe.

<sup>29</sup>Paul Claudel, “L’Évangile d’Isaïe”, *Œuvres complètes*, Band 24 (Paris: Gallimard, 1965), zur hier relevanten Wortwahl vgl. besonders S. 84-86, “L’Éthiopie”.

dass er beinahe alle Komponenten des prophetischen Buches metaphorisch oder allegorisch deutet. Die Verse, aus denen der Aufruf an die “schnellen Boten” stammt, lauten in der deutschen Einheitsbibel:

Weh dem Land der Heuschreckenschwärme / jenseits der Flüsse von Kusch.// Es schickt seine Boten aus auf dem Nil, / in Papyruskähnen über das Wasser. *Geht, ihr schnellen Boten,* / zu dem hoch gewachsenen Volk mit der glänzenden Haut, zu der Nation, die man weit und breit fürchtet, / zu dem Volk, das kraftvoll alles zertritt, / dessen Land von den Flüssen durchschnitten wird. // Ihr Bewohner der Welt, ihr Bürger der Erde, / seht alle hin, wenn man das Zeichen aufstellt auf den Bergen, horcht alle auf, / wenn man das Widderhorn bläst. (Jes 18:1-3; Hervorhebung hinzugefügt).

Wie Claudels Kommentar zeigt, erinnern die Papyruskähne der Missionare ihn, der vierzehn Jahre lang (1895-1909) als französischer Konsul in China gelebt hatte, an die Papiernachbildungen weltlichen Besitzes, die die Chinesen während eines Begräbnisses anzünden, um sie den Verstorbenen mit auf die Reise zu geben, “fragile Silhouetten ohne Inhalt”. Das “hoch gewachsene Volk mit der glänzenden Haut” bezeichnet nur für Leser, die die Bibel allzu wörtlich nehmen, irgendeine schwarzhäutige Menschenrasse, meint Claudel; in Wahrheit verweise der Prophet hier auf die Unterwelt, den Vorläufer des christlichen Purgatoriums. Doch von dort ist immerhin eine Botschaft übers Meer gedrungen: “Abraham sah und freute sich” exzerpiert Claudel aus Joh 8:56. Und er interpretiert weiter:

‘Geht, Engel’, spricht der Prophet, der nicht ihre Flügel hat, ‘geht, ihr schnellen Boten, zu dieser zerrissenen Erde (wo Seelen grausam von ihren Körpern getrennt sind), zu dieser angsterfüllten Nation (Ijob sagt: *Ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat*), jenseits derer es keine weitere gibt, zu dem erwartungsvollen, in den Staub getretenen Volk, dessen Flüsse (die Zeit) die Erde abgeführt haben (wie Ägypten, das sich von dem aus den höheren Regionen angespülten Schlamm ernährt). Ihr alle, Bewohner der Welt, die ihr euch auf der Erde aufhaltet, wenn das Zeichen (das Kreuz) errichtet sein wird auf den Bergen, werdet ihr sehen und den Ruf der Trompete verstehen.<sup>30</sup>

In einem zweiten Text zu dem Buch dieses Propheten, “Introduction à Isaïe dans le mot à mot”, beschreibt Claudel den Beginn des 26. Kapitels wörtlich als “Cantique de l’Espérance”.<sup>31</sup> Zum Beweis paraphrasiert er die

<sup>30</sup>Claudel, *L’Évangile d’Isaïe*, S. 85.

<sup>31</sup>Enthalten in *Œuvres complètes*, Band 27 (Paris: Gallimard, 1974), S. 272-277.

Verse 1-9, wobei er allerdings nicht wie die deutsche Einheitsbibel schließt (“Meine Seele sehnt sich nach dir in der Nacht, / auch mein Geist ist voll Sehnsucht nach dir. Denn dein Gericht ist ein Licht für die Welt, / die Bewohner der Erde lernen deine Gerechtigkeit kennen”), sondern eine Abwandlung vornimmt, die den ‘roten Faden’ innerhalb der für Hindemith zusammengestellten Texte beleuchtet und sogar das Bild der ausgebreiteten Flügel aufgreift, mit dem Claudels “Cantique” endet:

Mon âme t’a désiré dans la nuit, et le matin je m’éveillerai à toi,  
tout mon cœur dans le déploiement de ses ailes !

(Meine Seele hat sich in der Nacht nach dir gesehnt, und am  
Morgen werde ich zu dir aufwachen, mein ganzes Herz in der  
Entfaltung seiner Flügel!)

Hindemith übersetzt diesen ‘roten Faden’ in eine melodische Linie, die in mehreren Sätzen des “Cantique de l’Espérance” deutlich zu hören ist, aber auch in den beiden anderen Werkteilen eine Rolle spielt. Die Linie kann als absteigende Terzenschichtung beschrieben werden. Im ersten Satz des Cantique erklingen gleich drei Versionen, die jeweils mit einem fallenden Halbtonschritt auflösungsartig enden. Die oben erwähnte Erweiterung der zyklisch verwendeten Fünffonkontur des Cantique zum Passacaglia-thema des dritten Satzes besteht aus einem fallenden Nonakkord ohne abschließenden Halbton; dasselbe gilt für die Abwandlungsformen, die am Schluss des vierten und fünften Satzes erklingen.

**NOTENBEISPIEL 72:** Der Terzenabfall im “Cantique de l’Espérance”

(I: T. 5-7, 12-14, 18-20 und 42-44)



(III: Passacaglia-thema-Erweiterung)



(IV: T. 24-26)



(V: T. 75-77)



Dieselbe Komponente lässt sich zudem an drei Stellen in den Teilen des Werkes ausmachen, die dem “Cantique” zwar in der letztgültigen Anordnung vorangehen, jedoch tatsächlich erst Monate nach ihm entstanden sind. Besonders prägnant ist dies im vierten Satz des “Chant de triomphe du roi David”. Hier erklingt die vollständige Form – der fallende Nonakkord mit Halbton-‘Auflösung’ – als thematische Rahmenphrase viermal im Gesang und zwei weitere Male instrumental.<sup>32</sup> Ein Terzenabfall über zwei Oktaven, der das ganze Orchester im Unisono vereint, bildet später den Übergang vom sechsten zum siebten Satz. In “Custos, quid de nocte?” schließlich zitiert der Tenorsolist die Figur in den Rahmenabschnitten des zentralen Agitato.<sup>33</sup>

Angesichts der Verteilung und prominenten Platzierung dieses thematischen Terzenfalls muss seine beabsichtigte geistige Aussage sicherlich im Kontext des dreiteiligen Ganzen gesucht werden. Die mittels dieser Komponente musikalisch in Beziehung zur Hoffnung gesetzten Gedanken sind “Les lois du monde”, “La terre tremble au bruit des montagnes” sowie “Le ciel s’est déchiré ... l’air sous son haleine ... dans les fusillements de la grêle” im Triumphgesang, “Malgré ma dénégation” sowie “viens tu me chercher?” in der Nachtvision. Hindemith zieht also eine Linie von Gottes welterschütterndem Eingreifen in das irdische Geschehen, wie es der alttestamentliche König David schildert, über die Erfahrung des in nächtlicher Depression zur Selbstaufgabe bereiten Dichters, der seinen “bedrohten Trübsinn” beklagt und befremdet fragt, warum Gott ihn ausgerechnet jetzt aufsucht, zu den Engeln, die im Gesang an die Hoffnung “durch ein Loch im Dach” einen wundersamen Schein in die Dunkelheit des Bedrückten schicken. Der Abstieg musikalischer Linien durch mehrere Terzen kann somit fast lautmalerisch als ein Eintritt himmlischer Kräfte in die Sphäre des Irdischen gehört werden.

<sup>32</sup>Vgl. im Part der Altsolistin: den C-Dur-Nonakkord in T. 2-4, den h-Moll-Nonakkord in T. 11-12 und 13-14, den Fes-Dur-Nonakkord in T. 26-27, eine stark erweiterte Form basierend auf einem D-Dur-Nonakkord in T. 52-60 und den Es-Dur-Nonakkord in T. 61-63.

<sup>33</sup>Vgl. “Custos quid de nocte” T. 97-99 und 169-171.