

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 49 (2009)

Artikel: (K)ein Platz in der Geschichte? : Das Honegger-Bild in der Musikgeschichtsschreibung

Autor: Mosch, Ulrich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858729>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

(K)ein Platz in der Geschichte? Das Honegger-Bild in der Musikgeschichtsschreibung

Eine systematische Untersuchung von Darstellungen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts aus den letzten fünfzig Jahren bis in die allerjüngste Zeit im Hinblick darauf, was sie zu Arthur Honegger und seiner Musik zu sagen haben, vermittelt ein auf den ersten Blick sehr heterogenes Bild: Vor allem aus jüngerer Zeit finden sich Bücher¹ mit nur noch vereinzelten Erwähnungen des Komponisten, so Michael Heinemanns *Kleine Musikgeschichte* (2004, zwei Erwähnungen der Person, ein Werk genannt), so auch *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004, zwei Erwähnungen der Person, zwei Werke genannt) und ebenso selbst die große sechsbändige *Oxford History of Western Music* von Richard Taruskin (2005), deren vierter und fünfter Band dem 20. Jahrhundert gewidmet sind (insgesamt drei Erwähnungen der Person, zwei Werkgruppen pauschal genannt). Von Darstellungen mit nur vereinzelten Erwähnungen reicht das Spektrum über ein umrißhaft knappes, gleichwohl aber informatives Porträt des Komponisten wie in Robert P. Morgans *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (1991) bis hin zu einem detaillierten und aspektreichen Bild, wie es Hermann Danuser in seiner im Rahmen des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* erschienenen Darstellung *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) entwirft, in welcher der Komponist in einem Netz unterschiedlicher historischer Zusammenhänge und Entwicklungen verortet wird.

Wer die verschiedenen Bücher – für die nachfolgenden Überlegungen wurden nur die in der Bibliographie aufgelisteten Darstellungen systematisch ausgewertet – auch nur flüchtig durchsieht, wird schnell verstehen, daß die Historiographen Honegger offenbar keinen zentralen Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zuweisen. Rein äußerlich zeigt sich dies schon an den Inhaltsverzeichnissen. Anders als etwa Schönberg, Strawinsky oder Bartók oder auch die nur wenig älteren Zeitgenossen Anton Webern und Alban Berg erscheint er dort in den seltensten Fällen namentlich. Honegger wird je nachdem zwar als durchaus wichtig ein-

1 Alle Titel, auf die im folgenden Bezug genommen wird, sind in der Bibliographie am Ende des Beitrags nachgewiesen.

geschätzt, aber offenbar nicht als im selben Maße geschichtsbestimmend, wie es bei anderen seiner Zeitgenossen der Fall ist. Ihm ist – darin scheint weitgehend Konsens zu bestehen – nicht derselbe Rang zuzumessen wie den „Jahrhundertfiguren“ Arnold Schönberg, Béla Bartók oder Igor Stravinsky.

Nun steht jeder Historiker, um der Masse der Fakten und der Fülle der Musik Herr werden zu können, vor dem unumgänglichen Zwang zur Auswahl und zur Bündelung unter bestimmten thematischen Gesichtspunkten. Die eingangs erwähnte breite Streuung hinsichtlich des Honegger eingeräumten Platzes wirft daher die Frage nach den Auswahlkriterien, nach den Prämissen des in jeder Gewichtung impliziten historischen Urteils auf. Erst wenn Klarheit über die die historiographische Praxis bestimmenden Faktoren und Sachurteile besteht, lässt sich einschätzen, inwieweit die vorliegende Literatur seine Stellung in der Musikgeschichte realistisch wiedergibt und seiner Bedeutung gerecht wird.

Für die vorliegende Untersuchung wurden insgesamt dreiundzwanzig Darstellungen ausgewertet, deren früheste im Todesjahr des Komponisten erschien, die jüngste 2006. Die statistische Auswertung der Literatur im Hinblick auf die Nennung von Werken Honeggers – obwohl banal, ein guter Einstieg in die Problematik – erlaubt zunächst einmal, eine aufschlussreiche Liste seiner „Greatest Hits“ zu erstellen:

<i>Pacific 231</i>	17
<i>Le Roi David</i>	13
<i>Jeanne d'Arc au bûcher</i>	12
<i>Antigone</i>	8
<i>Rugby</i>	6
<i>Judith</i> , Erste Symphonie, Dritte Symphonie	5
<i>Skating Rink, Les Mariés de la Tour Eiffel, Pastorale d'été</i>	
Erstes, Zweites und Drittes Streichquartett, fünf Symphonien (pauschal)	4
<i>Zweite Symphonie, La Danse des morts</i>	3
<i>Horace victorieux, Niklaus von der Flüe</i> ,	
Concertino für Klavier und Orchester, Fünfte Symphonie	2

Am untersten Ende der „Hitliste“ rangieren mit nur jeweils einer Nennung mit Ausnahme der Streichquartette Honeggers Kammermusik, aber auch das Oratorium *Cris du monde* und die späte, vergleichsweise populäre *Cantate de Noël*. Die Filmmusik kommt des öfteren wenigstens pauschal zur Sprache, das Liedschaffen dagegen wird nicht einmal auch nur erwähnt. Die von Darstellung zu Darstellung stark variierende Werkauswahl – nicht selten Teilmengen ohne jede Überschneidung – lässt aufs Ganze gesehen ein instabiles und mithin unsicheres Urteil über den Komponisten erkennen. Dies hat einerseits offensichtlich mit den wechselnden historio-

graphischen Bezugsrahmen zu tun, im einen oder anderen Falle andererseits möglicherweise aber auch mit einer nur selektiven Kenntnis seines Schaffens. Da die Auswahl der Komponisten und Werke, von denen in den einzelnen Darstellungen jeweils die Rede ist, in der Regel nicht näher begründet wird, lässt sich darüber jedoch nur spekulieren. Schon in dieser Liste zeichnen sich indessen jene beiden Zusammenhänge klar ab, in denen Honeggers Schaffen am häufigsten diskutiert wird: der Komponist einerseits als Schöpfer von der Technik inspirierter „Maschinenmusik“ und andererseits als Musikdramatiker beziehungsweise Oratorienkomponist. Wirkliche Aussagekraft gewinnt diese Statistik allerdings erst, wenn man die Resultate mit den Entstehungsdaten der Darstellungen und der Herkunft der einzelnen Autoren korreliert.

Bei der Analyse der hier herangezogenen Literatur ließen sich im wesentlichen vier Faktoren identifizieren, die offensichtlich einen maßgeblichen Einfluß auf das jeweils entworfene Honegger-Bild – soweit davon überhaupt die Rede sein kann – haben:

– Das Publikationsgenre: Es ist ein großer Unterschied, ob es sich um eine Überblicksdarstellung der Musikgeschichte insgesamt oder jener des 20. Jahrhunderts handelt oder um eine Gattungsgeschichte oder Kompositionsgeschichte. Dabei versteht sich von selbst, daß in einer kurzen Gesamtdarstellung der Musikgeschichte wie der aus der Feder von Michael Heinemann schon die zweimalige Erwähnung auf dreihundert kleinformatigen Seiten ein Hinweis auf die relative Bedeutung ist, die der Autor Honegger zumäßt. In der ohne die Anhänge mehr als sechshundert engbedruckte Seiten umfassenden Darstellung der *Cambridge History of Twentieth-Century Music* dagegen verhält es sich genau umgekehrt: Hier ist Honegger – darauf werde ich später noch zurückkommen – mit lediglich zwei Erwähnungen klar unterrepräsentiert. Ähnliches gilt für den ersten, der Zeit von 1900–1925 gewidmeten Band des *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert*, in dem nicht einmal *Le Roi David* („drame biblique“ 1921, „psaume symphonique“ 1923), jenes Werk, das Honegger zum Durchbruch als Komponist verhalf, erwähnt wird². Ebenfalls von selbst versteht sich, daß eine Gattungsgeschichte, in der in der Regel lediglich eine kleine und überschaubare Zahl von Werken der einzelnen Komponisten zu berücksichtigen ist, etwas völlig anderes ist als eine Gesamtdarstellung der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Gleichwohl wäre die

2 Daß auch dieser Band des Handbuchs *Musik im 20. Jahrhundert* (2005) mit zwei Erwähnungen der Person und zwei genannten Werken in die Kategorie der Bücher mit nur vereinzelten Erwähnungen fällt, scheint ein Zufall zu sein, da insbesondere der dem Zeitraum bis 1950 gewidmete Folgeband Honegger vergleichsweise ausführlich würdigt; vgl. *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2)*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2006.

Frage zu stellen nach dem Verhältnis der beiden Darstellungsformen, das heißt die Frage, warum Honegger in einer Gattungsgeschichte des Streichquartetts oder der Symphonie eine größere Rolle spielt, in nicht wenigen Überblicksdarstellungen gerade diese Gattungen aber nicht einmal für erwähnenswert befunden wurden.

– Das historiographische Konzept: In einer kulturgeographisch orientierten Darstellung hat Honegger, das ist unmittelbar einsichtig, andere Chancen berücksichtigt zu werden als in einer an der kompositionstechnischen Entwicklung oder am Materialfortschritt orientierten Darstellung. In bezug auf letzteres wäre auch hier kritisch zu fragen einerseits nach den theoretischen Prämissen solcher Geschichtsrekonstruktionen und andererseits nach dem für die Musikgeschichte als *Kunstgeschichte* zentralen Verhältnis von Kompositionstechnik und ästhetischem Gegenstand. Auch darauf werde ich später noch zurückkommen.

– Die nationale oder – wenn man vorsichtiger sein möchte – kulturgeographische Perspektive: Es fällt auf, daß Honegger in englischen Darstellungen im Verhältnis beispielsweise zu dem gut zehn Jahre jüngeren Michael Tippett oder in amerikanischen im Verhältnis zu den Generationsgenossen Virgil Thomson und Aaron Copland deutlich unterrepräsentiert ist, in den wenigen französischsprachigen oder allgemeiner romanischsprachigen Überblicksdarstellungen dagegen deutlich stärker gewichtet wird.

– Die Entstehungszeit der Darstellungen: Bei den älteren, bis zur Mitte der achtziger Jahre entstandenen Büchern wird Honegger meist vergleichsweise viel Platz eingeräumt. In Darstellungen aus jüngerer Zeit rückt er hingegen tendenziell, und je gegenwartsnäher desto mehr, in den Hintergrund. Die eingangs erwähnten Bücher, in denen er nur noch am Rande erscheint, wurden durchweg in allerjüngster Zeit publiziert. Hier wäre zu fragen nach den Gründen dieser zunehmenden Marginalisierung.

Bei der Auswahl der Werke, die in den Darstellungen jeweils berücksichtigt werden, sind demnach verschiedene Siebe wirksam, durch die Honegger vor allem in letzter Zeit offenbar zunehmend fällt. Und die Gefahr, daß er – wie Dallapiccola in der *History of Western Music* (2006) – bald ganz herausfallen könnte und vielleicht gar nicht mehr erwähnt wird, ist nicht von der Hand zu weisen.

Um weiteren Aufschluß über das Honegger-Bild und dessen Wandel in der Musikgeschichtsschreibung zu bekommen, sollen im folgenden aus der beträchtlichen Zahl von Darstellungen einige wenige exemplarisch näher analysiert werden.

1. Paul Collaer, *La Musique moderne 1905–1955* (1955).

Der belgische Autor – tätig als Pianist, Dirigent und lange Zeit auch als Direktor des belgischen Radios – betont in der Einleitung seines Buches, er sei weder Musikologe noch Musikkritiker, sondern schreibe als ausübender Musiker beziehungsgweise als ein Musiker, der aufführen lasse, das heißt als Konzert-Veranstalter³. Dem Buch liegt kein ausgefeiltes historiographisches Konzept zugrunde. Es scheint vielmehr einfach dem dringenden Wunsch entsprungen, über das damals noch unterschätzte und weite Feld der modernen Musik zu informieren. Entsprechend stehen zu Beginn des Buches unter der Überschrift *Éphémérides* (zu deutsch wörtlich: Abreißkalender) tabellarische Übersichten über wichtige Werke zwischen der Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts und 1954, über Geburtsdaten von Komponisten von Anton Bruckner bis Karlheinz Stockhausen, außerdem eine Charakterisierung wichtiger musikalischer Ereignisse im Jahresrhythmus sowie eine grobe Periodisierung der „modernen Musik“. Daran schließt sich eine europa- und insbesondere frankreich- und deutschlandzentrierte Darstellung an in einzelnen, mit Ausnahme von Strawinsky, meist Komponistengruppen gewidmeten Kapiteln⁴.

Aus der eindeutig frankophilen Perspektive des Autors findet Honegger in diesem Buch ganz selbstverständlich seinen Platz in einer über mehrere Seiten sich erstreckenden Darstellung, in der sein Schaffen von frühen Orchesterwerken wie *Le Dit des Jeux du monde* und *Le Chant de Nigamon* und dem ersten großen Erfolg mit dem Oratorium *Le Roi David* über andere Oratorien und Kammermusik bis hin zur 1950 entstandenen Fünften Symphonie verfolgt wird. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor der Oper *Antigone*, die er als Honeggers Meisterwerk betrachtet. Daß der Komponist hier mit der ganzen Breite seines Schaffens mit zum Teil eingehenden Kommentaren zu einzelnen Werken vorgestellt wird, dürfte nicht zuletzt auch damit zusammenhängen, daß Collaer ihn persönlich gut kannte. Auch wenn das Buch sicherlich durch die zeitliche und persönliche Nähe zu Honegger ein Stück weit als Sonderfall zu werten ist, ist es doch kein Einzelfall geblieben. Noch zwanzig Jahre später findet sich ein vergleichbar umfassendes und differenziertes Bild im letzten, von Martin

3 Vgl. Paul Collaer, *La Musique moderne 1905–1955*, Paris / Brüssel 1955, S. 1.

4 Die Kapitelfolge sieht wie folgt aus: „I. Éphémérides / II. Arnold Schoenberg – Anton Webern – Alban Berg, expressionisme – atonalité – dodécaphonisme / III. Igor Stawinsky / IV. La musique française après Debussy / V. Erik Satie et les ‚Six‘ / VI. Les compositeurs issus du groupe des ‚Six‘: Darius Milhaud – Arthur Honegger – Georges Auric – Francis Poulenc / VII. La musique française après les ‚Six‘ / VII. La musique en Russie soviétique / La musique allemande après Richard Strauss / X. Nationalisme et éclectisme.“

Cooper herausgegebenen Band der repräsentativen *New Oxford History of Music*.

2. Arnold Whittall, *Music since the First World War* (1977).

Daß Honegger in dieser Überblicksdarstellung der jüngsten Musikgeschichte lediglich an zwei Stellen erscheint – einmal als Lehrer von Iannis Xenakis und eine zweites Mal mit seinen Symphonien im Rahmen des Kapitels *Symphonic Music II* –, ist sicherlich auch dem bescheidenen Umfang des Buches zuzuschreiben. Letztendlich hat es aber tiefere Ursachen: Im einzigen allein Honegger gewidmeten Abschnitt spricht Whittall zunächst über Honeggers schrittweisen Rückzug von den dramatischen Formen und die Akzentverschiebung in seinem Schaffen hin zur reinen Instrumentalmusik und von der kontrapunktischen Energie, die diese Musik auszeichnet, und er verweist auf Honeggers Vorstellungen von der Symphonie als eines „logisch gebauten“ Stücks. Der Absatz von lediglich zehn Zeilen Umfang endet mit einer aufschlußreichen Bemerkung: „Like most of the works discussed in this section, they have so far *led nowhere*, but justify their own existence, and deserve more frequent performance.“⁵ Hier tritt ein Konflikt zwischen dem historiographischen Konzept und dem „ästhetischem Gewissen“ des Autors zutage. Das Eingeständnis, die Symphonien hätten ihre eigene Existenzberechtigung und verdienten häufigere Aufführungen, erscheint als eine Art „Ehrenrettung“ für eigentlich nicht in das historiographische Raster passende Musik in einer Geschichtsdarstellung, in der – wie es im Vorwort heißt – „the implications of tonality’s progressive decline and the exploration of strict and free varieties of serialism over the years since 1918“ am ausführlichsten diskutiert würden⁶. Honeggers Musik fällt zwar durch das Sieb einer Entwicklungsgeschichte von der sich auflösenden Tonalität bis zum Serialismus und darüber hinaus. Das als zweite Ebene in die Darstellung eingezogene Gattungsraster jedoch verhilft ihm immerhin zu einer wenigsten partiellen Berücksichtigung mit einer wichtigen Werkgruppe seines Schaffens.

3. Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music* (1979).

Bei Machlis erscheint Honegger, der als Führer einer „französischen Schule“ apostrophiert wird, im Wesentlichen als Komponist der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Erwähnt werden Werke aus der Zeit zwischen 1921 und 1938, das heißt von *Le Roi David* bis *Jeanne d’Arc au*

5 Arnold Whittall, *Music since the First World War*, London etc. 1977, S. 90; vgl. dazu auch die durch die Erwähnung von *Le Roi David* und *Jeanne d’Arc au bûcher* und ein Honegger-Zitat ergänzte, faktisch aber weitgehend identische Darstellung in: ders., *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford etc. 1999, S. 157.

6 Whittall, *Music since the First World War*, S. V.

bücher. Ganz positivistisch wird Honegger hier mit einzelnen Aspekten seines Schaffens in ein Raster von Zeitströmungen eingeordnet. Stichworte diesbezüglich wären: „Maschinenmusik“, „Sport“ sowie „Klassizismus“. Verbunden ist dies mit einem kurzen biographischen Überblick, in dem die Oratorien eine zentrale Rolle spielen. Die Filmmusik wird indirekt erwähnt, Hinweise auf Kammermusik, die Lieder und die Symphonien – sie werden immerhin in der im Anhang beigegebenen Kurzbiographie erwähnt – finden sich dagegen ebensowenig wie solche auf die musikdramatischen Werke. In den im Anhang des Buches zusammengestellten Kurzbiographien wird Honegger als Lehrer zahlreicher amerikanischer Komponisten genannt, ein Aspekt, der in keiner der anderen Darstellungen angesprochen wird.

4. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (1984).

Die Darstellung dieses Bandes des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* ist chronologisch angelegt und verbindet das Nachzeichnen historischer Entwicklungslinien mit systematischen Exkursen. Nicht nur bei Honegger führt dies zu einer Aufsplitterung der Darstellung, und sein Schaffen wird entsprechend an verschiedenen thematischen Orten verhandelt. Unter allen ausgewerteten Büchern zeichnet Danuser das vergleichsweise differenzierteste Bild, in dem nicht nur die wichtigsten Gattungen angesprochen werden: Symphonik, Oratorium, Oper sowie Filmmusik, sondern auch grundlegende kompositorische und ästhetische Aspekte seines Schaffens thematisiert werden. Mit der Erwähnung von Werken vom 1921 in kürzester Zeit geschriebenen *Roi David* bis zur 1950 entstandenen Fünften Symphonie deckt die Darstellung nahezu das gesamte Schaffen ab. Die Kammermusik wird dabei allerdings nur am Rande erwähnt, die Lieder hingegen bleiben gänzlich ausgespart.

5. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (1991).

Der Autor widmet Honegger in einem eigenen kurzen Kapitel eine vergleichsweise differenzierte Darstellung. Darin kommen die Zugehörigkeit des Komponisten zum Groupe des Six, seine Technikbegeisterung, der kompositorische Bezug auf Bach und insbesondere sein seit den zwanziger Jahren zunehmendes Interesse an großen instrumentalen Formen zur Sprache. Eine Einschätzung der historischen Bedeutung Honeggers und des Groupe des Six rundet das Kapitel ab. Erwähnt werden merkwürdigerweise nur die beiden Streichquartette von 1936 und die Symphonien, wobei die Fünfte Symphonie Gegenstand einiger analytischer Bemerkungen ist. Die Oratorien und musikdramatischen Werke hingegen bleiben ganz ausgebendet.

6. Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XX^e siècle* (1997).

Das Buch des in Paris lebenden Schweizer Autors – was Honegger betrifft, eine Ausnahme unter den Darstellungen aus jüngerer Zeit – räumt ihm vergleichsweise viel Platz ein und würdigt ihn im Rahmen eines *France: le néo-classicisme* betitelten Kapitels neben Milhaud und Poulenc. Eingebettet in einen knappen biographischen Abriß werden viele der wichtigsten Werke, die verschiedenen Gattungen bis hin zur Filmmusik sowie zentrale ästhetische Aspekte seines Schaffens angesprochen.

7. *Music of Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, hrsg. von Larry Sitsky (2002).

Das Buch besteht aus zweiundachtzig Porträts von Komponisten des 20. Jahrhunderts in alphabetischer Folge, unter denen Honegger nicht vertreten ist. Der Herausgeber ist sich der Problematik seiner kuriosen, zum Teil durch die heterogenen Kriterien erklärbaren Auswahl, welche Komponisten völlig unterschiedlichen Rangs und Bekannte wie völlig Unbekannte unvermittelt nebeneinander stellt⁷, durchaus bewußt und verweist, sich vorauseilend gegen den Vorwurf der Nicht-Repräsentativität verteidigend, darauf, daß es sich um eine persönliche Auswahl und eine idiosynkratische Sicht auf die Musik des 20. Jahrhunderts handle⁸. Die nicht weiter diskutierten Kriterien seiner Auswahl waren die geschichtliche Prägekraft der Komponisten – „people who somehow jolted the mainstream“ – und die Innovationskraft in ihrer Zeit und ihrem jeweiligen Lebenskontext⁹. Daneben interessierte sich Sitsky aber auch für Einzelpersonen, Mystiker und Visionäre. Er habe nach Individuen Ausschau gehalten, die in seinen Augen „had a carved niche in the history of twentieth century“¹⁰. Versteht man Sitskys Kriterien als Beschreibungen dessen, was Honegger nicht ist, so scheint offenbar in seiner Sicht dieser Komponist weder der Avantgarde zuzurechnen zu sein noch den Mainstream erschüttert zu haben und eine ausgeprägte Nische in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu besetzen. Mit anderen Worten: Honegger wird als nicht geschichtswirksam geschweige denn epochenmachend eingeschätzt.

7 Zum Beispiel steht hier Sofia Gubaidulina direkt neben Alois Hába, Josef Hauser, Lejaren Hiller, Alan Hovhaness, Charles Ives und Leoš Janáček; vgl. Larry Sitsky, *Preface*, in: *Music of Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, hrsg. von dems., Westport, Connecticut/London 2002.

8 Vgl. ebenda, S. XX.

9 Wenigstens den im Titel des Buches erscheinenden Avantgarde-Begriff widmet sich ein *Foreword*, allerdings nicht vom Herausgeber, sondern von Jonathan D. Kramer; vgl. ebenda, S. XI–XVIII.

10 Ebenda.

Am Ende dieser chronologischen Reihe stehen die eingangs erwähnten Musikgeschichtsdarstellungen, in denen Honegger nur noch entweder zu einer Marginalie der Musikgeschichte eingeschrumpft erscheint oder seine Werke lediglich als Belege für musikalische Phänomene wie „Maschinenmusik“ oder die Jazz-Rezeption angeführt werden, ohne daß irgend auf den Entstehungskontext eingegangen würde und auch ohne jeden biographischen Bezug. Von einem eigentlichen Honegger-Bild kann in solchen Fällen gar nicht mehr die Rede sein. Als Beispiel für diesen Typus soll hier eine der repräsentativen Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte aus jüngster Zeit näher betrachtet werden.

8. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4: *The Early Twentieth Century* und Bd. 5: *The Late Twentieth Century* (2005). In den beiden zusammen mehr als tausend Seiten umfassenden Bänden finden sich nur drei Belegstellen, an denen Honeggers Name erscheint: einmal im Zusammenhang mit Sergej Prokofjews Rückkehr nach Rußland, einmal im Zusammenhang mit den Ondes Martenot und etwas ausführlicher ein weiteres Mal, als Taruskin über die Mitglieder des Groupe des Six spricht, wobei er ihn von der Bedeutung her auf eine Stufe mit Germaine Tailleferre oder Louis Durey stellt: „They included Arthur Honegger (1892–1955), a French-speaking Swiss who inclined, like his native country, to an amalgamation of French and German styles¹¹, and who won his chief fame on the strength of his five symphonies and his forceful sacred cantatas; [...].“¹² Daß Honegger nur noch als Marginalie erscheint, tritt noch deutlicher hervor, wenn man den Platz vergleicht, der wenige Jahre nach ihm geborenen amerikanischen Zeitgenossen wie Virgil Thomson oder Aaron Copland eingeräumt wird, oder auch Darius Milhaud, dessen polytonale Werke vergleichsweise ausführlich diskutiert werden. Nun ist Taruskin sicher nicht derjenige, dem eine solche Einschätzung einfach als Fehler unterlaufen wäre. Vielmehr dürften sich darin seine tatsächlichen Ansichten über die Bedeutung Honeggers ausdrücken. Und dies wirft die Frage nach seinen historiographischen Prämissen auf. Die Notwendigkeit einer Erweiterung des historischen Blickfeldes läßt sich nicht bestreiten, und daß in dieser Darstellung vieles zur Sprache kommt, was bei anderen Autoren, nicht selten wohl aus Unkenntnis, beiseite gelassen wurde, ist sehr zu begrüßen. Fragwürdig ist aber die implizite Orientierung dieser Darstellung an der Kategorie des musikalischen Ma-

11 Taruskin greift hier zur Charakterisierung des Komponisten auf ein in der Literatur immer wieder anzutreffendes Klischee zurück, das eigentlich unter seinem Niveau ist.

12 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4: *The Early Twentieth Century*, Oxford etc. 2005, S. 588.

terials und damit an einer supponierten Logik des Fortschritts. Auch darauf werde ich noch zurückkommen.

Bevor wir in dieser Bestandsaufnahme musikgeschichtlicher Überblicksliteratur zum 20. Jahrhundert in bezug auf Arthur Honegger vorläufig resümieren, zunächst noch ein Blick auf zwei gattungsgeschichtliche Darstellungen, beide erschienen im Rahmen des *Handbuchs der musikalischen Gattungen*:

1. Eberhard Hüppe, Kapitel *Gattungspluralitäten*, Abschnitt *Kontinuität und Umbruch* in: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 2: *Stationen der Symphonik seit 1900* (2002).

Stellvertretend für die „französische symphonische Produktion“ spannt Hüppe im Unterabschnitt *Spiritualität und Maschine* Honeggers fünf Symphonien merkwürdigerweise mit der Orgelsymphonik von Charles Tournemire zusammen und beschreibt den Weg zur Symphonie über die *Mouvements symphoniques*. *Pacific 231* und *Rugby* werden dabei ebenso erwähnt wie André Hodeïrs Instrumentierung des *Prélude*, *Arioso*, *Fughette sur le nom de Bach* für Streichorchester, das ebenfalls zu diesen *Mouvements* zählt. Die Kontrapunktik als allgemeines Merkmal aller Symphonien, ihre durchweg dreisätzige Anlage, das Formenrepertoire und die Verarbeitungstechniken werden besprochen. Überformungsmedium der musikalischen Gestalten, mit dem gleichzeitig der expressive Verlauf gesteuert werde, sei die für Honegger in harmonischer Hinsicht typische Vierdimensionalität aus Tonalität, Atonalität, Polytonalität und Modalität¹³. Zum Teil vermutet Hüppe auch Bezüge auf andere Komponisten, die nicht immer einleuchten, so etwa auf Max Reger. Die *Monopartita*, von manchen anderen Autoren als „Sechste Symphonie“ eingeschätzt, wird nicht einmal erwähnt, wie er überhaupt darauf verzichtet, was nahegelegen hätte, auf andere Orchesterwerke näher einzugehen und damit die Symphonien im Rahmen von Honeggers gesamtemorchestralen Schaffen zu kontextualisieren. Ähnliche Befunde ergeben sich auch an anderen Bänden dieses Handbuchs, zum Beispiel jenem zum Streichquartett.

2. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*. Teilband 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart* (2003).

Krummacher weist zu Recht darauf hin, daß Honeggers drei Quartette anders als bei Milhaud nicht repräsentativ für das Schaffen seien. Gleichwohl thematisiert er alle Quartette und setzt sie in Beziehung zur fran-

13 *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teilband 2: *Stationen der Symphonik seit 1900*, hrsg. von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 3,2), Laaber 2002, S. 163.

zösischen Tradition bei César Franck und Vincent d'Indy, insbesondere zu den zyklischen Formstrategien. Zur Sprache kommen außerdem das Verhältnis der Quartette zum Klassizismus der Zeit, ihre Stellung im Schaffen des Komponisten, Honeggers eigene Einschätzung der Kammermusik als besonders bedeutend und die distanzierte Haltung des Komponisten zur Dodekaphonie. Über eine allgemeine Charakterisierung aller drei Quartette hinaus finden sich detailliertere analytische Bemerkungen zum ersten und zweiten Quartett.

Gattungsgeschichtliche Darstellung dieser Art neigen aufgrund des zwar nicht ausgesprochenen, gleichwohl aber praktizierten enzyklopädischen Anspruchs dazu, Honeggers Schaffen vergleichsweise breit zu würdigen, jedenfalls soweit es Gattungen zugeordnet werden kann. Der Bezug auf andere Bereiche seines Schaffens und auf den Entstehungskontext der einzelnen Werke bleibt allerdings vollkommen ausgeblendet.

Zwischenresümee

Auffälligster Befund der kleinen empirischen Untersuchung von musikgeschichtlichen Darstellungen im Hinblick auf Arthur Honegger ist der Trend in der jüngeren musikwissenschaftlichen Literatur zu einer zunehmenden Marginalisierung des Komponisten. Der Honegger eingeräumte Platz schrumpft mehr und mehr ein. Man erwähnt ihn noch, hält ihn aber offenbar nicht mehr für geschichtsrelevant, geschweige denn für geschichtsbestimmend. Extreme Beispiele dafür sind die Darstellungen von Richard Taruskin und der entsprechende Band der *Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Dies gilt hingegen nicht für Gattungsgeschichten, die sich – wie wir an den beiden Beispielen aus der Reihe *Handbuch der musikalischen Gattungen* gesehen haben – im Gegenteil durch eine eher enzyklopädische Tendenz auszeichnen.

Wie soll man diesen Befund verstehen? Zunächst ist klar, daß Honegger, je weiter das Jahrhundert fortschritt, in den Darstellungen zunehmend mit anderen Komponisten und musikalischen Phänomenen zu konkurrieren hatte. Wie vielen anderen wurde der knappe Platz auch ihm von den nachgeborenen Komponisten und deren Musik mehr und mehr streitig gemacht. Und es scheint, als ob man Honeggers Bedeutung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – wie auch immer man sie fassen mag – mit wachsender zeitlicher Distanz zunehmend geringer einschätzt. Der Befund der fortschreitenden Marginalisierung darf aber nicht einfach als eine „realistischere“ Einschätzung seiner Bedeutung nach einer „Überschätzung“ noch in den achtziger Jahren verstanden werden, in dem Sinne also, daß sich sozusagen die wahre historische Bedeutung seiner Musik herauskristallisiert habe. Viel eher scheint diese Marginalisierung nämlich

ein Produkt grundlegender Veränderungen der Musikhistoriographie und ihrer Methoden zu sein.

Diesen Aspekt möchte ich an der *Cambridge History of Twentieth-Century Music* illustrieren. Die beiden Herausgeber, Nicholas Cook und Anthony Pople, traten mit der ausdrücklichen Absicht an, Verengungen des Begriffs von Musikgeschichte aufzubrechen. Dem Konstruktionscharakter jeder Geschichtsdarstellung entsprechend seien in diesem Buch verschiedene konkurrierende Musikgeschichten vereint. Unter Hinweis auf die Problematik des Sammelbandes stellen sie fest, man habe aufgrund ungelöster Probleme ausdrücklich nicht den Versuch unternommen, die verschiedenen Musikgeschichten zu integrieren, sondern dies dem Leser überlassen.¹⁴ Die in Rede stehende Darstellung zeichnet sich aus durch eine Erweiterung des Blickfeldes auf Musik geographischer Regionen außerhalb Europas und Amerikas, auf Musik verschiedener sozialer Milieus sowie auf Musik als Praxis, das heißt insgesamt durch eine Abkehr von komponisten- und werkzentrierter Musikgeschichtsschreibung. Entsprechend schrumpft der Platz für die herkömmlichen Darstellungsweisen ein: Zwölf der zweitwanzig Kapitel sind allgemeinen historiographischen Fragen, der Situierung der westlichen Musik in einem globalen Kontext und so weiter gewidmet. So sehr die Erweiterung des Blickwinkels prinzipiell zu begrüßen ist, so problematisch erscheint die offenbar unhinterfragte Orientierung der historischen Darstellung einer Geschichte des „modernist mainstream“ beziehungsweise „techno-essentialism“ an der Kategorie eines kompositionstechnischen Fortschritts als Leitfaden, die sich in vier großen Kapiteln durch das ganze Buch zieht (Kapitel 9, 13, 17 und 19) und sich nicht wesentlich von herkömmlichen Formen der Historiographie unterscheidet. Das heißt: die Probleme, die der am kompositionstechnischen Fortschritt und damit indirekt an der Kategorien des Neuen orientierten Geschichtsschreibung – welche, worauf Dahlhaus schon früh hingewiesen hat, implizit eine Orientierung an der Ereignisgeschichte ist¹⁵ – inhärent sind, werden letztlich perpetuiert. Mit der Festlegung auf ein solches historiographisches Modell gibt es kein Raster mehr, in das Honegger hineinpassen würde. Zwischen dem in der Einleitung des Buches formuliertem Anspruch und der historiographischen Wirklichkeit tut sich eine deutliche Diskrepanz auf: Verengungen aufzubrechen scheint nämlich nur auf den geographischen und sozialen Fokus bezogen, nicht aber auf die geschichtsphilosophischen Prämissen, die der Darstellung zugrunde liegen.

14 Vgl. Nicholas Cook und Anthony Pople, *Trajectories of twentieth-century music*, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hrsg. von denselben, Cambridge etc. 2004, S. 1–16.

15 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, insbesondere das Kapitel *Geschichtlichkeit und Kunstcharakter*, S. 35–53.

Das grundsätzliche Problem, Musik, welche ästhetisch gelungen ist, aber weder das Kriterium der emphatischen Neuheit erfüllt, noch eine größere Geschichtswirkung entfalten konnte, in ein solches historisches Modell einzuordnen, bleibt ungelöst. Verschiedene Autoren haben dieses Problem, wie wir bei Arnold Whittall gesehen haben, durch ein Mehrebenen-Modell zu umgehen versucht, das es mit einem zusätzlichen Gattungsraster oder einem kulturgeographischen Kontextraster erlaubt, was einer entwicklungs geschichtlichen Darstellung sich nicht fügen will, in die Darstellung zu integrieren. Wie gerade das Beispiel des Gattungsrasters zeigt, ist allerdings auch ein solches Vorgehen nicht unproblematisch, da dabei eine nicht selten höchst fragwürdige Substantialität der Gattung supponiert wird. Die Herausgeber der *Cambridge History* lösten das Problem indessen nicht auf solche Weise, sondern zeigten Mut zur Lücke, allerdings mit der Folge, daß diesem Vorgehen Komponisten wie Arthur Honegger und Luigi Dallapiccola weitgehend zum Opfer fielen. Wer die Skylla des Positivismus, des Gewichtes des Faktischen, vermeiden möchte, wird, wie dieses Beispiel schön zeigt, leicht Opfer der Charybdis der starken Geschichtskonstruktionen mit der ihnen eigenen Tendenz, all das auszublenden, was sich nicht einfügen will.

Ästhetischer Gegenstand und Geschichtsschreibung

Gestatten Sie an dieser Stelle einen Sprung zu machen von der Analyse historiographischer Produkte zu einem konkreten Beispiel. Dafür habe ich jenes Werk ausgewählt, das Honeggers symphonisches Schaffen beschließt, die 1951 im Auftrag des Zürcher Tonhalle-Orchesters aus Anlaß des zum sechshundertsten Male sich jährenden Beitritts Zürichs zur Eidgenossenschaft entstandene *Monopartita*, die am 12. Juni des Jahres vom auftrag gebenden Orchester unter der Leitung von Hans Rosbaud in der Zürcher Tonhalle uraufgeführt wurde. Was ich im folgenden diskutieren möchte, nämlich das Verhältnis von Musik als ästhetischem Gegenstand und Geschichtsschreibung wäre im Prinzip auch an jedem anderen Werk des Komponisten aus dieser Zeit möglich gewesen zu demonstrieren.

Zunächst einige analytische Bemerkungen zu dem Orchesterstück, wobei hier nur wenig angesprochen werden kann. Die *Monopartita* weist eine großangelegte Bogenform auf. Die vier jeweils paarweise aufeinander bezogenen Binnenabschnitte sind ineinander verschränkt und werden umfaßt von zwei ebenfalls aufeinander bezogenen langsamen Rahmen teilen: Largo – Vivace marcato – Adagio – Vivace – Adagio – Largo. Es muß hier genügen, den Schluß des Werkes kurz näher zu betrachten (vgl. Notenbeispiel S. 34–35). Bei Ziffer 21 wird in den Streichern der Anfang des Werkes mit seinem Orgelpunkt auf *fis* im Pianissimo wiederaufge

nommen, welcher wie dort in immer wieder zum Zentralton zurückkehrenden Pendelbewegungen nach oben und unten umspielt wird. Dagegen gesetzt sind als komplementäre Schicht die Blechbläser in enger Lage in Gegenbewegung. Die anfänglichen punktierten Rhythmen des Blechs lösen sich zunehmend auf, bis die Bewegungsenergie am Ende in immer größer werdenden Schritten allmählich aufgebraucht ist. Entsprechend wird – nach zum Teil extremen Dissonanzballungen in den vorausgehenden Abschnitten – der Dissonanzgehalt der Harmonik schrittweise abgebaut bis zu einem ungetrübten cis-Moll über dem Orgelpunkt kurz vor Schluß. Formale Strategie des Schließens ist hier der Abbau der Bewegungs- und harmonischen Spannungsenergie, die mit dem allein übrig bleibenden *Fis* am Schluß zum Nullpunkt geführt wird.

Die *Monopartita* ist vielleicht nicht zu Honeggers Hauptwerken zu zählen. Zusammen mit der Fünften Symphonie bildet sie aber sein symphonisches Vermächtnis. Das kraftvolle Stück verfehlt seine ästhetische Wirkung auch heute nicht und ist eindeutig mehr als ein bloßes Gelegenheitswerk. Die Entstehung dieses Werkes fiel in die Zeit des beginnenden Serialismus und der elektronischen Musik und der frühen *Musique concrète*: 1951 war das Jahr, in dem Boulez das erste Buch seiner *Structures* zu schreiben begann, Stockhausen sein *Kreuzspiel* komponierte, Messiaen das *Livre d'orgue*, Luigi Nono seine *Polifonia – monodia – ritmica* für Ensemble, Bruno Maderna seine *Improvvisazione n. 1* für Orchester, Hans Werner Henze sein „Lyrisches Drama“ *Boulevard Solitude*, John Cage seine *Music of Changes* für Klavier und Bernd Alois Zimmermann seine Sonate für Violine solo. Zimmermann vollendete in jenem Jahr auch seine *Sinfonie in einem Satz* (1947–51), Strawinsky die Oper *The Rake's Progress* (1947–51), Paul Hindemith schrieb die Symphonie *Harmonie der Welt*, Karl Amadeus Hartmann, arbeitete an seiner Sechsten Symphonie und hatte im Jahr zuvor in Donaueschingen die Uraufführung seiner Zweiten erlebt, Dmitri Schostakowitsch komponierte den letzten Teil der *Vierundzwanzig Präludien und Fugen* für Klavier op. 87 (1950–51) und Luigi Dallapiccola seine *Tartiniana* für Violine und Orchester.

Nun sind wir gewohnt, mit einer Epoche eine bestimmte Musik zu verbinden, die wir als Ausdruck dieser Zeit verstehen, und als solche gilt in unserem Beispiel in der Regel die Musik der jungen Komponisten der Nachkriegsavantgarde. Wer von der Musik der frühen fünfziger Jahre spricht, denkt zuallererst wohl an die Anfänge der seriellen und elektronischen Musik, an die *Musique concrète* und so weiter. Entsprechend wird das in dieser Zeit Neue in der Regel in den Mittelpunkt der Rekonstruktion des Geschichtsverlaufs gerückt. Dahinter steckt die Idee eines Materialfortschritts oder einer technischen Entwicklung, in jedem Falle aber einer

historischen Logik. Auf dieser Basis ist das Urteil schnell bei der Hand, in dieser Epoche gebe es Wichtiges: das Neue, und weniger Wichtiges: die scheinbar bloße Fortsetzung des Herkömmlichen. Werke wie die *Mono-partita* von Honegger oder Hindemiths Symphonie *Harmonie der Welt* werden entsprechend nicht als gleich repräsentativ für diese Epoche wahrgenommen und bestenfalls unter dem Stichwort der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ verbucht. Aber warum eigentlich? Sind nicht auch diese Werke der Älteren Ausdruck ihrer Zeit, wenn auch in anderer Weise? Zur Debatte steht hier die Relation der Faktur eines Werkes zu seiner Entstehungszeit beziehungsweise umgekehrt die Frage, durch welche künstlerischen Produkte eine Zeit repräsentiert wird.

Daß dem Neuen in der Geschichtsdarstellung der Vorrang zukommt, ist keineswegs selbstverständlich. Mit dem gleichen Recht könnte man behaupten, daß Honegger eine Position unter verschiedenen anderen markiere, und erst alle Positionen zusammen machen die Signatur dieser Epoche aus. Eine Epoche drücke sich eben nicht nur in den „avanciertesten“ Produkten künstlerischen Schaffens aus, sondern in allen. Anstatt die Geschichte der Tonhöhenorganisation einlinig als schrittweisen Prozeß – von der Erweiterung der Tonalität bis an ihre Grenzen und schließlich deren Sprengung in der Atonalität über die Versuche der Neuorganisation in der Dodekaphonie bis zum Serialismus – zu rekonstruieren und ihm damit den historischen Vorrang in dieser Epoche einzuräumen, wäre es genauso interessant, die parallel laufende Geschichte des langsam sich ausdifferenzierenden Komponierens auf der Basis tonaler Zentren zu schreiben, losgelöst von der harmonischen Tonalität, aber auf demselben Fundament basierend, ganz gleich, ob als natürlich fundiert gedacht oder auf Erfahrung beruhend. Dieser parallel zur „Materialgeschichte“ verlaufende historische Ausdifferenzierungsprozeß ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Nicht weniger vage als der Begriff „Zwölftonmusik“, solange man den jeweils spezifischen Umgang mit den Mitteln nicht ins Auge faßt, ist der Begriff „erweiterte Tonalität“ ein Sammelbegriff geblieben, unter den voneinander völlig verschiedene Werke und Kompositionswisen subsumiert werden. Gleichwohl hatte auch dieses Komponieren seine eigene Geschichte. Bis solche Untersuchungen, auch solche vergleichender Art, vorliegen, und das gilt nicht nur hinsichtlich Tonalität, sondern allgemein hinsichtlich der kompositorischen Arbeit mit polaren Spannungen, scheint mir die Frage nach der Bedeutung eines Komponisten wie Honegger für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts noch nicht beantwortbar.

Eine solche Geschichtsschreibung erlaubte, auch Werke wie die *Mono-partita* als Signatur ihrer Epoche zu begreifen, und zwar zusammen mit den seriellen. Dabei wäre natürlich nicht ohne Belang, daß Honeggers letzte

Werke nicht oder allenfalls kaum geschichtswirksam waren, anders als die zeitgleich entstandenen ersten seriellen oder elektronischen Stücke. Das weitgehende Ausbleiben der direkten kompositorischen Rezeption ist aber letztlich für die Musikgeschichte als *Kunstgeschichte* nur von relativer Bedeutung. Ein prominentes anderes Beispiel dafür aus derselben Zeit wäre der kaum rezipierte späte Strawinsky.

Damit ist ein weiteres für unseren Zusammenhang wichtiges Thema berührt: der Doppelcharakter der Werke, einerseits als Dokument der Entstehungszeit – als solches erscheint es in Geschichtsrekonstruktionen nach dem Muster einer Entwicklungslogik – und andererseits als ästhetischer Gegenstand, der – wie auch immer anders er uns durch den veränderten Rezeptionskontext erscheint – in unserer Zeit präsent ist oder sein kann. Ästhetische Gegenstände, wie es auch Musikwerke sind, können eben aufgrund ihrer Präsenz heute, dadurch daß sie sozusagen in unsere Zeit hineinragen, in Widerstreit mit Geschichtskonstruktionen geraten – auch solchen von Komponisten –, die einmal endgültig schienen. Hier liegt der entscheidende Unterschied zwischen der Ereignisgeschichte und der *Kunstgeschichte* im starken Sinne. Eine einmal von einem Komponisten aus einer Situation gezogene Konsequenz, etwa Schönbergs Schritt zu Atonalität, muß nicht für immer als die einzige mögliche Konsequenz erscheinen. Dies kann nur behaupten, wer auf dem rezeptionsästhetischen Auge blind ist. Denn sie hängt entscheidend vom Kontext ab, in dem sie gezogen wurde. Dies scheint mir das entscheidende Argument für mein Plädoyer für eine breitere Fundierung des historischen Bildes. Wir müssen wieder mehr zuhören, anstatt uns durch die Orientierung an einem einseitig Neuen vorschnell zum Aburteilen verleiten zu lassen. Die Rekonstruktion der Musikgeschichte anhand der Kategorie des Neuen selbst ist eine historische Erscheinung, die ihre Wurzeln in der Apologie der Neuen Musik und in deren Verteidigung gegen konservative Angriffe hatte. Wer die Rekonstruktion und Darstellung nur darauf gründet, bleibt letztlich den ästhetischen Debatten jener Zeit verhaftet und wird daher Mühe haben, anderer Musik dieser Zeit gerecht zu werden.

Abschließend noch ein paar Worte zum Titel meines Beitrages. Mir scheint, die Frage im Hinblick auf Honegger ist nicht: Kein oder ein Platz in der Geschichte?, sondern: Welche Geschichte? Ich hoffe plausibel gemacht zu haben, daß es durchaus Wege gibt, die Einseitigkeit einer einlinigen Rekonstruktion der Geschichte anhand der Kategorie des Neuen oder jener des Fortschritts zu vermeiden, ohne auf lediglich das „ästhetische Gewissen“ beruhigende Verlegenheitskonstruktionen zurückgreifen zu müssen. Ein solcher Weg wäre, die Geschichte der bis heute nicht abgeschlossenen Erschließung des Feldes der Komposition auf der Basis polarer tonaler Spannungen, auch solchen der Dichte, Bewegung und so

weiter, zu schreiben, die keineswegs einfach eine Geschichte des Niedergangs der Tonalität wäre. In einer solchen zu einer herkömmlichen Darstellung auf der Basis der Kategorie des Fortschritts komplementären Geschichte, hätte Honegger als Meister der nicht nur harmonischen Spannungen sicherlich seinen Platz. Möglich wird eine solche Geschichte aber erst, wenn man die vorherrschende Form der Historiographie selbst als ein geschichtliches Produkt durchschaut.

Bibliographie

- Beltrando-Patier, Marie-Claire (Hrsg.), *Histoire de la musique*, Paris 1998
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 7. Ausgabe, London / New York 2006
- Collaer, Paul, *La Musique moderne 1905–1955*, Paris / Brüssel 1955
- Cook, Nicholas und Anthony Pople (Hrsg.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge etc. 2004
- Cooper, Martin (Hrsg.), *New Oxford History of Music*, Bd. 10: *The Modern Age 1890–1960*, London etc. [1974] ²1975
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7), Laaber 1984
- Griffiths, Paul, *A Concise History of Western Music*, Cambridge etc. 2006
- Heinemann, Michael, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 2004
- Krummacher, Friedhelm, *Das Streichquartett*, Teilbd. 2: *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,2), Laaber 2003
- Machlis, Joseph, *Introduction to Contemporary Music*, London etc. ²1980
- Mauser, Siegfried und Matthias Schmidt (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 1), Laaber 2005
- Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York / London 1991
- Nattiez, Jean-Jacques (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Margaret Bent, Rossana Dalmonte und Mario Baroni, *Enciclopedia della musica*, Bd. 1: *Il Novecento*, Turin 2001 [Der 2004 ebenda erschienene Bd. 4: *La storia della musica europea* umfaßt die europäische Musikgeschichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts; die des 20. Jahrhunderts ist in Bd. 1 abgehandelt.]
- Nowka, Dieter, *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition*, Landsberg 1999

- Raeburn, Michael und Alan Kendall (Hrsg.), *Heritage of Music*, Bd. 4: *Music in the Twentieth Century*, Oxford etc. 1989 [deutsche Ausgabe unter dem Titel *Geschichte der Musik*, aus dem Englischen übersetzt von Günther Kirchberger, Konzeption der deutschen Ausgabe: Peter Andraschke und Christian Martin Schmidt, Bd. 4: *Das 20. Jahrhundert*, München / Mainz 1993]
- Salvetti, Guido, *Il Novecento I (Storia della musica 9)*, Turin 1977
- Sitsky, Larry (Hrsg.), *Music of Twentieth-Century Avant-Garde. A Bio-critical Sourcebook*, Westport, Connecticut / London 2002
- Steinbeck, Wolfram und Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teilbd. 2: *Stationen der Symphonik seit 1900 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3,2)*, Laaber 2002
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4: *The Early Twentieth Century* und Bd. 5: *The Late Twentieth Century*, Oxford etc. 2005
- Weid, Jean-Noël von der, *La Musique du XX^e siècle*, Paris 1997 [deutsche Ausgabe unter dem Titel *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*, aus dem Französischen übersetzt von Andreas Ginholt, Frankfurt am Main / Leipzig 2001]
- Whittall, Arnold, *Music since the First World War*, London etc. 1977
- Yates, Peter, *Twentieth Century Music. Its Evolution from the End of the Harmonic Era into the Present Era of Sound*, Westport, Connecticut 1967

Résumé

(Auc)une place dans l'histoire ? L'image d'Honegger dans l'historiographie musicale

La littérature sur la musique du vingtième siècle, hors travaux expressément consacrés à Arthur Honegger, laisse transparaître à son propos une image très hétérogène. A première vue déjà, il apparaît clairement qu'il n'est pas compté au nombre des figures centrales de l'histoire de la musique de cette époque, et qu'il n'est le plus souvent considéré que sous des faces isolées de son activité : particulièrement en tant que compositeur de musique machiniste inspirée par la technique, et que dramaturge musical ou compositeur d'oratorios. Quatre facteurs ont ici une influence déterminante sur cette vision récurrente d'Honegger : le type de publication (considération d'ensemble, ouvrage de synthèse par genre etc.), le concept historiographique, la perspective de nation ou de géographie culturelle, et l'époque de production des considérations en question. Plus la distance temporelle vis-à-vis de l'époque à laquelle a vécu le compositeur est grande, plus profonde est

la marginalisation observable par rapport à la vision d'ensemble de l'histoire de la musique du vingtième siècle. Ceci a peut-être moins à voir avec une stabilisation de l'appréciation de sa signification historique qu'avec le nombre croissant de compositeurs concourant à une place dans le panorama historique ; et peut-être plus encore, avec l'évolution de l'historiographie musicale et de ses méthodes. Cette dernière idée est plus précisément explicitée à l'aune de la *Cambridge History of Twentieth-Century Music* publiée en 2004 par Nicholas Cook et Anthony Pople. Partant de l'exemple de la *Monopartita* d'Honegger créée en 1951, l'exposé développe, dans une seconde partie, une perspective historique prenant en compte le point de vue harmonique surtout, qui ne trouve plus sa source dans l'idée de progrès. Mieux, elle s'ordonne autour de l'éclosion progressive, finalement soumise à l'idée de nouveauté, d'un processus de composition reposant sur des tensions entre pôles et tonalités, que celles-ci appartiennent désormais à l'harmonie, à la densité ou au mouvement etc. En une telle histoire, complémentaire d'une présentation traditionnelle fondée sur le progrès, dans laquelle il n'est en aucun cas question de décadence, c'est-à-dire du déclin de la tonalité, Honegger aurait certainement sa place, en tant que maître de tensions pas seulement harmoniques. La question en ce qui concerne Honegger n'est donc pas « une ou pas de place dans l'histoire ? », mais : « quelle histoire ? »

Notenbeispiel S. 34–35:

Arthur Honegger, *Monopartita* für Orchester (1951),
Druckpartitur, S. 34–35. © Éditions Salabert, Paris.

Poco accelerando

1
Clar.
2
Clar. B.

Fl.
Clar.
I
Viol.
II
Altos

Fl.
Clar.
I
Viol.
II
Altos

rit.

Largo

21
Fl.
Clar.
1
Trp.
2-3
1
Trb.
2-3
Timb.

21 *pp* Largo
I
Viol.
II
Altos
Cellos
C.B.

1

22

1 Trp.
2-3 Trb.
Timb.
I Viol.
II
Altos
Cellos
C.B.

2

22

1 Trp.
2-3 Trb.
Timb.
I Viol.
II
Altos
Cellos
C.B.

3

22

1 Trp.
2-3 Trb.
Timb.
I Viol.
II
Altos
Cellos
C.B.

Paris 26 Mars 51

