

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: "Chèrement tortillé par la base" : Werkästhetische Überlegungen zum
angezweiften, tatsächlichen und vermeintlichen "Six"-Konformismus
bei Arthur Honegger

Autor: Rosteck, Jens

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858730>

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>

„*Chèrement tortillé par la base*“

Werkästhetische Überlegungen zum angezweifelden, tatsächlichen und vermeintlichen „Six“-Konformismus bei Arthur Honegger

Ausgehend vom Briefwechsel des alternden Honegger mit Poulenc, aus dem eine deutliche Relativierung früherer Bekenntnisse, wenig bis nichts mit den übrigen „Six“ gemein zu haben, ersichtlich wird¹, soll zu Beginn die Aufmerksamkeit auf die sich wandelnden Positionen Honeggers oder auch Cocteaus, anschließend auf einander stark widersprechende Einschätzungen im Laufe der Dezennien sowie im Resümee auf eine Handvoll von bedeutenderen Werken gelenkt werden, in denen Honegger zweifelsfrei seine eigene Auslegung avancierter „Six“-Ästhetik kanonisierte.

Nahezu im gesamten Schrifttum, Schaffen, Ästhetik und Persönlichkeit Arthur Honeggers betreffend, sowie in der inzwischen beträchtlich angewachsenen Sekundärliteratur, die sich mit Ursprung, Konsequenzen und Rezeption der von der „Groupe des Six“ eingeleiteten musikalischen Umwälzung im Frankreich der Zwischenkriegszeit auseinandersetzt, gilt seit Jahrzehnten als ausgemacht, daß Honegger von Anfang an eine eigentümliche Sonderstellung, ja eine Ausnahmeposition innerhalb der Gruppierung eingenommen hat. Mehr noch: Sein spezifischer Werdegang, seine ambivalente Identität, seine Zugehörigkeit zu zwei Nationen und Kulturen, sein mutwilliger „Verstoß“ gegen die von Jean Cocteau proklamierten Grundsätze und Postulate unterstrichen, folgt man den Argumentationen der maßgeblichen Standardwerke von Éveline Hurard-Viltard, Jean Roy oder Harry Halbreich² und anderen „Six“-Spezialisten³,

1 Zur Verfahrensweise: Dieser Briefwechsel wird hier eher zum Abschluß meiner Betrachtungen hin erörtert.

2 Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Paris 1987; Jean Roy, *Le Groupe des Six*, Paris 1994; Harry Halbreich, *Arthur Honegger – Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, insbes. S. 39–116; Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Genève 1995, insbes. S. 28–33.

Honeggers halbherzige, unentschiedene Position; sein hartnäckiges und fortgesetztes Ausscheren beweiße, daß er vorgeblich nie „richtig dazu gehört“ habe. Gespeist wird diese vorherrschende, im großen und ganzen unangefochtene Auffassung, deren sorgfältige Prüfung noch aussteht, von dem über die Maßen individualistischen „Aus-der-Reihe-Tanzen“ Honeggers offenbar von einer allzu starren Vorstellung der „Six“ als eines in sich gefestigten, klaren Regeln und Orthodoxien gehorchenden Zweckbündnisses mit dem Mentor, Agitator, Initiator und Wortführer Cocteau einerseits und einer Schar folgsamer Jünger andererseits, die im Einklang mit und auf der Basis der ironisch gebrochenen Kampfschrift *Le Coq et l'Arlequin* (1918) formal übersichtliche, lakonische, neotonale, mit an Satie gemahnenden Aphorismen operierende Miniaturwerke verfaßt habe – eindringliche Belege für die Existenzberechtigung einer zugänglichen, unterhaltsamen, verständlichen und zugleich eben auch dezidiert chauvinistisch auftretenden Alltagskunst aus dem abschätzigen Geist der Impressionismus-Bekämpfung und Wagner-Verachtung, jeglichen Akademismen abhold. Das ewige, unauflösbare Dilemma dieses selbsternannten „Mächtigen Häufleins“ zwischen idealistischer Zielsetzung und pragmatischer Umsetzbarkeit, zwischen der absoluten Notwendigkeit, die der mitteleuropäischen Musikrezeption per se innewohnende Exklusivität anzuprangern und aufweichen zu müssen und der schmerzlichen Einsicht, eigentlich selbst vom Elfenbeinturm einer kleinen Elite aus zu argumentieren und dabei lediglich für eine zahlenmäßig äußerst geringe Schar von „inconditionnels“ tätig zu werden, sei hier nur ganz peripher skizziert⁴.

- 3 Mit nachstehender Auswahl läßt sich ein verhältnismäßig aktueller Überblick verschaffen: *Cahiers Jean Cocteau* n° 7: *Avec les musiciens*, Paris 1978; *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2: *Cocteau, le cirque et le music-hall*, Paris 2003; *Jean Cocteau / Darius Milhaud. Correspondance*, hrsg. von Pierre Caizergues und Josiane Mas. Montpellier 1992; *Jean Cocteau / Max Jacob. Correspondance 1917-1944*, hrsg. von Anne Kimball, Paris 2000; *Erik Satie. Correspondance presque complète*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 2000; *Paul Collaer. Correspondance avec des amis musiciens*, hrsg. von Robert Wangermée, Liège/Sprimont 1996; Ursula Anders-Malvetti, *Ästhetik und Kompositionsweise der „Gruppe der Six“: Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917-1921*, Echternach 1998; Catherine Miller, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Liège 2003; Pascal Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Liège 2004; David Gullentops (Hrsg.): *Jean Cocteau et la musique*, Liège 2005.
- 4 Vgl. hierzu Jens Rosteck, *Von „sinnlicher Süße“ und „spröden Wundern“: Die Pariser „Groupe des Six“ und der Wiener Schönberg-Kreis – Stationen einer Begegnung zwischen zwei europäischen Avantgarden*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 44 / 1995, Tutzing 1995, S. 303–348 (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. von Othmar Wessely); ders., „Évocation dramatique“ oder „Théâtre corrompu“? *Das experimentelle Musiktheater der „Groupe des Six“ als Versuch einer Orientierung zwischen Nationalismus und Avantgarde*, in: *International Journal of Musicology*,

Seither kursiert der Mythos vom „membre honoraire“ Honegger, ist das griffige Verdikt von ihm als „le moins Six des Six“ in aller Munde. Klischee oder Tatsache? Bereits auf den ersten Blick ist nachvollziehbar, daß Honegger in den Aufbruchsjahren der Gruppe dem mit Verve und Rücksichtslosigkeit entfachten Bildersturm des Cocteauschen Evangeliums erheblichen Widerstand entgegensetzte und auf seiner persönlichen Ausprägung des notwendigen Neuanfangs beharrte: Wo jener eine reinblütige „musique française de France“ einklagte, insistierte dieser auf seiner Germanophilie; wo jener auf nonchalanten Foxtrotts und gewitzten Karikaturen klassischer Formen bestand, schrieb dieser Streichquartette und, höchst erfolgreich, geistliche Oratorien – ein Phänomen wie *Le Roi David* lag dermaßen weit außerhalb von Cocteauss literarischem, modernistischem Universum, daß die Gattung populäre Sakralmusik nicht einmal expressis verbis Eingang in den Verbotskatalog seiner Maximen-sammlung gefunden hatte. Wo jener vom Satieschen Ideal des kargen, kunstlosen „dépouillement“ schwärmte, erklärte sich dieser vollmundig als Bibelkenner, als Wagner- und Beethoven-Verehrer, als Verfechter von Pfitzners *Palestrina*, als Anhänger komplexer, vertrackter Kontrapunktik. Wo jener sich als Hedonist gerierte und mit der Pose des genialen Dilettanten kokettierte, verließ sich dieser auf Kardinaltugenden des musikalischen Handwerks wie Fleiß, Bescheidenheit, Solidität, perfekte Beherrschung des Tonsatzes. Kurz: Wo jener meinte, ganze Traditionsstränge mühelos über Bord werfen zu können, um nach erfolgtem Bruch auf dem fiktiven Fundament einer Neubesinnung auf den Neoklassizismus anzusetzen, mit dem Ziel, nach dem tabula rasa, das einer überempfindsamen, verfeinerten Tonsprache den Garaus bereiten sollte, mit einer Art bodenständigem Idiom irgendwo zwischen Zirkuscombo und Volksfestkapelle ein breiteres Publikum zu erobern, glaubte dieser unerschütterlich an den Fortbestand von gewachsenen, sich über mehrere Epochen erstreckenden musikalischen Kontexten – aus Honeggers Sicht ein feinverästeltes Wurzelwerk, das nicht einfach unbekümmert, nach einer Kahlschlagsmethode, radikal gekappt werden durfte. Noch im Februar 1922 bekannte er sich im *Courrier musical* zu dieser angeblich so altnodischen Attitüde und ließ es auf eine Kollision seiner von Bach ausgehenden Metaphorik mit derjenigen Cocteauss, die bereits die absurden Tautologien und den Prä-Dadaismus eines Raymond Radiguet im Auge hatte, ankommen:

Bd. 5 / 1996, hrsg. von Michael von Albrecht und Elliott Antokoletz. Frankfurt/Berlin 1997, S. 147–206; ders., *Die imaginierte Voraussetzungslosigkeit. Aspekte einer Vorgeschichte zur interdisziplinären Moderne in Frankreich (1907 bis 1930)*, in: *Cahiers d'histoire des littératures romanes / Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 21/1997, Heft 1/2, S. 205–223.

Si je participe encore [à] un „ordre de choses à l'agonie“, c'est qu'il me paraît indispensable, pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien du développement de la tradition musicale. Une branche séparée du tronc meurt vite. Il faut être un nouveau joueur du même jeu, parce que changer les règles c'est détruire ce jeu et le ramener au point de départ. L'économie des moyens me semble souvent plus difficile, mais aussi plus utile que l'audace trop volontaire. Il est inutile de défoncer les portes qu'on peut ouvrir.⁵

Und hatte Honegger, um das Maß voll zu machen, nicht schon auf dem Höhepunkt der „Six“-Aktivitäten, als er im September 1920 dem Musikkritiker Paul Landormy für *La Victoire* Rede und Antwort stand, im Kontext einer mittlerweile legendären Selbstdefinition seine Opposition zum Ausdruck gebracht, als er seinen Standpunkt unmißverständlich und selbstbewußt darlegte? Dort führte er aus:

Je n'ai pas le culte de la foire, ni du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne voudrais jamais voir sacrifier à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. J'ai une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité polyphonique. Je ne cherche pas, comme certains musiciens impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédée, mais dans un sens différent, comme base à la ligne et à des rythmes. Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes.⁶

Ein progermanisches Credo par excellence, ein Bekenntnis auch zu einem Musikdenken, in dem die Kategorien des Komplizierten und Diffizilen bleibende Paradigmen darstellen; eine musikalische Philosophie mithin, die keinerlei Gemeinsamkeiten mit der von Cocteau, Satie und Strawinsky beschworenen Renaissance kleinformatiger Proportionierung und künstlich naiver Diatonik aufweist. Dem so innovativen interdisziplinären Ansatz der „Six“, Gattungs- und Kunstgrenzen zu sprengen, ihr in der Rückschau größtes Verdienst neben ihrer Integration musikfremder Elemente, neben ihrer Infragestellung der Genieästhetik, neben ihrer Weigerung, große Emotionen mimetisch zu illustrieren und neben ihrer Emanzipation des Entertainments, wird kurz und bündig eine Absage erteilt. Man könnte auch von einem ausgeprägten Unwillen bei Honegger sprechen, dem kultisch im Munde geführten und dennoch nur vage definierten französischen Esprit der „années folles“-Provenienz um jeden Preis huldigen zu wollen.

5 Arthur Honegger. *Écrits*, hrsg. und kommentiert von Huguette Calmel, Paris 1992, S. 37.

6 Honegger am 20. Sept. 1920 im Gespräch mit Paul Landormy für *La Victoire*; hier zitiert nach Roy, *Le Groupe des Six* (wie Anm. 2), S. 86.

Wie gesagt – nur auf den ersten Blick ein Widerspruch. Denn auf den zweiten läßt sich Honegger geradezu als ein idealtypisches, vollwertiges Mitglied der „Six“ auffassen. Schließlich war es zuvörderst sein kühnes Frühwerk, das bei den ersten experimentellen Tastversuchen des Vorläuferbündnisses der „Nouveaux Jeunes“ in den Ateliers von Montparnasse und in der sagenumwobenen Salle Huyghens im Jahre 1917 für Furore sorgte. Weiterhin stand sein Maskenspiel *Dit des Jeux du Monde* nach Méral und Fauconnet im Folgejahr 1918 auf der von Jane Bathori verwalteten Interimsbühne des Pariser Théâtre du Vieux-Colombier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und forderte den publicityträchtigen Skandalerfolg heraus. Unter den illustren Gästen befanden sich seinerzeit Gide, Léger, Ravel und Picasso – die Crème der Jahrhundertgenies aus allen künstlerischen Sparten. Altmeister Albert Roussel hob schon damals die „véritable ingéniosité dans le mélange des timbres“ als Vorzug der bis dahin unerhörten Tonkunst Honeggers hervor und rühmte ihn weitsichtig als einen derjenigen unter den jungen Talenten „qui possèdent la plus grande connaissance de son métier“.⁷ Honegger beteiligte sich ferner standesgemäß an den zwei einzigen Kollektivkompositionen der „Six“, zum einen am programmatischen *Album des Six* mit kompilierten Klavierstücken aller Weggefährten – wobei der Umstand, daß sein Beitrag, die *Sarabande*, möglicherweise schon einige Jahre zuvor als Teil eines unveröffentlichten Zyklus komponiert wurde, keineswegs ein Ausnahmefall im Kollegenkreis blieb –, zum anderen am zentralen Gruppenwerk des „entre-deux-guerres“, dem quasi surrealistischen Cocteau-Ballett *Les Mariés de la Tour Eiffel*, für das er, nicht ohne einen Anflug von Ironie, den Trauermarsch *La Noce massacrée* beisteuerte – als wäre seine Vermählung mit den übrigen fünf Mitstreitern nichtsdestotrotz alles andere als eine Liebesheirat gewesen.

Wie „Six“-konform er im übrigen auch im weiteren Verlauf der „Roaring Twenties“ kreierte und agierte, belegen nachdrücklich im Bereich von Bühnenmusik und Oper seine gleich doppelte Adaptation von Cocteaus Sophokles-„contraction“ *Antigone* (1922 bzw. 1924/27), im Bereich der Kammermusik seine bahnbrechenden Sonaten und Sonatinen aus den Jahren 1920/21, wobei jede einzelne die „Six“-Ästhetik in vollendeter Form verkörpert und exemplifiziert, und im Bereich des Tanztheaters die „ballet-pantomime“ *Horace victorieux* (1920/21) sowie das spektakuläre Rollschuhballett *Skating Rink* (1921/22) nach Ricciotto Canudo, als „symphonie chorégraphique“ für die Ballets suédois. Wie zeitgleich Poulenc, Auric und Milhaud wies demnach also auch Honegger dem Ballett – und nicht der Oper – die Rolle der führenden musikdramatischen Gattung

7 Albert Roussel 1918 über die Premiere von Honeggers *Dit des Jeux du Monde*; hier zitiert nach Roy, *Le Groupe des Six* (wie Anm. 2), S. 88.

auf dem Zenit der Bewegung zu. Wegweisende Lyrik des surrealistischen Ahnherren Guillaume Apollinaire vertonte er sogar als erster der „Six“, zwei Jahre vor Poulencs und Dureys konkurrierenden *Bestiaire*-Zyklen. Mit dem sensationellen internationalen Siegeszug seines *Roi David* erlangte er, wenngleich auf einer völlig anderen Ebene als von Cocteau oder Satie intendiert, eben jene von den „Six“ so sehnsüchtig – und oftmals vergebens – angestrebte dramatische Durchschlagskraft. Auf den Laienbühnen des schweizerischen Théâtre du Jorat praktizierte Honegger folgerichtig jene Maxime des „descendre dans la rue“, wie sie den übrigen Samedisten, wie sich das Sechserbündnis auch gern bezeichnete, meistens versagt blieb. Doch den anderen Fünf war sein kometenhafter Aufstieg keineswegs ein Dorn im Auge; in Anlehnung an seine von Amateuren aufführbaren Oratorien handelte er sich von ihrer Seite lediglich den zärtlichen Spitznamen „le petit Arthur“ ein. Honegger ließ sich gleichfalls nicht zweimal bitten, wenn es galt, den Zeittrend der Gemeinschaftskompositionen zu unterstützen – seine Mitwirkungen am Romain-Rolland-Spektakel *Quatorze Juillet* (1936), für das er einen *Marche sur la bastille* verfaßte⁸, und am eigens für die Pariser Weltausstellung von 1937 zusammengestellten Klaviermusikzyklus tonangebender in- und ausländischer Komponisten, für den er *Scenic Railway* zu Papier brachte, sprechen eine beredte Sprache. Seite an Seite mit Jacques Ibert sollte er 1937 für die Opernbühne von Monte-Carlo auch das Geschichtsdrama als Co-Autor erproben, als er für den Edmond-Rostand-Fünfkter *L'Aiglon* die drei mittleren Partien anfertigte. Nur bei der 1927 zustande gekommenen Kollektiv-Hommage für die Mäzenin Jeanne Dubost, *L'Éventail de Jeanne*, einer Art verspätetem Kraftakt der bereits versprengten „Six“, sucht man seinen Namen vergebens, so wie Honegger auch schon im nur viermal erschienenen, übermütigen Flugblatt der Gruppe, *Le Coq*, im Gründungsjahr 1920 vielsagende Zurückhaltung geübt hatte – im Presse-Trubel dieses ein veritables Manifest ersetzenden Konglomerats aus frivolen Verlautbarungen, gelungenen Verballhornungen, albernen Bonmots und sentenziösen Schlagworten zeichnete er sich durch vernehmliches Schweigen aus.

Der Grad vollzogener oder ausbleibender „Six“-Zugehörigkeit bemißt sich gerade in seinem Fall offensichtlich an der Anwendung des Kriteriums Kohärenz und Gruppen-Solidarität⁹. Denn für diejenigen unter den „Six“-Exegeten, die im Cocteau-Sextett eine bloße „S.A.M.“, eine „Société

8 Diesmal in Entsprechung zum Zeitgeist des Front Populaire.

9 Vgl. hierzu auch Jens Rosteck, *Arthur Honegger*, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 9, Kassel/Stuttgart 2003, Sp. 304–318; ders., *Arthur Honegger und Judith*, in: *Lexikon der Oper*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2002, Bd. 1, S. 700–701 und S. 766–767 sowie ders., *Arthur Honegger*, in: *Metzlers Komponisten-Lexikon*, hrsg. von Horst Weber, 2. überarb. und erw. Aufl., Stuttgart/Kassel 2003, S. 275–277.

d'admiration mutuelle“ als lockeren Schulterschluß befreundeter Gleichaltriger erkennen mögen, besitzt schon die Heterogenität dieser Interessengemeinschaft sinnstiftenden Charakter, der kleinste gemeinsame Nenner wären hier regelmäßige Präsenz und Partizipation an identischen Aktivitäten, will sagen der Umstand, daß sechs verschiedene Namen auf ein- und demselben Partiturtitelblatt oder Ankündigungsplakat zu finden waren. Wer hingegen strengere Maßstäbe anzulegen gewillt ist, um eine echte Mitgliedschaft zu konstatieren, sieht sich ebenfalls mit dem irritierenden Phänomen konfrontiert, daß die „Six“ dem Wesen nach eben zu keinem Zeitpunkt eine wirkliche Schule darstellten, daß sie keine Methode oder Technik durchsetzen wollten, daß sie keine Fibel à la lettre zu beherzigen trachteten. Schon ihrem Vorbild Satie war nicht an einer verbindlichen Kompositionsweise, progressiven Doktrin oder Materialerweiterung gelegen, und ihr Vordenker Cocteau mußte mangels genuin musikalischer Kompetenz auf den Nebenschauplatz der literarischen oder visuellen Paraphrase ausweichen, was die Konkretheit und Präzision seiner ästhetischen Anliegen freilich nicht im mindesten schmälerte. Es ging also primär um eine grundlegende Wahrnehmungsverschiebung von der Rolle zeitgenössischer Musik im öffentlichen Bewußtsein: nationalistisch erstarkt, wenngleich mit dem Jazz flirtend; komprimiert und konzis, wenngleich sich von reiner Unterhaltungskunst abgrenzend; am Formenkanon alter Meister orientiert, wenngleich höchsten aktuellen Ansprüchen genügend, und, womöglich am wichtigsten, ausnahmslos der derzeitigen literarisch hochrangigen Dichtergeneration bei der Wahl der Textvorlagen verpflichtet.

Daß ausgerechnet der Satie so mißtrauisch gegenüberstehende Honegger als einziger unter den Sechs dessen Tradition der „musique d'ameublement“ aufgriff, mußte frappieren. Seine gleichnamigen, 1919 für die Salle Huyghens konzipierten *Pièces* von unbestimmter Dauer für Flöte, Klarinette, Trompete, Streichquartett und Klavier setzten Saties Versuch fort, eingespielte Rezeptions- und Hörgewohnheiten zu überwinden. Mit dem von Satie propagierten Nahziel der absoluten Straffung, der Vereinfachung, der Annäherung an Alltagssprache, dem Aussparen von abgehobenen und allzu hehren Sinnzusammenhängen konnte sich Honegger demnach temporär durchaus anfreunden; die kontrapunktischen Strukturen nebst dem Eingangs- und Schlußfugato von dessen epochalem Ballett *Parade* (1917) dürften Vorbildcharakter für ihn angenommen haben. Doch die Kehrseite, eine von Satie augenzwinkernd vertretene Neigung zur Groteske, zu urbaner Schlagfertigkeit, zu Humor und Parodie in Werkinhalten, Werküberschriften und Stoffwahl blieb ihm hingegen völlig fremd; zwischen dem ambitionierten Honegger und dem kauzigen Nestor der „Six“ entwickelte sich später sogar eine wechselseitige Antipathie. In

seinen Schweizer Mundartchansons und in weiten Passagen seiner Operetten gelangen Honegger jedoch immer wieder witzige Pointierungen, und auch unter seinen Kollegen galt „le Roi Arthur“, wie sie ihn in Anspielung auf seinen größten Triumph gern apostrophierten, als unbeschwerter, geselliger Spaßvogel, dessen zur Schau getragenen „germanisme“ man gemeinsam gelegentlich ungestraft karikieren durfte. Für ihn selbst und vor allem für Cocteau mußte dessen ungeachtet befremdlich wirken, daß sich der größte Überraschungserfolg – im Schaffen aller „Six“ zusammengenommen – erst ein Jahrzehnt darauf, mit seiner 1930 im Théâtre des Bouffes-Parisiens aus der Taufe gehobenen Pierre-Louÿs-Operette *Les Aventures du Roi Pausole*, d.h. auf einem durch und durch unerwarteten Terrain einstellte: dem der leichten Muse. Von Honegger war man, wie die Beispiele *Rugby* oder *Pacific 231*¹⁰ bewiesen, an Belege für die zeittypische Sport- und Technikbegeisterung gewöhnt, an die Wiederbelebung der symphonischen Dichtung mit Mitteln, wie sie einem eingefleischten Sportwagenfanatiker eben zu Gebote standen, auch an die reizvolle Verbindung von figurierten Chorälen mit Maschinenmusik, aber das Kunststück, mit einem seiner Vorstellungswelt gänzlich fernliegenden deftigen Schwank unter Verwendung von Einsprengseln schwüler Erotik und „décadence“ fünfhundert ausverkaufte Vorstellungen in Folge zu erzielen, noch dazu für ein wenig feinsinniges Boulevard-Publikum, hatte man von ihm zuallerletzt erwartet. Daß ihm ein solcher Streich gelänge, hatte man nämlich ihm, dem vorgeblich schwermütig-grüblerischen Verfasser von Toccaten und Contrepoints, auch nicht im entferntesten zugetraut. Doch Honegger war auch in den kommenden Jahrzehnten immer einmal wieder für eine erstaunliche Neupositionierung gut: Bei Radio- und Filmmusiken schwang er sich zum Pionier unter den „Six“ auf, seine fortschrittlichen „évolutions radiophoniques“ für den französischen Rundfunk führten der noch jungen Gattung frische Impulse zu, und seine chamäleonhafte Fähigkeit, fast jedes seiner Musikdramen in divergierenden Alternativversionen zu präsentieren, sei es als klassisches Oratorium, sei es als Oper, sei es als mit dem epischen Theater kommunizierende „action dramatique“ unter Einbezug von halbszenischen Verfremdungseffekten¹¹,

10 Der Titel bezieht sich bekanntermaßen auf die damals hochmoderne Dampflokomotive „Pacific“, wobei „231“ die Achsenfolge bezeichnet. Um diesen Aspekt zu unterstreichen und vor allem um die korrekte Aussprache „deux / trois / un“ von der mittlerweile irrtümlich eingebürgerten „deux cent trente-et-un“ abzusetzen, führte Harry Halbreich die Schreibweise *Pacific 2.3.1.* ein; vgl. auch den Beitrag von Egon Voss, S. 199 ff.

11 Vgl. dazu meinen Essay zu Honeggers drei *Judith*-Fassungen: Jens Rosteck, *Das Haupt des Holofernes. Arthur Honegger zwischen Claire Croiza und Andrée Vaurabourg*, in: *Im Dreieck. Liebesverhältnisse von Nietzsche bis Duras*, Frankfurt a. M. 1999, S. 200–231 sowie den Mittelteil meiner Studie zu den Musikdramen der „Six“: Rosteck, „Évo-

verdeutlichte, in welchem Maße hier ein vorschnell als Sonderling eingestuft Individualkünstler nicht nur als versierter Bühnenspezialist auf der Höhe des Zeitgeschmacks oder am Puls kurzlebiger Moden komponierte, sondern oftmals antizipierend Etappenziele in der Entwicklung der Neuen Musik absteckte.

Als hätte es noch eines weiteren Gliedes in der Beweiskette für Honeggers unübersehbare Treue¹² zu den „Six“ bedurft, gab er in seinem Aufsatz *Petit historique nécessaire* im Februar 1922, wiederum für den *Courrier musical*, die folgende Stellungnahme als Ausdruck seiner uneingeschränkten Loyalität ab:

Je n'ai jamais songé un instant à me séparer de mes camarades. Cela me paraît d'ailleurs impossible puisque ce groupe n'est ni une association ni un club, et qu'une séparation signifierait simplement rupture de liens amicaux.¹³

Und im gleichen Atemzug mißbilligte er aufs Schärfste die abtrünnige, unsolidarische Einstellung seines Kollegen Louis Durey, der schon im Umfeld der *Mariés*-Vorbereitung aus Verbitterung über die fortgesetzten Ravel-Verunglimpfungen im *Coq* auf Distanz zur Gruppe gegangen war, sich nach Saint-Tropez zurückgezogen und auch ideologisch einen Sonderweg eingeschlagen hatte:

C'est pourquoi je désapprouve la „démission“ de mon ami Louis Durey qui, à mon sens, reste purement fictive. S'il n'est plus un des „Six“, il est un „ex-Six“, ce qui revient au même.¹⁴

Einmal „Six“, immer „Six“ sozusagen – ein Treueschwur für die Ewigkeit, ein Status, von dem man nicht wie nebenbei „zurücktreten“ durfte: Eine Definition von höchster Aussagekraft und beinahe deckungsgleich mit dem ungeduldig aufbegehrenden Schreiben Coctaus an Durey, mit dem der umtriebige Tausendsassa seinen entflohenen Schützling in letzter Minute von seinem abweichlerischen Sonderweg abbringen wollte:

Tu me fais beaucoup de peine et me mets dans un embarras terrible. Tu étais le dernier duquel j'aurais prévu un coup pareil. Outre que la séparation des 'Six' est aussi blessante, dangereuse et sans issue, que la suppression d'un fil dans la trame. [...] Je te

cation dramatique“ (wie Anm. 4), Abschnitt IV: *Zwischen Laienmusik, Konzertoper und Oratorium* (S. 172–192) nebst den dazugehörigen Schlußfolgerungen (S. 203 f.).

12 Nachhaltig bestritten, wenn auch im Grunde eher behauptet als widerlegt von Marcel Landowski in seiner Monographie *Arthur Honegger*, Paris 1957, insbes. S. 55 und S. 62.

13 Arthur Honegger: *Petit historique nécessaire*, in: *Le Courrier musical*, 24, Nr. 3, 1. Febr. 1922, S. 58; Wiederabdruck in: *Écrits* (wie Anm. 5), S. 36.

14 Ebenda.

le demande en grâce. Il faut que nos noms soient réunis sur cette affiche et que nous courions ensemble le risque de succès ou d'insuccès.¹⁵

Auch Milhauds eindringlicher Appell an Durey verhallte ungehört:

J'espère que tu ne vas vraiment pas nous quitter. [...] Libre à nous! Tant mieux si nos admirations divergent. Raison de plus pour être unis. [...] Cela ne m'a jamais gêné, ni Arthur non plus, de faire partie d'un groupe.¹⁶

Nimmt man Honeggers, Cocteaus und Milhauds Ermahnungen zusammen, so lautete die eindeutige Botschaft, daß sie alle auf Gedeih und Verderb im gleichen Boot saßen; aber nur der Erfolg auf lange Sicht zählte, der lange Atem, die Beständigkeit und Kontinuität. In Milhauds Brief an Durey firmiert Honegger gar als Musterbeispiel des Gruppengedankens, als Archetyp der Vereinigung und als lobenswerter Garant ihrer Zusammengehörigkeit. Eine Sicht der Dinge, die stutzig machen muß. Woher rührt demzufolge also unser heutiger, von Honegger nach 1945 nach Kräften genährter Eindruck, mit den „Six“ nicht allzuviel im Schilde geführt zu haben?

Betrachten wir in dieser Hinsicht nochmals nüchtern die Fakten: Ein von Grund auf authentisches „Six“-Mitglied hat es wohl nie gegeben; ein solches Konstrukt ist von Beginn an, von Henri Collets gezielt in die Pariser Musiköffentlichkeit hineingetragener Publikationsstrategie ausgehend, stets eine Fiktion, eine Erfindung geblieben. Gewiß, Auric und Poulenc waren die Benjamine unter den Sechsen, standen Cocteau gefühlsmäßig näher und ließen sich von ihm leichter formen, steuern und biegen¹⁷ – zumal Poulenc, die Inkarnation des genialen Dilettanten, mit dem Pfund authentischen Parisertums wuchern konnte und gewissen präventösen Allüren seines Ziehvaters nicht abgeneigt schien. Tailleferre diente dem Sextett als Alibi-Frau unter Männern, erfreute sich der besonderen Gunst Saties und konnte auch in Bezug auf Formsprache und Bejahung der Dur-Moll-Tonalität sowie aufgrund ihrer Vorliebe für Tanzrhythmen und die von ihren Kameraden ebenfalls bevorzugten Kammermusik-Gattungen (Holzbläser, zwei Klaviere, Klavier vierhändig) als „Six“-typisch gelten. Vom Sonderfall Durey war soeben bereits die Rede; er verschanzte sich von der Geburtsstunde der Vereinigung an in zunehmendem Maße hinter dem unzugänglichen Image des Einzelgängers und Eigenbrötlers, dessen

15 Jean Cocteau an Louis Durey, Brief vom 29. Mai 1921, hier zitiert nach Roy, *Le Groupe des Six* (wie Anm. 2), S. 75 f.

16 Darius Milhaud an Louis Durey, Brief aus dem Jahr 1921; hier zitiert nach Roy, *Le Groupe des Six* (wie Anm. 2), S. 76.

17 Vgl. Jens Rosteck: *Dabeisein ist alles. Georges Auric – Porträt einer Silhouette*, in: *Literatur um elf*. Band XV, Marburg/Osnabrück 1998, S. 73–76.

immer stärker hervortretende, engagierte Parteinahme für kommunistische Programmatik aufs heftigste mit Cocteaus verfeinert-snobistischer Salon-Anarchie kollidierte.

Blieben die beiden Veteranen Honegger und Milhaud – und selbst Milhaud war in seiner Eigenschaft als selbstbewußter Provenzale, bekennender Jude und „mediterraner“ Neu-Pariser weit davon entfernt, die Quintessenz der Gruppe zu repräsentieren: Mit seinem langen künstlerischen Exil in Brasilien, mit seinem literarischen Hang zu Vertretern des *Renouveau Catholique*, mit seiner fruchtbaren Zusammenarbeit mit Paul Claudel und seinen fast bruitistischen Exkursionen in Richtung Geräuschemusik und systematisch angewandter Polytonalität, einsetzend mit *Les Choéphores*, verstand er sich als ernstzunehmender Komponist von hohen Graden, der auch im internationalen Kontext nach den Sternen griff. Knapp dreißig Jahre alt, stieß er zu einem bestehenden Zirkel, den Honegger von den Anfängen an geprägt hatte, einfach hinzu. Am imaginierten Nullpunkt – unverdorben, jungfräulich, voraussetzungslos – trat, höchstens mit Ausnahme Poulencs, wohl keiner der sechs Musketiere vor ein nach Spektakeln und Sensationen dürstendes Metropolenpublikum. Folglich handelt es sich nie und nimmer um Etikettenschwindel, wenn man Honegger, den am meisten handwerklich orientierten, am wenigstens literarisch geprägten, an die Haltung Hindemiths erinnernden Allroundmusiker, retrospektiv nicht als singuläre Persönlichkeit innerhalb der „Six“, sondern im Gegenteil als deren tragende, durch nichts zu ersetzende Säule bezeichnet. Cocteaus Grabrede von 1955 für den als ersten von der Welt scheidenden „Six“-Bestandteil Honegger ließ dementsprechend auch nicht den geringsten Zweifel daran aufkommen, daß es sich bei dem allzu früh verschiedenen Residenten des Boulevard de Clichy um einen Aspiranten und Hoffnungsträger sondergleichen gehandelt habe, um, wie er es sinngemäß formulierte, den mittelalterlichen Architekten einer Kathedrale des „moderne musical français“.

Verabschieden wir uns daher besser von einer einheitlichen, in sich stimmigen oder schlüssigen Betrachtungsweise der „Six“. Im Winter 1953/54 gestand etwa Poulenc in seinen *Entretiens avec Claude Rostand* ohne Umschweife ein:

Le slogan était facile mais, la jeunesse étant friande de publicité, nous acceptâmes une étiquette qui, au fond, ne signifiait pas grand'chose. La diversité de nos musiques, de nos goûts et dégoûts démentait une esthétique commune. Quoi de plus opposé que les musiques d'Honegger et d'Auric? Milhaud admirait Magnard, moi pas; nous n'aimions ni l'un ni l'autre Florent Schmitt qu'Honegger respectait; Arthur, par contre, méprisait, au fond de lui-même, Satie, qu'Auric, Milhaud et moi adorions.

Gefolgt vom Stoßseufzer seines verwirrten Gesprächspartners: „Quelle salade!“¹⁸, entfuhr es Rostand. Mit größter Wahrscheinlichkeit liegt des Rätsels Lösung jedoch in jenem vielzitierten, aber meist nur verstümmelt wiedergegebenen Vierzeiler begründet, den Cocteau in seinen Lyrikzyklus *Plain-Chant* aufgenommen hat, einem eindringlichen und schönen Bild:

Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger
J'ai mis votre bouquet dans l'eau du même vase
Et vous ai chèrement tortillés par la base
Tous libres de choisir votre chemin en l'air.¹⁹

Dasselbe Gefäß, dasselbe nährnde Wasser wohl schon noch als gemeinsame Grundlage für die unterschiedlichen Blumen; zusammengebunden, verschnürt und gewunden aber nur ganz unten am Stengel, damit jeder einzelnen Blüte ermöglicht werden konnte, sich in voller Pracht zu entwickeln, aufzublühen, sich nach oben zu recken, zu atmen und freizuwerden, in höhere Luftregionen vorzustößen. Befreit aus der Enge der Verknäuelung (sprich: Gruppenzwänge) und dem stagnierenden Naß (sprich: Tradition); befähigt, selbständig eine andere Form, Farbe, ein anderes Aroma anzunehmen (sprich: Evolution); kontrolliert vom Initiator bzw., bildlich gesprochen, Floristen angeordnet; liebevoll arrangiert, aber nicht erstickt; geäußerte Freude und Entzücken darüber, wenn jede einzelne zarte Pflanze ihrer natürlichen Schönheit gemäß aufkeimte – das und nichts anderes machte laut Cocteau die Wesensgrundlage der „Six“ aus, bildete die Idee hinter der so werbewirksamen Inszenierung. Besser läßt sich das gegenseitige Bedingen von freiheitlichem Impetus bei simultaner Grundsteinlegung metaphorisch wohl nicht mehr einfangen – Honegger wird es gefreut haben, daß sich die Finalsilbe „-ger“ seines Namens auf „air“ (Luft, Aussehen) reimt; Durey wird seinerseits zur Kenntnis genommen haben, daß sein Name auch hier schon fehlt. Hält man sich diese gelungene poetische Ver-Dichtung vor Augen, so wird verständlich, warum der von seinen Neidern und von der Nachwelt so oft geschmähte Cocteau nicht nur Gnade vor den Augen seiner Eleven fand, sondern rundheraus von ihnen verehrt und bewundert wurde. So versuchte Poulenc z. B., diesem „touche-à-tout“ Cocteau, abgesehen von dessen dichterischen, cineastischen, male-rischen und organisatorischen Fähigkeiten mit den Attributen und Kennzeichnungen „un manager de génie, un ami fidèle et exquis, notre

18 Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris 1954, S. 45.

19 Jean Cocteau, Ausschnitt aus *Plain-Chant*, in: *Jean Cocteau. Romans, poésies, œuvres diverses*, hrsg. von Bernard Benech, Paris 1995, S. 302.

chroniqueur poétique bien plus que notre théoricien“²⁰ ein Denkmal zu errichten – Zeugnis nicht von Schmeichelei, sondern von Ehrfurcht.

Man kann es beliebig drehen und wenden, aber es läßt sich nicht leugnen: Wir kommen augenscheinlich nicht umhin, eine dritte Perspektive einzunehmen, um dem unablässig changierenden Spannungsverhältnis zwischen Schutz- und Auffang-Funktion der Vereinigung und dem stets neu zu erobernden, angreifbaren Part des jeweiligen Einzelkämpfers gerecht zu werden. Vom Blickwinkel des Jahrzehnts nach dem II. Weltkrieg aus relativierten sich die Standpunkte und individuellen Bewertungen nämlich ein weiteres Mal. Um 1950 wurden in der Musikgeschichtsschreibung Frankreichs die Karten neu gemischt. Das „Six“-Abenteuer lag inzwischen drei Dekaden zurück; die Serialisten traten auf den Plan, die Avantgarde der „années folles“ sah sich brüsk ins Abseits gedrängt und nicht länger in der Lage, der neuen Ära ihren Stempel aufzudrücken. Parallel dazu vollzog sich ein gegenläufiger Prozeß: Die einstigen Novizen unter den „Six“ wurden von einer Erfolgswoge getragen – Auric landete einen Welthit mit der Titelmelodie aus dem Film *Moulin rouge*; Poulenc reüssierte mit seiner Bernanos-Oper *Dialogues des Carmélites*, seinem großformatigen *Stabat mater* und feierte Triumphe bei Konzerttourneen in den USA. Ihre „großen Brüder“ traten dagegen ins zweite Glied zurück: Der Ruhm Milhauds war, schon durch seine Zwangsemigration nach Kalifornien, etwas verblaßt, und Honeggers Stern war, trotz seiner Wiederbelebung der Gattung Symphonie, trotz weiterer Auftragswerke durch schweizerische Mäzene, allmählich im Sinken begriffen. Hinzu kam, daß das Klangbild und die Textur seiner Spätwerke unterdessen spröder, schroffer, rauher geworden waren, an Geschmeidigkeit und Nachvollziehbarkeit eingebüßt hatten.

Gegen diesen Ansehensverlust und Mangel an öffentlichem Echo und auch, um der fehlenden Attraktivität seiner neueren Komposition entgegenzuwirken, setzte er sich mit der Publikation polemischer Schriften zur Wehr. In immer unversöhnlicherem Stil, manchmal auch mit dem Unterton der Attacke, prangerte er darin die Oberflächlichkeiten und die Unflexibilität des Konzertbetriebes und seiner restaurativen, Gefälligkeiten perpetuierenden Programmpolitik an. In seinen autobiographischen Schriften, die er nach Kriegsende in Buchform veröffentlichte, dominierte, neben musikästhetischen Notaten und Analysen der jüngsten Zeitgeschichte, deutlich eine verbitterte, ja pessimistische Haltung. Die untergeordnete Rolle der Komponisten im öffentlichen Ansehen, deren mangelnde materielle Versorgung und ihr schwindender Stellenwert im allgemeinen sind Gegenstand beständiger Klagen. Den Gipfel dieser Negativbilanz – Honegger verstand

20 Poulenc, *Entretiens* (wie Anm. 18), S. 45.

sich dabei auch als Mahner und Anwalt nachwachsender Tonsetzer – erreichte er²¹ in seinem Vortrag für die Unesco (1952). Darüber hinaus wurde er nicht müde, in den einschlägigen Periodika seine frühere prominente Stellung innerhalb der „Six“ in Abrede zu stellen – unter Umständen erhoffte er sich von einer solchen nachträglichen Abgrenzung eine schonendere Behandlung durch Zeitgenossen und neue Achtung durch eine wenig ehrerbietige Musikpresse, die den Vorkriegsprotagonisten und ihren Errungenschaften samt und sonders den Rücken zugekehrt hatte. Kein Zweifel, Honegger hatte sich in Gänze von einem Teil seiner doch überaus vielversprechenden Vergangenheit²² abgekapselt. Überraschenderweise bewegten sich aber genau zu diesem Zeitpunkt seine früheren Weggefährten mit ausgebreiteten Armen wieder auf ihn zu.

Insbesondere die neuartigen Nuancen in seinem Verhältnis zu Poulenc geben uns Aufschluß über die noch tastende, zögerliche Versöhnung. Eingefahrene Wahrnehmungsmuster begannen Schritt für Schritt an Bedeutung zu verlieren. In den gerade erwähnten Rostand-*Entretiens* hatte Poulenc noch eingestanden, wie sehr ihn um 1917 das selbstbewußte, joviale Auftreten Honeggers beeindruckt und eingeschüchtert hätte, dessen stolze Siegesgewißheit und Bühnenpräsenz im von Bathori inszenierten *Jeu de Robin et Marion* im Vieux-Colombier. Wenige Minuten später beklagte er sich im selben Frage- und Antwort-Spiel vor einem Rundfunkpublikum aus

21 Ausführlich dokumentiert in der (von Suzanne Oswald und Willi Reich leider nicht durchgängig überzeugend) ins Deutsche übertragenen Ausgabe seiner Schriften unter dem Titel *Beruf und Handwerk des Komponisten – Illusionslose Gespräche, Kritiken und Aufsätze*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1980. Im Gespräch mit Bernard Gavoty etwa (in *Je suis compositeur*) verstieg sich Honegger 1951 zu folgendem düsterem Orakel, zunächst auf Satie gemünzt: „Nirgends harmonischer Reichtum, nirgends kontrapunktischer Reichtum. Wir werden, wenn es so weiter geht, vor dem Ende des Jahrhunderts zu einer sehr summarischen, barbarischen Musik kommen, in der die rudimentäre Melodie sich mit brutal skandierten Rhythmen verbindet. Das wird dem entarteten [sic!] Ohr des Melomanen vom Jahre 2000 entsprechen.“ (S. 194) – Im selben Gespräch wütete er an anderer Stelle gegen einen inflationären „Verschleiß an Arbeitsmethoden“ im 20. Jahrhundert und polarisierte wie folgt: „Auf einer Seite stehen die Verfechter der Methode Satie. Sie preisen die Rückkehr zur Einfachheit. Sancta Simplicitas! Auf der andern Seite stehen die, welche, vierzig Jahre später den Pfaden Schönbergs folgend, den Ausweg in die Atonalität suchen und in noch despotischerer Weise das Zwölftonsystem vor sich aufstellen. Dieses Reihensystem versteift sich auf sehr eng begrenzte Regeln: [Seine Adepten] erscheinen mir wie Galeerensklaven, die, nachdem sie ihre Ketten zerrissen haben, freiwillig hundert Kilogramm schwere Kugeln an ihre Füße hängen, um schneller zu laufen.“ (S. 194 f.).

22 Anschaulich bebildert in: *Arthur Honegger – le centenaire. Documents, Fotos, Materialien. Katalog der Ausstellung in Le Havre und Zürich*, hrsg. von Florence und Paul Vercier für den Conseil Suisse de la Musique und die Bibliothèque Nationale Paris, Le Havre 1992.

Zehntausenden von Zuhörern über Honeggers eigenwillige und wenig höfliche Isolierung, dessen quasi autistische Kommunikationsverweigerung und dessen Rückzug ins Schneckenhaus:

Si je suis moins intime avec Honegger qu'avec Auric ou Milhaud, ce n'est pas du tout pour des raisons esthétiques, car je n'aime rien tant que ce qui m'est opposé, mais, très prosaïquement, pour une simple raison de téléphone; Arthur ne répond jamais au bout du fil, n'ouvre pas la porte si on sonne chez lui et regarde rarement son courrier. Avouez que cela rend l'intimité difficile. Lorsque je le rencontre au concert [...], je me dis avec émotion: „Comme c'est mélancolique de se voir si peu!“²³

Und in seinem späteren Erinnerungsband *Moi et mes amis* von 1963 sollte Poulenc zum selben Sachverhalt ergänzend ausführen:

Mon intimité avec Arthur n'était pas ce qu'était mon intimité avec Milhaud et Auric. Ce qui est assez paradoxal, c'est que ma grande intimité avec Honegger n'a eu lieu que pendant les deux dernières années de sa vie, parce qu'il était malade. Je dois vous dire, pour vous parler franchement, qu'Arthur trouvait la mienne trop légère et que je trouvais la sienne trop lourde! Naturellement, par la suite, nous nous sommes jugés tout à fait différemment. Mais alors nous étions, somme toute, engagé dans des voies divergentes. Nous nous sommes beaucoup estimés, mais nous n'avons aimé nos musiques qu'à la fin de la vie d'Arthur.²⁴

Dieser verblüffende beiderseitige Sinneswandel nahm seinen Ursprung in der 1954 jäh wieder aufflammenden, von großem Respekt getragenen Korrespondenz zwischen Honegger und Poulenc. In einem Schreiben aus Pratteln bei Basel teilte der schon sterbenskranke Ältere dem Jüngeren mit, wie sehr er von der Lektüre von dessen, hier bereits mehrfach zitierten *Entretiens* gerührt und aufgerüttelt worden sei:

Je les ai lus séance tenante. Merci. C'est que je puis te dire, c'est que cette lecture m'a extraordinairement rapproché de toi. Elle a augmenté l'affection que j'ai pour le fidèle ami et grandi l'admiration que j'éprouve pour le musicien, l'homme créateur naturel de musique ce qui te différencie tellement de tant d'autres. Au milieu des modes, des systèmes, des mots d'ordre que les impuissants ont tenté d'imposer, tu es resté toi-même avec ce rare courage qui impose le respect. Nous sommes, je le crois, de tempéraments très différents, mais je crois avoir de commun avec toi: l'amour de la musique plus que l'amour du succès. Sur des points opposés nous nous exprimons pareillement.²⁵

Im folgenden spielte er Satie gegen Fauré, Charpentiers *Louise* gegen Dukas' *Ariane*, Berlioz gegen Wagner, und, im Bereich der Malerei-Prä-

23 Poulenc, *Entretiens* (wie Anm. 18), S. 42.

24 Francis Poulenc. *Moi et mes amis*, hrsg. von Stéphane Audel, Paris/Genf 1963, S. 147 f.

25 Arthur Honegger, Brief an Francis Poulenc vom 10. Mai 1954, in: Francis Poulenc. *Correspondance 1910–1963*, hrsg. von Myriam Chimènes, Paris 1994, S. 791 f.

ferenzen, Van Gogh gegen Toulouse-Lautrec und El Greco aus. Um mit der nachstehenden Schlußfolgerung symbolisch die Hand auszustrecken:

Toutes ces divergences, loin de nous séparer, me semblent au contraire nous rapprocher. La variété, n'est-ce pas la plus belle chose dans la vie et dans l'art? Ne me trouveras-tu pas trop présomptueux si je me place à côté de toi pour te dire: „Nous sommes deux ‚honnêtes hommes‘ “? Je t'embrasse en fraternelle affection.²⁶

Poulenc war naturgemäß positiv überwältigt, ja bestürzt von einer solch unerwarteten Flut von Komplimenten und dem in elegantes Vokabular gekleideten angebotenen Waffenstillstand. Vor allem zeigte er sich beglückt, daß der altersmilde Honegger von einer Gleichberechtigung zweier Strömungen, zweier musikalischer Existenzformen gesprochen hatte, vermeintliche Verspieltheit und vermeintliche Seriosität, Schabernack und Expressivität nunmehr auf Augenhöhe nebeneinander gelten ließ. Er informierte seine Leser in seinem von Stéphane Audel herausgegebenen Erinnerungs- und Bekenntnisband:

C'est une lettre extraordinaire, un peu trop élogieuse pour moi. Elle marquera exactement [...] les termes dans lesquels nous étions avec Arthur au moment de sa mort. Une très grande tendresse vraiment, car c'est le mot tendresse que nous pouvons employer, et je dois dire que c'est les trois dernières années de sa vie que nous nous sommes vraiment compris, que nous avons parlé de tout.²⁷

Knapp einen Monat darauf, im Juni 1954, erfolgte Poulencs schriftliche Antwort an Honegger, eine Art zustimmendes Gegengeschenk, aus dem an dieser Stelle nur zwei kurze Passagen wiedergegeben seien: Zum einen Poulencs Aufruf, aus dem Rampenlicht der Musikgeschichte zurückzutreten, den eigenen Stellenwert zu begreifen und nachrückenden jüngeren Talenten den Vortritt zu lassen – „Il faut bien que les ‚6‘ accusent leur âge!!!“, im Brief versehen mit drei handschriftlichen Ausrufezeichen –; zum anderen seine Erwiderung:

Oui, cher Arthur, nous sommes plus près l'un de l'autre que ne le pensent nos amis, nos ennemis et les critiques. Tu as raison quand tu dis que nous sommes ‚d'honnêtes hommes‘. C'est, je crois, la plus souhaitable attitude pour un artiste. Vois-tu ce qui compte c'est l'authenticité que ce soit celle d'un Puccini ou d'un Webern. Soyons indulgent[s] pour les jeunes qui ‚brûlent‘ comme nous avons brûlé, et faisons-leur confiance.²⁸

26 Ebenda, S. 792.

27 Poulenc. *Moi et mes amis* (wie Anm. 24), S. 147 f.

28 Francis Poulenc, Brief an Arthur Honegger vom 8. Juni 1954, in: Poulenc. *Correspondance* (wie Anm. 25), S. 793 f.

Altersbedingte Verklärung, Nostalgie oder Sentimentalität einmal beiseite gelassen, in diesem von Emphase und Weisheit getragenen bilateralen Diskurs deutete sich eine panoramatische Zusammenschau weit auseinander liegender Schaffensperioden an. Auf dem Spiel stand im Ausklang dieses Briefwechsels nicht weniger als eine angemessene Würdigung Honeggers durch Poulenc; der Abstand von gut fünfunddreißig bis vierzig Jahren versetzte den Jüngeren in die Lage, zu unterscheiden zwischen dem partiell verzerrten Bild, das er sich und mit ihm mindestens zwei Generationen von Hörern und Musikkennern von dem Älteren gemacht hatten.

Und in der Tat, die Anknüpfungspunkte zum Herausfiltern stilistischer und formalistischer Beeinflussung waren mannigfaltig: Zweifelsohne hatte Honegger mit seinen Apollinaire-Liedern (1915–17) den Boden bereitet für Poulencs große Apollinaire-Zyklen, die *Banalités* (1940) oder die *Calligrammes* (1948); Honeggers *Six Poésies de Jean Cocteau* (1920–23) waren parallel zu Poulencs emblematischem Cocteau-Zyklus *Cocardes* (1919) und seiner Farce *Le Gendarme incompris* (1921) entstanden. Und Honeggers konzentrierte *Sept pièces brèves* für Klavier (1919/20), Kleinodien von unaufdringlicher Schlichtheit, bildeten fraglos das Bindeglied zwischen Schönbergs kleinen Klavierstücken op. 11 oder op. 19 (1909/11) und Poulencs provozierenden *Mouvements perpétuels* (1918), die längst zum Inbegriff einer klaren, schnörkellosen, allen ornamentalen Zierats entledigten pianistischen „Six“-Diktion geworden waren²⁹. Von Honeggers Streichquartett mit Vokalpart *Pâques à New York* (1920) auf Poème aus *Du monde entier* von Blaise Cendrars zogen sich unsichtbare, aber nicht zu übersehende Verbindungslinien zu Milhauds anarchistisch-tropischem Cendrars-Ballett *La Création du monde* (op. 81a; 1923), aber auch zu dessen Drittem Streichquartett von 1916 (op. 32), in dem ein Léo-Latit-Gedicht von einer Sopranistin als zusätzliche lyrisch-melancholische Schicht vorgetragen wird. Und eine intensive Analyse von Honeggers Geniestreich, dem so pointierten wie seinem Entstehungsdatum kompositionstechnisch weit vorausseilenden Klavier-*Concertino* von 1924, einem vor Jazzelementen und sarkastischem Instrumentalparlando nur so strotzenden eklektizistischen Vexierspiel – eine Analyse also, die hier bedauerlicherweise nicht durchgeführt, sondern nur erst einmal angeregt werden kann –, dürfte eindrucksvoll belegen, bis zu welchem Ausmaß Honegger mit diesem brillanten Kunststück nicht nur ein gleichwertiges Gegenstück zu Gershwins Klavierkonzert in F (1925) geliefert hat, dessen Tendenzen sogar mehrheitlich vorwegnehmend, sondern über weite Strecken dem

29 Vgl. Alfred Cortot, *Les Six et le piano*, in: ders., *La Musique française de piano*, Bd. 3. Paris 1948, S. 7–111.

französischen Instrumentalkonzert um 1930 insgesamt – in puncto formaler Anlage, Klangbild und Orchestration, Transparenz und stilistischer Zuspitzung – als überragendes Modell gedient hat. Weder Ravels zwei berühmte Klavierkonzerte von 1929–1931, noch Poulencs choreographisches Klavierkonzert *Aubade* (1929) oder sein zwischen Gamelan-Motorik und Mozartparodien oszillierendes Doppelklavierkonzert (1932) wären ohne diesen folgenreichen Anstoß Honeggers vorstellbar: mit seinen wirkungsvollen Ingredienzien wie oktavierten Pendelfiguren und repetitiver Monotonie; mit Wanderbässen, Barockkarikaturen, Holzbläserdominanz, parataktischer Gliederung, in sich kreisender, kindlicher Motivik; mit knatternden Blechsalven, „blue notes“, gegentaktiger Akzentsetzung; unter Verwendung gestopfter, martialischer Weill-Trompeten, jazziger Tupfer, von Ragtime-Versatzstücken, ausfransenden Marschrhythmen und Bluesmelodik schlichtweg ein Vorreiter des Genres, ein ebenbürtiger Wahlverwandter von Gershwins ungleich bekannterer *Rhapsody in Blue* (1924/26).

Ein provisorisches Fazit könnte, schon allein im Hinblick auf dieses wie ein Befreiungsschlag wirkende *Concertino*, folgendermaßen lauten: Daß hier mit dem sogenannten „Fossil“ Honegger auf der einen Seite und mit den sogenannten „echten Six“ auf der anderen Antipoden am Werke gewesen sein sollten, erwies sich auf einmal als Tautologie. Und daß Milhaud und Poulenc, nicht aber Honegger 1922 als „Six“-Botschafter Schönberg in Wien aufsuchten, zählt abermals zu dem an Paradoxien so überreichem anekdotischen Fundus der frechen Ära des *Bœuf sur le toit*, von wo sie, als aufmüpfige Troubadoure der Moderne, einst ausgezogen waren, frischen Wind in die erstarrten Strukturen von Conservatoires und Konzertsälen zu bringen. Je nach Gangart und Tempo, je nach Intensität seiner Überzeugung hatte jeder unter den Sechsen eben auf seine Weise dazugehört, den Stein der Erneuerung und des unkonventionellen Umgangs mit überlebten Traditionen und verkrusteten Rezeptionsmechanismen ins Rollen gebracht. Oder, um im Bild zu bleiben: Jeder unter ihnen hatte sich aus dem von Cocteau locker angeordneten Strauß gelöst, war, individuelle Richtungen einschlagend, über das „Taufbecken“ von dessen „Vase“ hinausgewachsen.

Schenkt man der Interpretation José Bruyrs Glauben, verstand es der frühe Honegger mit einer Mischung aus „lyrisme touffu“ und „tendre émotion“ zu bestechen³⁰; Willy Tappolet zufolge glückte ihm eine Verbindung aus „extase s raphique“ und „chromatisme sauvage et d esp r “.

30 Jos  Bruyr, *Honegger et son  uvre*, Paris 1947.

Laut Marcel Delannoy schließlich gelangte jede profunde Auswertung seiner Werke zwangsläufig zu der Erkenntnis:

Il y a dans le subconscient d'Arthur Honegger, et cela depuis toujours, une espèce de rêve pascal, lumineux et doux, une fresque [...] avec plus de vigueur dans les volumes. Les âpres conflits de sa nature y tendent comme à une résolution pacifique.³¹

In letzter Konsequenz benötigten die „Six“ wohl keine pathetischen Verbrüderungsgesten, um die im Geiste nie abgerissene, gleichwohl imaginäre Vernetzung untereinander wiederherzustellen. Was jedenfalls Poulenc anging, so hatte er längst seinen Frieden mit all jenen auseinanderdriftenden Divergenzen und revidierten Orientierungen geschlossen, als er 1962, sieben Jahre nach dem Tode von „le Roi Arthur“ und nur wenige Monate vor seinem eigenen Ableben, seine große Klarinettensonate, Vermächtnis und Testament zugleich, mit der Widmung versah: „à la mémoire d'Arthur Honegger“.

Résumé

« Chèrement tortillé par la base »

Arthur Honegger, plus ou moins conforme à l'esthétique des « Six » ?

Quelques considérations esthétiques autour d'une idée reçue

La correspondance tardive entre Honegger et Francis Poulenc au milieu des années 1950, révélant des prises de position esthétiques étonnamment différentes de celles défendues de part et d'autre et par ses co-disciples pendant les années 1920 aux 1940, sert de point de départ à des réflexions quant à son appartenance « authentique » au « Groupe des Six ». Tout en retraçant un par un les points de vue variés – et très souvent extrêmement opposés – adoptés par Honegger lui-même, par Cocteau, Milhaud, Durey et les historiens-phares des « années folles » (Tappolet, Bruyr, Delannoy, Roy etc.) au cours des décennies suivant la période iconoclaste du *Coq* et du *Coq et l'Arlequin*, nous sommes désormais en mesure de différencier ces propos contradictoires. Honegger fut-il simplement un « membre honoraire », un sympathisant ? Ne fut-il donc pas, en tant que « successeur » auto-proclamé de Bach, Beethoven et Pfitzner, farouchement opposé à la vénération du cirque, du cabaret ou encore du music-hall prônée par le sextuor insolent, un « membre malgré lui » de cette « société d'admiration mutuelle » prétendument sur-estimée ? Ou ne faudrait-il pas plutôt le désigner, au contraire, comme un pionnier, un ardent défenseur, voire l'un des représentants les plus significatifs de

31 Marcel Delannoy, *Honegger*, Paris 1953; hier zitiert nach Halbreich, *Honegger – Un musicien dans la cité des hommes* (wie Anm. 2), S. 354.

la cause des « Nouveau Jeunes » et leurs successeurs, propulsés au centre de l'attention par Collet et d'autres personnalités influentes ? Honegger : « le plus Six des Six » ? En examinant des œuvres-clés du « roi Arthur », tel le *Dit des Jeux du Monde* d'après Paul Méral, présenté au Théâtre du Vieux Colombier au crépuscule de la Grande Guerre, tel *Skating Rink*, sa « symphonie chorégraphique » spectaculaire d'après Ricciotto Canudo, sa collaboration exceptionnelle avec Cocteau lors de la création d'un opéra historique selon les principes innovateurs tout à faits inouïs de la « contraction » avec *Antigone*, et ses participations diverses aux ouvrages collectifs du Groupe, nous parvenons à esquisser un portrait considérablement révisé de ce Suisse français, qui connut très tôt la gloire avec ses oratorios bibliques, triomphant partout en Europe. En effet, c'est en faisant connaissance avec un Honegger méconnu, celui qui fut proche des amateurs et musiciens-artisans, celui qui, en dépit des désaccords sévères entre Satie et « le petit Arthur », développait sa propre version d'une « musique d'ameublement », celui qui gagnait l'admiration du grand public avec son opérette complètement inattendue *Les Aventures du Roi Pausole*, faisant ainsi honneur à la devise des « Six » friands d'un art populaire capable de « descendre dans la rue », celui enfin qui concevait l'un de ses concertos parfaitement en accord avec l'esprit étincelant, ironique et « jazzy » des « Six », quand il réalisait de manière presque paradigmatique, de façon idéale même, son *Concertino pour piano* en 1924, que l'on s'approche au fur et mesure de toutes ses facettes, trop souvent masquées par l'image stéréotypée d'un Honegger mélancolique ou rigoureux, pessimiste ou amer. Au centre de mon essai se trouve, entre autres, une interprétation assez précise du fameux poème de Cocteau aux jolies métaphores, tirant sa révérence aux « Six », ce quatrain légendaire, maintes fois cité mais rarement interprété dans sa totalité, cette déclaration d'amour poétique faisant partie de son recueil *Plain-chant*. Il illustre mieux que toute autre analyse le rôle fixé – et les libertés concédées – à chaque membre de ce mouvement audacieux, et il démontre également, comme ce fut le cas pour Honegger, qu'individualisme et adhésion, qu'un esprit collectif et une signature personnelle furent tout à fait conciliables au sein de cette union de talents hors du commun, aussi unique qu'inclassable.