

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:	Musiker der Moderne zwischen Fossilien und Beethovenomanie : Honegger als Literat
Autor:	Kraus, Beate Angelika
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858732

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: 18.02.2026

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

Musiker der Moderne zwischen Fossilien und Beethovenomanie: Honegger als Literat

Frankreich verfügt über eine eigene Tradition der „critique d’artiste“: Viele Komponisten haben regelmäßig zur Feder gegriffen und ihre Ansichten über die Kunst und das aktuelle Musikleben publiziert. Auch von Arthur Honegger existiert ein umfangreiches schriftstellerisches Œuvre, doch im Gegensatz zu jenem eines Hector Berlioz oder Claude Debussy ist dieses bis heute kaum erschlossen¹. Mehrere Gründe sprechen dafür, in diesem Kontext zunächst nach der Rolle Beethovens in Honeggers Schriften zu fragen: Beethoven war derjenige Komponist, mit dem sich nachfolgende Generationen auseinandersetzen mußten, ein das Musikleben und Künstlerbild dominierender Titan, der zur eigenen Positionsbestimmung zwang. Für einen ab 1911 in Paris studierenden Komponisten wie Honegger, der sich keineswegs allein auf die Opernbühne konzentrieren wollte, war es ausgeschlossen, den Sonderweg der französischen Beethoven-Rezeption zu ignorieren. Gewiß war ihm bekannt, daß sein Lehrer Vincent d’Indy in seiner außerordentlich erfolgreichen Biographie seines eigenen Lehrers César Franck diesen als den einzigen würdigen Erben Beethovens dargestellt hatte, dem gelungen sei, was das symphonische Deutschland nicht vermocht hätte². Selbstverständlich kannte Honegger ebenso Claude Debussys kritische Auseinandersetzung mit Beethoven, insbesondere dessen zuerst im Mai 1901 in der *Revue Blanche* erschienen Beitrag über die 9. Symphonie³. Arthur Honegger selbst wirkte in jener Zeit, in der Romain

1 Die Honegger-Biographik konzentrierte sich allein auf Leben und musikalisches Werk, ohne ein Kapitel dem umfangreichen schriftstellerischen Œuvre zu widmen; vgl. Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1954. Auch Pierre Meylan (*Arthur Honegger. Humanitaire Botschaft der Musik*, Frauenfeld 1970) zog die beiden Buchveröffentlichungen *Incantations aux fossiles* und *Je suis compositeur* nur hinzu, um Honeggers Haltung zum Beruf des Komponisten und dessen Kulturpessimismus zu erörtern. Die beiden insgesamt fast 1800 Seiten umfassenden Studien von Harry Halbreich enthalten ebenfalls kein Kapitel über Honeggers schriftstellerische Aktivitäten (vgl. *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, und *L’Œuvre d’Arthur Honegger, Chronologie, catalogue raisonné analyses, discographie*, Paris 1994).

2 Vgl. Vincent d’Indy, *César Franck*, Paris 1906 (1930). Repr. 1965 und 1987, S. 37–38, S. 62.

3 Vgl. *La «Neuvième Symphonie»*, in: *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Introduction et notes de François Lesure, Édition revue et augmentée, Paris 1987, S. 33–37.

Rolland mit seinem umfangreichen Œuvre schuf, was seither als Höhepunkt französischsprachiger literarischer Beethoven-Rezeption gilt⁴. Er stand in Verbindung zu Rolland; bei der Bühnenmusik *Liluli* kam es gar zu einer Zusammenarbeit zwischen beiden. Von Anfang an mußte Honegger seinen Weg gleichsam im Schatten eines allmächtigen Beethoven finden und beschreiten. Honegger selbst hatte sich als glühenden Beethovenianer („Beethovenien fervent“) bezeichnet, und in seinem Pariser Arbeitszimmer am Montmartre hing ein Bild der Totenmaske Beethovens. Auch die nachfolgende Honegger-Rezeption brachte ihn stets mit Ludwig van Beethoven in Verbindung, besonders wenn es um Vorbilder für sein symphonisches Schaffen ging.

Es mag nicht überraschen, wenn das Register des von Huguette Calmel herausgegebenen umfangreichen Bandes mit Schriften Arthur Honeggers⁵ unter dem Stichwort „Beethoven“ die mit großem Abstand meisten Einträge verzeichnet. Doch nur drei Beiträge Honeggers sind explizit Beethoven gewidmet: *Beethoven et nous* erschien in *Le Correspondant* am 25. März 1927 und somit zu Beethovens hundertstem Todestag. Gut vierzehn Jahre später erschien ein Artikel *Festival Beethoven* in *Comœdia* N° 3 am 5. Juli 1941, der später unter verändertem Titel in die 1948 in Lausanne publizierte Sammlung *Incantations aux fossiles* übernommen wurde. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges schließlich entstand der kurze Aufsatz *Beethovenomanie* vom 22. Oktober 1945, der unmittelbar auf eine Konzertkritik vom 18. Oktober 1945 folgte (*La Missa solemnis entendue de la baignoire R*), nachdem die Société des Concerts du Conservatoire mit Beethovens Opus 123 ihre erste Nachkriegssaison eröffnet hatte⁶.

Arthur Honeggers Beitrag *Beethoven et nous* verdient schon deshalb Beachtung, weil er passend zu jenem viel beachteten Beethoven-Jubiläum eine Auseinandersetzung mit dem Mythos Beethoven und der Funktion von Beethovens Werk im Musikleben darstellt. Honegger stellte sich nicht in die Reihe der Autoren von Festschriften, sondern formulierte kritische Worte angesichts der „religion beethovénienne“, anknüpfend z. B. an Debussy, den er sogar zitierte. Etwa über die 9. Symphonie ist zu lesen: „Quant à la IXe Symphonie, nul n'ignore que, depuis Wagner jusqu'au vénérable M. Schuré, – naturellement, – elle a été le prétexte d'une véritable débauche idéologique.“ Es folgen die markanten Worte von Debussy,

4 Die wichtigsten Beethoven-Schriften erschienen zwischen 1928 und 1945, vgl. Romain Rolland, *Beethoven. Les Grandes Époques créatrices*, Édition définitive, Paris² 1980.

5 Arthur Honegger. *Écrits*, Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris 1992, nachfolgend zitiert als *Écrits*.

6 Vgl. *Écrits*, S. 79–93 (*Beethoven et nous*), S. 381–384 (*Festival Beethoven*) und S. 177–178 (*Beethovenomanie*) bzw. in deutscher Übersetzung von Willi Reich: Arthur Honegger, *Beschwörungen*, Bern 1955, S. 28–30 (*Beethovens Neunte*) und S. 31–33 (*Beethovenomanie*).

aus dessen bereits 1901 erschienem Aufsatz, in dem er die Neunte mit der Mona Lisa verglich:

On a entouré la *symphonie avec chœurs*, disait Debussy, d'un brouillard de mots et d'épithètes considérables. C'est avec le célèbre sourire de la *Joconde*, qu'une curieuse obstination étiqueta à jamais mystérieux, le chef d'œuvre qui a entendu le plus de bêtises.⁷

Honeggers Beitrag führt zu der Forderung, Beethovens Musik als solche sprechen zu lassen und alles zu vergessen, was jemals über sie und den großen Komponisten geschrieben wurde. Die Zeilen lesen sich als Appell eines Beethoven-Liebhabers, der den Beethoven-Kult nicht mehr erträgt. Doch zunächst erfolgt eine fundierte Analyse der Besonderheiten des romantischen Beethoven-Bildes, welche die literarische Beethoven-Deutung eines Hector Berlioz einschließt. Arthur Honegger schreibt über die romantische Interpretation von Beethovens Künstlerpersönlichkeit, daraus resultierende Projektionen auf die Werke und deren Auswirkungen auf Aufführungspraxis und Verhalten des Konzertpublikums. Ausgerechnet dieser als rezeptionsgeschichtliche Studie bestechende Beitrag Honeggers wurde nicht in die Aufsatzsammlung *Incantations aux fossiles* übernommen und liegt auch nicht in deutscher Übersetzung vor. Indessen enthält er Ansätze, die sonst erst in der wenig später erschienenen Studie von Arnold Schmitz⁸ ausgeführt wurden. Doch Honegger beschränkt sich nicht auf eine Bestandsaufnahme. Zitiert seien hier seine zusammenfassenden Worte über Beethoven:

Cette grandeur, on ne saurait la nier. Mais, pour la bien entendre, il la faut restituer à l'ordre musical. Il la faut dégager de cette littérature, par quoi l'on a cru servir le maître, mais par quoi on le compromet, notamment aux regards de ces esprits distingués que j'ai dits et qui ne savent pas dégager l'or de cette gangue ajoutée par de trop fervents admirateurs. On risque, voulant le grandir comme «héros», de le diminuer comme musicien. Or il a fort bien accompli son métier, qu'il aimait avec passion, et il est essentiellement un musicien.⁹

Auch von der Diktion her ist das ein flammendes Plädoyer gegen den Kult um den Titanen, gegen all den Ballast längst verkrusteter Rezeptionsgeschichte und für den Musiker Beethoven, der meisterhaft und leidenschaftlich seinen Beruf ausübte. Bereits 1927 vertrat Honegger eine Position, wie sie in späteren Beethoven-Jubiläumsjahren in noch schärferer

7 *Écrits*, S. 83, vgl. auch Claude Debussy in: *La Revue Blanche*, 1. Mai 1901 bzw. François Lesure (Hrsg.), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 2002, S. 36.

8 Vgl. Arnold Schmitz, *Das Romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin und Bonn 1927.

9 *Écrits*, S. 89.

Weise zutage treten sollte, denkt man etwa an den provokativen Film-Beitrag *Ludwig van. Ein Bericht von Mauricio Kagel* zum Jahr 1970, in dem in verschiedenen Sequenzen der dominierende Beethovenkult – vom Museum bis zum Konzertbetrieb – satirisch beleuchtet wird.

Bei dem Beitrag *Festival Beethoven* handelt es sich um die Kritik einer Aufführung von Beethovens 9. Symphonie im Jahr 1941 unter Charles Münch, jenem für Honegger so wichtigen elsässischen Dirigenten, dem er wenige Jahre später seine *Symphonie liturgique* widmen sollte. Doch Honegger schrieb keine Konzertkritik im engeren Sinne, sondern nutzte die Gelegenheit für grundsätzliche Gedanken zum Werk. Er nennt drei Haltungen, mit denen er sich der 9. Symphonie nähern könne: „celle du croyant qui s'incline devant la divinité vénérée“ – und er fügt sogleich hinzu: „La foi ne se discute pas.“ Zweitens gäbe es „l'attitude du musico-graphe“, der das Werk analysiert und sich daran erfreut, einen neuen Gedanken dazu lang und breit auszuführen. Schließlich nennt er „celle du naïf“, also die Haltung dessen, der alle bisherigen Urteile ignorierend erstmalig das Werk hört und sich so sein eigenes Bild davon macht.¹⁰ Honegger bevorzugt die zuerst genannte Haltung, denn trotz der Flut der Beethoven-Konzerte, bekennt er: „je suis resté le Beethovenien fervent que j'étais dans ma jeunesse“. Dennoch wähle er als Kritiker (er bezeichnet sich selbst als „critique musical“) die dritte Haltung. Was nun folgt, mag zunächst überraschen: Honegger kritisiert so manches an der Neunten und betont, eine solche Partitur würde man heute keinem jungen Komponisten durchgehen lassen, geschweige denn sie aufführen. Über einen Abschnitt im langsamem dritten Satz urteilt er: „Sans manquer au respect dû au génie, on peut dire que ce passage sonne très mal.“ Sein Fazit nach kurzer Besprechung des Finalsatzes lautet: „Oserai-je le dire, il me semble que la promesse contenue dans l'exposition n'est pas tenue et que le grand Hymne dont le thème magistral faisait prévoir l'épanouissement a tourné court.“¹¹ Als wolle er jeglichen eventuellen Widerspruch des Lesers im Voraus entkräften, fügt er hinzu: „Je blasphème peut-être, qu'on me pardonne, j'exprime mon sentiment en toute sincérité. Je crois que l'appareil extérieur de beaucoup de partitions musicales trompe sur la vraie grandeur de leur conception [...].“ Nach Honeggers Ansicht ist die übermenschliche Erscheinung des Titanen Beethoven („la figure surhumaine du Titan“), in einem Werk wie dem Streichquartett op. 131 weit mehr zu erkennen als in dieser Symphonie¹². Das Werk sei überdimensioniert, hielte nicht, was es

10 *Écrits*, S. 381.

11 *Écrits*, S. 383.

12 Bei der Nennung von Werken Beethovens ist eine emotionale Nähe zu den Streichquartetten auffällig. Vgl. z. B. *Écrits*, S. 277: „Enfin pendant les tristes jours de l'occupation je me replongeais dans les quatuors de Beethoven et l'influence de cette œuvre magnifique me stimula et me permit de me mettre au travail.“

verspreche, und wird folglich ungeachtet des Publikumserfolgs von Honegger abgelehnt.

Diese Art von Kritik erinnert an Texte aus einer Zeit, in der die Société des Concerts du Conservatoire unter François-Antoine Habeneck Beethovens Symphonien in Frankreich gerade erst bekannt machte. Die Pariser Erstaufführung der 9. Symphonie fand dort am 17. März 1831 statt und stieß auf Unverständnis. Auch noch Jahre später blieb die Neunte das Werk Beethovens, das am wenigsten von der Kritik angenommen wurde. Zitiert sei als Beispiel aus der *Revue Musicale* von 1832, also nachdem in Paris weitere Gelegenheit bestanden hatte, das Werk zu hören:

Tout remplis d'admiration pour le génie de son auteur, nous n'avons pu nous empêcher de considérer une partie de l'ouvrage, et surtout le dernier morceau, comme une erreur du grand artiste. On reconnaît la puissance du talent dans quelques traits du premier allegro, dans l'adagio et surtout dans le scherzo, délicieuse fantaisie d'un homme qui en a eu de sublimes. Le reste, disons-le, le reste est affligeant, car on y reconnaît un système qui gâte les plus belles inspirations.¹³

Beide Elemente sind hier enthalten, einerseits der große Respekt vor Beethovens Genie, andererseits die Überzeugung, die Neunte sei im Grunde ein Irrtum und keineswegs ein Meisterwerk. Hector Berlioz erinnerte noch 1838 daran, daß so mancher Kritiker darin die letzten schwachen Schimmer eines verlöschenden Genies oder gar eine „monsttrueuse folie“ sehen würde¹⁴. Wenn Honegger mehr als ein Jahrhundert später ähnlich schreibt, darf bezweifelt werden, ob er als Haltung „celle du naïf“ einzunehmen vermag. Tendenz und Textsorte sprechen eher für ein bewußtes Anknüpfen an die Tradition seiner französischen Vorgänger. Dennoch dürfte ein solches Urteil 1941 anders gewirkt haben als im Jahre 1832, hatte doch Beethovens 9. Symphonie längst ihr Publikum gefunden und wurde allgemein bejubelt. Der schreibende Komponist Honegger hatte somit keine Chance (mehr), in Bezug auf Beethoven den Geschmack des Publikums zu formen, er konnte allenfalls provozieren und nachdenklich machen.

In seinem Aufsatz *Beethovenomanie* kritisiert Honegger die Flut der Beethoven-Aufführungen zu Beginn der Pariser Konzertsaison im Oktober 1945. Erneut habe er mit großem Bedauern angesichts der anhaltenden Monotonie der Programme feststellen müssen, daß wieder einmal alles ganz im Zeichen Beethovens stünde. Der nüchternen Aufzählung folgt der

13 *Nouvelles de Paris*, in: *Revue Musicale*, Bd. 12, Nr. 12 (21. April 1832), S. 90.

14 Hector Berlioz, *Symphonie avec Chœurs de Beethoven*, in: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 5. Jg. Nr. 9 (4. März 1838), S. 97–100. S. 97: „Certains critiquent la regardent comme une monstrueuse folie; d'autres n'y voient que les dernières lueurs d'un génie expirant [...].“

lakonische Kommentar: Armer Beethoven! Es gibt Grund genug für Dich, ein zweites Mal taub zu werden:

Les concerts Pasdeloup, sous la direction de Guillot: grand cycle Beethoven en cinq séances. Festival Beethoven à Chaillot avec la Neuvième, sous la direction de C. Rabany. Orchestre de l'Université de Paris: festival Beethoven, sous la direction de Pfrimmer. Le pianiste Doyen et le violoniste Charmy: audition intégrale des sonates piano et violon de Beethoven. Quatuor Loevenguth: audition intégrale des dix-sept quatuors de Beethoven. A cela, il faut ajouter que, dans presque tous les récitals qui ne sont pas consacrés à Chopin ou Liszt, le nom de Beethoven figure plutôt deux fois qu'une. Pauvre Beethoven! Il y a de quoi te rendre sourd une seconde fois. Ces œuvres, archiconnues, archicélèbres, devraient être traitées avec plus de respect.¹⁵

Honegger fordert, die Zahl der Aufführungen auf wenige wirklich sehr gute zu beschränken, anstatt die tausendste *Eroica*-Interpretation zu servieren, schließlich würde ein Gourmet ja auch nicht täglich nur die gleichen Kutteln essen.¹⁶ So berechtigt dieser Beitrag aus der Sicht Honeggers auch sein mag – auch er ist keineswegs neu. Diese Art der Beethoven-Kritik hat in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert eine lange Tradition: Spätestens seit das Conservatoire mit seiner von Habeneck geformten Beethoven-Gemeinde eine zentrale Stellung im Kulturleben einnahm und mit seiner Programmgestaltung in neu gegründeten Orchestergesellschaften Nachahmer fand, wurde Kritik an einer gewissen Einseitigkeit laut. Angesichts der Tatsache, daß allein für die Jahre 1828 bis 1870 rund vierhundert Aufführungen nur der Symphonien Beethovens allein durch die Société des Concerts du Conservatoire nachweisbar sind, erscheint das verständlich. Bereits ab Mitte der 1830er Jahre wurde für das Conservatoire und den seine Konzertprogramme beherrschenden Beethoven ein Vokabular verwendet, das dem Bereich der Religion entlehnt ist: Die Bezeichnung Conservatoire wurde in der Sprache der Musikkritik ersetzt durch „le sanctuaire de l'art“ oder „le temple de l'art“, Beethoven entsprechend „le dieu du temple“, zu dessen Verehrung dort „le feu sacré sur l'autel“ brannte und dessen Musik man „avec une attention religieuse“ lauschte. In diesem Kontext steht auch ein Ereignis anlässlich des Paris-Aufenthaltes von Anton Schindler, der das Beethoven-Porträt von Ferdinand Schimon mitbrachte und es den Mitgliedern der Société des Concerts du Conservatoire zeigte: „tous se sont religieusement découverts devant le vénérable image“ als stünden sie vor einem Altar. Dieses geschah indessen bereits 1841, lange bevor Honegger eine krankhafte Beethovenomanie feststellte, und längst hatten Karikaturen wie etwa jene von Eugène Louis Lami das Pariser Beethoven-Publikum

15 *Écrits*, S. 177.

16 *Écrits*, S. 178: „Quel affligeant manque de goût et de mesure! Passerai-il pour un gourmet, un délicat gastronome, celui qui, à chaque repas de sa vie, s'empiffrerait de tripes?“

kritisch dargestellt. Bereits 1844 hatte der Kritiker Stephen Heller am Beispiel von Berlioz den Gedanken geäußert, dieser wichtigste französische Komponist müsse wohl erst tot sein, damit seine Werke einen Platz im Repertoire fänden¹⁷. Das Thema blieb aktuell, Gustave Bertrand warf dem Publikum 1870 in *Le Ménestrel* vor, es sei „d'un goût ultra-classique“, habe nicht einmal Schumann und Mendelssohn akzeptiert und empfinge „toute œuvre nouvelle, à plus forte raison tout auteur nouveau avec une méfiance marquée.“¹⁸ Arthur Honegger als Autor steht in diesem Punkt in einer langen Tradition und kritisierte, was schon seine Vorgänger als störend empfanden.

Ein Aspekt aus dem Aufsatz *Beethovenomanie* verdient Beachtung, auch weil er in anderen Schriften Honeggers immer wieder thematisiert wird: Es geht um die Auswirkung der deutschen Besatzung auf das französische Musikleben. Honegger, der dank seiner Schweizer Staatsangehörigkeit die Zeit des zweiten Weltkriegs in Paris als Bürger eines neutralen Staates in relativer Sicherheit verbrachte, bringt die Beethoven-Begeisterung des Publikums mit dem deutschen Kulturimport in Verbindung: „Le public, paraît-il, ne veut entendre que cela, il remplit les salles, nullement rassasié par les innombrables cycles du même auteur que nous ont infligés les Allemands pendant quatre ans d'occupation.“¹⁹ Hier ist Vorsicht geboten, da Beethovens Musik längst vor dem deutschen Einmarsch in Paris in einer Dimension das Musikleben beherrschte, die allenfalls noch von Wagner erreicht wurde. Diese Sonderstellung Beethovens in Frankreich fand ihr Echo im 19. Jahrhundert sogar in der Politik. Seine Musik war bei zahlreichen offiziellen Anlässen aufgeführt worden, bis hin zum deutsch-französischen Krieg von 1870/71, in dem Beethoven als französische Identifikationsfigur allem Nationalismus standhielt.

Grundsätzlich bedurfte es keiner Besatzung, um das Musikleben der europäischen Kulturmetropole Paris deutsch einzufärben: Die erste deutschsprachige Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* fand bereits 1929 im Théâtre des Champs-Elysées statt; es handelte sich um ein Gastspiel der Truppe der Bayreuther Festspiele. 1932 wurde die „*Commémoration du Centenaire*“ de Brahms mit einem Festival der Association des

17 Stephen Heller, *Société des Concerts. Première matinée*, in: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 11. Jg. Nr. 3 (21. Jan. 1844), S. 20–22. S. 22: „Comment la première institution musicale de la France hésiterait-elle encore longtemps à exécuter les œuvres du premier compositeur instrumental français? Faudra-t-il que Berlioz prenne le parti d'aller dormir ce long sommeil qui change subitement les ennemis les plus acharnés en panégyristes enthousiastes? Une fois mort, il vivra longtemps, j'en suis certain. Le cri: Berlioz est mort! fera surgir mille voix qui crieront: Vive Berlioz!“

18 Gustave Bertrand, *Semaine Théâtrale*, in: *Le Ménestrel*, 37. Jg. Nr. 12 (20. Febr. 1870), S. 92.

19 *Écrits*, S. 177.

Concerts Pasdeloup unter der Leitung von Felix Weingartner im Théâtre des Champs-Elysées begangen. Später gehörte es zur Strategie der Nationalsozialisten, keine Musik zu exportieren, die womöglich vom französischen Publikum abgelehnt werden würde, sondern gezielt den Pariser Geschmack zu bedienen, um sich so als Kulturnation zu präsentieren²⁰. Die Rechnung ging offenkundig auf, denn deutsche Spitenensembles mit Beethoven, Mozart, Wagner und anderen Komponisten wurden vom Pariser Publikum entsprechend gefeiert.

Arthur Honegger, der selbst bereits ab den zwanziger Jahren zu den wichtigsten Pariser Komponisten zählte, befaßte sich immer wieder mit der Frage nach den Aufführungsmöglichkeiten für neue Musik. In diesem Zusammenhang wird auch häufig Beethoven genannt, so als sei er ein Hinderungsgrund. In seinem Aufsatz *La situation sociale du compositeur de musique*, erschienen in *Le Mois* im August 1933, schildert er die Problematik einer als Verdrängungsprozeß empfundenen Konkurrenzsituation.

De tous temps, le musicien créateur, c'est-à-dire le compositeur, a été considéré, au point de vue social, comme un inutile, un parasite. Je soupçonne qu'on devait dire à Beethoven désirant placer sa musique: «Pourquoi venir nous encombrer d'œuvres nouvelles? Nous avons celles de Mozart». Et à Mozart: «Nous nous passerons de vous; nous avons Philippe-Emmanuel Bach».²¹

Wenn Honegger als Komponist betont, Musikgeschichte müsse weitergehen und das Konzertleben dürfe nicht allein vergangenen Komponistengenerationen überlassen werden, dann ist das nur zu verständlich. Es sollte jedoch nicht der Eindruck entstehen, die Klassiker hätten das Musikleben von Paris so sehr beherrscht, daß kein Raum für neue Musik bestanden hätte. Gerade Paris bot in jener Zeit, in der Honegger schrieb, eine erstaunliche Vielfalt. Auch wenn die so genannten Klassiker stark vertreten waren, blieb ungewöhnlich viel Platz für die zeitgenössische Musik. Das gilt nicht nur für die französische Musik, Paris blieb international. Es gab beispielsweise zahlreiche Kontakte zwischen der zweiten

20 Vgl. Manuela Schwartz, *La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis*, in: Myriam Chimènes (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris 2001, S. 89–105; dies., *Die Musikpolitik der Nationalsozialisten in Vichy-Frankreich*, in: Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Anabella Weismann (Hrsg.), *Kultur, Propaganda, Öffentlichkeit: Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1998, S. 55–78.

21 *Écrits*, S. 131.

Wiener Schule und der französischen Avantgarde, darunter auch Musikern des „Groupe des Six“: Darius Milhaud hatte schon um die Jahreswende 1921/22 die französische Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* geleitet. Er und Francis Poulenc haben Schönberg in Wien besucht, Arthur Honegger teilte ihm schriftlich seine Begeisterung mit. Auch Roger Désormière, Charles Koechlin und Florent Schmitt haben das Werk in der Presse verteidigt. Schönberg selbst kam im Dezember 1927 nach Paris, um an einem ihm gewidmeten „mini-festival“ teilzunehmen. Das Violinkonzert von Alban Berg wurde im Dezember 1936 in Paris aufgeführt, und im Juni 1938 erklangen dort die *Variations pour piano* op. 27 von Webern in einem Konzert der Schola Cantorum. Viele weitere deutsch-französische Wechselbeziehungen ließen sich anführen. 1937 erfolgte die Gründung des Orchestre radio-symphonique, dessen Schwerpunkt die (Ur-)Aufführung zeitgenössischer französischer Musik darstellen sollte. Bei den Premieren in der Pariser Opéra im Palais Garnier hatte die zeitgenössische französische Musik eine Bedeutung, die heute undenkbar wäre. Arthur Honegger selbst war dort binnen weniger Jahre mit vier Werken vertreten: *L'Aiglon*, *Antigone*, *Le Cantique des Cantiques* und *L'Appel de la Montagne*. Die Regierung in Vichy förderte in den Jahren 1940 bis 1944 mit einem staatlichen Budget zusätzlich das Musikleben. Es kam folglich zu einem fruchtbaren Wetteifer zwischen zwei Kriegsparteien, die sich beide als Kulturnationen präsentieren wollten.

Gewiß kann es hier nicht darum gehen, im Detail zu überprüfen, in welchem Maße die Realität dem entsprach, was Honegger vermittelte oder anmahnte. Er selbst war bisweilen ein skeptischer Leser der Schriften seiner Vorgänger. Der in *Comœdia* N° 115 erschienene Beitrag *Berlioz, ce méconnu...*²² stellt die Geschichte des von den Zeitgenossen verkannten Berlioz in Frage und endet mit folgenden Worten:

Ou bien n'y a-t-il pas dans le tableau souvent présenté du Berlioz ravagé, aigri par l'incompréhension, une de ces affubulations romanesques qui peuvent amener le sourire (oh! un sourire d'envie) aux lèvres d'un homme de 1943?

Bei der späteren Zweitveröffentlichung wurde an dieser Stelle folgende Anmerkung hinzugefügt:

In sehr freundschaftlicher Art macht mir Paul Landormy den Vorwurf, ich hätte den etwas übertriebenen Tiraden Berlioz' vollen Glauben beigelegt. Ist denn dieser Optimismus nicht schon an sich ein Beweis zugunsten meiner Ansicht?²³

22 *Écrits*, S. 581–585.

23 Zit. nach Arthur Honegger, *Beschwörungen* (wie Anm. 6), S. 38.

Es sollte stets bedacht werden, daß der Autor und Kritiker Arthur Honegger als einer der wichtigsten Akteure des Musiklebens seiner Zeit schrieb und handelte. So wie er das Berlioz-Bild kritisch hinterfragte, muß heute bei der Lektüre von Honeggers Schriften nach dem Verhältnis von Dichtung und Wahrheit gefragt und die jeweilige Intention des Autors berücksichtigt werden.

Komponisten, die in nennenswertem Umfange schriftstellerisch tätig waren, sind ein relativ junges Phänomen in der Musikgeschichte. Für die Zeit vor der französischen Revolution mag der Eindruck entstehen, gerade jene Musiker, die heute nicht zu den bedeutenden Komponisten gezählt werden, hätten sich als Musikschriftsteller und -theoretiker einen Namen gemacht. Ist etwa von Johann Mattheson oder Johann Friedrich Reichardt die Rede, so stehen keineswegs die kompositorischen Werke im Vordergrund. Umgekehrt verfügen wir von vielen Komponisten aus der Zeit der Wiener Klassik zwar über umfangreiche Dokumente, und wissenschaftlich-kritische Briefausgaben geben wichtige Informationen zu Biographie und Werkgenese, doch existieren aus ihrer Feder keine für die Öffentlichkeit bestimmten Texte. Carl Maria von Weber ist ein früher Ausnahmefall; die literarische Qualität macht seine diversen Schriften heute noch lesenswert. Auch wenn weitere Komponisten, unter ihnen Robert Schumann, Franz Liszt oder Richard Wagner gleichfalls publizistisch tätig wurden, hat sich in der allgemeinen Wahrnehmung eine Doppelbegabung oder zweifache Tätigkeit als Komponist und Schriftsteller nicht durchgesetzt. Häufig bleibt, wie im Falle von E. T. A. Hoffmann oder François-Joseph Fétis, lediglich die eine Werkhälfte im kollektiven Gedächtnis.

Die Blütezeit der Musikpresse mit im 19. Jahrhundert mehreren konkurrierenden Pariser Musikzeitschriften machte die Pressearbeit zu einer Konstante musikalisch-künstlerischer Existenz. Dabei wäre nach den Beweggründen für eine solche schriftstellerische Betätigung zu fragen, denn reine Werkpropaganda greift zu kurz, ebenso wie die Notwendigkeit, als Kritiker Geld zu verdienen, weil man vom Komponieren allein nicht leben könne. Insbesondere drei mögliche Motive lassen sich anführen: Die eigene Positionierung in der Musikgeschichte, die Einflußnahme auf das eigene Künstlerbild und schließlich die Publikation als Kampfschrift gegen Konkurrenten oder konkurrierende Strömungen.

Eine Positionierung vor dem Hintergrund klassischer Werke der Musikgeschichte spielt erst eine Rolle seit einer Zeit, in der die Vergangenheit im Musikleben der Gegenwart lebendig bleibt, also spätestens seit 1830, als einerseits mit so genannten „Concerts historiques“ die alte Musik

(wieder)entdeckt wurde und andererseits Komponisten wie Beethoven nach ihrem Tode als Klassiker im Repertoire blieben. Die Schriften Honeggers vermitteln den Eindruck, daß er nicht zu jenen egozentrischen Komponisten zählte, die sich oder andere innerhalb der Musikgeschichte einzurichten versuchten. Er beschränkte sich darauf, Interesse zu wecken. Beispielsweise setzte er sich in einem Beitrag für die *Comœdia* N° 21 vom 8. November 1941 für Albert Roussels 3. Symphonie ein:

Je m'adresse à vous, jeunes auditeurs passionnés de belle musique, et je vous dis: «Vous ne connaissez pas cette symphonie; elle n'a été que peu jouée; elle fut créée par Ch. Münch dans un de ses concerts il y a quelques années. C'est une œuvre admirable d'un des plus grands musiciens français. Venez l'entendre, écoutez-là avec tout votre cœur. Vous aimez Bach, Beethoven, Wagner, Ravel, vous avez raison; mais enrichissez-vous, ne soyez pas des spécialistes étriqués, soyez des esprits ouverts. Si vous écoutez bien cette symphonie, vous l'aimerez, vous lui ferez une place à côté de vos œuvres préférées et vous penserez: *Ce vieux machin d'Honegger avait raison, Roussel est un type rudement épata*nt.»²⁴

Honegger unternimmt hier keinerlei Versuch, etwas über die Komposition zu sagen oder seine Sachkompetenz einzusetzen. Gerade in diesem Fall wäre eine Einordnung leicht gewesen, gibt es doch ganz konkrete Bezüge zwischen dieser 3. Symphonie und der 5. Symphonie Beethovens. Mühelos hätte Honegger Roussel mit diesem Werk als Beethoven-Nachfolger herausstellen können, so wie d'Indy mit Franck verfahren war. Nirgends ist hier zu lesen, daß es sich um ein Auftragswerk zum Jubiläum des fünfzigsten Bestehens des Boston Symphony Orchestra handelte oder daß die glanzvolle Uraufführung dort im Oktober 1930 unter der Leitung von Sergej Kussewitzki stattgefunden hatte. Honegger hätte dem Leser mitteilen können, daß Roussel diese Symphonie selbst für sein bestes Werk hielt und betonte, sie enthielt kein außermusikalisches Programm, sondern bestehe aus den vier traditionellen Sätzen der klassischen Symphonie. Doch nichts dergleichen, Honegger verwendet eine völlig andere Sprachebene: „Geht hin, und ihr werdet denken, der alte Herr Soundso von Honegger hatte Recht, Roussel ist ein schrecklich famoser Kerl!“ Dieser Satz illustriert, was bezüglich der Haltung des Kritikers mit „celle du naïf“ gemeint sein könnte – und er mag als typisch für einen Arthur Honegger gelten, der Komponieren primär als Ausdruck des kreativen Musiker-Seins begriff.

Der Versuch einer Einflußnahme auf das eigene Künstlerbild spielt eine Rolle, seit allgemein akzeptiert wurde, daß sich das Werk aus der Biographie des Künstlers heraus erklären läßt oder es zumindest von Wichtigkeit ist, über die Lebensumstände des Komponisten informiert zu sein. Die

24 *Écrits*, S. 419.

Musikgeschichtsschreibung in der Form „l’homme et l’œuvre“ wurde von dieser Haltung entscheidend geprägt. Zugleich konnte die Biographie Teil der Vermarktungsstrategie werden: Hector Berlioz inszenierte sein eigenes Leben wie einen Künstlerroman, stellte auch private Dinge wie Liebesaffären in den Dienst des Werkes und umgekehrt. Das Sendungsbewußtsein des Künstlers stand bei ihm im Vordergrund, und später sollte man ihn als große Persönlichkeit der Romantik feiern. Franz Liszt, dessen Karriere ebenfalls in Paris maßgeblich geprägt wurde, erfand die Legende vom so genannten Weihekuß, den er als Knabe von Beethoven empfangen haben wollte und der ihm die Legitimität verlieh, dessen Erbe anzutreten. Selbstverständlich schrieb Richard Wagner zu eigenen Gunsten, und noch so mancher andere Komponisten-Kollege griff zur Feder, um das eigene Image zu beeinflussen. Wer das wie beispielsweise Anton Bruckner nicht tat, riskierte, den publizistischen Aktivitäten anderer zum Opfer zu fallen. Vor diesem Hintergrund fällt auf, daß Arthur Honegger sich als Person in seinen Schriften stets sehr zurücknahm. Bezüge zum großen Meister Beethoven erscheinen, wenn überhaupt, sehr versteckt. Im Falle seiner *Cinquième Symphonie (Di tre re)* erklärte er am 15. Juni 1951 den erweiterten Titel folgendermaßen:

Il y aurait outrecuidance, lorsqu’un compositeur arrive à ce chiffre, à intituler son œuvre *Cinquième Symphonie* sans plus. Depuis déjà longtemps, la «cinquième», la seule authentique, est celle de Beethoven.

C’est pourquoi j’ai ajouté en sous-titre, et pour qu’il soit loisible de la situer, «di tre re» à la partition qui porte ce numéro.²⁵

Auf die Frage von Bernard Gavoty nach seiner Arbeitsweise als Komponist („Vous prenez des notes?“) antwortete Honegger bescheiden, er hätte diese Gewohnheit angenommen:

Quand il me vient un motif, un rythme, une phrase tout entière, je les consigne. Vous connaissez les carnets de notes de Beethoven? Sans avoir l’outrecuidance d’amorcer une comparaison, je dois avouer que je procède de la même manière et je la conseille à mes élèves.²⁶

Diese Skizzenbücher Honeggers liegen noch heute in der Bibliothèque nationale de France und warten auf eine wissenschaftliche Erschließung. In unserem Kontext ist bemerkenswert, wie Honegger selbst sie als nützliches Arbeitsmittel einordnete: Keine Rede ist hier vom Ringen um Motive und Einfälle. Andere Komponisten hätten gewiß weniger Hemmungen gehabt,

25 *Écrits*, S. 280.

26 *Écrits*, S. 681–682.

ihre Arbeitsweise mit jener Beethovens zu vergleichen oder diesen als ihr Vorbild zu nennen.

Derjenige Komponist, den Honegger ausdrücklich als sein Vorbild nennt, ist indessen Johann Sebastian Bach, etwa in einem Brief vom 3. August 1920 an Paul Landormy:

J'attache aussi une grande importance à l'architecture musicale que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. J'ai aussi une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est Jean-Sébastien Bach.²⁷

Immer wieder finden sich bei Honegger solche Bekenntnisse, beispielsweise in einem Beitrag für *La Revue des jeunesse musicales de France* vom 15. Februar 1948 spricht er von „mon amour pour Jean-Sébastien“²⁸ oder zwei Jahre später „Protestant, j'ai toujours aimé l'art du choral tel que Bach le pratiquait“²⁹. So mag verwundern, daß Honegger Bach im Gegensatz zu Beethoven keinen einzigen Beitrag gewidmet hat. Der Grund liegt vermutlich in der völlig anderen Bach-Rezeption im Vergleich zur Beethoven-Rezeption in Frankreich. Im Falle Beethovens war eine Abgrenzung notwendig, so sehr blieb das symphonische Musikleben in Paris von seiner Musik dominiert. In *Je suis compositeur* wird entsprechend kritisiert:

Les concerts sont plus nombreux que jamais. Mais ils sont devenus des performances de champions du piano ou de la baguette. L'impresario exige le programme orthodoxe: festival Beethoven pour le chef d'orchestre, récital Chopin pour le pianiste. Le public se rue aux bureaux de location, sans même connaître les programmes.³⁰

Die Situation bei Bach ist anders, für ihn engagiert sich Honegger, als sei er ein unbekannter zeitgenössischer Komponist, dessen Werk es noch zu entdecken gilt. In dem oben zitierten Artikel, in dem Honegger sich für die 3. Symphonie von Roussel einsetzt, beschreibt er auch das relativ junge Publikum eines Konzerts mit Werken von Bach: „J'ai remarqué une grande majorité de jeunes gens. Bach serait-il le musicien de la jeunesse? Ce serait

27 *Écrits*, S. 34.

28 *Écrits*, S. 250.

29 *Écrits*, S. 276.

30 *Écrits*, S. 723. In deutscher Ausgabe: Arthur Honegger, *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst in unserer Zeit*, Zürich 1942, S. 144: „Die Konzerte sind zahlreicher denn je. Aber sie sind zu Bravourleistungen der berühmten Klavier-Champions und Stad dirigenten geworden. Der Impresario verlangt das «orthodoxe» Programm: ein Beethoven-Festkonzert für den Dirigenten, einen Chopin-Abend für den Pianisten. Das Publikum stürmt die Billettkassen, ohne das Programm auch nur zu kennen.“

trop beau“³¹. In *Comœdia* N° 107 hatte er unter dem Titel *Faut-il contingenter la production musicale?* festgestellt: „On ne joue pas non plus les cantates de Bach“³² und sprach in *Comœdia* N° 118 von „l'exclusion à peu près totale de Bach“³³. Als Honegger im Jahr 1955 seine *Hommage à Albert Schweitzer* verfaßte, würdigte er diesen vor allem als „le grand artiste pour toute une génération à laquelle il a fait mieux comprendre l'œuvre splendide de J.-S. Bach“³⁴. Bach steht bei Honegger aus verschiedenen Gründen für die Moderne. In seinem Beitrag *De la jeune musique française*, erschienen im März 1947 in der *Revue de l'Alliance française*, steht Bach (wie nach ihm noch Haydn und Mozart) insbesondere für eine Zeit, in der das Publikum stets neue Kompositionen einforderte, während in der relativ kurzen Periode der Romantik zwischen Beethoven und Wagner die Konzertprogramme erstarrt seien.³⁵

Schriftstellerische Aktivität als Positionierung gegenüber zeitgenössischer Konkurrenz bis hin zur Bekämpfung von Gegnern spielt zunehmend eine Rolle seit ein Überangebot von Kompositionen frei schaffender Künstler auf Aufführungsmöglichkeiten wartet und das bürgerliche Publikum mit seiner Meinung eine marktbestimmende Machtfunktion erhielt. Auch in diesem Punkt ist Honegger sehr zurückhaltend, schreibt nicht gegen eventuelle Rivalen, sondern setzt sich für Kollegen ein. Hier tritt er in die Fußstapfen von Henri Collet, dem sogenannten Vater des „Groupe des Six“, der es nicht selten fertig brachte, in einem einzigen Artikel der Rubrik *La Musique chez soi* der Zeitschrift *Comœdia* rund fünfzig Namen von zeitgenössischen Komponisten zu nennen und zu empfehlen — auch einfach mit dem Ziel, daß diese bekannt würden und im Gedächtnis haften blieben³⁶.

Selbst wenn Honegger kritisiert, dann geschieht dies zumeist mit einem Hauch von Ironie, einem humorvollen Augenzwinkern. Beispielsweise die Praxis, unbekannte neue Werke nur dann und in homöopathischen Dosen zu hören, wenn im gleichen Konzert auch mindestens ein bekanntes Meisterwerk erklingt, beschrieb Honegger in *Comœdia* N° 82 und N° 85 im Januar und Februar 1943; später entstand daraus das Kapitel *Histoire des*

31 *Écrits*, S. 419.

32 *Écrits*, S. 575.

33 *Écrits*, S. 588.

34 *Écrits*, S. 319. Albert Schweitzers Buch *J. S. Bach, le musicien-poète*, mit einem Vorwort von Charles-Marie Widor, war in Leipzig 1905 erschienen und hatte französischen Lesern Bachs Musik erstmalig erschlossen. Eine erweiterte und revidierte deutschsprachige Ausgabe erschien in Leipzig 1908.

35 *Écrits*, S. 238.

36 Vgl. Beate Angelika Kraus, *Henri Collet et Comœdia. Le feuilleton musical dans une époque de bouleversements artistiques*, in: *Revue internationale de musique française*, 10. Jg. Nr. 29, Juni 1989, S. 29–38.

fossiles innerhalb der Buchveröffentlichung *Incantation aux fossiles*.³⁷ Das Prinzip wird folgendermaßen erklärt:

«Si tu manges toute ta soupe, tu auras du dessert» dit-on aux enfants. «Si vous écoutez patiemment de l’X, Y ou Z, vous aurez du bon Beethoven et une grande platée de Wagner.»³⁸

Diese Kritik ist eindeutig, aber im Ton nicht verbittert. Außerdem hat sie, wie vieles, was wir in Honeggers Schriften lesen, keineswegs an Aktualität verloren.

Gelegentlich finden sich bei Arthur Honegger ernüchternde Worte über das Publikum und dessen Fähigkeit, Musik zu begreifen, so etwa in seinem Beitrag in *Comœdia* N° 75 mit dem Titel *Concert pour les Jeunesses musicales de France*:

Les gens qui vous disent: «Je ne comprends pas la musique moderne, je ne comprends que la musique classique» sont des gens qui, en réalité, ne comprennent ni l’une ni l’autre, seulement ils savent que Beethoven et Bach sont d’immortels génies et ils n’osent pas avouer qu’ils s’embêtent à l’audition de telle symphonie ou de la *Messe en si*. Ils feraient figure de barbares.³⁹

Wenn man diesen Abschnitt isoliert betrachtet, ließe sich ein gewisser Kulturpessimismus ableiten. Im Gesamtkontext ergibt sich jedoch ein positiveres Bild, insbesondere angesichts der Chancen neuer Musik: Arthur Honegger formuliert anschließend die These, erst das Verständnis der modernen Musik würde den wahren Zugang zu den so genannten Klassikern ermöglichen: „Je prétends que c'est par Fauré, par Debussy qu'on accédera véritablement à Mozart, par Strawinsky, par Bartók à Beethoven et Bach.“ Die Vermittlung von Musikgeschichte in chronologischer Reihenfolge wird damit grundlegend in Frage gestellt. Honegger schreibt gegen den üblichen Ansatz, zunächst klassische Kunstwerke begreifen zu wollen, um auf dieser Basis Richtung Gegenwart vorzudringen, soweit das eben möglich ist. Sein kühner Ansatz geht von der Aktualität aus, um auf dieser Basis die Musik vergangener Epochen zu erschließen. Damit ist er nicht nur Musiker der Moderne, sondern zugleich ein Autor, dessen Ideen eine gewisse kulturpolitische Brisanz haben.

37 In deutscher Ausgabe *Geschichte der Fossilien*, in: Arthur Honegger, *Beschwörungen* (wie Anm. 6), S. 66–68.

38 *Écrits*, S. 535. „«Wenn du Deine Suppe ganz aufißt, dann wirst du auch vom Nachtisch bekommen!» sagt man den Kindern. «Wenn ihr euch geduldig die Sachen von X., Y., oder Z. anhört, dann werdet ihr vom guten Beethoven bekommen und dazu einen großen Teller Wagner!»“

39 *Écrits*, S. 525.

Wie wäre der Schriftsteller Arthur Honegger zu bewerten? Seine Texte sind unbedingt zur Kenntnis zu nehmen, als Zeugnisse eines wichtigen Komponisten und Zeitzeugen seiner Epoche. Honegger schreibt nicht explizit als Komponist, und seine Beiträge bilden keine in sich geschlossene Musikästhetik oder gar Musikgeschichte seiner Zeit. Über literarische Qualität lässt sich natürlich streiten, in jedem Falle stehen Honeggers Schriften guten Feuilletons bester französischer Tradition in nichts nach. Man könnte anmerken, die Beschreibung musikalischer Abläufe aus der Feder von Berlioz sei unübertroffen, die Feder von Debussy bisweilen spitzer, der Stil von Jean Cocteau und Romain Rolland literarischer. Oder diese Vergleiche seien nicht relevant bei einem der vielseitigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Honegger, bei dem es erst einmal darum gehen müsse, das rund zweihundert Werke umfassende musikalische Œuvre in seiner Vielfalt zu erforschen und in das Musikleben zurückzuholen. Vielleicht stimmt es sogar, daß Honeggers umfangreiche Schriften dann ebenfalls Interesse finden würden, so wie ein Leser von *Monsieur Croche* in der Regel zuvor vom Klang der Musik Claude Debussys berührt worden ist. Wenn man so argumentiert, bleiben Honeggers Schriften allerdings nicht mehr als eine ergänzende Lektüre, die das musikalisch-biographische Bild abrundet. Die Frage wäre vielmehr, inwieweit es gelingen kann, Musikgeschichte nicht nur als Kompositionsgeschichte, sondern zugleich als eine Kulturgeschichte zu begreifen, die das schriftstellerische Schaffen einschließt. Arthur Honegger bietet ausreichend Material, ihn in eine literarische Musikgeschichte einzuordnen. Dann wären nicht nur musikalisch-stilistische Vergleiche zu ziehen etwa zwischen Bach, Beethoven und seinen Werken, sondern auch zwischen Hector Berlioz, Claude Debussy und Arthur Honegger als „hommes de lettres“.

Résumé

Un musicien moderne, entre fossiles et manie Beethovenienne :
Honegger homme de lettres

Il existe en France une tradition propre de la critique d'artiste: nombre de compositeurs ont pris la plume pour faire publier leurs pensées sur l'art et sur la vie musicale de leur époque. Ainsi nous possérons un grand nombre d'écrits d'Arthur Honegger, pour la plupart peu connus et peu dépouillés par la musicologie.

Beethoven est le compositeur dont le nom est le plus souvent cité par Honegger. Dans une première approche, cet article présente une analyse de ses trois écrits sur

Beethoven: *Beethoven et nous* de 1927, *Festival Beethoven* de 1941 et *Beethovenomanie* de 1945, ce qui nous permet de les situer par rapport à la réception de Beethoven en France, et notamment par rapport aux écrits de Berlioz et de Debussy. Par-delà leur actualité du moment, ces textes aident à comprendre la pensée d'Honegger et la situation du musicien moderne au 20^e siècle. Quelle est la fonction de ces textes et le but du compositeur-écrivain? Arthur Honegger nous semble relativement modeste quant à sa façon de se situer à travers sa plume et de défendre sa position sur le marché de la musique de son époque. Il n'hésite même pas à soutenir ses collègues, comme par exemple Albert Roussel. Voici qui nous permet de comprendre son langage de critique musical. Jean-Sébastien Bach, ce grand modèle pour Honegger, est traité de la même manière que les musiciens modernes ce qui est explicable par la réception de Bach qui n'a rien en commun avec celle de Beethoven en France. Les idées d'Honegger sont toujours actuelles, par exemple sa pensée que la formation musicale devait se passer au rebours de la chronologie de l'histoire de la musique: selon lui, c'est par les compositeurs contemporains qu'on accédera véritablement à la musique dite classique.

La place d'Arthur Honegger en tant qu'homme de lettres dépasse celle d'un simple critique musical occasionnel, et son œuvre littéraire est beaucoup plus qu'un sous-produit supplémentaire à ses œuvres musicales. Dans le contexte de la pensée musicale française, nous posons la question de savoir s'il est possible ou même nécessaire de comprendre l'histoire de la musique non seulement comme une histoire de partitions, mais, parallèlement, comme une histoire littéraire dans laquelle les rapports entre les écrits de différents auteurs-compositeurs seraient le sujet d'une approche indépendante.

