

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: "On n'a rien à me reprocher" : Arthur Honegger und die Frage der
Kollaboration

Autor: Strucken-Paland, Christiane

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858734>

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>

„On n'a rien à me reprocher“

Arthur Honegger und die Frage der Kollaboration*

Am 6. September 1995 wurde in Frankreich per Gerichtsurteil entschieden, daß es rechtmäßig sei zu behaupten, „Arthur Honegger sei während des Krieges in Deutschland gewesen“¹. Damit wurde amtlicherseits eine Klage zurückgewiesen, die Pascale Honegger, die Tochter des Komponisten, gegen Manuel Rosenthal und Pierre Emile Barbier erhoben hatte, nachdem diese im Rahmen der Rundfunksendung *Les mots et les notes* vom 10. Juni 1994 auf France-Musique über Honeggers Reise nach Wien im Jahre 1941 berichtet hatten. Daß Honegger während der Okkupationszeit nach Deutschland gereist sei, hatte Pascale Honegger – wohl zu Recht – als impliziten Vorwurf der Kollaboration aufgefaßt; und ihr gescheiterter Versuch, die Ehre ihres Vaters per Gerichtsdekret gegen Radio France wiederherzustellen, stellt den vorläufigen Höhepunkt der Auseinandersetzung über ein umstrittenes Kapitel in der Biographie des Schweizer Komponisten dar.

Tatsächlich nämlich ist in der musikwissenschaftlichen Forschung Honeggers Verhalten im besetzten Paris schon seit langem Gegenstand von Kontroversen: Während Forscher wie Fred Prieberg dem Komponisten Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht vorwerfen und ihm einige Zusammentreffen mit Deutschen² sowie seine Teilnahme an einer propagandistisch ausgerichteten Wien-Reise anläßlich Mozarts 150. Todestages 1941 zur Last legen, nehmen andere Musikwissenschaftler ihn als einen ‚im Exil lebenden Schweizer‘ in Schutz, dessen Status ganz anders als derjenige der Franzosen beurteilt werden müsse. Harry Halbreich etwa

* Dieser Beitrag konnte dank eines Forschungsstipendiums entstehen, das mir großzügig von der Paul Sacher Stiftung Basel gewährt wurde. Dort konnte ich wertvolle Einblicke in Originaldokumente sowie in die umfangreiche Korrespondenz Arthur Honeggers erhalten. Darüber hinaus hat mir Pascale Honegger in einem Gespräch bereitwillig und offen zahlreiche Fragen bezüglich Honeggers Pariser Zeit während der Okkupation beantwortet. Wichtige Hinweise erhielt ich auch von Yannick Simon sowie von Dorothea Breitenfeld vom Staatsarchiv Bremen. All diesen Personen und Institutionen möchte ich für ihre Unterstützung meines Forschungsvorhabens herzlich danken.

1 Akten zum Prozeß Pascale Honegger vs. Radio France (M. Rosenthal), Nr. 165.1-2581 ff., Sammlung Honegger, Paul Sacher Stiftung Basel.

2 Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*. Frankfurt a. M., 1982, S. 316.

ist der Meinung, daß Honeggers „présence purement diplomatique et passive à l'une ou l'autre réception organisée par la section culturelle allemande à Paris ne possède certainement pas la signification collaborationniste qu'elle aurait pour un Français."³ Sein Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* wurde während des Krieges in vierzig Städten des unbesetzten Teils Frankreichs aufgeführt und entwickelte sich zu einer Art „nationalen Symbolwerkes“.⁴ Auch seine unter schwierigen Umständen in Paris entstandene 2.Symphonie für Streicher und Trompete ad lib. feierte als Werk des musikalischen Widerstandes und der Hoffnung besonderen Erfolg und wird als direkter Reflex des Krieges interpretiert. Weitere biographische Fakten werden in der Forschung ebenfalls als Beleg für Honeggers Résistance-Haltung angeführt: Der 1942 komponierte, heute verschollene *Chant de Libération*, der 1944 im befreiten Paris mit großer Wirkung aufgeführt wurde, brachte Honegger in der Presse sogar den Beinamen „musicien de la Résistance“ ein.⁵ Zudem arbeitete er mit Pierre Blanchard, dem Chef der Résistance im Kino, als Filmmusikkomponist für dessen beide Filme *Secrets* und *Un seul amour* zusammen. Honeggers Engagement für die französische und zeitgenössische Musik, das der Komponist in zahlreichen Artikeln für die Zeitschrift *Comœdia* äußerte, entsprach den Idealen der Résistance-Bewegung „Front National“ und veranlaßte Roger Désormière dazu, Honegger zu einer Mitgliedschaft zu bewegen. Dies hätte Honegger, der zwar eher der Linken zugeneigt, im Grunde aber apolitisch war, allerdings wohl nicht aus eigenem Antrieb gemacht. Honeggers Stellung als Schweizer im besetzten Paris ist also äußerst unklar und läßt vielfältige Interpretationen zu.

Die Tatsache, daß die Kollaborations-Vorwürfe nicht erst nach Beendigung des Krieges erhoben worden sind, sondern bereits während des Krieges und kurz nach der Libération heftig diskutiert wurden und auch für Honegger am eigenen Leib erfahrbare Konsequenzen mit sich brachten, zeigt, daß bereits Honeggers Zeitgenossen unmittelbar Anstoß an seinem Verhalten nahmen und ihn deswegen tadelten. So strich man für längere Zeit seine Musik von den Spielplänen und schloß ihn aus dem Comité des „Front National“ aus. Honegger selbst sah sich gezwungen, sich in einer „Verteidigungsschrift“⁶ zu rechtfertigen und die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu entkräften.

3 Harry Halbreich, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*. Paris 1992, S. 197.

4 Vgl. Willy Tappolet, *Arthur Honegger*. Zürich 1954, S. 147.

5 Vgl. im folgenden: Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 198 f.

6 Arthur Honegger: „*Il faut d'abord se rendre compte d'une chose*“, Nr. 165.1-2351 f., Sammlung Honegger, Paul Sacher Stiftung Basel.

Die im vorliegenden Beitrag vorgenommene Aufarbeitung zeitgenössischer Quellen und Dokumente soll zur Klärung einer immer noch umstrittenen Phase in der Biographie des Komponisten beitragen und so die nicht selten von Gerüchten und Vorurteilen geprägte Diskussion versachlichen helfen.

Obwohl Honegger einen Schweizer Paß besaß, wählte er bekanntlich während des Krieges als „Aufenthaltort“ ausdrücklich die französische Hauptstadt Paris, in die er bereits 1912 umgesiedelt war. Laut Jean Maillard soll er dies 1943–44 folgendermaßen begründet haben: „Die besten Momente meines Lebens habe ich in Paris verbracht. Ich sehe nun keinen Grund, Paris zu verlassen. Ich bin keine Ratte, die das sinkende Schiff verläßt!“⁷ In seiner „Verteidigungsschrift“ schreibt er ähnliches:

J'aurais pu facilement passer les années de guerre en Suisse et revenir, comme d'autres, en justicier. Cela m'aurait paru bien inélégant de quitter Paris où j'habite depuis 1912 précisément au moment où la vie y devenait difficile et dangereuse.⁸

Halbreich interpretiert Honeggers Entscheidung, in Paris zu bleiben, als solidarische Geste der Dankbarkeit gegenüber den Franzosen und weist darauf hin, daß eine Auslandsreise während der Okkupation nur unter der Bedingung möglich war, daß ein Teil der Familie als Geisel der Nazis in Frankreich bleiben mußte, solange der andere Teil im Ausland war.⁹ In der Tat benötigte Honegger, obwohl er als Bürger der politisch neutralen Schweiz einen anderen Status als die Franzosen selbst innehatte, für seine Auslandsreisen, die ihn beispielsweise nach Spanien, Belgien, Portugal und in die Schweiz führten, einen Ausweis. Im besetzten Paris mußte er im Juli 1942 für seinen Arbeitgeber, die „Films Sirius“, eine von der Propagandaabteilung „Gruppe Film“ genehmigte Arbeitserlaubnis der deutschen Behörden vorweisen.¹⁰

Andererseits lieferte der Status als Schweizer Bürger Honegger auch die Begründung für seine von der Résistance-Bewegung als anstößig empfundene Reise nach Wien: Zu seiner Verteidigung soll der Komponist ganz einfach ausgesagt haben: „Je suis Suisse, par conséquent, je ne vois pas en

7 Jean Maillard / Jacques Nahoum, *Les Symphonies d'Arthur Honegger*, Paris 1974, S. 55, zit. in: Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 198. Er dachte wohl auch an seine Geliebte Claire Croiza und ihren Sohn, die er nicht verlassen wollte.

8 Honegger, „*Il faut d'abord*“ (wie Anm. 6).

9 Prozeßakten (wie Anm. 1), Brief Harry Halbreichs an Pascale Honegger vom 14. August 1994, S. 2.

10 Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung.

quoi je n'ai pas le droit moi d'aller en Allemagne, même pendant la guerre.“¹¹

Umstrittene Fakten

Honegger nennt in seiner „Verteidigungsschrift“ selbst drei Punkte, die zum Vorwurf der Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht geführt hätten: Erstens wurde ihm die bereits erwähnte Reise nach Wien im November 1941 zu den Festlichkeiten anlässlich des 150. Todestages von Mozart zur Last gelegt; zweitens wurde er als Musiker kritisiert, der einige seiner Kompositionen als Begleitung der „Actualités françaises“ im Radio beisteuerte, und drittens wurde immer wieder auf seine journalistische Tätigkeit als Musikkritiker in der kulturellen Wochenzeitschrift *Comœdia* verwiesen. Daneben werden stets seine persönlichen Beziehungen zu der deutschen Besatzungsmacht, etwa zu Heinrich Strobel oder Fritz Piersig, im Zusammenhang mit der Kollaborations-Frage angeführt und auf von Deutschen veranstaltete Empfänge verwiesen, an denen Honegger teilgenommen habe. Daher sollen im folgenden zunächst die drei von Honegger selbst vorgebrachten Aspekte beleuchtet und in einem weiteren Schritt dann seine Kontakte zu deutschen Besatzern einerseits, zu deutschen Komponisten wie Egk oder Pfitzner andererseits sowie seine allgemeine Bedeutung im Pariser Musikleben näher untersucht werden.

Eine Unternehmung wie die unter deutscher Schirmherrschaft veranstaltete Wien-Reise war nicht so harmlos, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Daß sich daran noch Jahrzehnte später äußerst scharfe Kontroversen entzündeten, dokumentiert der bereits erwähnte Gerichtsprozeß, den Pascale Honegger gegen Radio France genau wegen dieses Vorgangs initiierte: Manuel Rosenthal verteidigte erfolgreich seine in der Radiosendung getroffene Aussage, Honegger sei während des Krieges „en Allemagne“ gewesen¹², mit dem Argument, daß Wien seit dem Anschluß 1938 eine deutsche Stadt gewesen sei, und betonte, er habe weder behauptet noch angedeutet, daß „ce voyage était une manifestation de sympathie du compositeur à l'égard du régime nazi.“¹³

Gruppenreisen wie die nach Wien wurden von der deutschen Besatzungsmacht für die künstlerische Elite der eroberten Länder organisiert und durchgeführt, um den für die öffentliche Meinungsbildung überaus wichtigen Schriftstellern, Malern, Musikern und Schauspielern

11 Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2596, S. 4.

12 Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2582.

13 Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2674, S. 6.

eindrucksvoll die angeblich großen künstlerischen Errungenschaften des nationalsozialistischen Regimes zu präsentieren und sie publikumswirksam von der Überlegenheit der deutschen Kultur zu überzeugen. Nach dem Krieg waren bei den gerichtlichen Säuberungsprozessen der sogenannten Commission d'Épuration der allererste Anklagepunkt hinsichtlich einer Kollaboration mit den Nazis stets die Reisen nach Deutschland, dann die Mitwirkung an Sendungen oder Konzerten von Radio-France¹⁴. Allein schon die Teilnahme an solchen Reisen erschien aus französischer Sicht als ein eindeutiges Signal und als Einverständnis zur Kollaboration.

Die elitäre Liste der französischen Delegation der Wien-Reise 1941 setzte sich aus Institutionsleitern, Komponisten, Musikwissenschaftlern, Kritikern und Persönlichkeiten des musikalischen Lebens zusammen – so etwa Louis Hautecœur, Jacques Rouché, Alfred Bachelet, Florent Schmitt, Marcel Delannoy, Arthur Honegger, Gustave Samazeuilh, Lucien Rebatet, René Dommange¹⁵. Einige Teilnehmer der Reise gehörten zu den Befürwortern einer deutsch-französischen Annäherung¹⁶: Louis Hautecœur etwa war Generalsekretär der „Schönen Künste“ im Vichy-Regime; René Dommange, Direktor der Éditions Durand¹⁷, und Jean Bérard, Direktor von „La Voix de son Maître“, traten für Pétain ein; bei Lucien Rebatet handelt es sich um einen der unbarmherzigsten NS-Propagandisten; die Komponisten Alfred Bachelet, Florent Schmitt, Marcel Delannoy und Gustave Samazeuilh verfochten die Idee eines „neuen Europas“, und viele gehörten dem sogenannten „Groupe Collaboration“ an, der die Zusammenarbeit mit den Deutschen propagierte (in diesem waren Florent Schmitt und Alfred Bachelet Ehrenpräsidenten¹⁸).

Die Mozart-Festwoche in Wien im Dezember 1941 wurde unter der Schirmherrschaft des eigens angereisten Propagandaministers Joseph Goebbels und des Reichsstatthalters und Wiener Gauleiters Baldur von Schirach als großes deutsches Ereignis gefeiert¹⁹. Zum 150. Todestag des „deutschen Genius“ zelebrierten die NS-Machthaber ein aufwändiges Mozart-Spektakel, bei dem „repräsentative Aufführungen von Werken aus

14 Myriam Chimènes, *Introduction*, in: dieselbe (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy* (Collection *Histoire du temps présent*), Brüssel 2001, S. 31.

15 Vgl. *Cahiers franco-allemands*, Januar 1942, Arch. nat., F²¹ 8125.; zit. in Chimènes, *Introduction* (wie Anm. 14), S. 30. Arthur Honegger zählt in seinem Brief an Paul Sacher einige dieser Teilnehmer auf (Nr. 165.1-2687, Sammlung Honegger, Sacher Stiftung).

16 Jacques Tchamkerten, *Arthur Honegger (mélaphiles 19)*, Genf 2005, S. 189.

17 Vgl. Chimènes, *Introduction* (wie Anm. 14), S. 27.

18 Vgl. ebenda, S. 30. Auch Honeggers Geliebte Claire Croiza war übrigens Mitglied des Ehrenkomitees.

19 Vgl. Niko Wahl, *Mit Mozart zum Endsieg*, in: *Die Zeit* Nr. 5, 26. Januar 2006, http://www.zeit.de/2006/05/oe_mozart

allen Schaffensgebieten des Meisters“²⁰ mit einem erstaunlichen Aufgebot international renommierter Künstler erklangen: So wirkten unter anderem Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Gustav Gründgens, Hans Knapertsbusch und die Wiener Sängerknaben mit. Begleitend fanden in der Akademie der Wissenschaften ein Mozart-Kongreß sowie eine „eindrucksvolle Kulturkundgebung mit einer Festrede von Reichsminister Dr. Goebbels“²¹ statt. Ausführliche Radio- und Zeitungsberichte über die Veranstaltungen sollten allen Besuchern, vor allem den Ausländern, die Kulturbeflissenheit des NS-Regimes vor Augen führen.

Arthur Honegger hielt diese Reise nach Wien minutiös in seinem Terminkalender von 1941²² fest und berichtete in *Comœdia* ausführlich darüber, so daß sich seine Termine und Treffen dort ziemlich genau nachvollziehen lassen:

- | | |
|-------------|--|
| 27.11. [Do] | 11 h Depart pour Vienne
12h Zimmer [im Original durchgestrichen] |
| 28.11. [Fr] | 6h Arrivée Munich
4h Arrivée Wienne [sic]
8 h Entführung |
| 29.11. [Sa] | 9h Promenade en ville
10.45 Concert Palais Pallavicini
Exposition Nationalbibliothek
6h Schlee
8h Così fan tutte |
| 30.11. [So] | 11 ½ Concert Knappersbusch [sic]
5h Reception Dr. Heinz Drewes
7h Don Juan |
| 1 | 1.30 Concert Knappersbusch [sic] |
| 1.12. [Mo] | Schlee U.E. |
| 2.12. [Di] | Schönbrunn?
Messe en ut |
| 3.12. [Mi] | 8h Depars pour Presburg [durchgestrichen] |
| 4.12. [Do] | 1h Bristol déjeuner |
| 5.12. [Fr] | 1 ½ Dejeuner Rathausstrasse 20 [bis?] 3 h 15
21.30 Diner von Schirach |

Demnach reiste Honegger über München nach Wien, wo er sehr viele Mozart-Konzerte und Operaufführungen sowie die Mozart-Ausstellung der Nationalbibliothek besuchte. Interessant sind die in seinem Kalender verzeichneten Treffen mit ranghohen deutschen nationalsozialistischen Persönlichkeiten: So traf er am 30. November bei einem Empfang den Lei-

20 *Jahrbuch der deutschen Musik*, 1943, S. 13–14, zit. in: Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Version 1.2-3/2005, CD-Rom, S. 4705.

21 Ebenda.

22 Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung.

ter der Musikabteilung des Reichspropagandaministeriums, Dr. Heinz Drewes, und am 5. Dezember (Mozarts Todestag als dem Höhepunkt des Festivals) den Gauleiter Baldur von Schirach, dessen Namen er erstaunlich offen auch in seinem *Comœdia*-Artikel nennt²³. Anschließend hörte er in einem ‚unvergeßlichen Mitternachtskonzert‘ im Redoutensaal der Hofburg den Dirigenten Wilhelm Jerger, dessen Namen er mit dem Zusatz „Philharmonisches Orchester Wien“ im Adreßteil seines Kalenders notierte. Wilhelm Jerger, der von Goebbels im Einvernehmen mit Gauleiter von Schirach 1939 für drei Jahre zum Führer und Vorstand des ‚Vereins Wiener Philharmoniker‘ gewählt worden war, zeigte übrigens kulturpolitisches Engagement für den Nationalsozialismus.²⁴ In den beiden Treffen mit Alfred Schlee, dem Direktor der Universal Edition Wien (U.E.), ging es, wie Honegger selbst schreibt, um das an Paul Sacher weiterzuleitende Manuskript seiner fertiggestellten Streichersymphonie. Vermutlich hat Honegger in Wien noch weitere Kontakte geknüpft bzw. gepflegt.²⁵

Wie lange sich Honegger genau in Wien aufhielt, und ob er möglicherweise die Reise durch einen Aufenthalt im Deutschen Reich noch verlängerte, bleibt unklar; der nächste, im Kalender notierte Termin ist der 16.12.41. Pascale Honegger zufolge war diese Reise jedoch von der deutschen Besatzungsmacht sehr strikt durchorganisiert; da jeglicher Aufenthalt der Teilnehmer kontrolliert und protokolliert wurde, dürfte Honegger kaum eine Gelegenheit zu unbeobachteten eigenen Schritten geblieben sein. Zudem reiste der Komponist zwar nicht in offizieller Funktion, jedoch als Musikjournalist für *Comœdia*.

Als Beweggründe für die Teilnahme an der Wien-Reise werden stets drei Argumente angeführt: Erstens begründe sie sich aus Honeggers Tätigkeit als Musikkritiker; zweitens habe sie dem Komponisten die Möglichkeit geboten, Paul Sacher seine 2. Symphonie zu übermitteln; und schließlich sei diese Reise als Konzession an die deutsche Besatzungsmacht gedacht gewesen. Auf diese Argumente soll im folgenden näher eingegangen werden.

23 *Le 150^{me} anniversaire de Mozart*, in: *Arthur Honegger. Écrits*, hrsg. von Huguette Calmel, Paris 1992, S. 433. Unklar ist, mit wem er in der Adresse „Rathausstrasse 20“ zu Mittag gegessen hat; mit dem Eintrag „Bristol“ ist sicherlich das gehobene „Hotel Bristol“ in Wien gemeint, das neben der Wiener Staatsoper eleganter Mittelpunkt des Kulturlebens war, und in dem etwa auch Richard Strauss übernachtete.

24 Vgl. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* (wie Anm. 20), S. 3409 f.

25 In Honeggers Kalender findet sich im hinteren Teil etwa noch ein Eintrag des Namens des Zürichers Dr. Heinrich Studer [(Amalthea), Wiedner-Hauptstr. 1, Wien 50], des Gründers des in Wien ansässigen Amalthea-Verlags. Dieser führte konsequent eine antibolschewistische Linie und nahm eine entsprechende Einstellung zu den Juden ein.

Honegger selbst rechtfertigte in seiner „Verteidigungsschrift“ seine Teilnahme mit seiner Funktion als Musikjournalist der Zeitschrift *Comœdia*:

Je l'ai fait en tant que journaliste envoyé de Comœdia. Vienne était une ville occupée comme Paris ou Amsterdam seulement depuis plus longtemps.

Er habe sich persönlich – und nicht nur aus zweiter Hand, aus Sicht der Kollaborateure – ein Bild von der Situation machen wollen und sich daher darauf eingelassen, „mit den Wölfen zu heulen“:

J'y ai appris beaucoup de choses qui n'ont fait que fortifier mon sentiment et j'ai trouvé les nazis assez imprudents de nous laisser voir comment partout l'autrichien était sacrifié à l'allemand. Aller dans le camp ennemi ne suppose pas obligatoirement l'adhésion à sa cause.²⁶

Wie seine Kollegen vom „Front National“ berichteten, betonte er ihnen gegenüber allerdings seine Unabhängigkeit als Schweizer, die ihm jede Art von Reisen erlauben würde:

[...] lorsque nous avons à son retour reproché à Honegger d'avoir accepté ce voyage honteux, Honegger a dit tout simplement, je suis Suisse, par conséquent, je ne vois pas en quoi je n'ai pas le droit moi d'aller en Allemagne, même pendant la guerre.²⁷

Die Reise hat Honegger, so Halbreich²⁸, öffentlich nie verschwiegen, sondern im Gegenteil zum Gegenstand eines detaillierten Artikels in *Comœdia* gemacht. In der Tat widmete Honegger dem Festival zwei lange Artikel: *La Semaine Mozart à Vienne* (*Comœdia*, Nr. 26 vom 13. Dezember 1941, S. 1 und 7) und *Le 150^{me} anniversaire de Mozart. Le festival de Vienne* (*Comœdia*, Nr. 27 vom 20. Dezember 1941, S. 7)²⁹, in denen er das Festival in allen Einzelheiten darstellt und über alle Maßen lobt. Somit erfüllte er das primäre Ziel der Nazis, ihr kulturelles Engagement im eigenen Land publik zu machen. Voller Begeisterung und Bewunderung gibt Honegger seine Erlebnisse während des Festivals wieder, das für einen Hörgenuß sämtlicher Mozartscher Hauptwerke „excellentes conditions“ und eine „garantie de vieille et authentique tradition“ bot; neben der detaillierten, enthusiastischen Beschreibung der einzelnen Konzerte und Opernaufführungen³⁰ berichtet er auch von der eindrucksvollen Kranz-

26 Honegger, „*Il faut d'abord*“ (wie Anm. 6).

27 Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2596, S. 4.

28 Prozeßakten (wie Anm. 1), Brief Halbreichs.

29 *Écrits* (wie Anm. 23), S. 427 ff. und 430 ff.

30 *Écrits* (wie Anm. 23), S. 433.

niederlegung vor der Kreuzkapelle des Stephansdoms, die am 5. Dezember – inmitten eines Meeres aus Hakenkreuzfahnen – stattfand, und zu der sich die Glocken von Wien, Salzburg und Prag vereinten³¹.

Der zweite von Honegger angeführte Grund der Wien-Reise war die Möglichkeit, über Vermittler in Österreich dem Auftraggeber Paul Sacher die 2. Symphonie in die Schweiz zu übermitteln. Dies war auf dem direkten Wege von Frankreich aus nicht möglich, da Honegger zu jener Zeit von den deutschen Behörden kein Visum für die Schweiz bekam. Sacher hatte ihn bereits mehrfach im Laufe des Sommers 1941 gedrängt, ihm die Partitur so bald wie möglich zukommen zu lassen, damit er die neue Komposition – „désirée depuis longtemps“ – in der nächsten Konzertsaison aufführen könne³². Er schlug Honegger vor, das Orchestermaterial in Basel kopieren zu lassen, und hoffte, das Werk durch einen „intermédiaire [sic] de la Légation Suisse ou bien par tout autre moyen“³³ zu erhalten.

In der Tat leitete Honegger die Noten von Wien aus über einen Mittelsmann weiter, wie er Sacher brieflich aus Wien mitteilte:

Ich habe den Tag vor meiner Abfahrt [nach Wien] die Photos [= Photokopien] von der Symphonie endlich erhalten und das eine Exemplar habe ich gestern hierselbst Ansermet³⁴ gegeben der es dir sofort senden wird. Das andere hat Schlee U. E. behalten er will dir die Stimmen abschreiben lassen (er sagt es sei für dich günstiger) und wird sie sobald wie möglich senden. So hoffe ich hast du Zeit genug um das Stück zu lesen und zu probieren.³⁵

Die für den 23. Januar 1942 in Basel geplante Uraufführung mußte Sacher jedoch „schweren Herzens“ auf ein Konzert am 18. Mai in Zürich verschieben, da die Stimmen aus Wien am 22. Dezember 1941 bei ihm noch nicht eingetroffen waren³⁶.

31 Vgl. die ähnliche Ansprache des Gauleiters und Reichsstatthalters Dr. Gustav Adolf Scheel vor dem Mozartdenkmal. *Jahresbericht der Hochschule Mozarteum 1941/42*. S. 6, zit. in Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* (wie Anm. 20), S. 4706.

32 Vgl. seine Briefe vom 3. April 41 (Nr. 113.1-1509, Sammlung Sacher), 19. Juni 41 (Nr. 113.1-1511, Sammlung Sacher), und 16. September 41 (Nr. 157.1-0537, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung. Honegger stellte das Werk vorwiegend im Jahre 1941 bis zum 13. Oktober fertig.

33 Sacher, Brief vom 16. September 41, (Nr. 157-0537, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

34 Halbreich nennt als Überbringer fälschlicherweise den Dirigenten Franz von Hoesslin, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 204 sowie Prozeßakten (wie Anm. 1), Brief Halbreichs.

35 Brief von Honegger an Sacher vom 30.11.41 (Nr. 165.1-2687, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

36 Brief von Sacher an Honegger vom 22.12.41 (Nr. 157.1-0542, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

Pascale Honegger nennt noch ein weiteres bedeutendes Motiv für die Teilnahme ihres Vaters an der Wien-Reise: Die Unternehmung sei für ihn eine Konzession an die deutsche Besatzungsmacht gewesen, um auf diese Weise deren Wohlwollen zu erlangen und Visa für Auslandsreisen zu erhalten, die ihm erlaubten, seine Musik im Ausland dirigieren und Uraufführungen miterleben zu können. Honegger hatte, so Pascale Honegger, zu dem deutschen Sonderführer Dr. Fritz Piersig ein gutes Verhältnis. Dieser hatte dem Komponisten einige Male einen Reiseausweis verschafft, ihn aber stets auch dazu ermahnt, durch seine Teilnahme an organisierten Treffen bzw. Reisen den deutschen Besatzern entgegenzukommen. Für den Januar 1942 war eine Konzertreise Honeggers in die Niederlande geplant, die von den deutschen Behörden möglicherweise erst durch sein mit der Wien-Reise manifestiertes Zugeständnis an die Nazis genehmigt wurde. Honeggers Hoffnung auf ein weiteres Visum für die anschließend vorgesehene Konzertreise in die Schweiz klingt in dem an Sacher gerichteten Brief vom Wiener Festival an:

Ich hoffe sehr das [sic] ich von Amsterdam wo ich 15^{ten} Januar im Concertgebouw dirigiere dann direkt nach Basel kommen kann & würde mich natürlich äusserst freuen bei dieser Uraufführung dabei sein zu können.³⁷

Auch Sacher hoffte zunächst auf die Anwesenheit des Komponisten bei der für Januar geplanten Uraufführung, sah diese Hoffnung mit der erzwungenen Terminverschiebung allerdings zunichte gemacht. Daß die Wien-Reise also nur *einen* einzigen Grund – die Übermittlung des Symphonie-Manuskriptes in die Schweiz, „sous le couvert d’un compte rendu critique sur le festival“ – gehabt haben soll, wie Halbreich behauptet, ist nicht eindeutig auszumachen.³⁸ Interessanterweise fanden noch vor Jahresende 1941 – also nach der Wien-Reise und unmittelbar vor dem für Januar geplanten Auslandsaufenthalt Honeggers – zwei Treffen mit Vertretern der deutschen Besatzungsmacht statt. Dies wird aus den Terminen ersichtlich, die Honegger in seinem Taschenkalender notierte: Am 19. Dezember wurde er offensichtlich im Institut Allemand zum Essen eingeladen, wie aus der Notiz „1.30 Dejeuner I.A. 57 St Dominique“³⁹ hervorgeht; am 23. Dezember traf er sich um 12.30 h mit dem Musikwissenschaftler und -journalisten Heinrich Strobel. Möglicherweise waren die im Januar geplanten Auslandsreisen Anlaß, gezielt bei den deutschen Behörden wegen der

37 Brief von Honegger an Sacher vom 30.11.41 (Nr. 165.1-2687, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

38 Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 198.

39 Die Abkürzung I.A. steht für „Institut Allemand“, das sich in der ehemaligen polnischen Botschaft in der Rue St. Dominique 57 befand.

Gewährung eines Visums vorzusprechen oder Einladungen seitens der Deutschen anzunehmen. Honeggers Wien-Reise und seine anschließenden Kontaktaufnahmen mit den Deutschen könnten die Ausstellung des Visums für seine Januar-Konzertreise in die Niederlande ‚erleichtert‘ haben. Dank eines Ausweises konnte der Komponist nun auch die Züricher Erstaufführung der *Jeanne d'Arc* in der deutschen Übersetzung von Hans Reinhart am 13. Juni 1942⁴⁰ miterleben⁴¹; erleichtert schrieb er seiner Schwester in Zürich:

J'ai obtenu mon Ausweis et je pourrai venir pour Jeanne mais malheureusement pas pour longtemps car je dois diriger ici le 18 juin. [...] Je me réjouis beaucoup de vous revoir et regrette que Vaura et Pascale ne puissent m'accompagner.⁴²

Der Uraufführung seiner 2. Symphonie in Basel am 18. Mai konnte Honegger aber wegen einer Dirigierverpflichtung seiner *Danse des Morts* in Poitiers nicht beiwohnen.

Übrigens ist der Komponist während des Krieges niemals im deutschen Reich aufgetreten, seine Konzerttourneen führten ihn immer in unabhängige Staaten (Schweiz, Spanien, Portugal) oder in besetzte Länder (Frankreich, Belgien, Holland)⁴³.

Wie Honegger selbst schreibt, war seine Wien-Fahrt Ende 1941 die erste Reise nach sehr langer Zeit⁴⁴. Im Laufe des Jahres 1941 hatte er offensichtlich die schmerzliche Erfahrung machen müssen, daß geplante Reisen nicht mehr ohne weiteres genehmigt wurden: Eine Einladung von Claude Du Pasquier vom 25. März 1941 zur nochmaligen Aufführung von *Nicolas de Flue*, die in Neuchâtel am 31. Mai sowie am 2., 7. und 8. Juni 1941 anlässlich des 650. Geburtstages der Confédération suisse stattfinden sollte⁴⁵, motivierte Honegger möglicherweise zu einem Treffen mit

40 Bereits ein Jahr zuvor, am 19. Juni 1941, hatte Sacher Honegger über dieses geplante Projekt informiert und ihn um das Orchestermaterial, die Chorpartituren und die Klavierauszüge mit deutschem Text gebeten. (Nr. 113.1-1511, Sammlung Sacher). Vgl. Honeggers Brief vom 30. November 1941 (Nr. 165.1-2687, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

41 Möglicherweise steht der vielzitierte, von den Deutschen ausgerichtete Empfang im Hotel Ritz am 3. Februar 1942 auch in diesem Zusammenhang.

42 Postkarte von Honegger an Mme Stadler vom 3. Mai 1942 über die Vermittlung von M. Winter in Marseille (eine postalische Direktverbindung in die Schweiz war noch nicht möglich), (Nr. 157.1-0545, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

43 Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 198.

44 Vgl. den Brief an Sacher vom 30. November 1941 (Nr. 165.1-2687, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

45 Brief von Claude Du Pasquier an Winter vom 25. März 1941, Nr. 113.1-1504, Sammlung Sacher, Sacher Stiftung. Auch Honeggers Schwester, Mme Stadler in Zürich, rechnete mit der Präsenz ihres Bruders in der Schweiz: „Quelle joie ce serait de le revoir

Heinrich Strobel, das kurze Zeit darauf, am 10. April 1941, stattfand, und bei dem Honegger Strobel möglicherweise wegen einer Ausreisegenehmigung um Fürsprache bei den zuständigen deutschen Behörden bat; die Reise fand jedoch letztendlich nicht statt.⁴⁶

Die deutsche Besatzungsmacht, das Institut Allemand und die Pariser Propagandaabteilung achteten nämlich sehr genau darauf, den französischen Kulturexport in dritte Länder zu kontrollieren und zu beschränken, um die vom nationalsozialistischen Deutschland angestrebte europäische Hegemonialstellung durch das zwar unterworfenen, doch immer noch als kulturelle Großmacht angesehene Frankreich nicht zu gefährden⁴⁷. Durch die Einschränkung von Reisen und durch die Verweigerung von Auslandsvisa versuchten die Deutschen systematisch, den französischen Einfluß in anderen Ländern zu untergraben. So heißt es im Tätigkeitsbericht der Propagandaabteilung:

Die Frage der französischen Kulturpropaganda war in der letzten Zeit Gegenstand eingehender Beratung, mitveranlaßt durch die Tatsache, daß sich auf dem Gebiet der Musik Gesuche frz. Künstler um Ausreisegenehmigungen ins Ausland derart häuften (Spanien, Schweiz), daß eine dahinterstehende einheitliche Planung unverkennbar war. Eine Zurückhaltung bei der Erteilung von Unbedenklichkeitserklärungen ist deshalb notwendig gewesen.⁴⁸

Dieser strengen Reiseeinschränkung unterlag auch Honegger, der bereits geplant hatte, am 11. Februar 1942 nach Lissabon zu fliegen und am 22. Februar ein Konzert in Barcelona zu dirigieren.⁴⁹

Bezüglich des Vorwurfes, Honegger habe Musik für die Begleitung der „Actualités françaises“ im Rundfunk geliefert, bemerkt der Komponist in seiner „Verteidigungsschrift“:

en juin. Espérons que ce beau projet se réalisera.“, Brief von Mme Stadler an Winter vom 28. März 1941 (Nr. 113.1-1505 ff., Sammlung Sacher), Sacher Stiftung.

46 Vgl. den Brief vom 17. Juni 1941 von Mme Stadler-Honegger aus Zürich an C. N. Winter: „(...) en tout cas son projet de venir en Suisse au mois de juin n'a pas l'air de pouvoir se réaliser. Nous avons été à Neuchâtel entendre Nicolas de Flüe qui a eu un beau succès. Mais malheureusement aucun des deux auteurs n'était présent.“ (Nr. 113.1-1510, Sammlung Sacher, Sacher Stiftung).

47 Vgl. Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches* (Studien zur modernen Geschichte 46), Stuttgart 1993, S. 82.

48 BAMA-RW4/221 Tätigkeitsbericht der Propagandaabteilung Frankreich 1.–15. Februar 1942, zit. in: ebenda, S. 83.

49 Honegger hatte diese Daten schon in seinen Kalender eingetragen (Terminkalender von 1942, Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung). Halbreich gibt fälschlicherweise für den Abflug nach Lissabon den 23.2. an (Honegger, wie Anm. 3, S. 206).

Cela a peut-être été imprudent puisqu'on a mis ces pieces [sic] sous des actualités vichyssoises nettement tendancieuses, après nous avoir fait prévoir tout le contraire.

So habe er gutgläubig an eine Résistance-Bekundung geglaubt. Da er im Unterschied zu einigen anderen Komponisten nicht die Möglichkeit gehabt habe, bereits vor der Komposition der Musik den wahren Inhalt der Filme kennenzulernen, bewertet Honegger seine Verfehlung als weniger gravierend. Seine Musik sei jedoch auch nach der Libération als Begleitung anders ausgerichteter Nachrichten verwendet worden, also objektiv geblieben⁵⁰. Die Orchesterstücke für „France Actualités“, die Honegger in seinem persönlichen Werkkatalog verzeichnete, lassen sich unter seinen nicht sortierten Manuskripten nur mühsam identifizieren⁵¹. Daß manche während der Okkupationszeit aufgezeichnet wurden, bezeugt ein Eintrag vom 11. Januar 1942 in Honeggers Kalender: „9 h Enregistrement Actualités Salle Gaveau“. Neben den Auslandsreisen wurde nach der Libération auch die Mitwirkung an Sendungen oder Konzerten von Radio-Paris streng gehandelt, da dieser Sender, der direkt von der Propagandaabteilung abhing⁵², als Organ der Besatzungsmacht aufgefaßt wurde.

Auch daß Honegger von Juni 1941 bis 1944 als Musikkritiker bei der Zeitschrift *Comœdia* tätig gewesen war, wurde nach dem Krieg heftig kritisiert, wie der Komponist selbst im dritten Punkt seiner „Verteidigungsschrift“ darlegt:

On m'a reproché: 3° d'avoir collaboré à Comœdia. Dès le premier article j'ai annoncé que je n'acceptais d'écrire que pour faire de la propagande en faveur de la musique française et de la musique moderne.⁵³

Die erstmals 1941 erschienene kulturelle Wochenzeitschrift *Comœdia* wurde als Produkt der Kollaboration mit den deutschen Besatzern wahrgenommen. Daher mussten sich die Verantwortlichen später ebenfalls vor der Säuberungskommission verantworten; zwar wurde das Verfahren letztlich fallengelassen, doch ein schaler Beigeschmack blieb bestehen. Tatsächlich war die Zeitschrift durch die deutschen Autoritäten kontrolliert worden, und der Herausgeber, René Delange, hatte überdies in einem Interview als primäres Ziel seiner Zeitschrift formuliert, den Prozeß zu einer „totale collaboration franco-allemande“ voranzutreiben⁵⁴. Andererseits gaben die

50 Vgl. Honegger, „Il faut d'abord“ (wie Anm. 6).

51 Halbreich, Honegger (wie Anm. 3), S. 209.

52 Vgl. Cécile Méadel, *Pauses musicales ou les éclatants silences de Radio-Paris*, in: Chimènes, Myriam (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 236.

53 Honegger, „Il faut d'abord“ (wie Anm. 6).

54 Vgl. Details hierzu Olivier Gouranton, *Comœdia, un journal sous influences*, in: *La Revue des revues*, n°24, 1997, <http://www.entrevues.org/revue/resume.php?id=323>.

Artikel sich äußerlich meist gemäßigt und enthielten sich der Polemik und Kritik gegenüber jenen französischen Künstlern, die von der Besatzungsmacht abgelehnt wurden; viele Texte stammten gar von Autoren, die dem nationalsozialistischen Deutschland feindlich gegenüberstanden⁵⁵. Die meisten der politisch akzentuierten Artikel nahmen jedoch eine pro-nationalsozialistische Haltung ein. So ist auch die Position, die Honegger in seinen *Comœdia*-Artikeln vertrat, sehr ambivalent: Einerseits kämpfte er, wie er auch in seiner „Verteidigungsschrift“ betont, vehement für die französische und zeitgenössische Musik⁵⁶ und nahm damit eine Résistance-Haltung ein. Andererseits jedoch lobte er in einigen Artikeln Einrichtungen des kulturellen Lebens und ihre Förderung durch die deutschen Besatzer – so etwa die vom Institut Allemand organisierte Mozart-Woche im Juli 1941⁵⁷, die Mozart-Festwochen in Wien oder die Besuche der Berliner Philharmoniker in Paris – und besprach ausführlichst Aufführungen deutscher Werke, so von Pfitzner und Egk.

Letztere Haltung ist sicher eher aus Opportunismus, nicht aus reiner Überzeugung von der nationalsozialistischen Ideologie zu verstehen⁵⁸; überhaupt hatte Honegger diese Tätigkeit wohl aus reiner Nützlichkeit angenommen, wie aus einer Bemerkung zu verstehen ist: „Je continue régulièrement mes articles, cela ne m’amuse pas mais a son utilité.“⁵⁹ Ob hiermit allerdings nur die rein materielle Nützlichkeit gemeint ist, oder ob er auch an persönliche Vorteile dachte (wie die Genehmigung von Werken oder Auslandsvisa), die sich aus einem solchen opportunistischen Verhalten der deutschen Besatzung gegenüber ergaben, läßt sich nicht klären.

Kontakte zur deutschen Besatzungsmacht – Konzerte

Wie bereits erwähnt, hatte Honegger während der Besatzungszeit, insbesondere ab dem Jahre 1941, ‚situationsbedingt‘ zahlreiche nachweisbare Kontakte zu den drei deutschen Besatzungsbehörden – der Deutschen Botschaft, dem Institut Allemand sowie der Propagandaabteilung –, die im folgenden näher erläutert werden sollen.

55 Michels, *Das Deutsche Institut* (wie Anm. 47), S. 76.

56 „Je fais la retape“ pour la musique moderne et pour la musique française traitée en parente pauvre...“ *Écrits* (wie Anm. 23), S. 445, vgl. auch S. 596.

57 Vgl. Artikel vom 12. Juli 1941 in: *Écrits* (wie Anm. 23), S. 386.

58 Vgl. Philippe Burrin (*La France à l’heure allemande 1940–1944*, Paris 1995, S. 341), der ähnliches von den Schriftstellern behauptet, die in jener Okkupationszeit eher eine überwachte Freiheit als absolute Stille in Kauf genommen hätten.

59 Postkarte von Honegger an Mme Stadler vom 3. Mai 1942 (Nr. 157.1-0545, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

Die deutschen Institutionen, die das kulturelle Leben im besetzten Paris bestimmten und kontrollierten, waren zum einen die von Otto Abetz geführte Deutsche Botschaft, die Vorträge, Konferenzen und vor allem Empfänge veranstaltete und sich an Intellektuelle des französischen Kulturlebens richtete. Abetz war dafür bekannt, zahlreiche Empfänge auszurichten, wobei er sich „mit Vorliebe als ‚amateur des vins‘ und ‚bon connaisseur de la culture française‘“⁶⁰ präsentierte. „In Paris soll es kaum einen Künstler oder Intellektuellen gegeben haben, der im Falle einer Einladung der Deutschen Botschaft sich nicht dort eingefunden hätte.“⁶¹ So nahm auch Honegger die – später heftig diskutierte und umstrittene – Einladung zu einem berühmt gewordenen Empfang im Hotel Ritz an, über den noch zu sprechen sein wird. Offensichtlich hatte er auch Kontakt zu dem hochrangigen Botschaftssekretär Legationsrat Dr. Carltheo Zeitschel⁶², der an der Botschaft für sogenannte Juden- und Freimaurerfragen, insbesondere für die Beschlagnahmungen jüdischen Besitzes, zuständig war und als Verbindungsmann zur französischen Regierung fungierte. (Möglicherweise steht ein von Honegger im Jahre 1941 an die Behörden gestellter Rechercheauftrag im Zusammenhang mit seiner Kontaktaufnahme mit Zeitschel; in seiner Anfrage bat der Komponist die Pariser Behörden um die Mitteilung der Geburtsdaten und -orte der Vorfahren seiner Frau.⁶³)

Gewissermaßen als Kulturabteilung der Botschaft wurde im September 1940 unter Dr. Karl Epting das Institut Allemand gegründet. Im Sinne des Auftrages, als ‚Mittler zwischen der deutschen und französischen Kultur‘ zu wirken, übernahmen seine Repräsentanten für die Botschaft Beraterfunktionen und Gutachtertätigkeiten in Fragen des französischen Kulturexportes⁶⁴; als angeblich wissenschaftliche Einrichtung der französischen intellektuellen Elite sollte das Institut Allemand zugleich die kulturelle Größe des nationalsozialistischen Deutschland vermitteln. Daher versuchte man hier, bei den Franzosen den Eindruck einer liberalen, auf Austausch und die Nachkriegszeit hinarbeitenden Institution zu wecken, die rein „kulturpolitische Aufgaben“ verfolgte⁶⁵. Doch auch Abetz und Epting waren überzeugte Nationalsozialisten, die ihre Kenntnisse in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda zu stellen bereit waren. Wie bereits

60 Kathrin Engel, *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater* (Pariser Historische Studien 63), München 2003, S. 125.

61 Ebenda; vgl. auch Jean Defrasne, *L'occupation allemande en France* (Que sais-je? 2196), Paris 1985, S. 114.

62 Unter den Adressen seines Kalenders von 1941 findet sich der Eintrag „Zeichel (à l'ambassade d'Allemagne)“ (Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung).

63 Brief Honeggers vom 16. Juli 1941, Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung.

64 Bis Februar 1942 war Epting gleichzeitig Kulturreferent der Botschaft.

65 Vgl. Engel, *Deutsche Kulturpolitik* (wie Anm. 60), S. 120.

erwähnt, nahm Honegger 1941 eine Einladung zu einem Essen im Institut Allemand an. In *Comœdia* lobte er – möglicherweise aus strategischen Gründen, möglicherweise aber auch aus echter Überzeugung – die vom Institut Allemand zu propagandistischen Zwecken organisierte große Mozart-Festwoche in höchsten Tönen:

La semaine Mozart, qui est organisée à Paris par l'Institut Allemand, sera pour beaucoup de Français une révélation. Car Mozart est un compositeur qui est très mal connu chez nous.⁶⁶

Schließlich war als dritte Institution die Propagandaabteilung – und bis zu ihrer Auflösung im November 1942 auch die Propagandastaffel⁶⁷ – für die Zensur und Kontrolle der musikalischen Programme und des Musiklebens sowie für Radio-Paris zuständig. Sie empfing ihre Weisungen direkt von Goebbels bzw. dem Propagandaministerium oder von der Wehrmachtspropaganda im Oberkommando der Wehrmacht (OKW). Bei ihren Sonderführern und Offizieren handelte es sich um Spezialisten auf dem Gebiet der Propaganda⁶⁸. Die Propagandastaffel Paris mit ihrer Gruppe Kultur betreute die Referate Theater, Musik, Artistik und Bildende Kunst. Theaterreferent war ab Sommer 1941 bis Juni 1943 der Sonderführer, später Leutnant Heinz Frank⁶⁹, mit dem Honegger – dem Eintrag in seinem Kalender zufolge⁷⁰ – vermutlich engeren Kontakt hatte. Das Musikreferat leitete ab Herbst 1940 der Sonderführer Dr. Fritz Piersig, der als zentrale Figur vor allem für die Zensur französischer Komponisten und ihrer Werke zuständig war und sich als einer der wichtigsten Verantwortlichen für die Organisation und Kontrolle des französischen Musiklebens erwies. Ab Herbst 1942 wurde er als „Sachbearbeiter“ für Musik, Theater und Bildende Kunst an die Deutsche Botschaft „abgeordnet“⁷¹. Zu Honegger hatte er eine besondere Beziehung, die noch näher betrachtet werden soll.

66 Artikel vom 12. Juli 1941, in: Honegger, *Écrits* (wie Anm. 23), S. 386.

67 Vgl. nähere Einzelheiten bei Engel, *Deutsche Kulturpolitik* (wie Anm. 60), S. 131 ff. und 136 ff. Nach der Auflösung der Propagandastaffel am 15. November 1942 wurde die Gruppe Kultur direkt der Propagandaabteilung angeschlossen, das Referat Musik wechselte mitsamt seinem Referenten Piersig zur Deutschen Botschaft.

68 Vgl. nähere Details hierzu bei Engel, *Deutsche Kulturpolitik* (wie Anm. 60), S. 120 ff. und Manuela Schwartz, *Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten*, in: *Das „Dritte Reich“ und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhausen in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris, Berlin 2006, S. 119–127.

69 Engel, *Deutsche Kulturpolitik* (wie Anm. 60), S. 131.

70 Eintrag in den Kalender 1941: „Lieutenant Frank Propaganda“ (Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung).

71 Vgl. Zeitungsausschnittsammlung, Signatur 9, S-3 Piersig, Fritz, Staatsarchiv Bremen.

Zwischen der Deutschen Botschaft bzw. dem Institut Allemand und der Propagandaabteilung herrschte ein Konkurrenzdenken, da die Behörden ihre Unabhängigkeit bewahren wollten und die Aufgaben nicht eindeutig verteilt waren: Die Propagandastaffel nahm starken Einfluß auf die geplanten kulturellen Projekte; umgekehrt mischte sich das Institut Allemand in die Zensur-Angelegenheiten der Propagandaabteilung ein.⁷²

Die deutschen Besatzer betrieben eine Kulturpolitik, die eine Strategie von Kontinuität und Fortsetzung der deutsch-französischen Verständigung der Vorkriegszeit verfolgte und besonderen Wert auf Traditionsbewußtsein legte. So versuchten sie, keinen bewußten Wechsel zu initiieren, sondern im Gegenteil die kulturelle Politik der Vorkriegsjahre fortzusetzen. Um bei der französischen Bevölkerung keine pauschalen Ablehnungsreaktionen zu provozieren und vielmehr die französische Elite zur Unterstützung zu gewinnen, war der Einbezug von Künstlern und Kunst des besetzten Frankreichs ein besonderes Anliegen der betreffenden Institutionen. Daher versuchte man, mit bedeutenden französischen Funktionsträgern und intellektuellen Kreisen in Kontakt zu kommen; hierauf setzte man natürlich gerade diejenigen deutschen Verantwortlichen an, die über gute französische Sprachkenntnisse verfügten, bereits vor dem Krieg in Frankreich gute Kontakte gepflegt hatten und diese nun wiederaufleben lassen konnten.

Solche idealen Voraussetzungen brachte Dr. Heinrich Strobel mit, einer der prominentesten Akteure im Musikleben des besetzten Paris. Da Strobel bereits vor dem Krieg in Frankreich gelebt hatte, besaß er sehr gute Landes- und Sprachkenntnisse. Obwohl er während der Okkupation keinen offiziellen Posten innehatte und vielmehr als Essayist und Musikkritiker für die nationalsozialistische deutsche *Pariser Zeitung* und die *Deutsche Allgemeine Zeitung* sowie als Redner in den Instituts Allemands der Provinzen und als Referent und Kulturberater zwischen 1940 und 1944 tätig war, war er politisch durchaus einflußreich – enge Kontakte unterhielt er beispielsweise zu dem Personal der Deutschen Botschaft. In erster Linie propagierte er die französische Musik und setzte sich dabei sehr für die deutsch-französische Verständigung ein, was ihm von französischer Seite nach dem Krieg hoch angerechnet wurde⁷³. Trotzdem ist ein gewisser Opportunismus in seinen Äußerungen feststellbar, der freilich möglicherweise auch als

72 Vgl. Manuela Schwartz, *La musique, outil majeur de la propagande culturelle des Nazis*, in: Chimènes (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 95; Engel, *Deutsche Kulturpolitik* (wie Anm. 60), S. 136 ff.

73 Vgl. Manuela Schwartz, „Eine versunkene Welt“. Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939–1944), in: Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, (Hrsgg.), *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, Mainz 2001, S. 316.

Vorsichtsmaßnahme im Hinblick auf seine jüdische Frau Hilde Strobel verstanden werden muß: Seine Kritiken spiegeln die nationalsozialistische Ideologie von Musik wider und lassen die Motivation, die Zielrichtung und die Intentionen deutscher Kulturpolitik in Frankreich erkennen⁷⁴. So begründete Strobel seine hohe Anerkennung für die Musik Arthur Honeggers, indem er sie von deutschen Vorbildern herleitete und einen klaren stilistischen Bezug zur deutschen Musik postulierte:

Die Franzosen sehen in Honegger ihren bedeutenden modernen Komponisten. Das ist verwunderlich. Denn Honegger besitzt das alles nicht, was die Franzosen als Eigenart ihres künstlerischen Wesens immer wieder hervorheben. Er ist nicht gefällig. Er kennt nicht das glatte Maß der Form. Er lockt nicht durch freundliche Melodien. Er ist rau, sprunghaft, eruptiv. [...] Das alemannische Blut in ihm bäumt sich immer wieder gegen die Kunstforderungen seiner Wahlheimat auf. [...] König David verrät auch, wie tief Honegger dem deutschen Oratorium und der deutschen Musikdramatik verbunden ist. Man darf sich durch gewisse „Gallizismen“ der Melodik nicht verwirren lassen.⁷⁵

Daß Strobel mit Honegger in engem Kontakt stand, belegen ihre bereits erwähnten, von Honegger in seine Taschenkalender eingetragenen Treffen – so etwa am 10. April 1941, am 23. Dezember 1941 und am 16. Mai 1945 – sowie Strobels dreiseitiger, in französischer Sprache verfaßter Bericht über seine Pariser Jahre von 1938–1945, in dem er als Zeugen für die Richtigkeit seiner Angaben Honegger benennt.⁷⁶

Auch nach dem Krieg hielt Strobel – ab November 1945 Leiter der Musikabteilung des Südwestrundfunks Baden-Baden – Kontakt zu denjenigen französischen Künstlern aufrecht, die für ihn künstlerische Bedeutung besaßen. So lud er über den Vermittler Paul Sacher auch Honegger zu einer Dirigierverpflichtung nach Baden-Baden ein⁷⁷, was Honegger gern annahm⁷⁸; das Konzert fand am 29. Mai 1949 mit dem Orchester des Südwestfunks statt⁷⁹. Zwei Jahre später beabsichtigte Honegger offenbar

74 Ebenda, S. 313.

75 *Musiker des al fresco. Zum Schaffen von Arthur Honegger*, in: *Pariser Zeitung*, 13. März 1942, Nr. 71, S. 5; zit. in: Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 308 f.

76 Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 305.

77 Brief von Sacher an Honegger vom 30. September 1948 (Nr. 157.1-0648, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

78 Brief von Honegger an Sacher vom 17. Oktober 1948 (Nr. 157.1-0650, Sammlung Honegger); Sacher leitete dies an Strobel weiter (Sacher, Brief vom 22. Oktober 1948, Nr. 157.1-0651, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung.

79 Details siehe Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 245. Eine Ansichtskarte, die von den Honeggers und Strobels an Sacher geschickt wurde, bezeugt diese Freundschaft, wie Strobel schrieb: „Viele herzliche Grüsse – wir freuen uns sehr, dass Honegger hier ist.“ (Nr. 157.1-0667 und Nr. 157.1-0668, Sammlung Honegger, Sacher Stiftung).

zeitweise, ein Libretto von Strobel zu vertonen. Dies geht aus einem Brief Sachers vom 5. Juli 1951 hervor: „Wirst du nun den Text von Strobel komponieren oder bleibt es bei der Osterkantate?“⁸⁰

Strobel, dessen Position im Krieg – sei es als Privatperson, sei es als Musikkritiker oder als Mitglied einer eher offiziellen Ebene militärischer oder ziviler deutscher Besatzungsmächte, so etwa als Mitglied der Auslandsorganisation der NSDAP – noch näher untersucht werden müßte, fungierte als wichtige Brücke zwischen den deutschen Behörden und der französischen kulturellen Elite. Seine einflußreiche Stellung war auch für den Leiter des Musikreferats der Propagandastaffel, Sonderführer Dr. Fritz Piersig, sehr nützlich, um für propagandistische Zwecke an die entsprechenden führenden Kreise in der Pariser Oberschicht heranzukommen. Strobel seinerseits war nicht nur „halboffizieller Berater“ Piersigs, sondern versuchte auch bei der Zensur sowie bei drohenden Deportationen zu intervenieren. Seine diplomatischen Bemühungen kamen besonders Arthur Honegger zugute, denn offenbar setzte sich Strobel erfolgreich etwa für die Genehmigung der Aufführung des als „entartet“ deklarierten Orchesterstückes *Pacific 231* ein⁸¹. So kann das Duo Piersig – Strobel „ohne Zweifel als einer der wichtigsten Dreh- und Angelpunkte bei der Organisation deutsch-französischen Musiklebens im besetzten Frankreich bezeichnet werden.“⁸²

Doch auch der Sonderführer Dr. Fritz Piersig scheint offensichtlich eine wohlwollende Haltung gegenüber französischen Künstlern und auch gegenüber Arthur Honegger eingenommen zu haben. So erinnert sich Pascale Honegger an Piersigs Unterstützung und Förderung ihres Vaters. Wahrscheinlich spielte er auch für Musiker der Résistance eine wichtige Rolle⁸³. Er selbst gab seine Nachsichtigkeit in einem späteren Brief an Strobel selbst zu: „Sie [haben] mich oft wegen allzu chevaleresker Nachgiebigkeit dem guten alten Rouché [Jacques Rouché: Direktor der Pariser Oper] gegenüber gescholten, [...]“⁸⁴. So hat Piersig dem Bericht Pascale Honeggers zufolge ihrem Vater zahlreiche Auslandsvisa verschafft und war

80 Sacher an Honegger vom 5.7.1951 (Nr. 157.1-0711, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung. Um welches Projekt es sich dabei handelt, ist allerdings unklar.

81 Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 315. Ob diese Intervention bei Strobels Besuch in Piersigs Büro stattfand, wie Schwartz schreibt, oder bei dem berühmten Empfang im Hotel Ritz am 3. Februar 1942, wie Prieberg (*Handbuch Deutsche Musiker*, wie Anm. 20, S. 7065) es darstellt, kann nicht geklärt werden.

82 Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 315.

83 Dies erwähnt Strobel in seinem Gutachten zu Piersig vom 9. März 1949, zit. in: Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 315. Vgl. auch Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* (wie Anm. 20), S. 5267 f.

84 18. Februar 1949, Nachlaß Strobel, zit. in: Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 314, Fußnote 92.

in der Zensur seiner Werke nicht sehr streng. Nach dem Krieg⁸⁵ drückte Honegger Piersig in einem Brief seine Dankbarkeit für sein loyales Verhalten während des Krieges folgendermaßen aus:

C'est avec grand plaisir que je confirme ici les bonnes relations que nous avons eues à Paris pendant la difficile période de l'occupation.

En toute équité je tiens à [sic] vous exprimer combien nous avons senti en vous un homme compréhensif toujours prêt à aplanir les difficultés et à [sic] rendre service aux artistes français lorsque l'occasion s'en présentait. Je sais par de nombreuses conversations combien de musiciens de mes camarades comme Desormière [sic], Roland-Manuel, Munch et d'autres partagent mon point de vue et n'hésiteront point à l'exprimer.

J'espère vous revoir peut-être au cours de la saison prochaine où il est question d'une tournée en Allemagne pour moi.⁸⁶

Piersigs Zensur-Tätigkeit während der Okkupationszeit erstreckte sich „auf die Durchsicht eingegangener Konzertprogramme sowie auf die Nachzensur von Zeitungen“⁸⁷, etwa von *Comœdia*.

In der Frage der Zensur bzw. der Förderung bestimmter französischer Künstler und Schriftsteller richteten sich die deutschen Dienststellen (Botschaft und Propagandaabteilung) lediglich nach den Gesichtspunkten der politischen Opportunität, während eine Beurteilung oder ein Verbot unter künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten nicht vorgenommen wurde.⁸⁸

Abgesehen von einer nachweislichen persönlichen Begegnung Honeggers mit Piersig am 10. November 1942⁸⁹ trafen sich die beiden – zusammen mit Heinrich Strobel – vor allem bei dem am 3. Februar 1942 von der Propa-

85 Seine Gefälligkeit hat er laut Halbreich und Pascale Honegger damit bezahlen müssen, am Ende des Krieges an die Ostfront versetzt zu werden, von der er nicht mehr wiedergekehrt sei (Halbreich, *Honegger*, wie Anm. 3, S. 199); Honegger habe seiner Tochter immer wieder von dem ungeklärten Schicksal Piersigs erzählt und es bedauert. Diese Darstellung ist allerdings unrichtig, denn Piersig geriet gemäß Informationen der Auskunftsstelle für Wehrmachtsnachweise (WASSt, Berlin) als US-Kriegsgefangener in die USA, von wo er 1946 nach Bremen zurückkehrte. Honegger muß dies – entgegen Pascale Honeggers anderslautendem Bericht – gewußt haben, da er Piersig den Brief, in dem er von seinem Aufenthalt bei Strobel in Baden-Baden berichtete, nach Bremen sandte. (Möglicherweise erhielt er von Strobel die Nachricht von Piersigs Rückkehr nach Deutschland.)

86 Handschriftlicher Brief Honeggers vom 28. Mai 1941, Staatsarchiv Bremen.

87 Propagandastaffel Paris, Musikreferat, Monatsbericht für März 1943. Quelle: BA R 55/20519. Blatt 108-118, zit. in: Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* (wie Anm. 20), S. 2359 f.

88 Michels, *Das Deutsche Institut* (wie Anm. 47), S. 123.

89 Honeggers Kalender 1942, Eintrag: „4h Piersig, Champs Elysées“ (Honegger-Dokumente, Sacher Stiftung).

gandaabteilung für französische Musikschafter im Hotel Ritz ausgerichteten Empfang, bei dem vermutlich auch der Chef der Musikabteilung im Propagandaministerium, Generalmusikdirektor Dr. Drewes, zugegen war.⁹⁰

Die Beurteilung dieses Ereignisses in Bezug auf die Frage nach Honeggers Kollaboration wird in der Sekundärliteratur kontrovers diskutiert. Fred Prieberg beschreibt den Empfang äußerst detail- und fantasievoll in einem essayistisch-journalistischen Tonfall, der freilich in zahlreichen Einzelheiten auf Belege verzichtet und so kaum strengeren wissenschaftlichen Maßstäben gerecht wird. So heißt es etwa:

Honegger hatte lässig die Rechte in der Tasche, die Zigarre in der linken Hand. Piersig redete auf ihn ein, hinter ihm – höflich lächelnd – der Chef des Verlages Durand und der Direktor der Schallplattenfirma ‚La Voix de son Maître‘. Strobel vermittelte diplomatisch. [...] Man trank Champagner und knabberte Gebäck. Immer wieder flammte das Blitzlicht des PK-Fotografen auf, der diese äußerlich herzliche Kollaboration für die Presse des Reiches verewigte.⁹¹

In Ermangelung der Quellen, die Priebergs Schilderung zugrunde liegen könnten (möglicherweise Pressefotos), kann die Wahrhaftigkeit dieser Darstellung bislang nicht geprüft werden. Harry Halbreich wiederum kommentiert ebendiese Passage aus Priebergs Studie in polemischer Weise und ergreift dabei vehement Partei für Honegger, dem er statt Kollaboration ein geradezu ‚loyales Verhalten‘ attestiert: So versucht er, Priebergs Schilderung durch die Aufzählung nachweislich falscher Details (so habe Honegger stets Zigaretten und nicht Zigarren geraucht, und Durand sei niemals sein Verleger gewesen) als Darstellung aus zweiter oder dritter Hand zu entlarven und damit insgesamt zu widerlegen. Honegger habe den deutschen Behörden das Programm der bevorstehenden Honegger-Wochen keinesfalls selbst vorgeschlagen, da er derartige Festivitäten niemals selbst geplant habe. Für Halbreich steht fest, daß der Text absichtlich die wichtigste Tatsache verschweigt: „la nationalité suisse du compositeur, et le fait que sa musique était bannie en Allemagne et dans les pays annexés“⁹². Er fordert weiterhin: „On ne saurait accabler un homme qui essayait courageusement de survivre et de faire survivre les siens dans des conditions qu’il avait librement choisies.“⁹³

90 Eintrag im Kalender 1942: „8h Reception Drewes Ritz, Comedie des Champs Elysees“. Der Empfang fand übrigens fünf Tage vor einem Konzert zu Ehren von Honeggers bevorstehendem 50. Geburtstag statt, das die Société des Concerts mit seinen Werken – u. a. mit *Pacific 231* – am 8. Februar 1942 veranstaltete.

91 Prieberg, *Musik im NS-Staat* (wie Anm. 2), S. 316.

92 Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 206.

93 Ebenda.

Sowohl Prieberg als auch Halbreich verlassen demnach den Boden der sachlichen Argumentation, sobald es um die Kollaboration Honeggers geht. Aus den vorliegenden Fakten läßt sich nur ersehen, daß Honegger die Einladung zu dem von den Nationalsozialisten ausgerichteten Empfang angenommen, daß er also eine Form der ‚Zusammenarbeit‘ mit den Besatzern akzeptiert hat, obwohl er zu diesem Zeitpunkt wissen konnte, für welche propagandistischen Zwecke er dabei ‚mißbraucht‘ wurde. Die Tatsache, daß Honegger persönlich auf dem Empfang anwesend war, kann auch Halbreich nicht leugnen, der mit Argumenten auf dem Nebenschauplatz – falsche Details, Honeggers Schweizer Nationalität und das Verbot seiner Musik in Deutschland – davon abzulenken sucht. Auch das Argument, Honeggers Anwesenheit sei nicht als Kollaboration, sondern nur als ein Akt von „courtoisie indispensable d'un citoyen d'un pays neutre“⁹⁴ zu verstehen, kann nicht recht überzeugen, da in diesem Zusammenhang eigentlich unwichtig ist, ob Honegger sich als Franzose oder als Schweizer mit den Deutschen getroffen hat.

Für einen weiteren Empfang, der anläßlich der Pariser Aufführung von Pfitzners *Palestrina* von der Deutschen Botschaft im noblen Hotel Palais d'Orsay ausgerichtet wurde, wurde neben Heinrich Strobel wiederum auch Honegger eingeladen⁹⁵; allerdings ist seine Teilnahme diesmal nicht belegbar. Über die *Palestrina*-Aufführung am 30. März 1942 in der Oper verfaßte er jedoch eine insgesamt recht wohlwollende Kritik für *Comædia*⁹⁶.

Außer für Pfitzner interessierte Honegger sich sehr für Werner Egk, dem er in Paris auch persönlich begegnete⁹⁷: anläßlich der Aufführungen von Egks *Joan von Zarissa* und *Peer Gynt* in der Pariser Oper widmete Honegger diesem Komponisten drei Artikel in *Comædia*⁹⁸.

So förderte Honegger mit ausführlichen Artikeln zwei deutsche Komponisten, die von den Machthabern zweifellos als propagandistische Aushängeschilder nationalsozialistischer Kulturpolitik eingesetzt wurden, und

94 Ebenda.

95 Die Vorschlagsliste vom 26. März 1942 wurde von der Propagandastaffel Paris, Gruppe Kultur, zur Deutschen Botschaft geschickt; PA, DB Paris, Bd. 1215, zit. in: Schwartz, „Eine versunkene Welt“ (wie Anm. 73), S. 304.

96 *A l'Opéra: „Palestrina“ de Hans Pfitzner* vom 4. April 1942, in: *Écrits* (wie Anm. 23), S. 465 ff.

97 Treffen am 26. Oktober 1942 im Ritz sowie am 3. Februar 1943 und 5. Februar 1943 (Einträge in Honeggers Kalender von 1942 und 1943, Sacher Stiftung). Egk wiederum schrieb daraufhin in *Comædia* eine enthusiastische Kritik über Honeggers *Antigone*.

98 *Création à l'Opéra de „Joan de Zarissa“*, *Comædia* Nr. 56 vom 18. Juli 1942, S. 1 und 5, in: *Écrits* (wie Anm. 23), S. 486; *Werner Egk à Paris*, *Comædia* Nr. 99 vom 22. Mai 1943, S. 1, in: *Écrits*, S. 568; *Création à l'Opéra Peer Gynt de Werner Egk*, *Comædia* Nr. 119 vom 9. Oktober 1943, S. 1 und 4, in: *Écrits*, S. 590; vgl. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* (wie Anm. 20), S. 1325.

trug auf diese Weise als Musikjournalist zur Verbreitung der national-sozialistischen Perspektive auf das zeitgenössische deutsche Musikleben bei.

Honeggers Stellung im Musikleben

Daß Honegger im Paris der Okkupationszeit als bedeutender Komponist galt, dessen Werke im Musikleben stark präsent waren, und der auch von den Franzosen geschätzt wurde, läßt sich an den Festivitäten anlässlich seines 50. Geburtstages sowie an den ihm deshalb gewidmeten Zeitschriftenartikeln und Sonderausgaben ablesen.

Neben dem Konzert der Société des concerts am 8. Februar 1942⁹⁹ ist hier vor allem die große Honegger-Woche zu nennen, die mit viel Werbung vom 25. Juni bis 3. Juli 1942 im Palais de Chaillot mit zahlreichen Konzertaufführungen seiner Werke¹⁰⁰ gefeiert und in den Zeitschriften ausführlich besprochen¹⁰¹ wurde; unter anderem erklangen die französische Erstaufführung seiner Streichersymphonie sowie *Jeanne d'Arc* – zwei bedeutende Werke, die im folgenden Herbst und Winter 1942/43 auch für die Schallplatte eingespielt wurden¹⁰². Daß Honegger damit im französischen Umfeld zum Musiker mit den meisten Aufnahmen avancierte, rief bei zahlreichen seiner Kollegen Eifersucht und Neid hervor. Die Einspielungen waren Teil einer neuen Aufnahme-Politik, die ab Oktober 1942 durch die systematische Aufnahme französischer Werke gerade die zeitgenössische französische Musik fördern sollte.

Die Situation des Musiklebens war also in Frankreich völlig anders als im Deutschen Reich, wo in der Tat Honeggers Werke nicht aufgeführt wurden, da sie nicht erwünscht waren. Angesichts der durch die Besatzer unterstützten Präsenz Honeggers im Musikleben des okkupierten Paris ist die Interpretation, die Aufführung von Honeggers Werken sei als ein Akt

99 Alexandra Laederich, *Les Associations symphoniques parisiennes*, in: Chimènes (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 228.

100 Details siehe Halbreich, *Honegger*, (wie Anm. 3), S. 208 und Tchamkerten, *Arthur Honegger* (wie Anm. 16), S. 190 f.

101 Arthur Hoérée, *La semaine Honegger*, *Comœdia* Nr. 54, 4. Juli 1942, S. 5 und Nr. 55, 11. Juli 1942, S. 5; *L'Information musicale* widmete die Ausgabe Nr. 76 vom 26. Juni 1942 speziell Arthur Honegger – ebenso wie die Reihe *Comœdia-Charpentier* Honegger 1943 eine ganze Sonderausgabe mit Beiträgen von Paul Claudel, Roland-Manuel, Arthur Hoérée und Émile Vuillermoz widmete.

102 Vgl. Philippe Morin, *Une nouvelle politique discographique*, in: Chimènes (Hrsg.), *La Vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 258 f., Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 210.

der Résistance gegenüber der deutschen Besatzungsmacht zu verstehen¹⁰³, jedenfalls schwerlich nachvollziehbar.

Erst als Honegger kurz nach dem Krieg der Kollaboration beschuldigt wurde, erlitt seine Beliebtheit einen Einbruch. Er selbst führte die Anschuldigungen auf den Neid und die Mißgunst der weniger erfolgreichen Komponistenkollegen zurück:

Il faut d'abord se rendre compte d'une chose. La place réservée aux vivants dans la vie musicale est si petite que l'on fait facilement figure d'accapareur si l'on a un peu de succès.

[...] Il est donc normal que les moins favorisés cherchent à la première occasion à mettre à l'écart le gêneur!¹⁰⁴

Paul Claudel teilte dem Komponisten brieflich mit, der Bühnen- und Musikdirektor der Direction Générale des Arts et Lettres, Édouard Bourdet, habe Anstoß an Honeggers Wien-Reise sowie an seiner stetigen Zusammenarbeit mit *Comœdia* und an seinen Artikeln über deutsche Musiker genommen. Er wünsche, daß Honegger sich von Roger Désormière (einem aktiven Mitglied der Widerstandsbewegung „Front National“) ein „certificat de civisme“, also eine Art politisches Führungszeugnis ausstellen lasse¹⁰⁵. Aufgrund seiner während des Krieges eingenommenen „attitude soi-disant pas assez nette dont profitent tous les petits amis qui vous jalourent“ solle er vor einem „Comité d'épuration“ erscheinen¹⁰⁶. Claudel schrieb weiter:

Il est question de proposer des pénalités „douces“ (amendes, suspensions etc.) après quoi, dit B. [Bourdet], les gens seraient restitués à leur ancienne situation. J'ai énergiquement protesté. Ces condamnations, si bénignes qu'elles soient, seraient une marque au fer rouge qui ôterait tout avenir à l'artiste – spécialement étant donné la jalousie et la haine qui sévissent chez les musiciens. Quoi qu'il en soit, B. [Bourdet] me donne l'impression que votre participation à la grande manifestation patriotique, que nous rêvions pour *J. au b.* [*Jeanne au bûcher*] soulèverait des orages!

Claudel, der die Anschuldigungen als „l'injustice“ und „bêtise abominable“ beurteilte, empfahl Honegger, die neue Version von *Jeanne d'Arc* nicht in Paris, sondern besser in Belgien und in der Schweiz aufzuführen, um weitere Schwierigkeiten zu vermeiden. Honegger wiederum empfand seine Situation als „assez comique“, da man ihm nicht gestatte, zu seiner

103 Paul Claudel, *Correspondance musicale*, hrsg. von Pascal Lécroart, Genf 2007, S. 150.

104 Honegger, „*Il faut d'abord*“ (wie Anm. 6).

105 Claudel, Brief vom 28. September 1944, (Nr. 165.1-293, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung; vgl. Claudel, *Correspondance* (wie Anm. 103), S. 149 f.

106 Claudel, Brief vom 22. Dezember 1944, (Nr. 165.1-295, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung; vgl. Claudel, *Correspondance* (wie Anm. 103), S. 152 f.

Verteidigung vor einer Säuberungskommission zu erscheinen, „car on n’a paraît-il rien à me reprocher. Mais quelques collègues très bienveillants pensent que ,dans mon intérêt, il n’est pas souhaitable que l’on joue de ma musique en ce moment‘ (sic).“¹⁰⁷ Er habe sich wirklich nichts vorzuwerfen, denn aufgrund seiner Artikel in *Comœdia* habe man ihn angesprochen und gebeten, 1941 der Résistance-Bewegung „Front National“ beizutreten, weshalb die heute erhobenen Vorwürfe nun äußerst unlogisch seien¹⁰⁸.

Ein Erscheinen Honeggers vor dem „Comité d’épuration“ hielt man also nicht für nötig; doch schien es angebracht, den Anteil seiner Musik im Musikleben der Nachkriegszeit deutlich zu reduzieren. Offensichtlich war sein Verhalten der deutschen Besatzung gegenüber während der Okkupationszeit nicht so eindeutig, daß es nach der Libération keinen Anlaß zu Anschuldigungen geboten hätte. In einem Brief an Darius Milhaud beschrieb Francis Poulenc Honeggers Isolation im französischen Musikleben der Nachkriegszeit:

Arthur continue à vivre très solitaire après l’espèce de quarantaine où ses imprudences *pas graves* l’ont conduit. On l’a rejoué à la Radio (Ansermet) comme compositeur suisse.¹⁰⁹

Bereits während des Krieges kritisierte der „Front National“ Honegger für seine Teilnahme an der Wien-Reise und schloß ihn deswegen aus seinem Ehrenkomitee aus. Von diesem Vorgang berichteten Manuel Rosenthal und Pierre-Emile Barbier in der umstrittenen Radiosendung *Les mots et les notes* vom 10. Juni 1994 auf France-Musique:

Une sorte de petit tribunal où nous [= „Front National“] avons reproché son attitude et ses propos à Honegger en lui demandant de nous quitter et en jurant qu’il oublierait totalement notre groupe, les membres de ce groupe et qu’il jurait de ne jamais prononcer notre nom ni d’avoir nos noms et nos adresses sur un papier quelconque. C’est sans doute ce qu’il a fait puisque jamais plus n’est-ce pas, aucun de nous n’a été inquiété en pensant que peut-être une maladresse [...] était la provocation que nous pouvions lui reprocher.¹¹⁰

107 Brief an Claudel vom 29. Dezember 1944 (Nr. 165.1-2688, Sammlung Honegger), Sacher Stiftung; vgl. Claudel, *Correspondance* (wie Anm. 103), S. 154 ff.

108 Ebenda.; vgl. auch Honegger, „*Il faut d’abord*“ (wie Anm. 6); in ähnlicher Weise erzählen Manuel Rosenthal und Pierre Emile Barbier vom „Front National“: „alors Honegger a été l’un de ceux que nous avons recrutés en nous disant qu’un musicien de son importance se devait d’être avec nous“, *Les mots et les notes*, *France Musique*, 10. Juni 1994, Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2596, S. 4.

109 Brief Francis Poulenc an Darius Milhaud vom 1. Juli 1945, in: Chimènes, Myriam (Hrsg.), *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*. Paris 1994, S. 594.

110 Prozeßakten (wie Anm. 1), Nr. 165.1-2596, S. 4. Pascale Honegger klagte die Radiomoderatoren deswegen an, sie hätten damit die Idee glaubwürdig erscheinen lassen, daß

Daß man Honegger als Komponisten dennoch milder bestrafte als etwa Schriftsteller, dürfte auch auf die geringere Möglichkeit zurückzuführen sein, Musik politisch eindeutig zu funktionalisieren:

La relative indulgence dont bénéficient les compositeurs au moment de l'épuration confirme que „l'œuvre d'art n'étant pas régie par les mêmes codes de lisibilité“, ils ne sont pas sanctionnés pour des raisons esthétiques mais pour leur attitude.¹¹¹

Honegger blieb sicherlich nicht nur aus Solidarität, sondern auch wegen seiner sozialen Kontakte und wegen seiner Karriere in Paris. Vermutlich empfand er seine persönliche Situation nicht als so bedrohlich, daß Auswanderung oder Flucht notwendig geworden wäre. Als Schweizer Bürger hatte er durchaus Gelegenheit, sich bei Heimataufenthalten neutrale Informationen über die Vorgänge im Deutschen Reich und im besetzten Frankreich zu verschaffen und sich so eine eigene Meinung zu bilden. Insofern erscheinen Versuche, seine Verhaltensweisen während des Krieges damit zu entschuldigen, daß er ja nichts von den Vorgängen, der nationalsozialistischen Ideologie und den propagandistischen Zielen der deutschen Besatzungsmacht gewußt habe, wenig plausibel. Andererseits hat Honegger im Unterschied etwa zu den Mitgliedern des Groupe Collaboration die nationalsozialistische Ideologie niemals mit beifälligen Meinungsäußerungen und entsprechenden Artikeln oder mit politisch orientierter Musik unterstützt. Insgesamt ergibt sich also eher das Bild einer opportunistischen „Accommodation par nécessité“ – doch ist es im Einzelnen schwierig, die hierbei eingegangenen Kompromisse von Zugeständnissen abzugrenzen¹¹².

ihr Vater den deutschen Besatzern die Namen der französischen Patrioten hätte verraten können. Vgl. auch Guy Krivopissko / Daniel Virieux, *Musiciens: une profession en résistance?*, in: Chimènes (Hrsg.), *La vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 338, 343 f., 347.

111 Chimènes, *Introduction*, in: dies. (Hrsg.), *La vie musicale sous Vichy* (wie Anm. 14), S. 30 f.

112 Vgl. Burrin, *La France à l'heure allemande 1940–1944* (wie Anm. 58), S. 7 f.

Résumé

« On n'a rien à me reprocher »

Arthur Honegger et la question de la collaboration

La vie d'Honegger à Paris pendant l'Occupation est depuis longtemps matière à controverses : des chercheurs comme Fred Prieberg reprochent au compositeur d'avoir collaboré avec les forces allemandes d'occupation, tandis que d'autres musicologues prennent sa défense en tant que « Suisse vivant en exil ». Ce statut suisse d'Honegger pendant cette période donne lieu à de multiples interprétations. Ses contemporains, déjà, se sont immédiatement formalisés de ses activités, en retirant pour une longue période sa musique des programmes, et en l'excluant du comité du « Front National ». Honegger lui-même s'est vu obligé de se justifier dans une « plaidoirie », et de désarmer les trois principaux reproches de collaboration soulevés contre lui.

Lui a d'abord été imputée à charge la participation à un voyage à Vienne en novembre 1941, organisé par les autorités allemandes pour les festivités du cent-cinquantième de la mort de Mozart ; en 1995 encore, ce voyage a été l'objet d'un procès intenté en vain par Pascale Honegger à Radio France. Comme justifications de ce voyage à Vienne, il convient de citer l'activité toujours effective d'Honegger comme critique musical de *Comœdia*, la possibilité pour lui de remettre à Paul Sacher sa deuxième symphonie, ainsi que son effort de s'attirer les bonnes grâces des autorités allemandes d'occupation afin d'obtenir des visas pour des voyages à l'étranger.

Ensuite, Honegger a été critiqué en tant que musicien, pour avoir contribué par quelques-unes de ses compositions à l'accompagnement radiophonique des Actualités françaises. Honegger lui-même considérait ce manquement comme de peu de gravité, puisqu'il n'était pas informé au préalable du contenu exact des films, et que sa musique a été utilisée après la guerre pour des actualités d'autre teneur.

Enfin, on a encore reproché à Honegger son activité journalistique à *Comoedia*. Dans ses articles, le compositeur a pourtant adopté une position médiane, s'engageant d'une part avec force pour la musique française et contemporaine, tout en louant d'autre part le soutien allemand aux institutions culturelles, et traitant en détail d'œuvres de Pfitzner ou Egk par exemple.

Parallèlement, on évoque toujours les relations personnelles d'Honegger avec des représentants de la force allemande d'occupation (Heinrich Strobel ou Fritz Piersig) et les institutions de celle-ci, de l'ambassade allemande, de l'Institut allemand et du département de propagande, ainsi que sa participation à des réceptions organisées par les Allemands. D'après les témoignages, Honegger n'est donc pas resté à Paris par simple solidarité avec les Français, mais aussi à cause de ses relations sociales et de sa carrière. Par ailleurs, il n'a jamais ouvertement soutenu l'idéologie nationale-socialiste. Globalement, il se dégage donc ici l'image d'une opportune « accommodation par nécessité ».

