

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: Resignierende Melancholie? : Zum Verständnis des Honeggerschen
Spätwerkes

Autor: Schubert, Giselher

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858735>

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>

Giselher Schubert

Resignierende Melancholie? Zum Verständnis des Honeggerschen Spätwerkes

Honeggers Pessimismus

In seinen letzten Lebensjahren war Arthur Honegger ein im tiefsten Grunde des Daseins erschütterter Mann. Wir wußten – und er wußte es auch und täuschte sich nicht darüber –, daß ihn ein tödliches Leiden befallen hatte, ein Leiden aber, dem er nicht allein seinen Körper ausgesetzt fühlte, das sich auch nicht damit begnügte, weiterhin sein Gemüt zu verdüstern, sondern in seiner Einbildungskraft die ganze Gegenwart, die ganze Menschheit einzubeziehen schien [...]. „Laßt alle Hoffnung fahren!“ Das ist das Leitmotiv, von dem ihn kein noch so berechtigter Einwand, kein Hinweis auf günstige Zeichen mehr abzubringen vermochte. Die Kunst, im besonderen die Musik, fand er dem Untergang geweiht und alles, was uns in der Mühsal des Tages erquickt, im Keim gefährdet. So klingt es uns auch entgegen aus seiner fünften Symphonie und aus dem dunklen Eingang der Weihnachtskantate, die dann in dem seligen Taumelgefecht der alten wohlbekannten Lieder einen aus vager Hoffnung auf ein Gottesreich und aus Erinnerung an die Kindheit gemischten, jedenfalls nicht auf dieser verdorbenen Erde gründenden Trost gewährt. Ein grauenvolles, doch über alle Wehleidigkeit erhabenes Bekenntnis!¹

Das resignativ-melancholische, schwermütige Lebensgefühl, das Honeggers letzte Lebensjahre einschwärzte, wird einerseits aus seinen Werken, vor allem aus der im Dezember 1950 vollendeten 5. Symphonie herausgespürt, über deren Entstehung Honegger bekannte:

Ich leide unter quälender Schlaflosigkeit. Um meine düsteren Gedanken zu vertreiben, bringe ich sie zu Papier ... So entstanden Skizzen ... Nachdem ich sie miteinander verbunden hatte, bemerkte ich, daß eine Symphonie entstand, dann habe ich sie orchestriert.²

1 Emil Staiger, *Musik und Dichtung*, Zürich ⁴1980, S. 127 f.

2 Zitiert nach Herbert Schneider, *Vorwort* zur Veröffentlichung der 5. Symphonie in der Edition Eulenburg No. 1519, S. III. – „J’ai des insomnies pénibles. Pour chasser mes idées noires, je les note sur le papier... Cela m’a donné des esquisses... Après les avoir reliées entre elles, je me suis aperçu que ça faisait une symphonie; alors, je l’ai orchestrée!“ Zit. nach *Arthur Honegger. Écrits*, hrsg. von Huguette Calmel, Paris 1992, S. 727.

Andererseits gestand Honegger seinen melancholischen Pessimismus in seinen Gesprächen mit Bernard Gavoty offen ein, die 1950 als Rundfunkgespräche aufgezeichnet, 1951 für eine Buchpublikation überarbeitet und unter dem Titel *Je suis compositeur* publiziert und bereits im folgenden Jahr in einer deutschen Übersetzung vorgelegt wurden³. Melancholisch-pessimistisch wirken in dieser Publikation freilich keinesfalls Honeggers Ausführungen zu seinem kompositorischen Handwerk, seinen Arbeitsgewohnheiten oder seiner Selbsteinschätzung, sondern sein Urteil über den Zustand des allgemeinen Musiklebens und über die aktuellen kompositionstechnischen Entwicklungen, soweit sie von der Reihentechnik geprägt werden. Sein argumentativ abgestütztes, sich keinesfalls mißgelaunt schlechten Stimmungen auslieferndes Urteil kann kaum pessimistisch genug gedacht werden: Das alsbaldige Absterben der Tonkunst, so wie er sie versteht, identifiziert Honegger mit dem Herabwürdigen bedeutendster Kunstwerke zu akustischen Tapetenmustern, mit dem rapiden und geistlosen Schrumpfen des musikalischen Repertoires, mit den katastrophalen ökonomischen Bedingungen des Komponierens, mit dem subalternen Sozialstatus des Komponisten, mit der Überfütterung und Überschwemmung der Hörer mit akustischem Müll, mit der Verdrängung des Musikerlebens durch äußerliche Virtuosität, der das Darbieten von Musik wichtiger ist als die dargebotene Musik. Honegger resümiert

Unsere Kunst verläßt uns, sie entschwindet ... Ich fürchte, daß die Musik uns als erste verlassen wird. Je weiter ich schreite, desto mehr erkenne ich, wie sie von ihrer Bedeutung sich löst: von dem Zauber, dem Wunder, von jener Feierlichkeit, welche die künstlerische Offenbarung umgeben muß. Nicht der Musiker, sondern das vollkommen veränderte Musikleben ist schuld daran.⁴

Und:

Der Zusammenbruch der Musik ist offenbar... seien wir uns dessen bewußt. Man verstehe mich wohl: nicht für mich bin ich voller Angst, sondern für sie, die diesen Beruf erwählen, der jeden Tag unzugänglicher wird und von der Routine beherrscht ist.

3 Vgl. dazu die Angaben in: Harry Halbreich, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, S. 249.

4 Arthur Honegger, *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst in unserer Zeit*, in: ders., *Beruf und Handwerk des Komponisten. Illusionslose Gespräche, Kritiken, Aufsätze*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1980, S. 201 (in dieser deutschen Publikation fehlt ohne Angabe von Gründen der diese Gespräche beschließende Brief Bernhard Gavotys an Honegger) – „Nos arts s'en vont, ils s'éloignant... Je crains que la musique ne parte la première. Plus je vais, plus je la vois s'écarter de sa vocation: la magie, l'incantation, cette solennité qui doit entourer la manifestation artistique. Ce n'est pas la faute des musiciens, mais celle de la vie musicale, qui s'est transformée.“ Honegger, *Écrits* (wie Anm. 2), S. 722.

Dem Ende unserer Musikkultur, das nur um ein wenig dem Ende unserer Kultur überhaupt vorausgeht, muß man mit klarem Auge, so wie dem Tode, entgegensetzen. Wenig hellsehtig wäre der, der dieses Ende leugnen wollte. Es nützt nichts, sich dagegen aufzulehnen. Man muß es kaltblütig ins Auge fassen.⁵

In seiner von reichster kompositorischer Erfahrung gespeister Kritik der aktuellen kompositionstechnischen Entwicklung hält Honegger der planvollen Atonalität und der Reihentechnik Maßlosigkeit vor, die er als die „völlige Ausschöpfung der musikalischen Substanz“, als „Verschleiß an Arbeitsmethoden“ charakterisiert⁶. Er vertritt die Meinung, daß die Reihentechnik dem Komponisten die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten nehme, indem sie durch ihre Vorschriften den freien Ausdruck verhindere. Die Reihentechnik regle die harmonischen Ereignisse willkürlich, sie befreie keinesfalls von der Konvention, sondern belaste eher das Komponieren durch ebenso enge wie bloß ausgedachte Regeln, lasse die formale Erfindung verkümmern, biete keine Äquivalente für modulatorische Vorgänge und verkehre vor allem die kompositorische Zweck-Mittel-Relation in ihr Gegenteil. Zudem wird nach Honeggers Einschätzung die reihentechnische Komplizierung eine ebenso falsche und übertriebene Tendenz zu musikalischer Einfachheit initiieren.

Honeggers mit einigen Stichworten vergegenwärtigte pessimistische Diagnose überraschte zugleich jedoch auch dadurch, daß sie die Kritik am zeitgenössischen musikalischen Avantgardismus mit einer eindringlich vorgetragenen Forderung nach einer weitestgehenden Berücksichtigung der zeitgenössischen Musik im aktuellen Musikleben verband. Deshalb konnte seine Kritik an der Reihentechnik und den an sie anschließenden kompositionstechnischen Entwicklungen nicht einfach als konservativ-reaktionär geschmäht und abgetan werden. Sie war ernst zu nehmen und mußte vor dem Hintergrund der kompositionstechnischen Entwicklung in den frühen 1950er Jahre sowohl von den Apologeten als auch Kritikern Honeggers in eine neutralisierende Distanz gerückt werden: von den Apologeten, weil sie nicht zulassen wollten, daß Honegger als „Reaktionär“ abgestempelt wird, der die Zeichen der Zeit nicht mehr verstand, von den Kritikern, weil sie sich der Mühe entheben wollten, sich auf seine Argumente einzulassen. Das gelang relativ problemlos durch die Identifizierung des Honeggerschen

5 *Ich bin Komponist* (wie Anm. 4), S. 203 – „La fin de notre civilisation musicale, qui ne fait que précéder de peu la fin de notre civilisation tout court, il faut avoir le courage de l'envisager avec lucidité, comme on attend la mort. Le nier serait sans plus un manque de clairvoyance. Il n'y a pas davantage à se révolter. Il faut constater avec sang-froid.“ Honegger, *Écrits* (wie Anm. 2), S. 724.

6 Vgl. hierzu: *Ich bin Komponist* (wie Anm. 4), S. 192 ff., Kapitel „Ausblick auf Gegenwart und Zukunft“ – Honegger, *Écrits* (wie Anm. 2), S. 712 ff., Kapitel „Vues de présent et d'avenir“.

Pessimismus' mit seinen die Lebenskräfte einschränkenden, gravierenden gesundheitlichen Problemen, unter denen er seit Sommer 1947 litt, die ihn jedoch erst seit dem Sommer 1952 zwangen, seine Lebensführung radikal zu ändern, bis er sich schließlich im April 1953 nicht mehr fähig fühlte, noch komponieren zu können⁷. Und darüber wurde – so die hier vertretene These – grundsätzlich die ästhetische Substanz seiner resignativen Melancholie und mehr noch ihr Niederschlag in den Werken mißverstanden und verkannt.

Genesis und Geltung

Daß die Identifizierung der pessimistischen Kritik an den reihentechnisch fundierten, zeitgenössischen kompositionstechnischen Entwicklungen mit der krisenhaften Gesundheit Honeggers auf ihre Neutralisierung und Relativierung abhebt, indem man sie scheinbar ernst nimmt, ohne sich jedoch auf sie argumentativ einlassen zu müssen, verdeutlichen besonders drastisch Kommentare von Eberhardt Klemm, der 1980 in der DDR eine Auswahl aus Gesprächen, Aufsätzen und Kritiken Honeggers heraus gab und kommentierte⁸. Klemm ist sich „sicher“, daß Honeggers Denken von seiner Krankheit „nicht unbeeinflußt“ geblieben sei; doch während er Honeggers Kritik an „tödlichen Erscheinungen“ des aktuellen Musiklebens als das schonungs- und illusionslose Benennen von Problemen rühmt, „die eng mit dem Krebschaden der imperialistischen Gesellschaft zusammenhängen“ und die „selbst noch die sozialistische Gesellschaft“ „zur Genüge“ kennt⁹, nennt er Honeggers Kritik an den „atonalen Richtungen“ und der – nach seinen Worten – „immer mehr an Geltung gewinnende[n] Zwölftonmusik“ schlechterdings „böseartig“¹⁰. Die Gründe für Klemms Urteile – und hier interessiert nur die bei verschiedenen Autoren in der Literatur in zahlreichen entsprechenden Varianten wiederkehrende allgemeine Argumentationsstruktur¹¹ – liegen auf der Hand: In der sich außerordentlich

7 Vgl. Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 270 mit dem Zitat aus einem Brief Honeggers vom April 1953 an Jean Matter: „Je n'ai plus de projets. Je crois que j'ai dit tout ce que j'avais à dire. Je suis fatigué.“

8 Wie Anm. 4. Klemms umfangreiches Vorwort, ein Muster doppelter ideologischer Verrenkung, erschien auch unter dem offenbar von den Herausgebern Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel erfundenen, fragwürdigen Titel *Hoffnungsspuren eines Pessimisten. Arthur Honegger: Beruf und Handwerk des Komponisten*, in: Eberhardt Klemm, *Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991*, Köln 1997, S. 316 ff.

9 Klemm, Vorwort (wie Anm. 4), S. 21.

10 Klemm, Vorwort (wie Anm. 4), S. 18.

11 Selbst seriöse Musikwissenschaftler lassen sich auf solche Urteile ein, ohne sie zu bedenken; vgl. zum Beispiel Kurt von Fischer, *Honeggers und Hindemiths pessimistische*

zögernd liberalisierenden Musikentwicklung der DDR mußte Honeggers Kritik der zeitgenössischen kompositionstechnischen Entwicklungen, an die man im Sinne einer Teilhabe am musikalischen Fortschritt Anschluß zu gewinnen trachtete, nicht bloß hemmend, sondern mehr noch ärgerlich, störend und schlechterdings obsolet wirken. Klemms Urteil liegt eine seltsame Aufspaltung von Genesis und Geltung zugrunde: Die pessimistische Kritik des Musiklebens wird mit einer subjektiven Befindlichkeit des Komponisten identifiziert, die sich über dem unaufhaltsamen körperlichen Verfall keinesfalls vom eigenen kompositorischen Erfolg blenden oder täuschen läßt, während die Kritik an der reihentechnisch fundierten Kompositionstechnik auf die durch gesundheitliche Probleme wachsende Isolierung und auf die „verständliche“ Unfähigkeit verweisen soll, die ästhetisch-historische¹² Notwendigkeit des emphatischen reihentechnischen Fortschritts zu erkennen und zu begreifen. Die „subjektive“ Genese der Kritik soll einerseits als Signum schonungsloser, von keiner Illusion mehr geblendeter Erkenntnis, andererseits zugleich auch als schwindende Fähigkeit zu unverstellter Einsicht und Erkenntnis des historisch Notwendigen erscheinen. In solchen Argumentationen lähmen oder fördern Honeggers gravierende gesundheitliche Probleme seine Befähigung zur Kritik gewissermaßen wunschgemäß; und auf diese Weise kann Honeggers Kritik für die jeweils verfolgten Zwecke fast schon beliebig funktionalisiert werden.

Kontextualisierungen

Freilich greift die autobiographische Identifizierung der pessimistischen Melancholie Honeggers auf jeden Fall zu kurz:

– Erstens findet sich die Sphäre von „Wehmut“, „Schwermut“, von „depressiver Dunkelheit“, wie Heinz Holliger den Ausdruckscharakter der *Monopartita* (1951) nennt¹³, in Werken wie *Cris du monde* (1931) oder in *La Danse des morts* (1938) unverkennbar antizipiert. Sie zählt also zu musikalischen Ausdrucksbereichen, die Honegger nicht nur in späten Werken aufsucht.

– Zweitens trägt Honegger seine Kritik am Musikleben und an der Reihentechnik bereits in zu unterschiedlichsten Anlässen entstandenen Aufsätzen und Rezensionen vor, die er dann zum Teil auch 1948 in den

Sicht der Musik nach 1945, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1984/XIII, S. 97: „Sein [Honeggers] Pessimismus ist möglicherweise durch seine Herzkrankheit mitbestimmt.“

12 Nach dieser seltsam naiven Auffassung hat das ästhetisch Stimmige mit dem historisch Fortgeschrittenen zusammenfallen.

13 Heinz Holliger, *Martin, Honegger, Martinů. Konzerte und Kammermusik*, Booklet-Text zur CD Philips 434105-2.

Incantation aux Fossiles (Beschwörungen) in Auswahl vorlegte¹⁴; die Kritik äußert demnach nicht nur der späte Honegger¹⁵.

– Drittens verliert Honegger erst in den drei letzten Jahren seines Lebens alle Lebenskraft und -freude¹⁶, also gerade in der Zeit, in der er nach dem Fragment gebliebenen Selzacher Passionsspiel von 1940/44 seine *Cantate de Noël* (1953) schrieb, eine Kantate, die er wohl von resignativer Schwermut frei hält, doch der er gleichwohl einen melancholischen Grundton gibt, der freilich keine resignativen Züge annimmt und schon gar nicht mit der verzweifelte Melancholie der 5. Symphonie verwechselt werden kann.

– Viertens wird eine resignativ-pessimistische Endzeitstimmung zum Beispiel auch in den letzten Werken von Hartmann oder Schostakowitsch spürbar, die sich bei Hartmann zur nachgerade apokalyptischen Vision des Untergangs der Menschheit steigert und intensiviert, ohne daß sie jedoch mit der persönlichen Krise identifiziert wird, in welcher Hartmann steckte. Das verweist wiederum auf die Funktionalisierung des Verhältnisses von Genesis und Geltung der Honeggerschen Kritik. Die genannten Komponisten trugen denn auch, anders als Honegger, keine Kritik der Reihentechnik an die Öffentlichkeit, obwohl sie diese verschmähten.

– Fünftens verpflichtet die „Kritische Theorie“ Adornos, der wie kein anderer die Musikauffassung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa beeinflußt und schließlich geprägt hat, die „Authentizität“ von Musik schlechthin auf das Kriterium der „Leiderfahrung“, die nicht bloß musikalisch ausgedrückt werden soll, sondern sich mehr noch mit den kompositionstechnischen Maßnahmen zu „objektivieren“ hat¹⁷, damit sie nicht als bloße Gesinnung vom Ausdruck, Gehalt und inneren Sinn der Musik abzustreifen ist. Daß das Œuvre Honeggers an dieser zu objektivierenden Erfahrung teilhat, dürfte kaum zu bestreiten sein, auch wenn er ein

14 Arthur Honegger, *Incantation aux fossiles*, Lausanne 1948, *Beschwörungen*, übersetzt von Willi Reich, Bern 1955.

15 Vgl. dazu Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 249.

16 Vgl. Halbreich, *Honegger* (wie Anm. 3), S. 239.

17 Vgl. dazu Norbert Bolz, *Schwanengesang der Gutenberg Galaxis*, in: *Allegorie und Melancholie*, hrsg. von W. van Reijen, Frankfurt/Main 1992 (= es 1704), S. 226: „Leid ist der Kompaß, mit dem sich Adorno in der Moderne orientiert. Die unabwiesbare Frage, wie denn ein totaler Verblendungszusammenhang als solcher durchschaut, die Welt als Gefängnis erkannt, die Moderne als Hölle erfahren werden kann, sieht sich immer wieder aufs lädierte Subjekt, das beschädigte Leben selbst zurückverwiesen. Allein die Leiderfahrung nämlich ist der archimedische Punkt, von dem aus der Negativismus der Kritischen Theorie eine Ontologie des Falschen meint konstruieren zu können. [...] Am Leiden hat Kunst, wie sie Adorno versteht, sowohl ihren Ausdruck als auch ihre Formsubstanz.“

relativ traditionelles musikalisches Material nutzt und sich relativ traditioneller Verfahren bedient.

– Sechstens finden sich in bedeutenden Künstler-Opern des 20. Jahrhunderts, die zugleich – latent oder manifest – eine musikalische Poetik ihrer Komponisten zur Darstellung bringen, auffälligerweise regelmäßig resignativ-melancholisch gestaltete Schlußszenen, in denen in gewisser Hinsicht die jeweilige Auffassung von Kunst zu kulminieren scheint. In Pfitzners Oper *Palestrina*, der Honegger eine Betrachtung widmete und deren letzte Szene er ausdrücklich hervorhob¹⁸, kann in der Schlußszene der Jubel und die Begeisterung über das geschaffene Werk den Komponisten nicht mehr erreichen oder berühren; vielmehr liefert er sich gerade im Moment des größten Erfolges resignativ-melancholisch ganz der Gnade Gottes aus. Oder in der Schlußszene der Oper *Mathis der Maler* von Hindemith, der mit Honegger eng befreundet war, gibt der Protagonist wohl seine Kunst ganz auf, doch resigniert er nicht, weil er nicht mehr malen kann, sondern weil er spürt, sein Œuvre vollendet zu haben¹⁹. Hindemith hat dann in seinem Bach-Vortrag von 1950 diese Melancholie als eine „Melancholie des Vermögens“ beschrieben²⁰, weil sich mit ihr keine Möglichkeit zu weiterer künstlerischer Entfaltung und Entwicklung mehr zu erschließen scheint. Diese Melancholie darf nicht mit der „melancholischen Resignation“ verwechselt werden, die zum Beispiel Brahms²¹, wie er selbst bekennt, „wollüstig“ genießen kann, weil er sich befähigt fühlt, sie mit ihrer Darstellung auszukosten. Die „Melancholie des Vermögens“ repräsentiert auch keine Reaktion eines Spätgeborenen, der sich künstlerisch von der großen und reichen musikalischen Tradition abhängig fühlt, der er nachgerade verzweifelt standzuhalten trachtet. Sie zeigt auch keinesfalls eine Wendung zum sich mühevoll abarbeitenden kompositorischen Handwerk an, welches – wieder nach Brahms – gewissermaßen mehr kann, als es für die Werkkonzeptionen zu gebrauchen ist. Und schon gar nicht tarnt sich die „Melancholie des Vermögens“ als „Innerlichkeit“, die sich zu ihrer Darstellung in ein intimes Genre flüchtet.

18 Arthur Honegger, *Palestrina*, in: *Incantation* (wie Anm. 14), S. 75: „Toutes mes préférences vont au troisième [acte] dont la fin si simple est profondément émouvante.“

19 Vgl. dazu Rudolf Stephan, *Zum Verständnis der Oper Mathis der Maler*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1990/XIX, S. 18.

20 Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, in: ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, hrsg. von Gisela Schubert, Zürich 1994, S. 267.

21 Vgl. hierzu und zum folgenden: Reinhold Brinkmann, *Späte Idylle. Die zweite Symphonie von Johannes Brahms*, in: *Musik-Konzepte* Band 70, München 1990, S. 78; charakteristischerweise fehlt bei Brinkmann der Hinweis auf die Hindemithsche „Melancholie des Vermögens“.

Wendung zur Anthropologie

Diese Hinweise sollten veranlassen, Honeggers pessimistische Schwermut und verzweifelte Melancholie, die wohl seinem späten Lebensgefühl unmittelbar entsprechen, sich jedoch offensichtlich keinesfalls darin erschöpfen, sondern weit über diese biographische Situation hinausführen, in einen anderen Kontext zu rücken und darzustellen, in welchem sie als ein bestimmendes Lebensgefühl grundsätzlich erfahrbar gemacht und beschrieben werden können: nämlich in einen anthropologischen. Dann ergibt sich freilich die komplexe Frage, wie zwischen anthropologischem Befund und musikalisch gestaltetem Ausdruck einsichtig und möglichst gewaltlos zu vermitteln sei.

Auszugehen wäre etwa von Überlegungen Arnold Gehlens, der geradezu eine „konstitutionelle Depression des Menschen“ skizziert²². Nach Gehlen sind Menschen zur Melancholie bestimmt, weil sie Ohnmachtserfahrungen gemäß ihrer jeweiligen Konstitution durchleiden müssen:

Die Mißerfolge auch wohlervogenen und dringlichsten Handels, die Unerfüllbarkeit des elementaren Anspruchs auf mehr Leben und die darin bedingte Depression, die unberechenbar einschlagenden Schicksale, die Krankheiten, der gewisse Tod sind Erfahrungen, die einem bewußten und dem ‚Überraschungsfeld‘ der Welt ausgesetzten Wesen niemals erspart bleiben. Dies sind Erfahrungen der Ohnmacht, und sie sind unaufhebbar, im Wesen des Daseins des Menschen mitgegeben [...]²³

Fehlt in solcher unabwendbaren, durch nichts zu verdrängenden Ohnmachtserfahrung das Vertrauen auf eine die Melancholie hinwegplanende Zukunft, so wird die melancholische Verzweiflung als ein Zustand erfahren, in welchem sich alle einmal angelegten Möglichkeiten entwickelt und erschöpft haben. Diesen Zustand nennt Gehlen mit einem Begriff Antoine Augustin Cournots (1801–1877) „post-histoire“²⁴. In diesem Zustand von „post-histoire“ geht das Gefühl für den Modus von Zeit als strukturierter, womöglich sogar zielgerichteter Prozeß verloren. Die Erfahrung von Zeit verwandelt sich zur Erfahrung wechselnder Zustände in einem melancholischen Klima, die von Hubertus Tellenbach mit den Worten beschrieben wird:

22 Vgl. hierzu Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 63), S. 230.

23 Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin 1940, S. 457 (in späteren Auflagen fehlt diese Passage) – hier zitiert nach Lepenies, *Melancholie* (wie Anm. 22), S. 229.

24 So Gehlen in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied² 1971, S. 340.

Genau genommen ist Verzweiflung eben nicht das Hoffnungslose, das Desperate. Verzweiflung ist nichts Endgültiges, kein an ein Ende Angelangtsein, sondern ein Hin und Her, ein Alternieren, so daß eine endgültige Entscheidung nicht erreichbar ist. Der Verzweiflende muß sich in Möglichkeiten aufhalten, deren keine noch Wirklichkeit geworden ist. Das Spezifische der melancholischen Verzweiflung ist nun das Festgehaltenwerden in diesem Alternieren. Der Verzweiflende gleicht einem Menschen, der versucht, gleichzeitig an zwei Orten zu sein. Ihren letzten Ausdruck erreicht diese Verzweiflung in jenen Melancholischen, die sich damit quälen, daß sie nicht leben, aber auch nicht sterben können.²⁵

Kompositorische Äquivalente

Mit dem Verständnis von resignativer Melancholie als Zustand „festgehaltenen Alternierens“, als ein Aufhalten in Möglichkeiten, läßt sich diese Ausdruckshaltung musikalisch offensichtlich über der Gestaltung von bestimmten Formprozessen erkennen und beschreiben. Und solche Formprozesse gestaltet unverkennbar der späte Honegger. Ein erstes Beispiel bietet der zweite Satz der 5. Symphonie vom November 1950, der die denkbar gegensätzlichen Satztypen eines Scherzos und eines Adagios kontrastreich zusammenzieht²⁶. Wohl finden sich solche Satztypen nicht nur bei Brahms, sondern auch bereits beim frühen Honegger, etwa im Kopfsatz der Bratschensonate; doch erst im Mittelsatz der 5. Symphonie werden Scherzo- und Adagiosatztyp gewissermaßen überblendet, ohne daß eine Synthese oder ein Ausgleich dieser Typen angestrebt wird, noch diese simultane Verkopplung als „Telos“ kontrapunktisch ausgearbeiteter Prozesse wirken soll. Die beiden Typen werden auch nicht vermischt, um etwas Anderes entstehen zu lassen; vielmehr wirkt ihr Kontrast in der Simultaneität nur um so prägnanter und intensiver. Honegger hält gerade das Alternieren der kontrastreichen Satztypen fest, die ihren prägnanten Charakter eben auch dann nicht verlieren, wenn sie gleichzeitig ablaufen. Es ließe sich geradezu behaupten, daß das traditionelle kontrapunktisch fundierte Verfahren, eine Synthese des Disparaten herbeizuführen, im Mittelsatz der 5. Symphonie dazu dient, die gegensätzlichen Charaktere zu schärfen und zu präzisieren.

25 Hubertus Tellenbach, *Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Mit einem Exkurs in die manisch-melancholische Region*, Berlin 1983, S. 153 – hier zitiert nach: Volker Friedrich, *Melancholie als Haltung*, Berlin 1991, S. 71.

26 Vgl. hierzu die Formübersicht bei Geoffrey Spratt, *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987, S. 424. – Spratts Analysen bleiben freilich sehr dürftig, weil er das Problem des Themenbegriffs in der Musik Honeggers nicht erkennt.

Das offene Alternieren ohne Synthese oder Telos prägt nun als Formanlage in einer weit differenzierteren Art den Finalsatz der 5. Symphonie, der zugleich dem Finalproblem der drei ersten Symphonien Honeggers eine neue Wendung gibt: nämlich eine „objektivierende“ Wendung in das „melancholische Klima“ einer „post-histoire“, in der sich alle Möglichkeiten gewissermaßen utopielos entfaltet haben.

Die Finalsätze der drei ersten Symphonien wenden die musikalische Ausdrucksentwicklung durchweg ganz im Sinne der traditionellen Symphonik, welche die Satzfolgen zyklisch bindet, ins Affirmative:

- in der 1. Symphonie musikalisch-material durch eine „Diatonisierung“ der harmonisch-tonalen Ereignisse und durch eine zunehmende Ordnung der musikalischen Satzanlagen etwa durch Fugati, die nach dem heftigen musikalischen Impetus des Kopfsatzes wie eine Aufhellung, Beruhigung und Entspannung wirken²⁷,

- in der 2. Symphonie gleichfalls musikalisch-material durch die Ablösung der Chromatik der beiden vorangehenden Sätzen durch eine robuste Polytonalität, welche die diatonisch geführten Stimmen ausbilden, eine Polytonalität, die eine Auflösung ausdrucksintensiver Anspannungen im Kontext moderner Klangtechnik bewirkt und dann zur Überhöhung des musikalischen Verlaufs durch das Einfügen eines fiktiven Chorals²⁸ führt, der wie von außen, auch instrumentatorisch durch die nur hier spielende Trompete abgesetzt und kenntlich gemacht, in den musikalischen Ablauf eingreift und die Affirmation herbeizwingt, und schließlich

- in der 3. Symphonie durch das – in den beiden vorangehenden Sätzen antizipierte – Anhängen einer Coda mit ihrer Vision des Friedens und Glücks an den Schlußsatz nach dem rohen, gewalttätigen, in den schrillen Dissonanzen des „donna nobis pacem“ kulminierenden „blöden“ Marsch der „kollektiven Dummheit“.²⁹

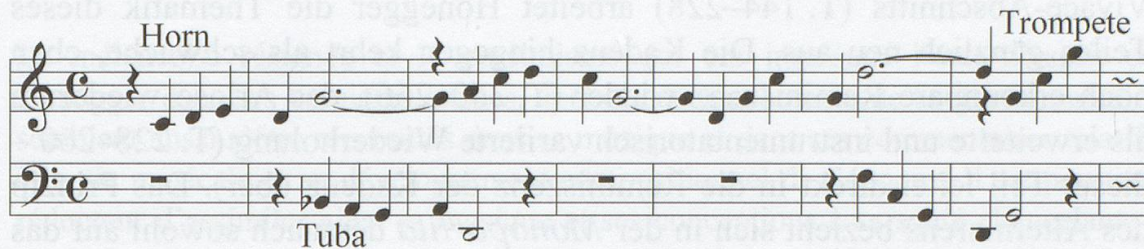
Anders der Finalsatz der 5. Symphonie, der zunächst den rohwelttätigen Impetus des Finalsatzes der 3. Symphonie aufzugreifen und womöglich noch zu intensivieren scheint, um dann (T. 117 ff.) einer thematischen Konfiguration überraschend zu weichen, die mit ihrer warmen, entspannenden Diatonik und ihrer dialogisierenden Phrasenbildung (Horn –

27 Vgl. hierzu Giselher Schubert, *Symphonische Ausdrucksformen um 1930. Das Beispiel der zum 50jährigen Jubiläum des Boston Symphony Orchestra geschriebenen Werke*, in: *Symphonik 1930–1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge*, hrsg. von Wolfgang Osthoff und Giselher Schubert, Mainz 2003, S. 16.

28 Zum „Choral“ bei Honegger vgl. auch Ulrich Konrad, „...tout est dans Bach“. *Johann Sebastian Bach in Musikanschauung und Werk Arthur Honeggers*, in: *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, hrsg. von Urs Fischer u.a., Winterthur 2005, S. 205 mit Anm. 27.

29 So Honegger selbst zu diesem Satz in: Honegger, *Ecrits* (wie Anm. 2), S. 256.

Tuba – Horn – Tuba – Trompete) in die gegensätzliche Ausdruckswelt wenn nicht des Glücks und der Erlösung wie in der 3. Symphonie, so doch des Ruhevolleren und des Friedvolleren zu führen scheint:



Der Einsatz dieser thematischen Konfiguration, die eine Wende in der musikalischen Ausdrucksentwicklung herbeizuzwingen scheint, wirkt im Grunde so ähnlich wie die Intonierung des Chorals im Finalsatz der 2. Symphonie oder wie der Friedensgesang des Vogels in der Coda des Finalsatzes der 3. Symphonie. Honegger kehrt jedoch in der 5. Symphonie zum rohen Impetus des Anfangs zurück (T. 139) und läßt diesen Impetus nun mit der genannten ruhevolleren thematischen Konfiguration alternieren (T. 150/153/158/164), ohne daß es zu einer (Auf-)Lösung dieser konfliktträchtigen Konstellation kommt. Die Musik bricht denn auch, nachdem sie die gepreßten Klagelaute der Anfangstakte des Satzes aufgegriffen hat (T. 166 ff.), einfach ab (T. 172) und klingt mit einer verhauchenden Coda weiter, in der Honegger die Musik auf den rhythmischen Bewegungsimpuls ohne prägnante Thematik reduziert. Und diese Reduzierung der Musik auf den rhythmischen Bewegungsimpuls wirkt im Kontext des Satzes wie die virtuelle Perpetuierung des beschriebenen Alternierens der beiden unterschiedlichen thematischen Konfigurationen. Die Musik scheint denn auch weniger zu enden oder zu verlöschen, als daß sie vielmehr ins Lautlose zurückfällt und gleichsam weiterklingend entschwindet, ohne daß sie noch zu hören wäre. Der Finalsatz führt – anders als die drei ersten Symphonien – in der Ausdrucksentwicklung zu keiner Wendung ins wie auch immer herbeigezwungene Affirmative, zu keinem endgültigen Ziel, sondern wendet sich gewissermaßen noch im Unhörbaren ganz im Sinne des Zustands eines festgehaltenen Alternierens unaufhörlich hin und her.

Die *Monopartita*, Honeggers letztes großes, auf 26. März 1951 datiertes Orchesterwerk, verfolgt eine ähnliche musikalische Ausdrucksgestaltung durch singulär gebliebene formale Prozesse, die als „festgehaltenes Alternieren“, als Verharren im Möglichen zu beschreiben sind. Das einsätzige Werk umfaßt eine pausenlose Folge von vier Abschnitten, die Honegger als Intrada (T. 1–21), Vivace (T. 22–93), Kadenz (T. 94–111) und Arioso

(T. 112–144) charakterisiert³⁰ und die umgruppiert jeweils unterschiedlich wiederholt werden. Der erste Abschnitt Intrada mit seinen barockisierenden Rhythmen kehrt wesentlich gekürzt als abschließende Coda wieder (T. 266 – 279) und gibt dem Werk einen festen Rahmen. Mit der Wiederholung des Vivace-Abschnitts (T. 144–228) arbeitet Honegger die Thematik dieses Teiles gänzlich neu aus. Die Kadenz hingegen kehrt als schwache, eben noch erkennbare Reminiszenz wieder (T. 260–266), das Arioso wiederum als erweiterte und instrumentatorisch variierte Wiederholung (T. 228–260 – dieser Teil leitet direkt in die Reminiszenz der Kadenz über). Das Prinzip des Alternierens bezieht sich in der *Monopartita* demnach sowohl auf das Reihen unterschiedlicher Abschnitte, zwischen denen eben keine Beziehungen wie im motivisch-thematischen Durchführungsdenken hergestellt werden, sondern die „unvermischt“ bleiben, als auch auf das alternative Ausarbeiten dieser mehr oder weniger identischen thematischen Konfigurationen in korrespondierenden gleichgewichtigen Teilen, durch welche die reihende Formanlage zugleich auch funktional im Sinne von Rahmung, Variantenbildung, variierte Wiederholung und Reminiszenz differenziert wird.

Die stets bemerkte resignative Melancholie in den „schwermütigen“ späten Orchesterwerken Honeggers findet demnach mit dem in groben Zügen skizzierten Alternieren heterogener charakteristischer thematischer Konfigurationen in der Formdisposition und der Satztechnik nicht nur ein denkbar genaues Äquivalent, sondern auch ihre „objektivierende“, im emphatischen Sinne bedeutungsvolle Gestaltung. „Resignative Melancholie“, wie intim auch immer sie im späten Œuvre Honeggers motiviert sein mag, erscheint also denkbar sinnfällig objektiviert und verallgemeinert. Dieser Vorgang von Objektivierung durch musikalische Ausdrucksgestaltung läßt den biographischen Dokumentcharakter der späten Werke Honeggers hinter sich, ohne ihn auszulöschen; er repräsentiert mit seinem „melancholischen Klima“ die anthropologische Substanz der Ohnmachtserfahrung, der sich niemand entziehen kann und die den Werken ihre unverlierbare, von ihrem historischen Ort losgelöste emphatische Bedeutung sichert.

30 Honegger, *Ecrits* (wie Anm. 2), S. 281.

Résumé

Une mélancolie résignée ?

Pour la compréhension des œuvres tardives de Honegger

La mélancolie résignée et le pessimisme qui ont imprégné l'état d'esprit de Honegger dans ses dernières années, après le déclenchement de sa grave maladie, semblent aussi s'être répercutés dans sa musique et dans ses commentaires relatifs à la vie musicale et au développement compositionnel de l'époque. Il est pourtant réducteur d'assimiler ainsi sa musique et ses conceptions à sa santé chancelante ; surtout, cela ne rend compte ni du contenu de ses déclarations, avec leur condamnation de la technique sérielle et de l'avant-gardisme virulent, ni du contenu et de la signification profonde de sa musique tardive. En outre, la critique par Honegger de la vie musicale contemporaine a presque déjà été trop souvent réduite à une telle identification autobiographique : tantôt comme incapacité croissante, contrainte par la maladie, à reconnaître la nécessité du « progrès » musical au sens de la technique sérielle, tantôt comme critique dénuée de tout ménagement, qui, au regard de la décadence physique, ne se laisserait plus éblouir par le succès personnel. Dans des œuvres comme la *Cinquième symphonie* ou *Monopartita*, des éléments anthropologiques fondamentaux dans la mise en forme vont à l'encontre de cela, qui, selon Arnold Gehlen, se laissent décrire en termes de « dépression constitutive de l'individu » et d'irréremédiables « expériences de défaillance ». Honegger les exprime et les « objective » par des structurations formelles, au sens d'une « alternance persévérante » de configurations thématiques expressives, qui n'aboutissent à aucun objectif « définitif ». Sans l'effacer, ce processus d'« objectivisation » de la disposition expressive musicale dépasse l'élément biographique documentaire des compositions. L'expression mélancolique résignée des œuvres représente ainsi la substance anthropologique de l'expérience de défaillance, qui leur confère leur signification emphatique, délivrée de l'ancrage historique.

Wie wenig Beachtung dem kulturellen und menschlichen als Ganzes geschenkt wurde, zeigt deutlich in der Biographie von Honegger zum Beispiel apologetisch gestimmte Biographien. Selbst in den unterschiedlichen Darstellungen spielt dieser Teil des Oeuvres im Vergleich zu anderen, wenn überhaupt, nur eine marginale Rolle. 1933 schrieb Willy Tappolet (1933) das Streichquartett Nr. 1 sowie die anderen vier folgenden Sonaten als Anmerkungen zur Musikgeschichte. 1947 veröffentlichte José Bruy (1947) ein Buch über Honegger, das eine umfassende Schilderung des

1. Oskar Vogler, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1932, 2. Aufl. 1933, Band 1, S. 100-101.

2. Ebenda, S. 101.

3. Willy Tappolet, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Zürich 1933, Band 1, S. 100-101.

