

Arthur Honegger: König David (Le Roi David)

Honegger heute

Am 27. November 1955 starb Arthur Honegger mit 63 Jahren nach langer Krankheit auf der Höhe seines Ruhms. Ein Ruhm der in die ganze Welt ausstrahlte und der weitgehend auf seiner Popularität bei einem großen Publikum und auf der Bewunderung seiner Kollegen beruhte. Eine reiche und nahezu vollständige Discographie spiegelte diese glückliche Situation wieder, die nahezu unerschütterbar schien. Pessimistische und enttäuschte Einschätzungen des Komponisten waren eher seiner schwindenden Gesundheit zuzurechnen.

Sicherlich hatte Honegger schon seit langer Zeit nicht mehr zur musikalischen Avantgarde gehört, aber diese bewegte sich auf derart anderen Wegen, dass Reibungspunkte kaum bestanden. Pierre Boulez selbst erwies dem großen älteren Bruder Respekt, der ihn zu seinen Anfängen ermutigt hatte, und eine Vielzahl von Schülern schien die Frucht seines Erbes. Doch legte sich nach seinem Tod ein dichter Nebel über sein Werk, das allmählich aus den Konzertsälen und den Schallplattenkatalogen verschwand. Sicher blieben ihm die Schweiz und die osteuropäischen Länder (insbesondere die Tschechoslowakei) treu, in Frankreich jedoch verdunkelte sich sein Ansehen in einem derart brutalen Ausmaß, dass es sich davon bis in die Gegenwart hinein nicht mehr erholt hat. Es ist nicht angebracht, sich in Illusionen zu wiegen: Die Musik Honeggers, die vor 25 Jahren¹ ähnlich verbreitet war, wie die von Bartok oder Prokofieff, ist aus dem großen Repertoire verschwunden, in dem sie für eine sehr kurze Zeit einen hervorragenden Platz gefunden hatte. Da es sich um einen Komponisten erster Ordnung handelt, muss man sich nach den komplexen und vielfältigen Gründen fragen, die zu dieser bedauerlichen Situation geführt haben, wenngleich ich für meinen Teil überzeugt bin, dass sie nur vorübergehend sein wird.

Ist es eine brutale Reaktion weniger glücklicher Rivalen auf einen außerordentlichen Erfolg? Aber sie haben keine Vorteile von dieser Entwicklung. Abtreten der großen Interpreten Honeggers? Aber der Abschwung ging dem Abtreten der bedeutenderen Interpreten voraus. Und Charles Münch und seine Mitstreiter sind noch immer sehr lebendig. Veränderung des Publikumsgeschmacks? Das ist schnell gesagt, doch die, die das musikalische Leben steuern, fragen oft nicht nach dem Publikum, dessen Meinung sie in großem Ausmaß zu formen suchen und das zu ihrem Verdruss eine intakte Begeisterung für *Le Roi David* oder *Jeanne au Bûcher* zeigt, bei den zu seltenen Gelegenheiten, bei denen es noch diese Werke hören kann. Die junge Generation entdeckt dann mit Überraschung den Schatz, um den ein sehr einseitig ausgerichteter musikalischer Dirigismus sie beraubt.

Man muss freilich sagen, dass einige unglückselige Weihrauchstreuer der Sache Honeggers geschadet haben, indem sie der Avantgarde im Namen des Respekts vor den Traditionen entgegentraten. Sein Name wurde so mit einigen zweifelhaften Vorbehalten, ja sogar mit gewissen restaurativen und akademischen Tendenzen verknüpft, die seiner Kunst völlig fremd sind. Die daraus resultierende Situation ist in mehr als einer Hinsicht paradox: Man wirft ihm vor, dem tonalen System verhaftet zu bleiben, wie oft er es auch mit Kühnheit verlässt, während niemand eine ähnliche Kritik gegen die doch sehr viel traditionellere Kunst Poulencs richtet. Indem man das tut, ignoriert man übrigens die fortschrittlichsten Werke Honeggers, die bis heute eingespielt worden sind. *Horace Victorieux* oder *Antigone* gehören seit ihrem Erscheinen 1920 bzw. 1927 zur Spitze der Avantgarde ihrer Zeit mit dem gleichen Recht wie z. B. die zeitgenössischen Werke von Bartok (*Le Mandarin Merveilleux*) oder von Prokofieff (*Zweite Symphonie*, *L'Ange de Feu*). Es ist kein Vorwurf gegen diese Komponisten, dass sie ihren Stil im Laufe der Zeit vereinfacht haben, mehr als vielleicht Honegger,

dessen Kontrapunkt seiner Quartette oder dessen "Symphonie für Streicher" eine einzigartige Frische bewahrt haben. Honegger hat immer die Sprache benutzt, die dem gegenwärtig beabsichtigten Ausdruck genau entsprach. Als absolut ehrlicher Handwerker und genial inspirierter Künstler war er das genaue Gegenteil eines Formalisten und jeder Ästhetizismus war ihm fremd. Wenn seine beharrliche Verweigerung des Elfenbeinturmes ihm das Glück der Zustimmung der Menge einbrachte, so hat er doch niemals seine hohen künstlerischen Ansprüche dafür verraten. Man suche einen, der das in allen seinen besseren Werken erreicht hat. Er hat von Anfang an unterschieden zwischen Gelegenheitsarbeiten und Schöpfungen, die für Dauer bestimmt waren. Seine großen Oratorien, die Symphonien, die Orchesterwerke, die Sonaten und Quartette bewahren ihren Rang, wenn man sich nur die Mühe macht, sie zu Gehör zu bringen. In *Jeanne au Bûcher* oder in *La Danse des Morts* ist der Beitrag Claudels zweifellos stärker gealtert als der von Honegger. Kein Einwand dieser Art betrifft *Le Roi David*, der seit 50 Jahren¹ unverändert jung geblieben ist.

Entstehung eines Meisterwerks

Es ist sehr genau ein halbes Jahrhundert her¹, genauer gesagt war es der 11 Juni 1921, dass der neue Ruhm eines 29jährigen Musikers von der grünen Landschaft des Waadtlands (Vaudois) aufzusteigen begann. Sicher, es wurde wiederholt gesagt, dass *Le Roi David* die Frucht des Zusammentreffens glücklicher Umstände war, gewissermaßen der Prototyp eines Werks, das unter einem gutem Stern geboren wurde. Und doch ist es notwendig, dass dieser gute Stern über fruchtbarem Boden aufleuchtet. *Le Roi David* entstand zur rechten Zeit dank des dafür notwendigen schöpferischen Akts.

1908 gründete René Morax, ein Schriftsteller aus dem Waadtland, ein Volkstheater auf dem Lande einige Dutzend Kilometer von Lausanne entfernt. In Mézières, einem großen Marktflecken, fand René Morax den Rahmen, den er sich vorgestellt hatte und den uns José Bruyr mit Poesie beschreibt: „Ein Theater wie kein anderes. Eine Art geräumiges Chalet in Form einer riesigen Scheune, duftend nach Harz, trockenem Heu, frischem Obst und, an den Vorstellungstagen, einem Sonntags-Habitus, das sich aber die Würde eines ländlichen Heiligtums bewahrt hatte. Eine geräumige Bühne (10 x 12 x 25 m), die in großen Stufen zum Orchestergraben abfiel. Ein Foyer, Hirschpark genannt, das nichts anderes war als ein kühler Obstgarten, in dem im Mai der Schnee der Apfelblüten mit den Schneehängen der Alpen von Fribourg in Wettstreit lag, die den Horizont bildeten.“

Für diesen bevorzugten Platz, wurden Schauspiele benötigt, die dem Ort angemessen waren. René Morax brachte hier verschiedene eigene Stücke heraus, vom Volkstum inspiriert, patriotisch oder legendenhaft, mit Musik, die das Werk einheimischer Komponisten war, Alexandre Dénéreaz für *La Dime*, mit dem das Théâtre du Jorat eröffnet wurde, dann Gustave Doret, der ihm lange Zeit als Musiker verbunden war. Doch konnte man in Mézière auch denkwürdige Aufführungen des *Orpheus* von Gluck erleben.

Im Sommer kam das Volk an allen Samstagen und Sonntagen nachmittags aus der Stadt und aus dem ganzen umgebenden Vaudois und drängte sich in den großen Fachwerkbau aus braunem Holz. Die jährlichen Aufführungen des Théâtre du Jorat wurden zum festen Bestandteil des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens der romanischen Schweiz – bis der Krieg 1914 diesen Aktivitäten ein brutales Ende setzte.

Zu Beginn des Jahres 1921 plante René Morax die Wiedereröffnung seines Theaters. Zu diesem Zweck schrieb er ein neues biblisches Drama, das das wunderbare Leben Davids

darstellte, des kleinen Hirten der zum mächtigen König Israels wurde. Sein Bruder, der Maler Jean Morax, entwarf Kostüme und Bühnenbild. Es blieb noch die Musik, um die man sich erst sehr spät Gedanken machte. Gustave Doret verweigerte sich wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit. Morax wendete sich an Jean Dupérier, einen jungen Komponisten aus Genf, der ebenfalls ablehnte. Der Schriftsteller entschloss sich daher Ernest Ansermet zu Rate zu ziehen, den jungen brillanten Chef des gerade gegründeten *Orchestre de la Suisse Romande*. Ansermet zögerte nicht: „Ich weiß nur einen, der das für Sie tun kann, und das ist Arthur Honegger.“ Aber dieser junge Schweizer aus Paris war in seinem Vaterland völlig unbekannt. Die vorsichtigen Brüder Morax holten noch die Meinung von Igor Strawinsky ein, der sich gerade in Morges aufhielt. Der Autor des *Sacre du Printemps* bestätigte den Vorschlag von Ansermet. Wenige Tage später erhielt Honegger aus Mézière einen Brief mit der Bitte innerhalb einer sehr kurzen Frist die Partitur zu liefern. Es war bereits Mitte Februar, die Proben sollten unverzüglich beginnen (man darf nicht vergessen, dass die Chorsänger und ein großer Teil der Instrumentalisten Amateure waren), die erste Vorstellung war für den 11. Juni vorgesehen! Honegger berichtet: „Ohne genau die Bedeutung der Arbeit einschätzen zu können, die mir anvertraut worden war, nahm ich mit Freuden die Arbeit an einem Stoff an, der dem "biblischen" Menschen, der ich bin, so gut gefiel.“

Honeggers Werdegang

Arthur Honegger, damals gerade 29 Jahre alt, war am 10. März 1892 in le Havre in eine Züricher Kaufmannsfamilie geboren worden, die eng mit Frankreich verbunden war. Protestant deutsch-schweizer Abstammung, Franzose nach kultureller Einfluß und Wahl (auch wenn er zeitlebens seine nationale Doppelabstammung nie verleugnet hat). Hier noch einige Worte zu seiner Persönlichkeit als Mensch und Künstler. Wie seine Landsleute Ernest Bloch und Frank Martin ist er am Kreuzungspunkt zweier Kulturen, der romanischen und der germanischen, angesiedelt. Seine Mission als Schweizer Musiker sollte es sein, diese Kulturen miteinander zu einer fruchtbaren Synthese zu versöhnen. Bereits seine Ausbildung war eine doppelte: Nachdem er zunächst am Conservatoire de Paris bei Gédalge und Vincent d'Indy studiert hatte, ging er später für einige Jahre nach Zürich zu Friedrich Hegar, dem Schüler und Freunde Brahms'. In Paris erstaunte er seine Lehrer und Mitstudenten durch seine Kenntnisse deutscher Musiker, die damals in Frankreich völlig unbekannt waren, wie z. B. Max Reger. Bereits als Kind hatte er Bach und Beethoven verehrt, eine Verehrung, an der er sein ganzes Leben festhielt. In Paris entdeckte er Debussy und Fauré und seine Bewunderung für den Autor der *Pénélope* nahm bis zu einem Punkt zu, an dem sie ein wenig die Verehrung zu verdunkeln begann, die er dem Meister des *Pelléas* entgegenbrachte. Seine ersten Werke (Lieder, Klavierstücke) sind für einen romanisierten Deutschen sehr typisch. Und wenn sein erster Versuch für Orchester, das *Prélude d'Aglavaine et Sélysette* nach Maeterlinck Zeugnis für seine uneingeschränkte Bewunderung von Debussy ablegt, so zeigt das herbe und komplexe Erste Quartett, einige Monate später im Oktober 1917 beendet, mit seiner dornigen Polyphonie und seiner quasi atonalen Chromatik den Einfluß Regers ja sogar Schönbergs.

In dieser Zeit schloss Honegger Freundschaft mit Darius Milhaud und Georges Auric, die ihn bei Eric Satie einführten. Am 15 März 1918 erscheint sein Name zusammen mit Durey, Germaine Tailleferre, Auric, Poulenc und Roland-Manuel auf dem Programm eines Konzerts, das der Dichter René Chalupe im Théâtre du Vieux-Colombier herausbrachte. Am 16. Januar 1920 prägte der Kritiker Henri Collet in seinem berühmten Artikel in der *Revue Comedia* den Begriff „*Gruppe der Sechs*“ (Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Tailleferre), zu der

dann Jean Cocteau durch sein berühmtes Manifest *Le Coq et l'Arlequin* als Wortführer und Ästhetiker hinzutrat. Nun, wie man weiß, verband die Gruppe der Sechs, die aus einem zufälligen Zusammentreffen in einer Abendgesellschaft entstand, nicht eine Gemeinschaft übereinstimmender grundlegenden Ansichten im künstlerischen oder geistigen Bereich. Die Sechs waren verbunden durch eine wunderbare Freundschaft, kehrten aber bald wieder zu ihrer individuellen Freiheit zurück. Ihre reale Vereinigung dauerte nur etwas mehr als zwei Jahre und beschränkte sich auf ein gemeinsames Album von Klavierstücken und auf ein gemeinsames Schauspiel *Les Mariés de la Tour Eiffel*, bei dem Louis Durey, der sich nach Saint-Tropez zurückgezogen hatte, schon nicht mehr dabei war.

Durch seine Vorliebe für die große Architektur und das Ernste, durch seine Liebe zu Beethoven und Wagner, kurz durch seine festen Bindungen an die Romantik, die durch seine deutschen Wurzeln nur zum Teil erklärt werden, war Honegger, dieser kräftige, untersetzte Schweizer sicher der am wenigsten typische der "Groupe des Six". Er beteiligte sich nicht an der Schwärmerei seiner Kameraden für Satie, und noch weniger an ihrer Verachtung von Wagner. Er hat dies übrigens sehr rasch in einem wichtigen Interview, das er Paul Landormy gab, und das am 20. September 1920 in der Zeitschrift "Victoire" erschien, auf den Punkt gebracht: „Ich bin kein Verehrer des Jahrmarkts oder der Musikhalle, sondern im Gegenteil liebe ich die Kammermusik und die symphonische Musik und in ihnen das Schwere und Strenge.“ Sprechendes Beispiel dafür ist, dass er gerade die letzte Hand an eine meisterliche Sonate für Violoncello und Klavier gelegt hatte, die auf zwei Sonaten für Violine und Klavier, eine Sonate für Alt und Klavier und eine Sonatine für zwei Violinen gefolgt war. Mit einem Liederzyklus, dem Quartett *Pâques à New York* und dem köstlichen *Pastorale d'Été* für kleines Orchester war dies die Bilanz von 18 Monaten angestrenzter Arbeit. Eine Bilanz, die sehr wenig mit den Forderungen von *Coq et l'Arlequin* übereinstimmte, auf die die *Gruppe der Sechs* sich geeinigt hatte. Von allen Werken, die Honegger bis dahin herausgebracht hatte, hat allein das Schauspiel *Dit des Jeux du Monde* am 3. Dezember 1918 für Skandal gesorgt. Der wachsende Ruhm des jungen Komponisten gründete sich auf strengere und solidere Werte, und er nahm nur aus der Ferne am bunten Jahrmarktstreiben teil, das das brodelnde Paris der ersten Nachkriegszeit kennzeichnete.

Im Dezember 1920 begann er mit der Arbeit an seinem kühnsten und gewaltigsten Werk, der Symphonie *Horace Victorieux*, seiner ersten rein orchestralen Partitur mit enormer Spannweite. Sein Biograph Willy Tappolet unterstreicht zu Recht, dass dieses Werk weder französisch inspiriert, noch konform zum Geist dieser Zeit ist. Und H. H. Stuckenschmidt geht noch weiter, wenn er *Horace* als das an Dissonanzen reichste, das expressionistischste und das umwälzendste Werk bezeichnet, das auf französischem Boden entstanden ist. Gerade in dem Augenblick als Honegger dabei war diese Komposition zu vollenden, erreichte ihn der Ruf aus Mézières. Er legte die Arbeit an dem noch nicht orchestrierten Werk beiseite und konnte erst im August zu ihr zurückkehren, nach der triumphalen Uraufführung des *König David*.

Aber wir wollen nicht vorgreifen, sondern nochmals einen Blick zurück werfen, um zu begreifen, in welchem hohem Ausmaß Honegger als einziger seiner Generation für diese Aufgabe prädestiniert war. Bereits als Kind fühlte er sich von den großen religiösen Stoffen angezogen. Mit 16 Jahren verfasste er ein *Oratorio du Calvaire*. Bach war ihm, dem Protestanten, unvergleichlich viel näher als seinen französischen und katholischen Kameraden. Man muss aus den reformierten Kantonen der Schweiz stammen um den unvergleichlich tiefen Einfluss, den Bach, der Bach der Kantaten und Passionen, auf das musikalische Leben großer Volksschichten dort behalten hat. Um den Geist zu verstehen, in dem der junge Komponist seine Aufgabe anging, zitieren wir noch einen Ausschnitt aus dem berühmten Interview vom 20. September 1920: „Ich messe der musikalischen Architektur

eine große Bedeutung bei, die ich niemals literarischen oder malerischen Gesichtspunkten aufopfern würde. Ich habe eine vielleicht etwas übertriebene Tendenz zur polyphonen Komplexität. Mein großes Vorbild ist J.S. Bach. Ich strebe nicht wie gewisse anti-impressionistische Musiker eine Rückkehr zu einer einfachen Harmonik an. Ich glaube im Gegenteil, dass wir uns des harmonischen Materials unserer Vorgänger bedienen sollten, jedoch in einem veränderten Sinn, als Basis für Linie und Rhythmus. Bach bediente sich der Elemente einer tonalen Harmonie, ich möchte mich einer modernen Musik harmonischer Überlagerungen widmen.“

Und weiter: „Wenn ich auch Teil einer Ordnung zum Tode bin, so scheint es mir, um fortschreiten zu können, unverzichtbar, fest auf dem Grund zu stehen, den unsere Vorgänger gelegt haben. Man darf den Entwicklungszusammenhang mit den musikalischen Traditionen nicht zerstören. Ein Zweig, der vom Stamm getrennt wird, stirbt ab. Man muss das Spiel auf neue Weise spielen. Die Spielregeln außer Kraft zu setzen, bedeutet das Spiel zu zerstören und auf den Ausgangspunkt zurückgeworfen zu werden. Die Ökonomie der Mittel erscheint mir häufig sehr schwierig aber gleichzeitig sehr viel sinnvoller, als verstiegene Kühnheit. Es ist sinnlos die Tore einzutreten, die man öffnen möchte.“

Dieser letzte Satz ist für sich genommen eine Formulierung, die die hellichtig evolutionäre (und nicht revolutionäre) Haltung Honeggers beschreibt. Es ist dies die Haltung Schönbergs genauso wie die Debussys oder Strawinskys (wenigstens des Strawinsky dieser Zeit). Und dieses Manifest enthält nahezu keine Vorstellung (vielleicht abgesehen von der Verehrung Bachs), die die anderen Sechs, auch nicht Cocteau oder Satie, nicht unterschrieben hätten.

Arbeit an *Le Roi David* und erste Reaktionen

Honegger war auf einen Schlag mit beträchtlichen Schwierigkeiten konfrontiert, denselben, die Doret und Dupérier zu ihrer Absage veranlasst hatten. In einer extrem kurzen Frist war die Musik für 27 Nummern zu komponieren, die zum größten Teil sehr kurz sind, von daher die Gefahr der Zersplitterung, die Unmöglichkeit etwas zurückzunehmen, ja nicht einmal es zu überarbeiten, da die Stücke gleich nach Fertigstellung nach Mézières geschickt werden mussten, um dort geprobt werden zu können. Wie Unstimmigkeiten vermeiden? Wie die Erfordernisse einer persönlichen und modernen Sprache mit den Möglichkeiten eines Chors aus Amateuren und eines vom Zufall zusammengestellten Instrumentalensembles in Einklang bringen? Allein schon die Masse von 100 Chorsängern, denen nur 17 Instrumentalisten gegenüberstanden, stellte ein erhebliches Problem dar. Man verfügte in Mézières nur über einige Bläser, den einen oder anderen Pianisten, die in den Kirchen das Harmonium spielten, einige gutwillige Schlagzeuger. Keinerlei Streicher mit der Ausnahme eines einzigen Kontrabasses. Wie könnte man mit einer Kapelle von Holz-, Blechbläsern und Trommlern umgehen, die Cocteau zwar sehr geschätzt hätte – jedoch hätte er nie daran gedacht, sie mit einem großen Chor im Rahmen eines ländlichen, biblischen Schauspiels zu kombinieren.

Honegger konsultierte den kompetentesten Musiker, Igor Strawinsky, dessen Antwort ein Beispiel für gesunden Menschenverstand ist: „Ganz einfach, tun Sie so, als hätten Sie dieses Orchester gewollt, und komponieren Sie für 100 Sänger und 17 Instrumentalisten.“ Honegger bemerkte dazu: „Das erschien sehr einfach, aber es war für mich eine ausgezeichnete Lektion in Komposition. Man betrachte die Gegebenheiten nie als äußeren Zwang, sondern im Gegenteil als persönliche Aufgabe, als innere Notwendigkeit.“

Und so Gott befohlen! Am 25. Februar 1921 begann Honegger mit der Komposition des Psalms *L'Éternel est ma lumière infinie* (Gott mein Herr, du bist mein Licht), die Nr. 11 der Partitur. Während seiner Arbeit bekam er Besuch von einem Verleger aus Lausanne, an den er seine Partitur zu einem Spottpreis von 500 Schweizer Franken verkaufte. Die Gebrüder Fœtisch sollten in der Zukunft mit der Verwertung des Werks einen ungeahnten Gewinn machen, woran sie jedoch aus eigenem Entschluss den Komponisten beteiligten.

Einige Tage später machte René Morax eine Reise nach Paris, um sich vor Ort vom Fortgang der Arbeit zu überzeugen. In seiner Gegenwart komponierte Honegger an einem einzigen Nachmittag den Psalm Nr. 7 (*Ah, si j'avais des ailes de colombe* - Ach, hätte ich die Flügel einer Taube) und den Bußpsalm Nr. 19 (*Miséricorde*). Aber bevor er an die beiden großen Säulen des Werks, *La Danse devant l'Arche* (Tanz vor der Bundeslade) und *La Mort de David* (Der Tod Davids) herangehen konnte, für die er noch kein klares Konzept hatte, musste er in aller Eile nach Zürich ans Bett seiner schwer erkrankten Großmutter reisen, was ihn nicht daran hinderte, die bereits fertigen Stücke mitzunehmen. Nach Paris zurückgekehrt vollendete er die noch fehlenden Stücke und am 28. April ging das Finale auf seinen Weg nach Mézières. Es blieben ihm gerade noch 2 Monate um seine Aufgabe zu vollenden. Während schon in der Schweiz die Proben begannen, legte er noch letzte Hand an Details der Instrumentierung bis er sich selbst auf den Weg ins Jura machte.

Paul Boepple hatte die Leitung der Chorsänger übernommen. Diese einfachen Menschen, die ein wenig desorientiert waren von einer so neuen Musik, die von der Musik Dorets, Laubers oder Jacques-Dalcroze, die zu singen sie gewohnt waren, so verschieden war, waren schnell begeistert. „Zunächst habe ich die Musik nicht verstanden“, berichtete ein Chorsänger, „aber jetzt liebe ich sie von Mal zu Mal mehr.“ Und bald hallten an den Maiabenden die Wege zwischen den blühenden Obstgärten wieder von den Allelujas, die die waadtländischen Fuhrleute aus voller Kehle sangen. Am Abend seines Lebens erinnerte sich Honegger an diese Tage der Begeisterung: „Schüler, Bauern und Berufsmusiker arbeiteten voller Freude zusammen. Drei Maler, Jean Morax, Cingria und Hugonet entwarfen Kostüme und Bühnenbilder. Es gab 27 Bilder, und wir hatten Wagen, die von echten Pferden gezogen wurden! Der Erfolg krönte unsere Mühen.“

Und dann kam der große Tag des 11. Juni. Der Komponist dirigierte das Orchester, Jacques-Dalcroze selbst hatte die Regie übernommen. Unter die Menge der sonntäglich gekleideten Waadtländer mischten sich die Städter, Freunde, Berufskollegen, Kritiker, die aus Genf und Paris gekommen waren. Und nun der Triumph, der auf einen Schlag den neuen Ruhm des 29jährigen Meisters über die Grenzen des Jura und von Sarine hinaustrug: *Le Roi David* lenkte die Blicke der Welt auf "den König Arthur (Honegger)". Genau eine Woche später, am 18. Juni, feierte die Aufführung von *Mairés de la Tour Eiffel* drunten in Paris die vergängliche Einheit der "Sechs". Wie weit war Mézière davon entfernt!

Der strenge und scharfsichtige Aloys Mooser, der gefürchtete Kritiker der Genfer Tageszeitung *La Suisse* hat uns eine Besprechung dieses denkwürdigen Tages gegeben. Sein Zeugnis ist umso wertvoller, weil es in seiner Hellsichtigkeit und Genauigkeit auch gewisse Schwächen nicht verschweigt, die sicher entschuldbar waren und die in der allgemeinen Begeisterung untergegangen wären. So zeigt er sich ein wenig irritiert von einer ungenauen und unvollkommenen Ausführung ja sogar von „Schwankungen, die bei einer weniger energischen Hand leicht in eine Katastrophe hätten münden können“. Er rühmt jedoch die Vorzüge der Partitur, die „nahezu immer von einer persönlichen, leuchtenden Lyrik geprägt ist“, besonders in den Psalmen und Gesängen, in denen Honegger überzeugende Akzente

setze und zu ergreifenden Schwerpunkten gelange. Indem er die Schönheiten der Partitur detailliert beschreibt, begeistert er sich für die monumentale Größe des "Tanzes vor der Bundeslade" und der Schlußapotheose ebenso wie für die gewaltige und dramatische Intensität der Beschwörung der Hexe von Endor (Nr. 12). Er rühmt die „Ehrlichkeit dieser Kunst, die sich dadurch auszeichnet, dass sie gleichermaßen auf Bluff und sinnlose Exzentrizität verzichtet, die viele heutige Komponisten schon als Gewohnheitsrecht betrachten.“ Er schließt damit, dass er sagt: „Dies ist das Werk eines Musikers und eines Dichters in einem. Kennen Sie heutzutage viele Werke, von denen sich das sagen lässt?“ Aus dem Abstand eines halben Jahrhunderts¹ braucht nichts an dieser Aussage geändert zu werden.

Die vorgesehenen 10 Aufführungen folgten einander bis zum 10. Juli. Danach kehrte Honegger, weit davon entfernt sich auf seinen Lorbeeren auszuruhen, zur Orchestrierung von *Horace Victorieux* zurück. Wie kaum anders zu erwarten, stieß die Uraufführung dieses schwierigen Werks, die Ernest Ansermet am 2. Dezember 1921 in Genf wagte, auf nahezu völliges Unverständnis. Honegger, der für einige Monate der am meisten beachtete Komponist seiner Generation gewesen war, nahm es leicht: „Man kann vom großen Publikum, das den *König David* liebt, nicht verlangen, dass es sich danach sofort in ein Werk verliebt, das so komplex wie *Horace Victorieux* ist: Das wäre zu schön!“

Die Geschichte des *König David* endet hier noch nicht. Da es für die Bühne und zwar für eine sehr besondere Bühne entworfen worden war, konnte es sich in einer konzertanten Aufführung nur nach ernsthaften Anpassungsarbeiten bewähren. Angespornt von seinen Freunden ebenso wie vom Erfolg des Werks widmete Honegger den Sommer 1923, den er in Rychenberg (nahe bei Winterthur) bei dem bekannten Mäzen Werner Reinhart verbrachte, der Bearbeitung seiner Partitur. René Morax schrieb den Text um, kondensierte ihn in sehr glücklicher Weise und vertraute ihn einem Sprecher an, der die Handlung zusammenfassend erzählt. Die Orchestrierung wurde auf die gewöhnliche große symphonische Besetzung erweitert mit Streichern und einer Harfe, die Klavier und Harmonium ersetzte. Jedoch gab sich Honegger Mühe, die primitive Färbung der Musik zu erhalten, indem er ihren „ungehobelten und ein wenig barbarischen Charakter“ (seine eigenen Worte) unterstrich, und den Blasinstrumenten ihre Vorherrschaft beließ. Das biblische Drama wurde auf diese Weise zu einem "Symphonischen Psalm in drei Teilen". In dieser neuen Form wurde *König David* auf der ganzen Welt zu einem der meist gespielten Chorwerke. Winterthur erlebte am 2. Dezember 1923 die Erstaufführung in deutscher Sprache. Schließlich, am 14. März 1924, war Paris an der Reihe, den *König David* zu entdecken.

Marcel Delannoy ruft diese denkwürdige Aufführung, die von Robert Siohan dirigiert wurde und an der er als Chorsänger teilnahm, in Erinnerung: „Ich sehe noch einmal den *Salle Gaveau* vor mir, angefüllt mit gespanntem Publikum. Die Aufführung des Requiems von Fauré hatte ihre Ungeduld nicht zügeln können. Soeben wurde dieser erste Teil beendet. Von rechts treten Gabrielle Gills, Sopran, der Erzähler Jacques Copeau, der Tenor Cellier, der Bariton Charles Panzéra und schließlich der Dirigent auf. Auf dem Podium haben die Chorsänger, die *Chorale française* und *l'Art choral*, Platz genommen. ... Ich verschaffe mir diskret Gehör zwischen dem allgemeinen Getuschel. Inmitten der Musiker schlägt Arthur Hoérée die Becken an. Schließlich tritt Stille ein, die dann sofort durch die kurze, exotische Einleitung zerrissen wird. Nichts wird mehr den Verlauf der Vorstellung und die früh erreichte Begeisterung des Publikums unterbrechen. Der überragende Schluss in D-Dur zieht die Zuschauer von den Sitzen. Seltener Triumph!“

Während eines Vierteljahrhunderts wird die Version für großes Sinfonieorchester die Originalfassung gänzlich hintanstellen, die in Paris erst am 4. Juni 1947 im Pleyel-Saal unter der Leitung von Philippe Strubin das erste Mal zu hören ist. Honegger selbst hatte immer eine Präferenz für diese erste Version und es ist sie, die er für Schallplattenaufzeichnungen vorschlägt. Sie vermeidet bestimmte Wirkungen rein dynamischer Kraft, die gefährlich zur Übertreibung neigen, und gibt dem Werk seinen ländlichen Charakter, seine jugendliche Frische, die unnachahmbare Härte- und Zärtlichkeitsmischung zurück, die so viel zur Echtheit der Honeggerschen Vorstellung des biblischen Altertums beiträgt. Die Genauigkeit dieser Nachbildung ist so befriedigend, dass der Kritiker Mansieux in *Crapouillot* behauptet, nur ein Jude sei fähig, so erfolgreich diese hebräische Atmosphäre nachzuahmen. Diese Gerüchte ohne jede Grundlagen zwangen Honegger am Beginn der Nazi-Herrschaft zu genealogischer Forschung, um seine arische Herkunft zu beweisen.

Am Ende seines Lebens beurteilte der Künstler sein Jugendwerk mit exzessiver Schärfe. Bernard Gavoty gegenüber äußerte er: „Der Hauptfehler des *König David* besteht darin, dass man heute ein Werk als Oratorium aufführt, das als Bühnenmusik zu einem Drama konzipiert war. Dieses Drama hatte ich illustriert wie ein Graveur die Kapitel eines Buches mit Bildern versieht. Es gibt dabei kürzere und längere Kapitel. Bei einer szenischen Aufführung erscheint dies ganz natürlich, im Konzert gibt es aber zu viele zu kurze Stücke, vor allem im ersten Teil. Das erweckt den Eindruck der Zersplitterung. Bei Nummer 6 beginne ich mich zu langweilen, bei Nummer 8 mache ich mal wieder ein Auge auf um zu überprüfen, ob es wieder viel zu schnell gespielt wird. Beim *Chor der Propheten* und beim *Lager der Israeliten* schlafe ich sanft ein. Bei den Worten *Gott mein Herr, du bist mein Licht* wache ich wieder auf. Der *Tanz vor der Bundeslade* gibt mir trotz bestimmter Einzelheiten eine Art der Zufriedenheit, denn die Musik entwickelt sich gut. Im dritten Teil geht meine Präferenz zum Bußpsalm (Nr. 19). Stolz gestehe ich, dass das Ende, die Kombination Choral mit *Alleluias*, fast zu verwirklichen scheint, was ich erhoffte.“

Fügen wir hinzu, dass die Zusammenarbeit von Honegger mit dem Théâtre du Jorat nie aufhörte. Allerdings wurde 1925 das zweite biblische Drama von Morax und Honegger, *Judith*, ein Misserfolg, zurückzuführen auf die für Mézières zu große Komplexität einer allerdings bewundernswerten und zu Unrecht verkannten Partitur. Die Szenenmusiken zu *Belle de Moudon* (1931) und *Charles le Téméraire* (1944), weniger ambitioniert, sind nach ihren Uraufführungen nicht weiter gespielt worden. Wenn die Namen René Morax und Théâtre du Jorat in die Geschichte eingegangen sind, ist es hauptsächlich dank des *König David*.

Aufbau eines Meisterwerks

Honegger hat mit dem *König David* ein Musikgenre wieder aufleben lassen, das lange Zeit in Vergessenheit geraten war: das Oratorium. Nach den Meisterwerken des 18. Jahrhunderts, wie den Passionen von Bach oder den Oratorien von Händel und Haydn, konnte die Romantik wenig zu dieser Konzertform über heilige Themen hinzufügen. Die Oratorien von Mendelssohn blieben ganz in der klassischen Tradition, ohne dem Oratorienstil neues Blut hinzuzufügen. Seine Nachfolger, ob nun englisch, französisch oder deutsch, waren mit seltensten Ausnahmen noch weniger erfolgreich. Weder Elgars *The Dream of Gerontius* noch *Béatitudes* von César Franck konnten trotz ihrer unverkennbaren Schönheiten die Grundlage zu einer Erneuerung sein. Es ist interessant festzustellen, dass es sich bei dem wichtigsten unmittelbaren Vorgänger des *König David*, dessen Auswirkung auf Honegger

alles andere als unbedeutend ist, auch um ein Stück zum Untermalen eines Bühnenwerks handelt, obwohl es nur eine unvollkommene Verwirklichung gekannt hatte: Debussys *Martyre de Saint-Sébastien*.

Etwas später entstanden, scheinen die *Biblischen Psalmen* Honeggers im Gegensatz zu allen geläufigen ethischen Vorstellungen der Epoche zu stehen, deren verschwenderisch ausgearbeiteten Fresken und ihrer christlichen Spiritualität. Der *König David* bildet den Anfang einer ganzen Serie von geistlichen Oratorien, als ob latente, unausgesprochene Tendenzen ihren Kristallisationspunkt gefunden hätten. Plötzlich gab es Partituren über biblische Themen in ganz Europa. Hier sei erwähnt, dass es ein Jahrhundert vorher die großen Psalmen mit Sinfoniestruktur gab. Der *100. Psalm* von Max Reger und vor allem der monumentale *47. Psalm* von Florent Schmitt haben sicherlich Honegger inspiriert, der wiederum den *80. Psalm* von Roussel und *Belsazars Fest* von Walton beeinflusste, um nur zwei Werke der gleichen Dekade zu nennen.

König David gleicht erstaunlicherweise den Oratorien des 18. Jahrhunderts in der Zusammenstellung seiner Elemente: Orchesterstücke, große Chöre, Arien, Choräle, aber behandelt in einer ungewohnten Art. Ein besonderer Unterschied liegt in den Texten, gesungen bei den Klassikern, bei Honegger gesprochen, was den Aktionsrhythmus sehr beschleunigt. Das gesprochene Rezitativ, von den meisten seiner Nachfolger übernommen, erlaubt dem Oratorium wieder eine lebendige Form der Musik zu werden, angepasst an das Tempo unserer Zeit.

Als René Morax seinen Text verfasste, hatte er sich vom Alten Testament inspirieren lassen (1. Buch der Könige, 1. und 2. Buch Samuel), aber auch vom Gesangbuch der Hugenotten, das Psalmen von Clément Marot und Théodore de Bèze enthält. Der gesprochene Text handelt Davids Leben ziemlich schnell ab, angefangen von seinem Heranwachsen als Hirte bis zu seinem ehrenvollen Tod. Er beschreibt recht genau das rustikale Kriegerwesen Israels vor 3000 Jahren. Die extreme Konzentration des Textes, selbstverständlich viel sensibler im Konzert als auf der Bühne zu empfinden, entwickelt eine kaleidoskopartige und schwindelerregende Abfolge von Kontrasten, geht direkt vom Jubel zum Klagen, vom Sieg zur Niederlage, vom Krieg zum Frieden. Es ist die Musik, die diese Momente unterstreicht. Honegger hat das Problem, mit dem er sich konfrontiert sah, auf triumphale Weise gelöst. Ähnlich wie bei der *Antigone* von Jean Cocteau, aus der Honegger wenige Jahre später eine Oper machte, und bei der es sich nach dem Eingeständnis des Poeten „um eine Art Photographie Griechenlands aus dem Flugzeug“ handelt, scheint René Morax beim Text zu *König David* auch an ein vereinfachendes Luftbild gedacht zu haben.

Unter den 28 Stücken, aus der die Partitur besteht (es gibt eine kurze Fanfare mit der Nummer 3b) sind 8 reine Orchesterstücke. Die 20 Stücke mit Gesang enthalten nicht weniger als 10 Psalmen und 4 weitere „Gesänge“ (*Cantiques*). Die Nummern 18 und 22 sind sich ähnlich. Nur 4 Stücke haben einen dramatischen Charakter und treiben damit die Handlung voran. Darunter sind die drei am weitesten entwickelten Stellen der Partitur, die eine Mitwirkung des Erzählers fordern, während sich im Rest der Partitur Musik und gesprochener Text abwechseln.

Die Partitur sieht vor: 2 Flöten (eine davon abwechselnd mit der Piccoloflöte), 1 Oboe (abwechselnd mit Englisch Horn), 2 Klarinetten (die zweite eine Bass-Klarinette), 1 Fagott, 1 Horn, 2 Trompeten, 1 Posaune, 1 Piano, 1 Harmonium, 1 Celesta (nur in Nummern 16 und 27), Glockenspiel, kleines Schlagzeug (das von einem Ausführenden gespielt werden kann), Kontrabass und *ad libitum* Violoncello zum Untermalen einiger Stücke. Die Gesangsstimmen bestehen neben dem Erzähler aus drei Solisten (Sopran, Kontra-Alt, Tenor) und einem

gemischten Chor. 9 Stücke sind reine Chorstücke, 6 Stücke für Soli, 5 Stücke vereinen beide. Die Instrumentierung variiert von einem Stück zum anderen, ganz wie bei Bach.

Wie erwähnt sind die Stücke vielfach extrem kurz. Die Nummern 4 und 19 sind nur 13 Takte lang und nur 3 Stücke (Nr. 14, 16 und 27) sind länger als 50 Takte. Einzig der *Tanz vor der Bundeslade* hat mit 305 Takten die Dimension einer richtigen Kantate und enthält Entwicklungen, die dem Komponisten die Möglichkeit geben, seinen epischen Atem beizusteuern. Daneben ist es die prägnante Konzentration und die außerordentliche Lebenskraft, durch die Honegger seine Größe erreicht.

Der *Symphonische Psalm* besteht aus drei Teilen, von denen der zweite viel kürzer als die anderen ist. Willy Tappolet bemerkte ganz richtig, dass „der Kontrast zwischen dem ersten Teil, der Schilderung des Landlebens, und dem letzten, vom Glauben inspirierten Teil sehr stark heraustritt und eine symmetrische Figur bildet wie ein Triptychon, das nicht wie ein erdachtes Konstrukt erscheint, sondern bei dem sich die Korrespondenz der Teile als innere Notwendigkeit erweist.“

Harry Halbreich, Begleitheft zur Schallplatte Erato STU 70667/668 (Auszug)
Übersetzt von Dr. Hartmut Schrenk und Dr. Heidrun Schwabedissen

¹ Der Text stammt aus dem Jahr 1971