

## Honegger / Claudels Oratorium «Jeanne d'Arc au bûcher» Intention und Rezeption

Als Honegger über die Zusammenarbeit mit Claudel sprach, erzählte er, welche Freude er erlebte, daß Claudel, von dessen Lehre er bis dahin nichts wußte, mit ihm einverstanden sei. Dabei bezog er sich auf seine Auffassung der Prosodie, die sich sowohl gegen die traditionelle nachlässige Sprachbehandlung der französischen Musikdramatiker wie gegen Debussys eintöniges Psalmodieren richtete: «Darum habe ich den richtigen Akzent gesucht, vor allem für die Anfangskonsonanten [...] Im Worte selbst wichtig ist nicht der Vokal, sondern der Konsonant: Er übernimmt die Rolle der Lokomotive, die das ganze Wort hinter sich herzieht. In der klassischen Gesangkunst, im Reiche des Belcanto, war der Vokal der Herrscher, denn auf A, E, I, O, U kann man den Ton so lange halten, als man nur will [...] Mein persönlicher Grundsatz ist, die Plastizität des Wortes zu respektieren, um ihm seine ganze Eigenkraft zu belassen [...] Durch die Anwendung meiner Prinzipien wollte ich nur dem französischen Gesang seine Natürlichkeit zurückgeben».<sup>1</sup>

In Claudel traf Honegger einen Dramatiker, für den das Wort-Musik-Verhältnis eine theologisch existentielle Bedeutung hatte. Claudel sah «eine schmerzhaft Verstimmung zwischen dem Gebiet des Gesangs und dem des Wortes».<sup>2</sup> Sie mag — so Claudel — daran liegen, daß «die Dichtung singen möchte, während es manchmal den Anschein hat, als versuche die Musik verzweifelt, zu sprechen».<sup>3</sup> Trotz dieser Antinomie kommt, nach Claudel, Sprache und Musik aus derselben Quelle, der potentiellen Kraft des Seins, der Intelligenz. Es ist deshalb notwendig, eine Synthese zu schaffen, die zu einer Verbindung zwischen Wort und Musik führt. Claudel versteht diese Verbindung als einen Übergang vom Nichts zum Sein bzw. vom Weltlichen zum Göttlichen, in dem die Musik das Wort in das Universelle zurückversenkt und in dem der Impuls verlängert wird, der die Worte gegeneinander stößt und jeden Satz mit dem folgenden verbindet. Denn die Musik berührt nicht nur vorübergehend unser Empfindungsvermögen, sie gestaltet uns, sie richtet unsere Seele auf und gibt ihr eine klangliche Struktur. Sie ist unsere intimste und tiefste Stimme. Sie ist Weisheit. Würde der Mensch auf allen Gebieten nach den musikalischen Gesetzen leben, wäre er vollkommen und weise<sup>4</sup>; ebenfalls könnte er die Flexibilität erreichen, in einer harmonischen und melodischen, in der Liebe erschaffenen Beziehung zu leben. Die Distanz zum Anderen wäre keine Trennung oder Entfernung mehr, sondern genau wie in der Musik ein Intervall.

Die Musik führt uns zu Gott, zu einem Zustand, der selbst Musik ist und der deshalb keinen Ton mehr braucht, um zu sein. Die höchste Musik, die der unseren vorausgeht und viel schöner als diese ist, diese Musik ist Stille. Die Annäherung an Gott sei Stille. Aus diesem theologischen Grund und weil Claudel, damals Botschafter Frankreichs in Japan, die Stille als künstlerisches Element des No-Theaters kennengelernt hatte, räumt er ihr einen wesentlichen Platz ein.<sup>5</sup>

Seiner Meinung nach ist das menschliche Wort unvollkommen, da es nicht als reiner Klang, sondern als Begriff erfaßt wird, wodurch es seine Reinheit, seine ursprüngliche Göttlichkeit verliert. Hingegen bleibt die Musik rein. Zwar erkennt Claudel der Musik die Macht zu, dem Wort das Leben einzufloßen, ihre Funktion jedoch beschränkt er auf ein Instrument des Göttlichen. So stellt er fest, daß die irdische Musik nur eine unvollkommene Konkretisierung dieser Stille, dieser unaussprechlichen Ordnung sei, die die Wahrheit ist. So ist die Musik keine bloße Inspirationsquelle, sondern vielmehr die Gabe, die Gott den Menschen gegeben hat, um sie zu retten.

Wie die Figur «Doña Musica» im *Seidenen Schuh* ist die Musik das Symbol einer als vollkommen verwirklichten Welt, in der alles eins ist und in einem harmonischen Ganzen zusammenklingt. Sie stellt den Bereich des absoluten Seins dar. Wenn durch die Musik das allgemeine und göttliche Sein wahrnehmbar gemacht werden kann und wenn jedes irdische Besondere das überirdische Allgemeine enthält, so kann dieses im Theater dadurch zum Ausdruck gebracht werden, daß überhaupt alles, was zum Drama und seiner Realisation gehört, in Musik gesetzt wird; seine dichterisch-theatralische Gestaltung bedeutet für Claudel die Umgestaltung getrennter Geschehnisse unter dem Einfluß der Zeit in eine einzige melodische Linie. Das einzelne dichterische Wort, der dramatische Text und das ihm zugrunde liegende besondere Versmaß sind alle musikalisch bestimmt. Und weil der Dichter seine Dramen nie als Literatur, sondern stets in Hinblick auf das Theater und somit mit Rücksicht

1 Arthur Honegger, *Beruf und Handwerk des Komponisten, Illusionslose Gespräche*, Leipzig 1980, S. 176-178.

2 Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris 1966, S. 159.

3 Paul Claudel, *Journal*, Paris 1968, Bd. I, S. 264.

4 Paul Claudel, *Œuvres complètes*, Bd. VIII, Paris 1954, S. 171ff.

5 Als Dichter arbeitet Claudel auch mit der Stille. Für ihn besteht das Gedicht nicht aus Buchstaben, sondern aus den weißen Stellen, die auf dem Papier bleiben. Diese weißen Stellen, diese Notwendigkeit des Atmens, ermöglichten dem Gedanken zwischen zwei Schichten von Stille voranzuschreiten. Der unregelmäßige Rhythmus, die Unterbrechungen ordnen die Dichtung Claudels.

auf die Bühne und auf die Aussagemöglichkeiten der Schauspieler geschrieben hat, bleibt das musikalische Prinzip weiterhin bis in die letzten Einzelheiten der Inszenierung maßgeblich.

Paul Claudel setzt die Bühnenmusik in seinen Stücken so ein, daß sie zur Spielhandlung kontrastiert, und zeigt dadurch einerseits, daß, was im Spiel wörtlich zum Ausdruck kommt, nicht identisch ist, mit dem, was die Musik ausdrückt: Beide Bereiche bestehen nebeneinander. Andererseits hat die Handlung des Spielgeschehens etwas mit der anderen Welt der Musik zu tun. Obgleich beide an sich voneinander verschieden sind und durch jeweils andersartige Aussagefunktionen getrennt auf die Bühne gebracht werden, muß der Zuschauer jedoch zwischen Musik und Handlung einen Zusammenhang vermuten.

Mit dieser Auffassung von Musik distanziert er sich bewußt von denjenigen, die den Text als Kontrafaktur der Musik betrachten. Die Musik ist «die verborgene Gegenpartie des Berichtes gegen die Handlung und die Dauer gegen die Lösung des Knotens [...] Sie verfolgt einen Weg, der parallel zum unsrigen verläuft». <sup>6</sup> Er rechnet die Welt der Töne dem Göttlichen zu und gebraucht sie dort, wo er das Göttliche vergegenwärtigen will. Während auf der Bühne geschieht, was nicht ist, bedeutet die Musik, was ist.

In *Jeanne d'Arc au bûcher* betont Claudel besonders die Größe und die Würde des Menschen und des Lebens. Es entsteht, indem Leiden und Kampf als produktive Kräfte gezeigt werden, die nicht abgeschafft, sondern überwunden werden sollen. Das Gleichgewicht wird von den Spannungen erzeugt, die Honegger mit differenzierten, oft entgegengesetzten musikalischen Mitteln überträgt. So greift er zum Wechsel zwischen poetischer Deklamation, ausgedehnten melodramatischen Partien, Sprechgesang auf fixierter Tonhöhe und rhythmischem Sprechen oder zur gezielten Orchestration (Fünfzehn Sprechrollen gesellen sich zu elf Gesangspartien, einem gemischten Chor, Kinderchor und großem Orchester, in dem das Schwergewicht auf den Bläsern <sup>7</sup> liegt. Hier finden sich neben zwei Klavieren, Celesta und Schlagzeug auch die «Ondes Martenot» als Symbol des Unterirdischen in der neunten, zehnten und der Finalszenen sowie des Feuerzaubers in der dritten Szene oder als reines Effektinstrument in den anderen Szenen). Honegger wendet so divergierende Elemente an wie Gregorianik (Szene VIII, die Antiphon «adspiciens a longue» <sup>8</sup>), klassische Tanzform (Szene VI, ein Rigaudon), Volkslieder (Szene VIII, «Voulez-vous manger des cesses?» <sup>9</sup>), Szenen IX und X, «Chanson de Trimazô») und den Jazz (Szene IV, eine Art Foxtrott). Kontrastierend stellt er freitonale Flächen, Polytonalität, Polymetrik, Dissonanzreichtum und tonale Harmonik gegenüber. Dieses antithetische Nebeneinander ermöglicht die Unterscheidung zwischen Spiel und Wahrheit, Sein und Nicht-Sein und unterstützt Claudels Bild der Harmonie der Welt, in der jede Realität aus einer Antithese besteht: das Gute ist der Spiegel des Bösen, die Dunkelheit der des Lichtes, und die Gleichberechtigung zwischen dem Guten und dem Bösen bildet die Gerechtigkeit.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle folgendes festgestellt werden:

- Erstens kam die Erneuerung des Oratoriums und die neuartige Konzeption des Wort-Musik-Verhältnisses von einem Dichter <sup>10</sup> und nicht wie früher von einem Komponisten, auch wenn in diesem Fall die Idee bei Honegger im Ansatz schon vorhanden war.
- Zweitens führt Claudel aus Glaubensgründen ein neues Element ein, die Stille. Das menschliche Wort ist unrein, nicht göttlich, weil es als Begriff erfaßt wird. Die menschliche Musik aber ist «die einzige Kunst, die aus der Bewegung selbst besteht». <sup>11</sup> Also verbindet uns nach Claudel der Ton mit dem Kosmos oder mit Gott und die Sprache mit der verständlichen Welt. Da wir die Musik erfinden, kann sie nicht göttlich sein. Die göttliche Musik «ist schon da; nichts entgeht ihr, man muß sich nur dreingewöhnen; wir müssen uns nur hineinversenken bis über die Ohren. Statt uns den Dingen zu widersetzen, sollten wir uns geschickt in sie einschiffen auf ihren seligen Seegang». <sup>12</sup> Diese Musik nennt Claudel die Stille.
- Drittens erneuert Claudel das Verhältnis Wort-Musik, indem er einen Rückgriff auf mittelalterliche ästhetische Normen vornimmt.

Sowohl in der Entstehungsphase wie bei den verschiedenen historischen Perioden seiner Aufführungen stand das Werk inmitten sich widersprechender Intentionen und Rezeptionen: Ida Rubinstein, die Auftraggeberin des Werkes, wollte ein großes Mysterium im mittelalterlichen Stil aufführen lassen. Die Idee entstand, nachdem sie am 7. Mai 1933 <sup>13</sup> einer Aufführung des Mysterienspiels *Le Miracle de Théophile* von Rutebeuf <sup>14</sup> in der Sorbonne

6 Paul Claudel, *Von Sichtbaren und Unsichtbaren*, München, 1962, S. 247-48.

7 Die vier traditionellen Hörner wurden hier durch drei Saxophone ersetzt.

8 «Adspiciens a longue» gehört zur Liturgie des ersten Adventssonntags.

9 «Dans Jeanne d'Arc au bûcher, je lui [Honegger] avais fourni également des thèmes musicaux empruntés au folklore de mon pays [Champagne], par exemple, un thème qui servait au sonneur de mon village pour les grandes fêtes, la veille des grandes fêtes et dont j'ai écrit les paroles», Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Paris, 1954, S. 304.

10 «Die ganze Atmosphäre ist geschaffen, die Partitur aufgezeichnet — und der Komponist hat nur seinen Eingebungen zu folgen, um das Gegebene im Klang zu verwirklichen. Es genügt, Claudel zuzuhören, wenn er seinen Text liest und wieder liest. Er liest mit einer so plastischen Kraft [...] daß das ganze musikalische Relief klar und präzise hervortritt für jeden, der über etwas musikalische Phantasie verfügt.» (Arthur Honegger, *Ich bin Komponist*, Zürich 1952, S. 128).

11 Claudel, *Journal*, Bd. I, S. 245.

12 Paul Claudel, «Der seidene Schuh», in: *Dramen*, 2. Teil, Heidelberg, 1958, S. 485.

13 Hans Peter Rösler stellt in seinem Artikel über *Jeanne d'Arc au bûcher* fest (*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 3, München 1989, S. 108), daß Ida Rubinstein 1934 «ein ähnlich angelegtes Werk in Auftrag zu geben» beschloß.

beigewohnt hatte. Unter der Initiative und der künstlerischen Leitung des Mediävisten Gustave Cohen (1879-1958) bemühte sich eine Gruppe seiner Studenten, die «Théophiliens»<sup>15</sup>, um die Wiederbelebung des französischen Universitätstheaters.<sup>16</sup> Die Wahl von Ida Rubinstein entsprach dem Geist der Zeit. Am Ende der 20er Jahre löste sich das Theater vom Konstruktivismus, von technischen Exzessen und von trivialer Provokation. Der Neoklassizismus und das aufkommende religiöse Theater, dessen bestes Beispiel Claudel/Milhauds leidenschaftlich katholisierender *Christoph Colomb* war, gewannen die Oberhand. Ida Rubinstein, die erfolgreich mit Honegger zusammengearbeitet hatte<sup>17</sup>, schlug ihm vor, die Musik zu schreiben. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Honegger vom reinen Konstruktivismus seiner früheren Kompositionen distanziert und sich dem Geist der Volksfront angeschlossen. Es galt, «den Geschmack der Masse zu verbessern, den die Veranstalter der Bourgeoisie durch gewinnbringende Ziele herabgewürdigt haben»<sup>18</sup>, und in diesem Sinne strebte Honegger nach einer geraden, einfachen Musik von großartiger Haltung, die «dem Mann auf der Straße zugänglich»<sup>19</sup> würde.

Der als Librettist gewählte Claudel, damals repräsentativer Dichter des *Renouveau Catholique*, schuf ein Werk «sub specie aeternitatis», ein Werk, das mithelfen sollte, auf dem Boden der kirchlichen Lehre eine Glaubensgemeinschaft in der Wirklichkeit nach dem Bilde der Civitas Dei wieder aufzubauen, ein Werk schließlich voll sakraler Elemente: im Prolog Anspielung auf die Schöpfung<sup>20</sup>, auf das De profundis und das Evangelium des Johannes; in der zweiten Szene auf die Bibel<sup>21</sup>; in der siebten Szene wieder auf das De profundis; im ersten Teil der achten Szene Entsprechung der Vereinbarung des Mühlenwindes und der Mutter Weinfass mit der Eucharistie, im zweiten Teil Korrespondenz zwischen dem französischen Volk, das die Ankunft des Königs in Reims erwartet, und dem jüdischen Volk, das die Ankunft des Messias erwartete; in der letzten Szene eine Anspielung auf Franziskus von Assisi «Sonnengesang».<sup>22</sup> Insgesamt leidet Johanna um der Liebe und der Wahrheit willen und folgt den Leiden Christi nach.

Vom Abschluß des Werkes im Dezember 1936 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges sollte das Oratorium unter den wechselnden politischen Strömungen leiden. Die euphorische Machtübernahme des «Rassemblement populaire» im Mai 1936 und der antiklerikale Geist der darauffolgenden Regierung Léon Blums behinderten zunächst die geplante Uraufführung an der Pariser Oper. Nach der erfolgreichen konzertanten Uraufführung am 12. Mai 1938 in Basel wurde das Werk zum ersten Mal in Frankreich am 6. Mai 1939, im Rahmen der Jeanne-d'Arc-Festspiele, ebenfalls konzertant gegeben, allerdings unter völlig anderen Bedingungen, in einer politisch reaktionären, von Rassismus und Haß geprägten Atmosphäre. Ida Rubinstein, die die Hauptrolle spielte, wurde als jüdische Darstellerin der reinsten christlichen Nationalheldin stark angegriffen. Die politisch bedeutendste Rolle aber spielte das Werk während des Zweiten Weltkriegs. Zur Herstellung der Neuen Ordnung des Maréchal Pétain gehörte die Restauration nationaler Werte zum Beispiel durch die Wiederbelebung des Jeanne d'Arc-Mythos.<sup>23</sup> Jeanne, «Symbol Frankreichs», sollte nach Pétain «geliebt» und «verehrt» werden.<sup>24</sup> Ihrem Weg, dem der Liebe und des Glaubens, sollte man folgen, um Frankreich zu retten.<sup>25</sup> *Jeanne d'Arc au bûcher*, das Werk zweier kollaborierender Künstler<sup>26</sup>, war mit dem Segen der deutschen Besatzungsmacht, die Haßgefühle gegen die Engländer zu schüren hoffte, als Vermittler der Vichy-Ideologie ausgewählt worden. Ironie des Schicksals: Die erste Tournee des Jahres 1941 durch 30 Städte Frankreichs<sup>27</sup> wurde von der «Jeune France», einem

Jedoch bestätigt selbst Gustave Cohen das Datum vom 7. Mai 1933. Vgl. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris 1956, S. 428.

14 Es konnte sich nicht, wie Geoffrey K. Spratt in seinem Buch *Arthur Honegger* (Dublin 1987, S. 251) behauptet, um das «Jeu d'Adam et Eve» handeln, da die «Théophiliens» dieses Werk zum ersten Mal am 17. Februar 1935 in der Sorbonne aufführten. Vgl. Gustave Cohen, *Le jeu d'Adam et Eve, Mystère du 12ième siècle*, Paris, 1936, S. 6.

15 Irrtümlich steht im Artikel «Jacques Chailley» (*Das Große Lexikon der Musik*, Freiburg 1979, Bd. II, S. 89), daß Chailley Mitbegründer der Théophiliens sei, was der Darstellung von Gustave Cohen widerspricht. Vgl. Cohen, *Études d'histoire*, S. 425-26.

16 Seit der Uraufführung des Theaterstückes *Cléopâtre captive* von Jodelle am 12. Februar 1553 war kein Werk mehr an der Sorbonne gespielt worden.

17 Im Jahre 1927 entstand die Tragödie *L'impératrice aux rochers*, 1926 *Musique pour Phaëdre*, 1931 das Melodram *Amphion*, und 1934 wurde das Ballett-Melodram *Sémiraphis* aufgeführt.

18 Marcel Cachin, zitiert nach: Danielle Tartakowsky, *Manifestations, fêtes et rassemblements à Paris (Juin 1936 — Novembre 1938)*, Vingtième siècle, Paris Juillet-Septembre 1990, S. 49-53.

19 Marcel Landowski, *Honegger*, Paris 1978, S. 27.

20 Claudels Text: «Et la France était inane et vide, et les ténèbres couvraient la face du royaume — et l'Esprit de Dieu [...] planait sur le chaos des âmes et des cœurs»; Die Schöpfung 1.2: «La terre était informe et vide; il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au dessus des eaux».

21 «Ce livre [...] Les Anges pour tous les temps l'ont traduit dans le Ciel».

22 *Die Schriften des Heiligen Franziskus von Assisi*, Werl 1980, S. 211.

23 Vgl. Gabriel Jacobs, «The role of Joan of Arc on the Stage of Occupied Paris», in: *Vichy France and the Resistance, Culture and Ideology*, hrsg. von Roderick Kedward and Roger Austin, London 1985.

24 *Messages d'outré-tombe du Maréchal Pétain*, Paris 1983, S. 143.

25 Ebd., S. 47-48.

26 1941 hatte Claudel seine «Ode à Pétain» verfaßt. Honegger nahm Ende November 1941 an der Mozart-Feier teil und unterstützte ab Juni 1941 die europäische Kulturpropaganda der Nazis durch das Abfassen von Kritiken in der Pariser Kunstzeitschrift *Comoedia*.

27 *Comoedia*, Paris, 12.7.1941.

Sammelbecken von de Gaulle-Sympathisanten<sup>28</sup> durchgeführt. Bei dieser Tournee, wie auch bei den zahlreichen anderen Aufführungen von *Jeanne d'Arc au bûcher*<sup>29</sup>, drang nicht die von der Reaktion erwartete Botschaft in die Bevölkerung, sondern, daß Jeanne d'Arc gegen die Besatzer gekämpft und für die Vereinigung und die Freiheit des Landes ihr Leben gegeben hatte. Der Versuch, sich Jeanne d'Arc propagandistisch zu bemächtigen, war genauso gescheitert wie alle anderen historischen Versuche, sie zur Legitimation von Parteiinteressen und politischen Intrigen zu benutzen.

(Eberhard-Karls-Universität Tübingen)

28 Zu «Jeune France» gehörten der Komponist Pierre Schaeffer, der Schriftsteller Chris Marker, beide kommunistische Sympathisanten, Claude Roy, Mitglied der französischen Kommunistischen Partei, Pierre Barbier, Mitarbeiter der Zeitschrift «Esprit», der Philosoph Emmanuel Mounier, der Schriftsteller Maurice Blanchot und Pierre Flamant, zukünftiger Direktor der «Editions du Seuil», die Schauspieler Maurice Jacquemont, Jean Vilar, Pierre Fresnay, Fernand Ledoux, Pierre Renoir, Raymond Rouleau, der Maler Alfred Manessier und die Komponisten Maurice Martenot, Daniel Lesur und Henri Barraud.

29 Vgl. Dominique Rossignol, *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944. L'utopie Pétain*, Paris 1991, S. 87.