Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 24 (2004)

Rubrik: Freie Beiträge

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: 11.01.2026

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

Freie Beiträge

Der Musikhistoriker Jacques Handschin auf dem Wege zur (Musik-)Wissenschaft*

Janna Kniazeva (St. Petersburg)

Prolog

Im Jahre 2005 gedenkt die Musikwissenschaft eines der Grössten ihrer Zunft: Jacques Samuel Handschins (1886–1955), dessen Todestag sich zum fünfzigsten Mal jährt. Manche Facette im Leben und Wirken dieses heute weltberühmten russischen Schweizers (oder schweizerischen Russen?) liegt jedoch noch immer im Dunkeln. Im Frühling 1920 verliess der geborene Moskauer Handschin das von Krieg und Revolution gezeichnete Russland und kam in die Schweiz, wo er binnen weniger Jahre zwei glänzende Arbeiten – Dissertation und Habilitationschrift – vorlegte und nach dem Tode Karl Nefs die Leitung des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel übernahm. Handschins Ruf wuchs in dieser Zeit mit unglaublicher Geschwindigkeit. Buchstäblich aus dem Nichts heraus, so schien es, hatte er sich als Musikhistoriker international etabliert. Über seine frühere wissenschaftliche Tätigkeit in Russland hingegen war bis vor kurzem nur wenig bekannt.

Dieser Aufsatz greift einige Episoden des komplizierten Wegs heraus, den Handschin in seiner russischen Zeit in Richtung Musikwissenschaft einschlug: Er zeichnet die Geschichte von Handschins erster, verschwundener Dissertation nach und gibt einen Überblick über erhaltene Fragmente. Ich danke herzlichst den Basler Kollegen – Herrn Prof. Dr. Wulf Arlt, Herrn Dr. Martin Kirnbauer (vom musikwissenschaftlichen Institut) und Herrn lic. phil. Christoph Ballmer (Universitätsbibliothek Basel) – für die freundliche Hilfe bei der Organisation meiner Forschungsarbeiten in der Schweiz. Ebenso danke ich den Schweizer Musikwissenschaftlern und ehemaligen Schülern Handschins, Herrn Prof. Dr. Luther Dittmer und Herrn Prof. Dr. Marc Sieber, dass sie mich an ihren Erinnerungen teilhaben liessen. Meinen Kollegen in St. Petersburg – Herrn Prof. Dr. Evgenij Gercman [Gertsman] (Russisches Institut für Kunstgeschichte), Herrn Dr. Vjačeslav Karcovnik [Viacheslav

* Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag der Autorin in Basel am 10. 12. 2003. Der Sektion Basel der SMG ist eine namhafte Unterstützung für die redaktionelle Bereinigung des erweiterten Manuskripts zu verdanken, mit der Barbara Schingnitz (Basel) betraut werden konnte.

Kartsovnik] (St. Petersburg/Hamburg), Frau Dr. Ludmila Kiselëva (Russische Nationalbibliothek) und Herrn Dr. Boris Kaganovič (Petersburger Institut für Russische Geschichte der Russischen Akademie der Wissenschaften) – danke ich für ihre grosszügige Bereitschaft, mir bezüglich der Geschichte der Mediävistik und bei meinen Fragen über die Aufbewahrung von mittelalterlichen Musikmanuskripten in St. Petersburg ihr Fachwissen zur Verfügung zu stellen.

Mitte der 1950er Jahre erwähnte Hans Oesch (im Artikel «Handschin, Jacques Samuel» für die erste *MGG*-Ausgabe[1]), Handschin habe in seinen Petersburger Jahren (1909–1920) für die deutschsprachige *St. Petersburger Zeitung (SPbZ)* geschrieben. Alle Versuche, anhand von Archivmaterial die betreffenden Artikel zu eruieren, scheiterten aber, da Handschin seine Arbeiten offenbar unter Pseudonymen zu veröffentlichen pflegte und es unmöglich schien, diese im Nachhinein zu entschlüsseln.[2] Zwischen 1915 und 1920 hatte Handschin in der russischsprachigen Zeitschrift *Musikalischer Zeitgenosse* einige Artikel unter seinem eigenen Namen publiziert, die alle in der später von Christoph Stroux zusammengestellten Bibliographie seiner Arbeiten berücksichtigt wurden.[3] Dieses Material jedoch ist zu spärlich, um ein umfassendes Bild des Wissenschaftlers Handschin in der St. Petersburger Zeit zu bieten. Immer wieder – unter anderem auch bei Hans Oesch[4] – fand eine ‹Dissertation› Erwähnung, die von Handschin noch in Russland verfasst worden, später jedoch unter mysteriösen Umständen verlorengegangen sei. Da es aber nie genauere Informationen darüber gab, blieb die Existenz dieser Dissertation stets eher ‹wissenschaftliches Gerücht› als wissenschaftliche Tatsache.

Erst jüngste Forschungen förderten neue Dokumente zu Tage, die es nun endlich ermöglichen, die Anfänge Handschins als (Musik-)Wissenschaftler detaillierter zu beleuchten. Im Sommer 2000 konnte ich im Zuge meiner Arbeit an Handschins Nachlass (befindlich in der Universität Erlangen-Nürnberg[5]) die Pseudonyme entschlüsseln, unter welchen er in den Jahren 1910–1914 in der *SPbZ* publiziert hatte. Dieser Durchbruch eröffnete ein Material von imponierendem Umfang, nämlich über 400 dem Konzertleben

1 Hans Oesch: «Handschin, Jacques Samuel», in: *MGG* 5 (1956), Sp. 1441–1443.

2 Aus diesen Gründen muss auch der Vermerk Oeschs, Handschin habe in der *SPbZ* «vor allem die Orgel betr[effende] Beitr[äge]» (ebd., Sp. 1441) publiziert, als blosse Vermutung des Verfassers gelten.

3 *Музыкальный современник*, s. «Jacques Handschin: Index scriptorum. Compilavit Christoph Stroux», in: *In memoriam Jacques Handschin*, ed. H. Anglès, G. Birkner [u. a.], P. H. Heitz, Argenorati apud, 1962, Nr. 142, 148, 290, 292.

4 Oesch, «Handschin», Sp. 1441.

5 Handschins Nachlass wird als Depositum im Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg aufbewahrt und bildet dort einen Teil des Bruno-Stäblein-Archivs.

St. Petersburgs gewidmete Artikel.[6] Im Winter 2003/4 stiess ich weiterhin auf die handschriftliche Kopie eines von mir lang gesuchten Dokumentes, das zusätzlich Aufschluss über Handschins frühe musikwissenschaftliche Aktivitäten geben kann: Es handelt sich um die Aufzeichnungen *Zur Erinnerung an Prof[essor] Jacques Handschin* von Handschins erster Frau, der Moskauer Deutschen Helene Agricola (1878–1963).

Da die Aufzeichnungen Helene Agricolas bis heute der Wissenschaft unbekannt waren, sei hier kurz die Geschichte ihrer Entdeckung und Einordnung dargelegt. Ende der 1980er Jahre wandte ich mich an Prof. Hans Oesch mit der Bitte um Informationen über Handschins russische Jahre. Oesch antwortete mir in einem Brief von 24. November 1989: «Ich besitze ein Manuskript, das Handschins 1. Gattin, Helene Agricola, bei Handschins Tod für mich geschrieben hatte und das aus der Zeit Handschins in Russland berichtet. Ich mache Ihnen eine Kopie der Russland betreffenden Seiten und hoffe, dass Sie die Schrift lesen können. Es handelt sich um ein Original, das sonst niemand besitzt. Sie können es verwenden, unter Angabe der Quelle». Dieser Brief Oeschs wird heute von mir aufbewahrt. Beiliegend erhielt ich Kopien von zehn Manuskriptseiten. Beim Entziffern der Seiten wurde mir klar, dass dieses Dokument wichtige, nicht nur Handschin betreffende Informationen beinhaltete. Es lag mir viel daran, das gesamte Manuskript auswerten zu können.

Da Prof. Oesch in der Zwischenzeit verstorben war, erklärte sich seine Witwe, Frau Veronika Oesch, bereit, das Manuskript von Helene Agricola im Nachlass ihres Gatten zu suchen. Sie drehte buchstäblich jedes einzelne Blatt der umfangreichen Bestände um, fand aber keine Spur der Aufzeichnungen. Oeschs eigener früherer Brief und die zehn kopierten Seiten, die ich bereits besass, blieben mir als einziger Nachweis für die tatsächliche Existenz eines solchen Manuskripts. Im Winter 2003/4 bekam ich dank der Unterstützung durch die Universität Basel und die Gesellschaft «Pro Helvetia» die Möglichkeit, einige Tage in der Universitätsbibliothek Basel zu forschen und fand dort unerwarteterweise in der Handschriftenabteilung ein Dokument, das im elektronischen Katalog mit dem Titel «Zur Erinnerung an Prof[essor] Dr. Jacques Handschin» von Helene Handschin-Agricola (Signatur Mscr. H V 222) aufgeführt war. Ein Vergleich des Bibliotheksmanuskripts und der von mir aufbewahrten Kopien aus Oeschs Besitz zeigte: Es handelte sich um zwei unterschiedliche Handschriften (in beiden Fällen vermutlich von einer weiblichen Person stammend) und um nicht identische Papiersorten. Darüber hinaus weist das in der Basler Universitätsbibliothek befindliche Dokument stilistische Redaktionen des Manuskripts aus Oeschs Besitz auf, was deutlich für ein späteres Entstehen spricht, etwa im Sinne einer handschriftlichen Kopie. Weitere Forschungsarbeiten liessen vermuten, dass es sich bei der möglichen Kopistin und Redaktorin um die jüngere Schwester von Helene Agricola, Benita Agricola (1895–1980) handelte. (Helene Agricola muss die erste Handschrift sofort nach dem Tod Handschins

6 Einzelne Aspekte dieser Veröffentlichungen wurden im folgenden Artikel besprochen: Janna Kniazeva, «Jacques Handschin in St. Petersburg», in: *Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur* (= *Interdisziplinäre Studien zur Musik*, Band 1), hg. von Tomi Mäkelä u. Tobias Robert Klein, Verlag P. Lang, Frankfurt a. M. 2004, S. 49–57.

verfasst haben, wenn man der Bemerkung auf dem Titelblatt der Kopie Glauben schenkt, Ausschnitte dieser Erinnerungen seien schon am 28. November 1955 beim Begräbnis des Wissenschaftlers im Basler Friedhof Wolfgottesacker vorgelesen worden).

Dass Benita Agricola die Kopistin war, ist durchaus wahrscheinlich. Den Worten des Baslers Dr. Andreas Staehelin nach, dessen Familie in seiner Jugend mit Helene Agricola gut bekannt war (und dem ich auch für die Eruierung der genauen Lebensdaten sowohl von Helene als auch von Benita Agricola danke), standen sich die Schwestern sehr nahe und wohnten in Helenes letzten Lebensjahren zusammen. Offensichtlich war die Abschrift der Erinnerungen noch vor der Übergabe des Originalmanuskripts an Hans Oesch getätigt worden. Sehr wahrscheinlich ist auch, dass Oesch von der Existenz einer solchen Abschrift nichts wusste. Die Kopie war vermutlich nach ihrer Fertigstellung Dr. Samuel Merian überlassen worden, einem anderen Schweizer Musikhistoriker, der sie 1959 der Universitätsbibliothek Basel schenkte. In der Bibliothek hatte das Dokument über Jahrzehnte hinweg ein Schattendasein gefristet, wird nun aber (samt den Kopien aus dem weiterhin verschollenen Manuskript aus Oeschs Besitz) von mir veröffentlicht werden (zusammen mit der Edition der von Handschin in St. Petersburg verfassten Texte und weiteren Dokumenten, unter dem Projekttitel «Jacques Handschin in Russland», in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und der Sektion Basel der SMG). Im Folgenden bezeichne ich die beiden Dokumente mit «Agricola» (die zehn kopierten Seiten, die Hans Oesch mir übersandte) und mit «Agricola bis» (das Manuskript aus der Universitätsbibliothek).

1. Vom «Organisten zum Organisator»

Die Ereignisse der russischen Revolution von 1917 erlebte Jacques Handschin ganz und gar in die praktische Arbeit als Lehrer und Musiker vertieft: Er leitete die Orgelklasse des Konservatoriums in Petrograd (St. Petersburg trug ab 1914 den Namen Petrograd, ab 1924 Leningrad, ab 1991 wieder St. Petersburg), er trat solistisch in Konzerten auf und spielte (in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten, Pianisten und Konzertveranstalter Alexandr Siloti) die zweite Saison eines grossen Orgelzyklus, der dem Gesamtwerk Bachs gewidmet war. Das Schicksal wollte, dass Handschin eben am Tag der Februar-Revolution im Kleinen Saal des Konservatoriums ein Bach-Programm aufführte. Ein Kritiker der *Russischen Musikzeitung* schrieb damals:

> «Der dritte Bach-Orgelabend [...] wurde zum letzten Konzert der Epoche vor der Revolution. Das in eher beschränkter Zahl erschienene Publikum war belastet von aktuellen Ereignissen. Bach beruhigte die Gemüter und milderte die traurigen Eindrücke ab. [...] Als die Hörer nach Beendigung des Konzerts heimkehrten, vernahmen sie wiederum das Donnern der Kanonen, das den bevorstehenden Zusammenbruch des alten Regimes ankündigte [...].»[7]

7 *Русская музыкальная газета*, 1917, Nr. 10, Sp. 246.

Kurz darauf brach jene tragische Zeit an, in welcher das traditionsgemäss stets sehr reiche (musik-)kulturelle Leben Russlands noch versuchte, eine Art ‹Parallelwelt› zu bilden gegenüber den Wirren der Revolution und den alltäglichen Schrecknissen, von denen vor allem die beiden Residenzstädte des Landes, Petrograd und Moskau, heimgesucht wurden. Mangel an Nahrungsmitteln schwächte die Bevölkerung. Verhaftungen, Erschiessungen, Vandalismus, marodierende Banden und auf offener Strasse verhungernde Menschen gehörten in Petrograd, Handschins Wirkungsstätte, nun ebenso zur Lebensrealität wie der Versuch der weltersten Aufführung sämtlicher Orgelwerke Bachs.

Anfangs berührten die katastrophalen Zustände die Arbeitsbedingungen am Petrograder Konservatorium nicht. Doch der Zusammenbruch jeder wirtschaftlichen Stabilität im Lande machte sich schliesslich auch in dieser Institution bemerkbar. So erinnerte sich Aleksandr Glazunov [Glasunow], der damalige Konservatoriumsleiter: «Es gab eine Zeit, als die Professoren ihr Monatsgehalt überhaupt nicht erhielten, das Gebäude wurde nicht geheizt, und man unterrichtete zu Hause»[8]. Seit Herbst 1919 war die Versorgung mit Lebensmitteln katastrophal. Nun kam auch die Arbeit im Konservatorium, wie Handschin selbst berichtet, wegen der allgegenwärtigen Not fast zum Erliegen: «[...] den Hauptanziehungspunkt für Schüler und Lehrer bildete immer mehr das Konservatoriumsspeisehaus, in das alle zur Mittagszeit strömten, um sich ihre kärgliche Ration zu holen»[9]. Obwohl Handschins eigene Situation vergleichsweise gut war (ihm hatte man das sogenannte ‹Gorky-Pajok› zugesprochen, eine Extra-Ration, die auf Maksim Gorkys Drängen hin wenigen Intellektuellen genehmigt worden war[10]), nahm es fast seine gesamte Zeit und Kraft in Anspruch, die elementarsten Bedürfnisse seiner Familie befriedigen zu können. Immerhin hatte das Ehepaar Handschin noch im Kriegsjahr 1916 ein Grundstück in einem Vorort Petrograds erstanden, «mit» (wie Handschin schreibt) «einem Gemüsegarten, um im Winter unter dem Hunger nicht leiden zu müssen»[11]. Im Frühjahr

8 «Консерватория в годы революции. Из беседы с А. К. Глазуновым, Январь, 1924» («Das Konservatorium in den Revolutions-Jahren. Aus einem Gespräch mit Aleksandr Konstantinovič Glazunov, Januar 1924»), in: *Из истории советского музыкального образования* (Aus der Geschichte der sowjetischen Musikausbildung), Verlag Muzyka, Leningrad 1969, S. 235.

9 Jacques Handschin, «Musikalisches aus Russland»; in: *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, zusammengestellt von Hans Oesch, Verlag Paul Haupt, Bern 1957 (im Folgenden bezeichnet mit: Handschin, «Musikalisches aus Russland»), S. 274.

10 Agricola, S. 8.

11 Brief Handschins an Aleksandr Ossovskij vom 27. 07. 1916, Российский институт истории искусст (Russisches Institut für Kunstgeschichte St. Petersburg = RIII), Manuskriptsabteilung, Fond 22 (Ossovskij, Aleksandr), Opis 1, Nr. 51, S. 4.

1920 zwang eine Fussverletzung Handschin schliesslich dazu, körperliche Anstrengung zu meiden und sich wieder verstärkt seinem eigentlichen Beruf zuzuwenden.[12] Doch die Sorge um die von Mangelernährung und Krankheiten geschwächten kleinen Söhne Peter und Paul nahm nicht ab, die Beschaffung von Lebensmitteln blieb eine ständige Aufgabe.

Probleme erschwerten darüber hinaus den Arbeitsalltag. Im Sommer 1917 vernichtete eine Ratteninvasion die Mechanik der Orgel des Konservatoriums. Briefe Handschins und des für die Orgel zuständigen Gustav Kujat an die Direktion des Konservatoriums verdeutlichen das Ausmass der Zerstörung und die Dringlichkeit, mit der sowohl die Reparatur vorzunehmen als auch prophylaktische Massnahmen gegen etwaige neuerliche Beschädigungen solcher Art einzuleiten waren.[13]

Zu Beginn des Jahres 1920 informierte zu allem Überfluss noch ein Dekret des Militärkommissariats das Konservatorium über eine Verpflichtung aller Professoren und Lehrer zum Wehrdienst in der Roten Armee. Diese Perspektive veranlasste Handschin umgehend zu einem Gesuch an die Direktion:

> «Da Sie – dem Dekret über die Militärpflicht der Hochschulprofessoren gemäss – das Recht haben, eine Eingabe um Aufschub der Militärpflicht für je einen Vertreter jeden Fachs einzureichen, und da ich der einzige Vertreter des Faches Orgel bin, bitte ich Sie, ein solches Gesuch für mich an die zuständige Behörde zu richten.»[14]

Die Konservatoriumsleitung handelte rasch: Alle Professoren blieben im angestammten Dienst. Es ist aber unklar, ob sie der Militärpflicht damit ganz enthoben worden waren oder nur von einem Aufschub profitieren konnten.

Helene Agricola schreibt, die Position ihres Gatten sei von den politischen Umwälzungen insgesamt unberührt geblieben:

> «Er genoss hohes Ansehen u[nd] blieb in seiner Arbeit; er genoss Vertrauen, Liebe u[nd] Freundschaft; man achtete in ihm den neutralen Schweizer, der sich nie in die Politik eingemischt hatte [...].»[15]

Doch wurden die neuen Behörden wohl gerade wegen der unangefochtenen beruflichen Autorität auf Handschin aufmerksam. So erfuhr der Organist im

12 Handschin, «Musikalisches aus Russland», S. 274.

13 Briefe Handschins und Kujats (beide vom 6. September 1917) in: Центральный Государственный Архив литературы и искусства С.-Петербурга (Zentrales Staatliches Archiv für Literatur und Kunst St. Petersburgs = ZGALI SPb), Fond 298 (Petrograder Konservatorium), Opis 1, Nr. 2, S. 3–4.

14 Журналы заседаний Художественного совета (Sitzungs-Protokolle des Kunstrates), ebd., Nr. 25, S. 72.

15 Agricola, S. 8.

Herbst 1918 unerwarteterweise von seiner eigenen Aufnahme in das Komitee des «Künstlerverbandes»[16]. Im Februar 1919 wurde ihm ein Posten im Rahmen der Abteilung für Musik des Volkskommissariats der Aufklärung vorgeschlagen. Später schrieb er über seine erste Reaktion darauf:

> «Ich war erschreckt über die Uferlosigkeit der sich eröffnenden Perspektive, sagte aber zu und versuchte, die mir dargebotene Formel, so gut es ging, mit Inhalt zu füllen.»[17]

Handschins Gemütszustand mag damals wohl ambivalent gewesen sein, geprägt einerseits von Verstörung, andererseits auch von grossem Interesse: Auf den Lehrer und Musiker, auf den Praktiker übte die Möglichkeit einer persönlichen Teilnahme an Reformen von derartiger Tragweite wohl eine starke Anziehungskraft aus, umso mehr, da die erfolgreiche Realisierung solcher Umstrukturierungen in jener Zeit durchaus nicht unwahrscheinlich schien. So vollzog sich an Handschin, wie Michael Maier treffend formulierte, eine «Wandlung vom Organisten zum Organisator»[18].

Einer der Gründe dafür, dass die Wahl der Behörden gerade auf Handschin gefallen war, lag in dessen persönlicher Bekanntschaft mit Artur Lur'e [Arthur Lourié, Lurje] (1892–1966), in nicht allzu ferner Zukunft namhafter Komponist und Meister der Mikrointervalltechnik. Kunst- und Kulturleben waren nach der Revolution 1917 dem Volkskommissariat der Aufklärung unter der Leitung von Anatolij Lunačarskij anvertraut worden. 1918 hatte man eine für die gesamte Musikkultur des Landes zuständige Abteilung eröffnet[19] und an deren Spitze Lur'e gestellt, der bis vor kurzem noch Student am St. Petersburger Konservatorium gewesen war und sich dabei auch (allerdings vergeblich) bemüht hatte, in die Orgelklasse Handschins aufgenommen zu werden. Den Erinnerungen Helene Agricolas nach hatte

16 Der «Künstlerverband» (Союз деятелей искусств) entstand im März 1917 auf eine Initiative der Gesellschaft der Architekten und Maler hin (Общество архитекторов-художников) und sollte ein Programm der Reorganisation des künstlerischen Lebens im ganzen Land ausarbeiten. Der Verband nahm jedoch eine Gegenposition zur bolschewistischen Führung (dem Volkskommissariat der Aufklärung) ein und löste sich im Herbst 1918 auf. Siehe: Dmitrij Severjugin, Oleg Lejkind: *Золотой век художественных объединений в России и СССР* (Das goldene Zeitalter der Kunstvereinigungen in Russland und in der Sowjetunion), Verlag Černyscheva, St. Petersburg 1992, S. 273–275. Handschin wurde offensichtlich in eines der allerletzten Komitees des Verbandes einbezogen.

17 Handschin, «Musikalisches aus Russland», S. 272.

18 Michael Maier, *Jacques Handschins «Toncharakter»: Zu den Bedingungen seiner Entstehung*, Verlag Franz Steiner, Stuttgart 1991, S. 14.

19 Die Abteilung für Musik existierte bis 1921.

Lur'e, der nachweislich nicht mit allen Mitmenschen und Kollegen ‹eine gemeinsame Sprache› fand[20], ein gutes Verhältnis zum Ehepaar Handschin. Helene Agricola beschreibt Lur'e mit Sympathie und findet die Tatsache bezeichnend, dass er «es dem Prof[essor] Handschin nicht nachgetragen, dass dieser ihn nicht in seiner Orgelklasse aufgenommen hatte»[21]. Handschin selbst nennt Lur'e später «ein[en] sehr begabte[n] Komponist[en] moderner Richtung», dessen «Natur [...] eine eigentümliche Mischung von Naivität und Raffiniertheit»[22] sei, und relativiert dessen für viele Zeitgenossen so unverständliche Eigenheiten als blosse Allüren eines Bohemiens[23].

Von Lur'es organisatorischen Fähigkeiten war Handschin allerdings wohl von Anfang an überzeugt. So beschliesst er seine Beschreibung der allgemeinen (noch immer von Zerrüttung gezeichneten) Zustände im damaligen Petrograd mit folgenden Worten:

> «Immerhin ist manches geleistet worden, und ich gehe wohl nicht fehl, wenn ich dies teilweise der gewinnenden Art des Kommissars der Musikabteilung A[rthur] Lur'e zuschreibe, der sogar ausgesprochene Gegner der neuen Staatsform zur Verwirklichung seiner Ideen heranzog.»[24]

Handschins freundschaftliches Verhältnis zu Lur'e mag eine Zusammenarbeit begünstigt haben. Dass Lur'e Handschin mit der Position seines wissenschaftlichen Stellvertreters betraute, scheint dennoch seltsam, wirkte dieser in St. Petersburg doch vor allem als Konzertorganist und Lehrer, nicht als Musikwissenschaftler. Lur'es Wahl erklärt sich wohl auch aus dem hohen Bekanntheitsgrad Handschins, der seit den ersten bescheidenen Kirchenkonzerten in Moskau um die Jahrhundertwende eine steile Karriere durchlaufen hatte und nun, im Russland um 1918, als Organist von einzigartiger Interpretationskraft nicht nur lokalen, sondern nationalen Ruhm besass. Darüber hinaus wusste man in Musikerkreisen, dass Handschin sich auch gern als Musikkritiker betätigte: Ab 1910 schrieb er eine Vielzahl von Beiträgen für die grösste deutschsprachige Zeitung St. Petersburgs (*SPbZ*). Einen regelmässigen Überblick über das lokale Konzertleben verfasste er auch für die deutsche Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt*, deren

20 S. dazu: Elena Orlova, Andrej Krjukov: *Академик Борис Владимирович Асафьев* (Der Akademiker Boris Vladimirovič Asaf'ev), Verlag Sovetskij kompositor, Leningrad 1984, S. 96–97.

21 Agricola, S. 8.

22 J[acques]Handschin, «Petersburger Kunstnachrichten», in: *Signale für die Musikalische Welt*, 1920, Nr. 43, S. 1022.

23 Handschin, «Musikalisches aus Russland», S. 265.

24 Ebd., S. 266.

Korrespondent in St. Petersburg er war. Auch als die deutschsprachige Presse der Stadt im Zuge des ersten Weltkriegs Einschränkungen unterlag und alle Kulturkontakte mit Deutschland abgebrochen wurden, verzichtete Handschin nicht aufs Schreiben, sondern wechselte schlicht in die russische Sprache: In der Zeitschrift *Musikalischer Zeitgenosse* veröffentlichte er einige Texte zur Orgelgeschichte und kritisch-bibliographische Artikel zu Fragen der modernen Bachforschung[25]. Wahrscheinlich hatte so mancher Musikerkollege auch von jener ‹Dissertation› auf dem Gebiet alter Musik gehört, an der Handschin damals schon einige Jahre arbeitete. Seine Interessen waren also bekanntermassen vielfältig, sein Betätigungsfeld weit. Handschin repräsentierte damit einen europäisch denkenden[26], wissenschaftlich orientierten Musiker ersten Ranges, sodass Lur'es Wahl keineswegs nur als von persönlicher Neigung motivierter Schritt erscheint.

Lur'e betraute Handschin also zunächst mit der Leitung der wissenschaftlich-theoretischen Sektion der Akademischen Abteilung der Musikabteilung des Volkskommissariats der Aufklärung[27]. Schon nach kurzer Zeit reorganisierte man diese Sektion mit dem für die frühe Sowjetunion so typisch langen Namen, annullierte sie und wandelte sie in eine Akademische Abteilung um, an deren Spitze dann ebenfalls Handschin stand. Zwei von Handschin selbst herausgegebene Hefte[28] der von ihm damals gegründeten Zeitschrift *Nachrichten der wissenschaftlich-theoretischen Abteilung des Volkskommissariats der Aufklärung*[29] dienen uns als Quellen bei der genaueren Einordnung seiner Tätigkeiten in dieser leitenden Position.

25 *Музыкальный современник*, s. oben, Fussnote 3.

26 Handschin genoss eine europäische Universitätsausbildung in der Schweiz und Deutschland; als Organist war er Schüler von Max Reger, Karl Straube und Charles-Marie Widor; in Leipzig hörte er auch einige Vorträge von Hugo Rieman.

27 Научно теоретическая секция Академического подотдела Музыкального отдела Наркомпросса.

28 Zur Herausgabe durch Handschin vgl. Handschin, «Petersburger Kunstnachrichten», S. 1024, und [ders.] «Musikalisches aus Russland», S. 273.

29 (1) *Музыкальный отдел Наркомпросса. Научная ассоциация. Известия Академического подотдела* (Die Abteilung für Musik des Volkskommissariats der Aufklärung. Wissenschaftliche Assoziation. Nachrichten der Akademischen Abteilung), Heft 1, Petrograd 1919 (im Folgenden bezeichnet als *Izvestija 1*); (2) *Музыкальный отдел Наркомпросса. Известия научно-теоретического подотдела* (Die Abteilung für Musik des Volkskommissariats der Aufklärung. Nachrichten der wissenschaftlich-theoretischen Abteilung), Heft 2, St. Petersburg 1921 (im Folgenden bezeichnet als *Izvestija 2*). Dieses zweite Heft erschien, als Handschin schon in die Schweiz übergesiedelt war; ein Exemplar wurde ihm zugesandt und befindet sich bis heute in seinem Nachlass in Erlangen.

Beim ersten Durchblättern dieser Hefte fällt auf, dass ihr Inhalt fast ausschliesslich aus Artikeln von Handschin selbst[30] oder von seinem damaligen Freund und Gesinnungsgenossen, dem Physiker und Akustiker Valentin Kovalenkov[31] besteht. Dieser Hauptanteil wird umrahmt von anderen Texten, die im Namen der Abteilungs- oder Sektionsleitung veröffentlicht wurden und die entweder überhaupt keine Unterschrift tragen, oder von einer ganzen Gruppe (mit Lur'e und Handschin an der Spitze) unterzeichnet wurden. Lediglich zwei Texte anderer Autoren sind enthalten, beide im zweiten Heft: «Über die Verstaatlichung des Orgelwesens in der Russischen Sowjetischen Föderation», unterzeichnet von einem gewissen K. Sabaneev, sowie ein Artikel, der vom Petersburger Geiger und Pädagogen Iosif Achron verfasst wurde und den Titel «Über die Realisation der chromatischen Tonleiter auf der Geige» trägt.[32] Handschin nahm also selbstverständlich die Möglichkeit wahr, in seiner neuen Stellung eigene Arbeiten zu veröffentlichen. Ehe diese näher beleuchtet werden, sei zunächst auf den Einfluss eingegangen, den Handschin in seiner leitenden Position ausüben konnte, sowie auf die Situation der Musikwissenschaft generell.

30 Es handelt sich um zwei umfangreiche Texte: (1) «О намечающемся перевороте во взглядах на полифоническую музыку XIV, XV и XVI веков» («Über den sich ankündigenden Umschwung in den Anschauungen bezüglich der Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts»), in: *Izvestija 1*, S. 1–31; (2) «Отчет о лекциях ‹Из истории органа и органной литературы›, прочитанных Я[ковом] Гандшиным летом 1919 г» («Bericht über die Vorlesungen ‹Aus der Geschichte der Orgel und Orgelliteratur›, gehalten von J[akov] Gandšin [Handschin]: im Sommer 1919»), in: *Izvestija 2*, S. 55–86. Diese zwei Artikel werden durch einen dritten, kürzeren Text vervollständigt: «Хроника лекций ‹Из истории органа и органной литературы›, прочитанных Я[ковом] Гандшиным в М[алом] зале Консерватории в апреле и мае 1919 г» («Chronik der Vorlesungen ‹Aus der Geschichte der Orgel und Orgelliteratur›, gehalten von J[akov] Gandšin [Handschin] zwischen April und Mai 1919 im Kleinen Konservatoriumssaal»), in: *Izvestija 1*, S. 36–41.

31 Es sind dies folgende Artikel: (1) «О темперационных гаммах» («Über die temperierte Tonleiter»), in: *Izvestija 1*, S. 32–36; (2) «О графическом изображении гамм» («Über die grafische Darstellung der Tonleiter»), in: *Izvestija 2*, S. 32–42, sowie weiterhin ein Bericht über Kovalenkovs Vortragszyklus «Основы акустики» («Die Grundlagen der Akustik», Frühling 1919), in: *Izvestija 1*, S. 41–54.

32 «Об огосударствлении органного дела в РСФСР» bzw. «Об исполнении хроматической гаммы на скрипке». Es ist mir nicht gelungen, Indizien dafür zu finden, dass einer der Brüder Sabaneev (entweder der Organist Boris Sabaneev oder der Musikwissenschafter Leonid Sabaneev) den ersten Artikel verfasst hätte. Im Verzeichnis der Bibliographischen Abteilung der St. Petersburger Konservatoriumsbibliothek ist vermerkt, dass der geheimnisvolle K. Sabaneev – einer Hypothese des Orgelprofessors Issaja Braudo zufolge – kein anderer als Handschin selbst sei. Berücksichtigt man Handschins Einstellung, die der eines überzeugten Anhängers jeglicher Staatszentralisation entsprach (s. dazu unten S. 192 f.), so mag man den Plan, das Orgelwesen insgesamt zu verstaatlichen, tatsächlich ihm zuschreiben. Studiert man den Text aber genauer, so zeigt sich, dass der Ar-

Die Abteilung für Musik des Volkskommissariats der Aufklärung bestimmte das gesamte Musikleben Russlands. Lur'e stand damit allen russischen Musikern vor. Als sich 1918 die Sowjetregierung in Moskau etablierte, entstanden sowohl dort als auch in Petrograd Sektionen der Abteilung für Musik. Es ist aber schwer zu sagen, ob Handschins Autorität als Vorstand der Petrograder Sektion sich nur auf Petrograd selbst oder auf das ganze Land bezog. Rein formal sollten nur die Stadt und ihre umliegenden Regionen zu seinem Einflussgebiet gehören.[33] Der in *Izvestija 2* veröffentlichte Artikel «Projekt der Verordnung der Akademischen Abteilung»[34] berücksichtigt aber keine solche Beschränktheit. Zur Moskauer Abteilung (deren Kompetenz sich theoretisch auf das ganze Land erstrecken sollte) finden wir bei Handschin selbst lediglich eine kurze Erwähnung: Die Moskauer, bemerkte er einmal, hätten sich vorwiegend «etnographischen Arbeiten gewidmet»[35]. Es ist zu vermuten, dass Lur'e – ungeachtet des Regierungsschwerpunkts in Moskau – den massgeblichsten Einfluss auf die Musikwissenschaft des ganzen Landes eher der Abteilung von Petrograd und damit Handschin zusprach, dessen Kompetenz er offensichtlich grenzenlos vertraute. Diese Vermutung findet, wie ich denke, auch Bestätigung in der bereits zitierten emotionalen Reaktion Handschins, als er sich zur Annahme des angebotenen Postens entschied: In der «Uferlosigkeit», die ihn anfänglich erschreckte, mag er die reichhaltigen Möglichkeiten, die ihm die Position an der Spitze der Petrograder Abteilung eröffnen würden, schon geahnt haben.

Die Organisation der Musikwissenschaft in Russland stand noch in den Anfängen. Gerade die jüngere Vergangenheit, also die Zeit um und kurz nach der Jahrhundertwende, war signifikant in der Entfaltung dieser Fach-

tikel in einem Stil verfasst wurde, der dem Handschins, wie wir ihn aus anderen Arbeiten kennen, nicht entspricht. Der Hypothese einer Autorschaft Handschins steht auch die Tatsache entgegen, dass sich nirgends – weder bei ihm selbst noch bei Agricola – Erwähnungen dieser Publikation finden. Sie beinhaltete aber doch einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Orgelwesens, befasste sich damit also mit Handschins ‹ureigenstem› Gebiet! Daher scheint es unvorstellbar, dass Handschin in diesem Falle seine Urheberschaft verheimlicht haben würde. Eher lässt sich vermuten, dass er an den in dieser Publikation dargelegten Aspekten zwar interessiert und mit den Ideen wohl auch einverstanden war, der Artikel selbst jedoch von einem anderen Musiker verfasst wurde. Die Frage nach der Autorschaft bleibt damit offen.

33 Vgl. Izrail' Gusin: «Советское государственное музыкальное строительство» («Die sowjetische staatliche Musik-Bildung»), in: *В первые годы советского музыкального строительства* (In den ersten Jahren der sowjetischen Musik-Bildung), Verlag Sovetskij kompositor, Leningrad 1959, S. 71.

34 «Проект положения об Академическом подотделе», in: *Izvestija 2*, S. 55–61.

35 Handschin, «Musikalisches aus Russland», S. 273.

richtung gewesen, und zwar keineswegs nur auf russischem Boden: Erste musikwissenschaftliche Institute entstanden, es erschien die erste Fachperiodik. Spezifisch für die Situation in Russland war eine gewisse Sonderposition des noch jungen Fachs, was seine Existenz als Universitätsdisziplin betraf. Vor dem Revolutionsjahr 1917 stand lediglich Musikgeschichte auf dem Programm der St. Petersburger Universität: Im Rahmen der Fakultät für Kunstgeschichte hielt Alexej Kal' [Alexis Kahl] (1878–?), ein Schüler von Hermann Kretzschmar und Oskar Fleischer, einen Vorlesungszyklus, nach seiner Emigration (1918) verschwand der Kurs jedoch aus dem Lehrplan. Dagegen gehörten Vorlesungen im Bereich Musiktheorie und Musikgeschichte an russischen Konservatorien[36] und am Institut für Kunstgeschichte in St. Petersburg[37] zum festen Programm. Ein rein musikwissenschaftlich orientiertes Zentrum existierte aber nirgends, weder in St. Petersburg noch anderswo im Land. In den ersten Jahren nach der Revolution, als viele der russischen Intellektuellen zeitgenössische westliche Kulturströmungen rezipierten und musikwissenschaftliche Institute im restlichen Europa längst keine Ausnahmeerscheinung mehr waren, arbeitete der junge Boris Asaf'ev (eine zukünftige Grösse der sowjetischen Musikwissenschaft) die Idee aus, das Institut für Kunstgeschichte in Petrograd zur Gründungsbasis eines musikwissenschaftlichen Instituts zu machen.[38] Dieser Plan wurde, wie viele andere jener Zeit, schliesslich nicht verwirklicht, verschwand aber auch nicht spurlos: Ende des Jahres 1919 (als Handschin bereits die Akademische Abteilung leitete) begann die Institutsdirektion mit der Reorganisation eines Hochschulinstituts, das den Schwerpunkt in der Forschungsarbeit

36 Zur Geschichte des Unterrichtens von musiktheoretischen Disziplinen im Petersburger Konservatorium s.: Larisa Dan'ko: *Актовая речь. 139 лет Санкт-Петербургской консерватории. Историко-теоретический факультет. 20 сентября 2001 г.* (Die Akt-Rede. 139 Jahre Petersburger Konservatorium. Fakultät für Geschichte und Theorie, 20. September 2001), St. Petersburg 2001.

37 Dieses Institut wurde 1912 von Graf Valentin Zubov begründet und trug bis 1920 den Namen Institut Istorii Iskusstw (Institut für Kunstgeschichte); heute: Russisches Institut für Kunstgeschichte (=RIII). Vgl. *Российский институт истории искусств в мемуарах* (Das Russische Institut für Kunstgeschichte. Erinnerungen), hg. von Izol'da Sepman, Verlag RIII, St. Petersburg 2003.

38 Andrej Krjukov, «Разряд истории музыки Российского института истории искусств» («Die Abteilung für Musikgeschichte im Russischen Institut für Kunstgeschichte»), in: *Из прошлого советской музыкальной культуры* (Aus der Vergangenheit der sowjetischen Musikkultur), Heft 3, Verlag Sovetskij kompositor, Moskau 1982, S. 195.

haben sollte. Die dortige Abteilung für Musik konnte das nicht verwirklichte Institut für Musikwissenschaft immerhin teilweise ersetzen.[39]

Handschin nahm an dieser Reorganisation offenbar nicht teil: Kein Dokument aus dieser Periode der Institutsgeschichte erwähnt seinen Namen. Er plante bereits, Russland für eine – wie er dachte – kurze Zeit zu verlassen, und wollte wahrscheinlich aufgrund seiner bevorstehenden persönlichen Veränderungen nicht zu stark in das Vorhaben involviert werden. Zweifellos beobachtete er jedoch alle Vorgänge im Institut sehr aufmerksam, auch später vom Ausland aus, nicht nur, weil dies zu seinen Pflichten als Vorstand aller Musikwissenschaftler Russlands gehörte. Im Institut arbeiteten mehrere seiner Freunde, so etwa der Philologe Sergej Bulič[40], die Komponisten Ivan Kryžanovskij und Sergej Ljapunov[41], Andrej Rimskij-Korsakov (Redakteur des *Musikalischen Zeitgenossen*) sowie Aleksandr Ossovskij, der zusammen mit Handschin am Aufführungszyklus aller Bachschen Orgelwerke mitgewirkt hatte. Unter Handschins Papieren in Erlangen finden sich mehrere aus den frühen Zwanziger Jahren stammende Veröffentlichungen des Instituts, welche ihm aus Petrograd nachgeschickt worden waren. Dies bestärkt die Vermutung, dass Handschin plante, sich sofort nach seiner Rückkehr nach Russland in die

39 Diese Reorganisation wurde im Herbst 1921 beendet, also bereits nach Handschins Abreise ins Ausland. An der Spitze der Abteilung für Musik stand Boris Asaf'ev (ausführlichere Angaben zur Geschichte des Instituts der Abteilung für Musik, s.: Krjukov, S. 191–230). Man kann sagen, dass eben die Entstehung des St. Petersburger Instituts für Kunstgeschichte zum Erhalt der Eigenart ‹russischer Modelle› der Musikwissenschaft wesentlich beigetragen hat: Als das Institut im Herbst 1922 seine pädagogische Tätigkeit wiederaufnahm (s. ebd., S. 194), versammelte es unter seinem Dach die besten Musikwissenschaftler von Petrograd. Die Wiedereinführung musikwissenschaftlicher Veranstaltungen innerhalb der Universität wurde damit obsolet. (Bis heute werden musikwissenschaftliche Bereiche in den Vorlesungsverzeichnissen der Universitäten Russlands nicht berücksichtigt).

40 Sergej Bulič (1859–1921), Professor an der St. Petersburger Universität, zählte zu den ältesten Bekannten Handschins vor Ort: Bereits 1910 spielte Handschin in einem seiner ersten Konzerte in St. Petersburg musikalische Illustrationen zu einem Vortrag von Bulič (s. Brief Handschins an Bulič vom 6. 03. 1910, in: Handschriftenabteilung der Russischen Nationalbibliothek [im Folgenden: RNB], Fond 112 [Bulič, Sergej], Nr. 5).

41 Sowohl Kryžanovskij als auch Ljapunov gehörten zu jener Gruppe russischer Komponisten, an die Handschin sich um 1915 mit der Bitte wandte, Werke für Orgel zu komponieren. Die daraufhin entstandenen Musikstücke bildeten das sog. ‹russische Orgelprogramm›, das Handschin stets gewissermassen als Krönung seiner Organisten-Tätigkeit in Russland ansah und es auch später im Ausland – so 1943 in der Schweiz – noch spielte (s. Brief Handschins an Anglès vom 10.11.1946, Handschin-Nachlass, B1/21, Texte der Rundfunkprogramme über die russische Orgelmusik, ebd., C3/1).

Arbeit des Instituts direkt einzubringen; hegte er doch damals keinerlei Zweifel daran, sehr bald wieder in Petrograd zu sein.[42]

Seine Vorhaben aus der Zeit als Sektionsvorstand der Akademischen Abteilung für Musik formulierte Handschin noch in Russland insgesamt in drei Veröffentlichungen. Davon erschienen zwei in *Izvestija 2*, nämlich der schon erwähnte Text «Projekt der Verordnung der Akademischen Abteilung» und der Artikel «Anlässlich der Gründung eines akustischen Laboratoriums in der Akademischen Abteilung»[43]. Diese Artikel wurden als offizielle Publikationen der Abteilungsleitung nicht unterschrieben. Aber da Handschin selbst die Zeitschrift herausgab und, wie zuvor dargestellt, in ihr nur das veröffentlichte, was er selbst geschrieben hatte oder was mit seinen Überzeugungen übereinstimmte, müssen diese Artikel offensichtlich von ihm und Lur'e verfasst worden sein. Jedenfalls gibt es keinen Zweifel, dass die inhaltliche Position beider Texte seiner eigenen entsprach: Ebenfalls 1919 erschien in der Sammlung *Die Tonart* eine Art Deklaration Handschins mit dem Titel «Über die Aufgaben der wissenschaftlich-theoretischen Sektion der Akademischen Abteilung»[44], die er mit seinem vollen Namen unterschrieb und deren Thesen bis hin zu wörtlichen Entsprechungen mit jenen der zwei offiziellen Veröffentlichungen in der *Izvestija* übereinstimmen. Kernpunkt dieser Thesen ist ein umfassender Zentralisierungsgedanke. In allen während dieser Jahre verfassten politikgeschichtlichen Texten[45] präsentiert sich Handschin als überzeugter Anhänger eines starken Staats und befürwortet jegliche Form zentralisierter Verwaltung. Analog dazu stellt sich

42 Später (1927), als sich die Rückkehr Handschins nach Russland immer weiter verzögerte, liess sich seine Präsenz im Institut durch einen Kunstgriff gleichsam fernwirkend herstellen: Handschin wurde der Zürcher Korrespondent des Instituts. («Научный состав Института: Члены-корреспонденты») («Der wissenschaftliche Bestand des Instituts: Mitglieder-Korrespondenten»); in: *Государственный Институт истории искусств: 1912–1927* (Staatliches Institut für Kunstgeschichte: 1912–1927), Verlag Academia, Leningrad 1927, S. 39).

43 «По поводу учреждения Акустической лаборатории при Академическом подотделе», in: *Izvestija 2*, S. 45–52.

44 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «О задачах научно-теоретической секции академического подотдела» («Über die Aufgaben der wissenschaftlich-theoretischen Sektion der Akademischen Abteilung»); in: *Лад* (*Die Tonart*), Heft 1, Verlag der Abteilung für Musik des Volkskommissariats der Aufklärung, Petrograd 1919, S. 11–14 (im Folgenden: Gandšin [Handschin], «Über die Aufgaben»).

45 Die Artikel, die Handschin 1919–1921 für einige Schweizer Zeitungen verfasste, sind Ereignissen des Ersten Weltkrieges, der Revolution und dem Bolschewismus in Russland gewidmet. (Einer der Artikel – «Zur Geschichte der russischen Aussenpolitik» – wurde in der Bibliographie Stroux' unter der Nr. 254 berücksichtigt).

für ihn auch die ideale Organisation der russischen Musikwissenschaft in einer Konzentration aller Forschungsarbeit um das von ihm geleitete Zentrum dar:

> «Die Bestimmung der Sektion liegt in einer Koordination der von den Theoretikern durchgeführten Arbeit, in der Begründung eines Zentrums, welches stets über den Verlauf der musiktheoretischen Arbeit informiert ist[46]. [...] Die Hauptaufgabe bleibt die Koordination der Arbeiten. Man muss soweit möglich verhindern, dass ein und dieselbe Forschung von verschiedenen Personen gleichzeitig durchgeführt wird, und danach streben, dass Zielrichtung und Verteilung der Arbeit möglichst zweckmässig sind. Daher ist es notwendig, dass alle musikwissenschaftlichen Arbeiten soweit möglich mit Wissen der A[kademischen] A[bteilung] durchgeführt werden; das lässt sich erzielen, wenn die Veröffentlichung aller wissenschaftlichen Arbeiten im Verlag der M[usik]-A[bteilung] konzentriert ist und die Verlags-Abteilung die Verträge mit den Autoren nicht anders als mit Wissen der Akademischen Abteilung schliesst.»[47]

Die der frühen Sowjetunion sehr entsprechende Konsequenz und das ausgeprägte Schemadenken, wie sie hier im Entwurf einer Organisation wissenschaftlicher Arbeit starken Ausdruck finden, sollen nicht näher reflektiert werden. Stattdessen sei untersucht, worin denn genau die Forschungen der so völlig zentrumsorientierten (d.h. von der Kontrolle durch Handschins Abteilung abhängigen) russischen Musikwissenschaftler bestehen sollten.

Klar tritt in Handschins Äusserungen zu den Aufgaben der Abteilung eine für ihn selbst wesentliche Problemstellung zutage, mit der er sich noch viele Jahre beschäftigen sollte: Die Frage nach der effektiven Erfassung und Systematisierung jener Gebiete, die schliesslich gemeinsam die sich damals langsam herauskristallisierende Fachrichtung Musikwissenschaft bilden sollten. Handschins Blick umfasste im Zusammenhang damit bereits in dieser Zeit sowohl Musikgeschichte als auch Musiktheorie. In den oben erwähnten Publikationen, in welchen es um die Perspektiven einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik geht, bezieht er sich aber nur auf Musiktheorie, und zwar deshalb, weil der junge Handschin eben auf diesem Gebiet das grösste Potenzial methodischer Entwicklung erkennt. Die Musiktheorie muss seiner Überzeugung nach ganz von vorn beginnen, etwa angeglichen an naturwissenschaftliche Methoden, deren Möglichkeiten in jener Epoche wissenschaftlich-technisch orientierten Denkens wohl geradezu unbegrenzt schienen. Als Praktiker zögert Handschin nicht, sondern handelt schnell und konkret: Er begründet zusammen mit Valentin Kovalenkov das

46 Gandšin [Handschin], «Über die Aufgaben», S. 13.

47 «Projekt der Verordnung der Akademischen Abteilung», S. 55–56.

erwähnte akustische Laboratorium innerhalb seines Instituts, gibt dessen Forschungsergebnisse heraus[48] und hält am 22. März 1919 in einer der ersten Sitzungen der Abteilung einen Vortrag über Kovalenkovs Arbeit.[49] Auf dem Gebiet der Musiktheorie entwickelt Handschin also eine intensive Tätigkeit (deren Reichweite von mir hier nur punktuell umrissen werden kann), wobei zu beachten ist, dass Handschins eigene Publikationen methodische und organisatorische Überlegungen beitragen und nicht musiktheoretische Abhandlungen an sich darstellen.

Für die Zeitung seiner Abteilung verfasst Handschin andererseits Artikel über Musikgeschichte. Sein Verhältnis zu diesem Zweig der Musikwissenschaft lässt sich in «Projekt der Verordnung der Akademischen Abteilung» erkennen:

> «Die Methoden der Musikgeschichte haben sich, allgemein genommen, bereits in genügendem Ausmasse herausgebildet. Deswegen beschränkt sich die A[kademische] A[bteilung] im Allgemeinen auf das Mass der Unterstützung, das sie durch das Bulletin [*Izvestija* – J.K.] erteilt, und auf den Einfluss, den sie auf die Herausgabe infolge ihrer Beziehungen zur Verlags-Abteilung ausübt. Nur in einem Punkt benötigen die Methoden der Musikgeschichte eine gewisse Ergänzung. Die Musikgeschichte ist es gewohnt, an Material eher von einer abstrakt-formalen als von einer praktisch-künstlerischen Seite heranzutreten, und dadurch wird eine gewisse Scheidewand zwischen der Musik der Vergangenheit und uns heute errichtet. Um eine Erforschung der Musik der Vergangenheit unter dem Aspekt ihres Erklingens zu fördern, veranstaltet die A[kademische] A[bteilung] Demonstrationen und ganze Kurse, die jenen Abschnitten der Musikgeschichte gewidmet sind, die noch nicht durch unsere Aktivitäten zur Aufklärung der Zuhörerschaft mittels Konzerten erfahrbar wurden. Auf eine Ausbildung musikalischer Interpreten, die, wenn es notwendig ist, fähig sind, auf moderne Aufführungspraxis zu verzichten und in die Musik der Vergangenheit einzudringen, ist dabei Wert zu legen.»[50]

Der junge Handschin hegt also offenbar die Überzeugung, Musikgeschichte sei als Wissenschaft bereits vollständig entwickelt und brauche keine weitere Um- oder Ausprägung im Besonderen. Darüber hinaus seien auch die Methoden dieser Wissenschaftsrichtung bereits etabliert. Eine moderne Form der Vermittlung von Musikgeschichte besteht für Handschin lediglich darin,

48 S. Fussnote 31.

49 «Anlässlich der Gründung eines akustischen Laboratoriums», S. 50. Möglicherweise hatte der Physiker Kovalenkov selbst Hemmungen, einen Vortrag über Musik vor einem musikalischen Fachpublikum zu halten.

50 «Projekt der Verordnung der Akademischen Abteilung», S. 56.

konkrete Praxis und pädagogisches Wirken zu verbinden und die Musiker zu einem (um es in unserer heutigen Sprache auszudrücken) «authentischen» Aufführungsbewusstsein zu erziehen.

Spricht aus Handschins Reflexionen über Musiktheorie (in die er die von ihm geliebten, wenn auch nicht unmittelbar innerhalb seines beruflichen Kompetenzfeldes liegenden Naturwissenschaften einbezog) der Denker, der Wissenschaft innerhalb eines modern-dynamischen Systems betreiben will, so trifft man hier nun wieder auf den praxisbezogenen Musiker. Die Methodologie der Musikgeschichte interessiert ihn als Wissenschaft kaum, er ist offenbar überzeugt, dass auf diesem Feld nach Ausschöpfung aller Möglichkeiten nichts Innovatives mehr eingebracht werden kann. Gerade in dieser Ansicht aber liegt eine wesentliche Facette der frühen Stellung Handschins zur Musikwissenschaft: Der junge Musiker nähert sich der Musikgeschichte an, hat aber weder von deren Charakter noch von ihrem Potential eine eigene Auffassung. Eine solche zu erringen, steht ihm noch bevor.

2. Handschins Dissertation: Die Geschichte eines Diebstahls

Im Frühling und Sommer 1919 hält Handschin im Kleinen Konservatoriumssaal zu Petrograd zwei Vortragszyklen unter dem Titel «Aus der Geschichte der Orgel und Orgelliteratur». Der eine der Zyklen umfasst das Gebiet vor dem 14. Jahrhundert, der andere handelt das 14. Jahrhundert ab. Eine knappe Chronik des ersten Zyklus und einen ausführlichen Bericht über den zweiten veröffentlicht Handschin in der *Izvestija*.[51] Zusammen mit seinem früheren Artikel über die Forschungen Arnold Scherings («Über den sich ankündigenden Umschwung»[52]), stellen diese Veröffentlichungen einen einheitlichen Block wissenschaftlicher Materialien vor. Sie verweisen thematisch auf die noch heute in musikwissenschaftlichen Kreisen als ‹Gerücht› präsente Dissertation, die von Handschin vermutlich noch in St. Petersburg/Petrograd verfasst wurde und die später unter rätselhaften Umständen verlorenging. Indizien, dass Handschin diese Arbeit tatsächlich schrieb, wurden bisher nie gefunden, ihre Existenz wird daher von manchen Fachleuten in Zweifel gezogen.[53]

51 S. die zweite und die dritte Publikation aus der Fussnote 30.

52 S. Fussnote 30.

53 In dieser Hinsicht äusserten sich etwa Kollegen der Universität Basel, wie ich in Gesprächen im Winter 2003 feststellen konnte.

Zwei Fakten, die die Umstände der Themenwahl der Dissertation betreffen, stehen allerdings fest: So gliedert sich diese einerseits in den Kontext einer Diskussion ein, die zu Beginn der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts die Gemüter der Musikintellektuellen nicht nur St. Petersburgs erhitzte. Dabei ging es um Arnold Scherings Hypothese einer überwiegend instrumentalen mittelalterlichen Musik.

> Die Frage, ob mittelalterliche Musik vokal oder instrumental ausgerichtet sei, wurde Ausgangspunkt einer heissen polemischen Debatte. Arnold Schering veröffentlichte in der Zeitschrift *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Jahrgang 1911/1912) seinen Artikel «Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento»[54], in welchem er die revolutionäre Hypothese aufstellte, dass fast die gesamte Musik des Mittelalters Instrumentalmusik – noch konkreter: Orgelmusik – sei. Gegner eines solch radikalen Ansatzes erwiderten mit konsequenten Dementi. Schering jedoch bestand mit der ihm eigenen trotzigen Beharrlichkeit auf seiner Meinung und publizierte binnen kurzem noch eine breitere Auslegung seiner Auffassung (*Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin: Eine stilkritische Untersuchung*[55]), was die Diskussion noch stärker anfachte. Obwohl Scherings Hypothese sich als wissenschaftlich haltlos erwies, war sie dennoch kreativ und beeinflusste auch die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik: Von Historikern zwar als «undenkbar» («unthinkable») verworfen, erweckte die Idee das Interesse der Musiker, die auf sie mit Vorliebe Bezug nahmen.[56]

Den Erinnerungen Agricolas nach wurde Handschin mit Scherings Hypothese schon zum Zeitpunkt ihrer ersten Veröffentlichung vertraut, also kurz nach 1910. Sie machte einen nachhaltigen Eindruck auf ihn: «Für mich als Organisten eröffnen diese Forschungen eine ganz neue Welt»[57]. Im Laufe der Jahre stellte Handschin Scherings Ansatz sowohl den deutsch- als auch den russischsprachigen Lesern von St. Petersburg mit zunehmender Eindringlichkeit vor: Veröffentlichte er zunächst nur eine kurze Information dazu in der *SPbZ*[58] (Frühjahr 1913), so erläuterte er ein knappes Jahr später,

54 Arnold Schering, «Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13, 1911–12, S. 172–204.

55 Arnold Schering, *Die niederländische Orgelmesse in Zeitalter des Josquin: Eine stilkritische Untersuchung*, Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig 1912.

56 Ausführlicher dazu s.: Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern invention of Medieval Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, S. 44–47.

57 Brief Handschins an Ossovskij vom 27.07.1916, in: RIII. Fond 22 (Ossovskij, Aleksandr), Opis 1, Nr. 51, S. 3–4.

58 -c-. [Jacques Handschin], «Kleine Musikchronik: Arnold Schering und seine Untersuchung ‹Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin›», in: *SPbZ*, 1913, Nr. 100, 10. (23.) April, S. 3.

erneut in der *SPbZ*[59], Scherings ‹revolutionäre› Forschung detaillierter und nannte dabei die Hypothese ohne jeden Zweifel «eine musikgeschichtliche Entdeckung». Auch im Artikel «Über den sich ankündigenden Umschwung» setzte er sich mit der Thematik auseinander.

Eine zweite für Handschins ‹Dissertation› wesentliche musikwissenschaftliche Sensation nahm unmittelbar in St. Petersburg ihren Ausgang, als Jean-Baptiste Thibaut hier wichtige mittelalterliche Quellen entdeckte.

> 1911 kam der französische Abbé Jean-Baptiste Thibaut (1872–1938), ein Mitglied des Russischen Archäologischen Instituts in Konstantinopel, nach St. Petersburg. Thibaut interessierte sich für alte Musikmanuskripte und wusste von der in der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek (der heutigen Russischen Nationalbibliothek) aufbewahrten berühmten Sammlung Pëtr Dubrovskijs [Dubrovskys][60]. In der noch nicht vollständig katalogisierten Handschriftenabteilung fand Thibaut einen ganzen Corpus ihm unbekannter lateinischer und griechischer Manuskripte, datierend vom 5. bis hin zum 17. Jahrhundert. Thibaut war sich des Wertes eines solchen Funds sicher und machte die wissenschaftliche Welt

59 J[acques] Handschin, «Eine musikgeschichtliche Entdeckung», in: *Montagsblatt der SPbZ*, 1914, Nr. 531, 20. Januar (2. Februar), S. 11–12.

60 Pëtr Dubrovskij [Dubrovsky] (1754–1816) war ein leidenschaftlicher Sammler von Handschriften. Er trug seine Kollektion in Frankreich zusammen, wo er bei der russischen Botschaft tätig war. Während der Französischen Revolution brachte er einen Teil seiner Sammlung nach Russland. Näheres s.: Michail Alekseev, «Из истории русских рукописных собраний» («Aus der Geschichte russischer Handschriftensammlungen»), in: *Неизданные письма иностранных писателей XVIII-XIX веков* (Unveröffentlichte Briefe ausländischer Schriftsteller des 18./19. Jahrhunderts), Verlag der Akademie der Wissenschaften, Moskau etc. 1960, S. 7–122; Tamara Voronova: «П[етр] Дубровский – первый хранитель «Депо манускриптов» Публичной библиотеки» («Pëtr Dubrovskij – der erste Bewahrer des ‹Manuskriptsdepots› der Öffentlichen Bibliothek»), in: *Археографический ежегодник за 1980 г.* (Jahrbuch für Archäographie für das Jahr 1980), Moskau 1981, S. 123–130; Natalija Elagina: «Золотые россыпи: Петр Дубровский и его коллекция» («Eine Goldgrube: Pëtr Dubrovskij und seine Sammlung»), in: *Невский библиофил* (Der Bibliophile von der Newa), Almanach, Heft 8, Verlag Sudarynia, St. Petersburg 2003, S. 27–35; Patricia Thompson: «Biography of a Library: The Western European Manuscript Collection of Peter P. Dubrovskii», in: *The Journal of Library History*, 1984, V. 19, Nr. 4, S. 477–503.

auf die Sensation aufmerksam.[61] Die Resonanz war gross. Begeistert schrieb Kardinal Rompolla dem Entdecker aus Rom: «Votre ouvrage apportera des grands avantages à tous ceux qui s'adonnent à ces études elevées de la restauration du chant liturgique et de la recherche des anciennes et vénérables traditions de l'Eglise Romaine»[62]. Zur Präsentation der Handschriften erstellte Thibaut zwei Kataloge (einen für griechische und einen für lateinische Manuskripte) und veröffentlichte diese bereits 1912/13.[63] Thibaut aber war kein Wissenschaftler im eigentlichen Sinne, eher ein begeisterter Liebhaber. Heutige Spezialisten[64] kritisieren den mangelnden Tiefgang seiner Arbeit, in der nur Oberflächliches ohne jede analytisch fundierte Detailgenauigkeit dargestellt sei. Dieser Blickwinkel veranlasste Thibaut wohl auch zu einer ‹mündlichen› Vorstellung der aufgefundenen Manuskripte: Am 11. Februar 1912 hielt er unter dem Patronat der Fürstin Helene von Sachsen-Altenburg im Kleinen Konservatoriumssaal vor St. Petersburger Musikern und Musikwissenschaftlern einen Vortrag (dessen Text er auch ver-

61 Der Fund Thibauts stellte allerdings nur für Unerfahrene eine echte Sensation dar. Auf das Fachgebiet spezialisierten Wissenschaftlern waren die Handschriften lange vorher bekannt. So fanden sie bereits Erwähnung im Katalog Muralts (Eduard von Muralt: *Katalogue des Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Imperial Publique de St.-Pétersbourg*, St. Petersburg 1864) und im *Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год* (Bericht der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek für das Jahr 1883), St. Petersburg 1885. Im Katalog von Antonio Staerk, *Les Manuscrits latins du V. au XIII. siècle conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg* (Vol. 1–2. St. Petersburg 1910), wurden sogar einige Texte vollständig wiedergegeben. Ausführlicher über Thibaut in St. Petersburg s.: Evgenij Gercman, *Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Том II.: Библиотека Российской Академии Наук, Архив Российской Академии Наук, Библиотека Университета, Эрмитаж* (Die griechischen Musikmanuskripte St. Petersburgs. Katalog. Band II: Bibliothek der Russischen Akademie der Wissenschaften, Archiv der Russischen Akademie der Wissenschaften, Universitäts-Bibliothek, Heremitage), Verlag der Bibliothek der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg 1999. S. 19–21; Vjačeslav Karcovnik, «Lateinische Musikhandschriften in Russland und die Geschichte ihres Katalogisierens», Vortrag am Symposion *Die Erschliessung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs*, Herzog August-Bibliothek, Wolfenbüttel, den 26. März 1996, Maschinenschrift.

62 Kardinal Rompolla an Jean-Baptist Thibaut, 19.01.1912, in: *La Notation musicale: son origine, son évolution. Conférence au Conservatoire Impérial de St. Pétersbourg sous le haut patronage de s.a.s. la princesse Hélène de Saxe-Altenburg. Le 11/24 Février 1912 par Jean Baptiste Thibaut, des Augustins de l'Assomption, membre de l'Institut Archéologique russe à Constantinople*. St. Pétersbourg 1912, Frontispiz.

63 (1) *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine. Exposé documentaire des manuscrits de Corbie, St. Germain-des-Prés et de Pologne, conservés à la Bibliothèque impérial de Saint-Petersbourg*. Par Jean-Baptist Thibaut [...], St. Pétersbourg, Imr. Kügelgren, Glitsch & Co, 1912; (2) *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. Exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem du Sinaï et de l'Athos, conservés à la Bibliothèque impérial de Saint-Pétersbourg*. Par Jean-Baptist Thibaut [...], Saint-Pétersbourg 1913.

64 Ich berufe mich auf die Meinung von Prof. Dr. Evgenij Gercman, wie er sie im Frühling 2004 im Gespräch mit mir zum Ausdruck brachte.

öffentlichte). Dabei stellte er nicht eine Analyse der Dokumente selbst in den Vordergrund, sondern nutzte sie als geeignetes Material zur generellen Demonstration einer Geschichte der Notation.[65]

Handschin, der Thibauts Vortrag beiwohnte, beschrieb den Fund in der *SPbZ* als echte Entdeckung:

> «Der Vortrag war insofern von besonderem Interesse, als der Redner sich zum grossen Teil auf neue, bisher unbekannte Materialien stützen konnte; und zwar hatte er diese Quellen in der Öffentlichen Bibliothek von Sankt Petersburg gefunden, die, was frühmittelalterliche Musikhandschriften angeht (und diese kommen hier vorwiegend in Betracht), die reichste der Welt ist. Dass bisher niemand von diesen Schätzen wusste, erklärt sich sehr einfach: Die betreffende Abteilung der Bibliothek besitzt keinen Katalog [...].»[66]

Wenig später kam Handschin ein weiteres Mal auf Russlands besonderen Reichtum auf diesem Gebiet zurück, und zwar im Zusammenhang mit einem neuerlichen (diesmal literarischen) Fund Thibauts in der Öffentlichen Bibliothek St. Petersburgs:

> «Russland ist immer noch das Land der unbegrenzten Möglichkeiten! [...] In welchem anderen Kulturstaat wäre es denkbar, dass ein von auswärts kommender Forscher in der Landesbibliothek auf die köstlichsten Schätze stösst, von denen niemand etwas gewusst hat?»[67]

Der Artikel über den Vortrag Thibauts zeigt, wie genau Handschin den Ausführungen des Abbé folgte. Welchen Einfluss aber hatten Thibauts Entdeckungen auf Handschins damalige Reflexionen zur Musikgeschichte? Handschins konsequente Beharrlichkeit als auch sein in dieser Zeitperiode erwachendes Interesse an alter Musik sind bekannt. Es lässt sich daher durchaus vermuten, dass er sowohl Thibauts Kataloge las, als auch einen Blick auf die in ihnen vorgestellten Handschriften warf. Da sich bisher aber keine Äusserungen Handschins fanden, die darauf Bezug nehmen, und da in der Öffentlichen Bibliothek St. Petersburgs/Leningrads erst seit 1950 Buch über die Einsichtnahmen in Dokumente geführt wird, bleiben solche

65 *La Notation musicale* (s. Fussnote 62).

66 -c-.[Jacques Handschin]: «Vorlesung von J[ean] B[aptiste] Thibaut», in: *SPbZ* 1912, Nr. 44, 13. (26.) Februar, S. 3.

67 -c-. [Jacques Handschin]: «Le Pater. ‹Méditations inédites de Bossuet›, par Jean-Baptiste Thibaut, des Augustins de l'Assomption. St. Pétersbourg, 1913», in: *Montagsblatt der SPbZ*, Nr. 530, 1914, 13. (26.) Januar, S. 8.

Thesen spekulativ. Gesetzt den Fall jedoch, Handschin habe die Manuskripte eingesehen, stellt sich die Frage, ob er zu diesem Zeitpunkt bereits imstande war, den Wert der Handschriften einzuschätzen und ihren Gehalt zu erfassen. Meiner Meinung nach muss dies negativ beantwortet werden. Die von Thibaut im ersten Katalog präsentierten lateinischen Manuskripte enthalten Beispiele lateinischer Monodie. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Handschin so früh bereits Interesse an diesem Thema gezeigt oder sich Wissen darüber angeeignet hätte. Die im zweiten Katalog dargestellten griechischen mittelalterlichen Dokumente waren wissenschaftlicher Analyse damals überhaupt noch unzugänglich; denn bekanntlich begann eine aktive Erforschung der griechischen Notation der Byzantinischen Periode (dh. jener Etappen ihrer Entwicklung, die man heute «Paleobyzantinische» oder «Mittelbyzantinische» zu nennen pflegt) erst später, in den 1930er Jahren.[68] Selbst wenn Handschin also Einsicht in die Manuskripte genommen haben mag, so kann es sich nicht um mehr gehandelt haben als um einen kurzen Blick.

Dennoch sind Scherings These, Thibauts Fund und Handschins jeweilige Rezeption und Reaktion darauf – gleichgültig, ob dazu eine (vermutete) direkte Konfrontation mit Thibauts Manuskripten gehört oder nicht – keinesfalls zu unterschätzen: Nach dem heutigen Stand der Informationen handelt es sich hier um die allererste Auseinandersetzung Handschins mit alten Musikmanuskripten, die er, davon zeugen seine eigenen Äusserungen, sehr emotional erlebte. Beide Ereignisse markieren damit einen wesentlichen Wendepunkt im Werdegang Handschins hin zum Wissenschaftler: Sie fallen in die Zeit der Arbeit an der geheimnisvollen ‹Dissertation›.[69]

68 Die berühmten Arbeiten von Hugo Rieman und Oskar Fleischer können in diesem Kontext als ‹Vorgeschichte der Byzantinistik› bezeichnet werden. Völlig unverständlich mögen Handschin die von Thibaut katalogisierten griechischen Dokumente allerdings doch nicht gewesen sein, denn wie die Mehrheit der Absolventen eines russischen Gymnasiums war Handschin von Jugend auf mit der griechischen Sprache vertraut. In einem seiner Schulzeugnisse werden seine Fortschritte gerade in dieser Sprache mit «Ausgezeichnet» bewertet. Es kann nur vermutet werden, ob eine eventuelle Auseinandersetzung Handschins mit den Handschriften einen – vielleicht indirekten – Einfluss auf seine Begeisterung für die Byzantinistik ausübte, wie er sie gerade in seinen späten Jahren als Wissenschaftler dann im Vergleich mit der mittelalterlichen Musik des Westens zum Bestandteil seines Forschungskonzepts machte. (Vgl. dazu seine Arbeiten «Trope, Sequence, and Conductus», in: *The New Oxford History of Music* 2. Ausg., hrsg. von Anselm Hughes, London 1952, S. 128–174 und «Sur quelques tropaires grecs traduits en latin», in: *Annales musicologiques* 2 [1954], S. 27–60). Den Erinnerungen Helene Agricolas nach stellte ein Lehrauftrag für Byzantinistik für Handschin einen (unerfüllten) Lebenstraum dar (Agricola bis, S. 22–23).

69 Die Datierung ergibt sich aus Agricolas Angaben, die Arbeit an der Dissertation habe sieben Jahre gedauert und sei etwa zum Zeitpunkt der Ausreise – also im Mai 1920 – beendet worden (Agricola, S. 10).

Quellen, in denen diese Arbeit erwähnt wird, finden sich ausser bei Agricola noch in Akten aus Handschins Zeit als Professor an der Universität Basel.[70] Agricola schreibt, dass die Dissertation die Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts zum Gegenstand hatte.[71] Die Unversitätsdokumente präzisieren die Thematik als auf die Orgelgeschichte ausgerichtet. Generell fertiggestellt sei die Arbeit um das Datum der Ausreise aus Russland (Ende 1919/Anfang 1920) gewesen. Gerade zu diesem Zeitpunkt aber traten, wie Agricola es nennt, «ganz unglaubliche»[72] Ereignisse ein: Die Bolschewisten wollten das Manuskript zurückhalten. Die in Handschins Kurzschrift beschriebenen Blätter erregten den Verdacht der Behörden, und es wurde verfügt, «solche Hieroglyphen dürften nie und nimmer aus Russland heraus»[73]. Man wies Handschin an, Stempel und Gutachten der Universität, der Akademie der Wissenschaft, des Konservatoriums, der Schweizer Botschaft, des Kommissariats und des Auswärtigen Amts zu erbringen, also von sechs Instanzen, was aufgrund der desaströsen Verhältnisse in der Stadt ein ganzes Jahr an Behördenverkehr nach sich zog: Weder Telefon noch Verkehrsmittel konnten regulär genutzt werden. Erst im Frühling 1920 waren alle Auflagen ordnungsgemäss erfüllt. Das Manuskript der Dissertation fand Platz in einem von drei Kuriersäcken, die alle plombiert dem Berner Bundeskurier übergeben werden sollten, welcher dem Zug entgegenkommen würde. Agricola schreibt:

> «Mit ein paar Minuten Verspätung (was die Reisenden in hellen Schrecken versetzte) setzte der Zug sich endlich in Bewegung: der Kampf um Handschins Manuskript war schuld daran; aber, Slawa Bogu – Gott, sei Dank, es kam mit!»[74]

Die Freude stellte sich jedoch als verfrüht heraus: Als der Zug die Schweiz erreicht hatte, waren die drei Kuriersäcke spurlos verschwunden. Der Berner Bundeskurier konnte keine näheren Angaben über den Vorfall machen. Man erklärte die Säcke für gestohlen.

Heute existieren mehrere Versionen über die Hintergründe dieses Verlusts. Agricola schreibt die Schuld dem Berner Bundeskurier zu, der «‹vergessen› hatte, sich um die drei riesigen Kuriersäcke zu kümmern»[75]. (Einer der drei Säcke, so Agricola, erreichte nach einer gewissen Zeit doch noch

70 *Musikwissenschaft: Prof. Dr. J*[acques] *Handschin*, Staatsarchiv Basel, ED-Kog. 1a, 1.
71 Agricola, S. 7, 10.
72 Ebd., S. 7.
73 Ebd., S. 9.
74 Ebd., S. 10.
75 Agricola bis., S. 15.

sein Ziel – allerdings leer: «der zweite Kuriersack sei auf freiem Felde unter freiem Himmel beim Basler Hilfsspital gefunden worden.»[76]).

Handschin selbst äusserte sich über die Ereignisse in einem seiner Briefe an Sergej Ljapunov:

> «Was mein Buch betrifft, gibt es keine Hoffnung: Ein Dieb, der darin wohl etwas für ihn Interessantes zu finden vermutete, stahl den Sack mit den Papieren; nach einigen Monaten wurde der Sack leer aufgefunden; der Inhalt wurde, wohl um Spuren zu verwischen, vernichtet, meine Zeitungsannonce, in der ich Stillschweigen und einen Finderlohn versprach, blieb erfolglos.»[77]

Die Zitate zeigen klar, dass sowohl Handschin als auch seine Frau den Verlust eindeutig den Schweizern anlasteten. Von einer ganz anderen Version weiss allerdings Prof. Dr. Marc Sieber, der bei Handschin an der Universität Basel studierte, zu berichten[78]: Ihm zufolge erzählte Handschin selbst in seinen späten Jahren, die Dissertation sei in seiner eigenen Gegenwart bei der Ausreise aus Russland an der Grenze von bolschewistischen Beamten vernichtet worden. Erinnert man sich an das Misstrauen der Bolschewisten schon vor der Abreise, mag solch ein Handeln von sowjetischer Seite durchaus wahrscheinlich sein. Die Annahme widerspricht jedoch den oben zitierten Worten Handschins, der den Diebstahl als in der Schweiz geschehen beschreibt. Agricolas Schilderung der Bemühungen ihres Gatten, wenigstens eine Spur seines Manuskripts in der Schweiz zu entdecken, ist sehr emotional: Nicht nur gab er die erwähnte Zeitungsannonce auf, sondern wurde auch bei mehreren Behörden vorstellig, allerdings umsonst, denn kein Beamter wollte die Verantwortung für den so schmerzlichen Verlust übernehmen. Wäre die Handschrift wirklich schon an der Grenze in Handschins eigener Gegenwart vernichtet worden, so scheinen seine Bemühungen um den Wiedererhalt seines Manuskripts in der Schweiz kaum verständlich.[79] Allerdings kann eine

76 Ebd.

77 Brief Handschins an Ljapunov vom 26. April 1922, RNB, Fond 451 (Ljapunov, Sergej), Opis 1, Nr. 787, S. 4. Ich danke dem Petersburger Musikwissenschaftler Dr. Michail Miščenko, der mich sowohl auf diesen als auch auf vier weitere Briefe Handschins an Ljapunov hinwies.

78 Herr Prof. Dr. Marc Sieber teilte mir diese Version im Dezember 2003 bei einem persönlichen Gespräch in Basel mit.

79 Es ist auch möglich, dass es sich bei dem Manuskript, auf das Prof. Dr. Marc Sieber Bezug nimmt, um eine andere Arbeit Handschins handelt, die tatsächlich vernichtet wurde. Handschin wandte die Bezeichnung «Dissertation» wohl in einem breiteren Sinne als heute üblich an. So zeigte er Herrn Prof. Dr. Luther Dittmer einmal das Manuskript einer umfangreichen, ebenfalls noch in St. Petersburg von ihm verfassten *mathematischen* Arbeit, die er ebenfalls «Dissertation» nannte.

Einmischung der Bolschewisten nicht völlig ausgeschlossen werden: Da die sowjetischen Behörden Handschins Manuskript nicht auf anderem Weg zurückhalten konnten, mögen sie den Diebstahl durchaus auch arrangiert haben, nachdem alle anderen Restriktionen noch vor der Ausreise fruchtlos geblieben waren.[80]

Auf welche Weise auch immer: Die Dissertation, die Handschin viel Zeit und Mühe gekostet hatte, war verschwunden. Doch wirklich spurlos? Agricola zufolge stellt der «Bericht über die Vorlesungen ‹Aus der Geschichte der Orgel und Orgelliteratur›, gehalten von Ja[kov] Gandšin [Handschin] im Sommer 1919», der im zweiten Heft der *Izvestija* veröffentlicht wurde, einen Teil der für die Dissertation wesentlichen Forschungsarbeit dar.[81] Es gibt keinen Grund, dies anzuzweifeln: Agricola war Handschin in seinen St. Petersburger Jahren so nah wie niemand sonst, sie verfolgte seine Arbeit und wusste um seine Veröffentlichungen. Wenn ihre Aussage aber den Tatsachen entspricht, so ist es wahrscheinlich, dass sich nicht nur in dieser Publikation ein Rest der verlorengegangenen Forschungsarbeit erhalten hat, sondern dass zwei weitere Veröffentlichungen – nämlich sowohl die Chronik zu Handschins erstem Vortragszyklus als auch der Artikel «Über den sich ankündigenden Umschwung» – ebenfalls in den Themenkreis der Dissertation gehören, ja vielleicht Einzeletappen ihrer Fertigstellung entsprechen.

Für die Frage nach dem Verhältnis des ‹Rests› zum Volltext der verschwundenen Dissertation ist es bemerkenswert, dass Agricola im Zusammenhang mit Handschins «Bericht über die Vorlesungen» das Wort «Auszug»[82] verwendet, das sowohl ‹Fragment›, ‹Bruchstück› als auch ‹Extrakt› bzw. ‹Zusammenfassung› bedeuten kann. Diese Publikation soll zur Klärung etwas ausführlicher betrachtet werden.

3. Die erste musikwissenschaftliche Erfahrung

Der Artikel «Bericht über die Vorlesungen» ist von beachtlichem Umfang: In enger Druckschrift füllt er 31 Seiten. Der Text weist dabei wenig an Binnenstruktur auf. Er ist nicht in einzelne Kapitel mit jeweiligen Untertiteln gegliedert, sondern besteht aus lediglich durch horizontale Linien getrennten Absätzen, deren Länge so stark variiert, dass es problematisch erscheint,

80 Nachdem die Akten sowjetischer Geheimdienste heute immer problemloser eingesehen werden können, mag man vielleicht eines Tages auch Handschins «Hieroglyphen» in ihnen entdecken, die den Bolschewisten damals so gefährlich schienen.

81 Agricola, S. 7.

82 Ebd.

sie als gleichwertige Abschnitte zu behandeln. Ihre Abgrenzung ist darüber hinaus nicht immer nachvollziehbar.

Die innere Logik der Arbeit zeigt sich jedoch in der Darlegung der Ideen. Forschungsgegenstand ist wie erwähnt die Ars Nova, also die Musik des 14. Jahrhunderts. Der Inhalt des Texts lässt sich wie folgt kurz umreissen: Eine knappe Einleitung exponiert einerseits den noch wenig erforschten «Umschwung» in den musikalischen Gedanken des 14. Jahrhunderts (die eigentliche Entstehung der Ars Nova) und andererseits die These Scherings, die um eine Erklärung dieses Umschwungs bemüht ist. Der komplex verzahnte anschliessende Hauptteil des Artikels lässt sich, wenn man ihn mit Entschiedenheit strukturiert, in zwei grosse Abschnitte unterteilen: in eine Charakterisierung nationaler Schulen (der italienischen, der französischen, der niederländischen und der englischen) und in eine Darstellung der Arten und Verwendungsmöglichkeiten von Orgeln in dieser Zeit.

Auffallend ist die breite Anlage der Thematik. Die Arbeit soll sowohl die grössten europäischen Schulen als auch die gesamte Orgelkunst einer so vielschichtigen Epoche berücksichtigen. Doch gerade diese Weite verweist auf das Verhältnis zwischen Artikel und Dissertation: Hinter der kleineren Publikation sind die Konturen einer wesentlich umfangreicheren Arbeit spürbar. Beim «Bericht über die Vorlesungen» handelt es sich damit also eher um einen Extrakt als um ein Fragment der Dissertation Handschins. Allerdings erhebt sich die Frage nach der Stichhaltigkeit und der Funktion einer Forschungsarbeit in derart ausuferndem thematischen Rahmen. In der Einleitung der Publikation präsentiert sich Handschin bei der Exposition des Verhältnisses zwischen Vokal- und Instrumentalmusik geradezu als Scherings Nachfolger: Eine wesentliche Aufgabe, die sich der Verfasser stellt, scheint nicht nur in der Prüfung der Hypothese des Vorgängers, sondern auch in deren Weiterentwicklung zu bestehen. Dabei ist Handschin keineswegs frei vom subjektiven Wunsch, Scherings Gedanken zu bestätigen. Seine den Artikel beschliessende Folgerung verrät die Emotionalität, mit der er seine eigenen Überlegungen auf dieses Ziel hin ausrichtet: «Die Haupteigenschaften des Orgelstils sind: ständige Bewegung und ein polyphoner Charakter, und in diesem Sinne ist die Musik der Epoche Ars Nova (und auch die Musik der vorangegangenen Periode) fast ausnahmslos dem Orgelstil nah»[83].

Für den Leser gestaltet sich das Verfolgen eines roten Fadens wegen der eigenwilligen Textstruktur schwierig. Statt wissenschaftlicher Analyse liegt eher eine Beschreibung, oder noch präziser, eine Anhäufung von Material

83 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «Bericht über die Vorlesungen», S. 84.

vor. Natürlich ist es schwer, ein Thema von solchem Umfang in den engen Rahmen eines Zeitschriftenartikels zu pressen. Dennoch verliert eine reife, durchdachte und klar konzipierte Darstellung einer Forschungsarbeit gleich welchen Umfangs auch in kürzestmöglicher Form idealerweise nicht an Deutlichkeit. Handschins Artikel kann eine solche Klarheit nicht zugesprochen werden – genausowenig vermutlich dem Volltext der verlorenen Dissertation. Doch selbst falls der junge Forscher mit der Organisation eines so breiten Stoffes nicht zurechtkam, könnte sich in Quellen und Sekundärliteratur das wissenschaftliche Rüstzeug für seine Arbeit präsentieren. Aber gerade in diesem Punkt zeigt sich ein widersprüchlicher Eindruck. Einerseits strotzt der Artikel vor Informationen bis zur Überfülle: Musiker und Musiktheoretiker, Traktate und Notenquellen finden zuhauf Erwähnung. Da erscheinen etwa die Theoretiker Phillippe de Vitry und Johannes de Muris, deren Traktate Handschin kurz und allgemeinverständlich inhaltlich darstellt; weiterhin die Komponisten Francesco Landino und Guillaume de Machaut, welche Handschin sogar knapper biografischer Angaben für ‹würdig› erachtet. Darüber hinaus tauchen viele Musikernamen im Text auf und verschwinden dann spurlos wieder, ohne jeden näheren Kommentar. Ein Beispiel dazu:

> «Komponisten wie Henricus (Arrigo) und ‹ein Sänger unseres Herrschers des Papstes›, Zacharias [Nicola Zacharie da Brindisi? – J. K.], schlossen sich zeitlich Landino an oder sind einer späteren Epoche zuzuordnen[84].
>
> [...] An Komponisten der Florentiner Schule, von denen uns geistliche Werke erhalten sind, seien Laurentius [de Florentia] und Ghirardellus de Florentia sowie Bartholomeus [de Padua] und Gratiosus de Padua genannt. In Bezug auf den Stil gibt es keine wesentlichen Unterschiede zwischen diesen Werken und weltlichen Werken der Ars Nova; es ist nur zu bemerken, dass die rhythmische Bewegung im allgemeinen eine ruhigere ist[85].
>
> [...] Zusammen mit dem französischen Einfluss verbreitete sich auch jener belgisch-niederländische. Wir erinnern uns, dass zwei belgische Komponisten – Johannes [de] Ciconia und Johannes de Lymburgia – um die Jahrhundertwende des 14. und 15. Jahrhunderts im Gebiet Venedigs lebten und wirkten [...].»[86]

Es bleibt offen, wie ein etwaiger Leser die hier für ein tieferes Verständnis nötigen Hintergrundinformationen angesichts so vager Formulierungen wie «wir erinnern uns...» abrufen können sollte. Der Forschungsgegenstand selbst wird ähnlich diffus dargestellt und eine solche Vielzahl von Handschriften-

84 Ebd., S. 59.
85 Ebd., S. 62.
86 Ebd., S. 74.

sammlungen in diesem Zusammenhang aufgeführt, dass es schwer ist, bei der Lektüre den Überblick nicht zu verlieren.

Dass Handschin die Menge an Primärquellen in einem derartigen Strom flüchtiger Erwähnungen abhandelt, lässt mutmassen, er habe sich eher auf Fachliteratur gestützt und die Handschriften selbst nicht eingesehen. Interessanterweise lässt sich aber nicht feststellen, worin die Menge der Fachliteratur, die Handschin für das Thema durchgearbeitet haben muss, genau bestand. Der junge Autor gibt darauf keine direkten Hinweise. Namentlich genannt wird ausser Handschins Favorit Schering, der in direkten Zitaten oder zumindest ‹zwischen den Zeilen› fast auf jeder Seite präsent ist, nur Johannes Wolf mit seiner Geschichte der Mensuralnotation[87]. An anderer Stelle erscheinen ausserdem flüchtig Hugo Riemann (und sein *Handbuch der Musikgeschichte*[88]) sowie August Ambros und François Josef Fétis, zwei Musikhistoriker einer älteren Generation:

> «[...] das Portativ wird in der Hand getragen; in den Quellen gibt es keinen Hinweis darauf, dass es (wie Ambros und Fétis glauben) mittels einem über die Schulter geworfenen Riemen gehalten wurde [...].»[89]

Mehr direkte Verweise auf etwaige Sekundärliteratur finden sich nicht. Man kann vermuten, dass Forschungskonzepte gerade aus dem bereits als ‹veraltet› empfundenen 19. Jahrhundert den jungen Handschin wenig interessierten; doch lässt es sich kaum beantworten, worauf sich der Forscher stattdessen stützte.

Falls Handschin sich aber doch stärker auf Primärquellen als auf Sekundärliteratur bezog, stellt sich die Frage, zu welchen Handschriften er überhaupt Zugang gehabt haben konnte. Vor allem die Handschriftenabteilung der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek in St. Petersburg[90] verfügt über mittel-

87 Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460*, Band 1–3, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

88 Hugo Rieman, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1–2, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904–1913.

89 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «Bericht über die Vorlesungen», S. 80.

90 Andere Sammlungen in St. Petersburg, die Anfangs der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts über mittelalterliche Musikmanuskripte verfügten, sind die der Heremitage, die der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften und die private Sammlung Nikolaj Lichačëv (heute im St. Petersburger Institut für Russische Geschichte der Russischen Akademie der Wissenschaften). Die Musikhandschriften der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften waren nach 1910 der Forschung noch nicht zugänglich, wie sich dem Katalog

alterliche Musikmanuskripte. Doch meine Suche im Bibliotheksarchiv ergab bezüglich einer Arbeit Handschins keine Spur, da die Benutzerlisten nicht so weit zurückreichen. Ein Nachweis ist heute nur möglich, wenn irgendeine Form der Korrespondenz archiviert wurde. Dass diese fehlt, muss nach Dr. Ljudmila Kiselëva allerdings nicht bedeuten, Handschin habe in der Bibliothek keine Forschungen betrieben, denn die Handschriftenabteilung gab in

Латинские рукописи Библиотеки Академии наук СССР. Описание укописей латинского алфавита X-XV веков (Die lateinischen Manuskripte der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR. Eine Beschreibung der Handschriften in lateinischer Sprache aus dem 10. bis 15. Jh, Verlag Nauka, Leningrad 1978) entnehmen lässt, den Dr. Ljudmila Kiselëva zusammenstellte. Die Sammlung der Heremitage ist bis heute unkatalogisiert(!), es existieren verschiedene Hypothesen über die Anzahl mittelalterlicher Musikmanuskripte, die sie enthält. Nach Angaben von Ljudmila Kiselëva befinden sich dort heute wie damals lediglich ein oder zwei lateinische Dokumente. Dr. Viacheslav Kartsovnik, ein grosser Kenner der lateinischen Manuskripte in den Sammlungen St. Petersburgs, vermutet jedoch, dass es sich um eine wesentlich grössere Anzahl handelt. Klärung dieser Frage wird erst die letztendliche Katalogisierung der Sammlung in der Heremitage bringen. Das Vorhaben wurde allerdings meines Wissens erneut auf unbestimmte Zeit verschoben. – Über die griechischen Manuskripte gibt es klarere Angaben: Es existiert nur ein einziges. Informationen darüber finden sich bei Evgenij Gercman, «Певческая ‹карманная антология› из Эрмитажа» («Die Sänger-‹Taschenantologie› aus der Heremitage»), in: *Византийское искусство и литургия. Новые открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. 11–12 апреля 1990 г.* (Byzantinische Kunst und Liturgie. Neue Entdeckungen. Zusammenfassungen der Referate in der A. Banks Gedächtnis gewidmeten Tagung vom 11.–12. April 1990, Verlag der Heremitage, Leningrad 1991, S. 23–25.) – Die Sammlung von Nikolaj Lichačëv (die, obwohl nach 1910 noch privat, den Forschern auch damals gut zugänglich war) enthält eine ganze Reihe lateinischer Musikmanuskripte, jedoch kein griechisches. Obwohl noch heute auch von dieser Sammlung kein veröffentlichter Katalog vorliegt, gibt es (im Unterschied zu den Beständen der Heremitage) eine Auflistung dieser Dokumente innerhalb des Gesamtkatalogs der in St. Petersburg aufbewahrten mittelalterlichen lateinischen Musikmanuskripte, an dem Dr. Vjačeslav Karcovnik bereits mehrere Jahre arbeitet (s.: Vjačeslav Karcovnik, *Mediaevalia Musica Petropolitana. Preprint zum Wolfenbütteler Symposium «Die Erschliessung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs. 26. März 1996»*. Privatausgabe, Erlangen 1996). – Eine eventuelle Arbeit Handschins mit den Dokumenten dieser drei Sammlungen ist allerdings höchst unwahrscheinlich: Er sah sogar (vgl. Fussnote 91) die wichtigste und einer Erforschung bereits damals zugängliche Manuskriptsammlung der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek St. Petersburg, wenn überhaupt, nur oberflächlich durch. Daher lässt sich kaum vermuten, dass er die Schwierigkeit auf sich nahm, nach Handschriften in unkatalogisierten oder gar privaten Sammlungen zu suchen.

gewissen Fällen auch Dokumente ohne eine vorherige schriftliche Anfrage heraus.[91]

Bezüglich anderer Bibliotheken geben Briefe Aufschluss, die Agricola an ihre Freundin, die berühmte russisch-französische Sängerin Maria Olenina-d'Al'gejm [Olenina-d'Alheim][92], schrieb. Ihnen zufolge verbrachte Handschin nach 1910 häufig den Winter in Russland und reiste im Sommer fort, um im europäischen Ausland Forschungen zu betreiben. Agricola erwähnt nur eine gewisse «Bibliothek in Berlin», in der ihr Gatte «très belles choses anciennes»[93] gefunden habe, also offenbar direkt an Quellen arbeiten konnte und berichtet, dass er sich in Köln aufhielt, an einer alten Orgel bei Dresden arbeitete[94], sowie z.B. Bern und Italien besuchte (über eine mögliche Arbeit in den dortigen Bibliotheken ist aber nichts bekannt).

Aus diesen Angaben lässt sich folgern, dass Handschin durchaus Möglichkeiten hatte, direkt mit Primärquellen zu arbeiten. Vermutlich wurde in eben dieser frühen Schaffensperiode der Same für seine spätere Leidenschaft gelegt: Die Beschäftigung mit alten Handschriften, die er selbst einmal als den «Sport, dem er sein Leben lang gefrönt» habe, bezeichnen wird.[95] Es mögen aber erste Spuren dieser Leidenschaft schon in seinem St. Petersburger Artikel zu finden sein, trotz des verwirrenden Kontexts. So nennt Handschin dreimal eine Signatur zu einer Quelle: Zum berühmten *Squarcialupi-Codex* aus der Biblioteca Medicea (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87; Handschin gibt seine verkürzte Signatur: Flor. Pal. 87[96]), zum *Roman de Fauvel* aus der Bibliothèque Nationale in Paris

91 Dennoch bleiben viele Unklarheiten bezüglich einer eventuellen Forschungsarbeit Handschins in der Handschriftenabteilung der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek. Wenn diese Arbeit tatsächlich stattfand, kann sie nicht tiefgehend gewesen sein. Schon nach 1910 besass diese Bibliothek etwa ein französisches Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, das zusammen mit der Sammlung Pëtr Dubrovskijs dorthingelangt war, nämlich den *Roman de Fauvel*. Handschin erwähnt den *Roman de Fauvel* in seinem Artikel mehrmals und nennt als Aufbewahrungsort stets die französische Bibliothèque Nationale in Paris. Es handelt sich um zwei verschiedene Kopien des Romans (im Unterschied zur französischen enthält die russische Kopie allerdings keine Notenfragmente). Handschin scheint von der Existenz der letzteren aber gar keine Kenntnis gehabt zu haben, obwohl sie in viel näherer Reichweite lag.

92 Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Москва (Michail-Glinka-Museum der Musikkultur Moskau), Fond 256 (Olenina-d'Al'gejm [Olenina-d'Alheim], Maria), Nr. 579–613.

93 Brief Agricolas an Olenina-d'Al'gejm [Olenina-d'Alheim] vom 10. September (vermutl. 1910, denn Agricola spricht hier d'Al'gejm ihr Beileid bezüglich ihrer in diesem Jahr verstorbenen Tochter aus), ebd., Nr. 605.

94 Ebd.

95 Agricola bis, S. 19. Agricola beschreibt hier amüsant, die Concierge der Handschriftenabteilung der Bibliothèque National in Paris habe die Uhr nach Handschin gestellt, da sein Kommen und Gehen bis auf die Sekunde mit den Öffnungszeiten übereinstimmte.

96 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «Bericht über die Vorlesungen», S. 57.

(f[onds] fr. 146)[97] sowie zu einem Manuskript aus der Bibliothek der Universität Prag (XI E 9)[98]. In einem weiteren Fall gibt Handschin einen konkreten Quellenbeschrieb: Die Quelle bestehe «aus zwei Pergamentblättern, die zu einer der Handschriften des Britischen Museums gehören»[99]. (Obwohl weder Signatur noch Titel der Quelle genannt sind, ist aus den Informationen ersichtlich, dass es sich um den Robertsbridge-Kodex handelt[100]). Mit geradezu emotionaler Detailliertheit stellt Handschin ikonographische Eigenheiten vor, so z. B. beim *Squarcialupi-Codex*:

> «Die Handschrift ist prachtvoll illustriert. Besonders interessant sind die Miniaturen auf der Seite, wo das dreistimmige Werk Landinos «Musica son» (ich bin die Musik) beschrieben ist. In der Initiale M befindet sich die Darstellung eines auf einem Portativ (einer tragbaren Orgel) spielenden Menschen. Sowohl am linken Rand als auch darunter sind andere Instrumente zu sehen, darunter wieder ein Portativ. Im Zusammenhang mit dem Text des Werks, in welchem die Musik selbst in ihrem eigenen Namen spricht, entsteht der Eindruck, der Ersteller der Handschrift habe (genauso wie der Komponist) sich die Musik als Instrumentalensemble gedacht, in welchem die Orgel teilnahm, ja sogar eine zentrale Rolle spielte.»[101]

Es ist zu vermuten, dass Handschin zumindest in diesen Fällen mit den Primärquellen arbeitete. Doch der Artikel bietet keine systematische Darstellung dieser Quellen und damit auch keine Klarheit zu diesem Aspekt.

Der Artikel aus dem Jahre 1921 wirft also wesentlich mehr Fragen auf, als er Antworten gibt. Als Haupteindruck liesse sich formulieren: Ein junger, ehrgeiziger Musiker und gebildeter Intellekueller voller Tatendrang wählte eine Problemstellung, die ihn interessierte, las dazu zwar Fachliteratur und

97 Ebd., S. 64.

98 Ebd., S. 74 (bei Handschin wohl irrtümlich XI E. G.). Die Quelle ist im folgenden Katalog beschrieben: Václav Plocek, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, Bd. 1–2, Prag 1973, Bd. 1, S. 401–414.

99 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «Bericht über die Vorlesungen», S. 76.

100 London, British Library, Add. 28550. Bereits um die Zeit, in welcher sich Handschin mit dieser Quelle beschäftigte, waren eine Veröffentlichung derselben als Faksimile (*Early English Harmony*, Bd. I [1897], Abb. 42–45) und eine wissenschaftliche Forschungsarbeit durch Johannes Wolf («Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert», in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 14 [1899], S. 14–31) erfolgt. Der Analyse dieser Handschrift wird ein wesentlicher Teil eines späteren Artikels von Handschin («Über Estampie und Sequenz», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 [1929], S. 1–20; 13 [1930–31], S. 113–132) gewidmet sein.

101 Ja[kov] Gandšin [Handschin], «Bericht über die Vorlesungen», S. 57.

sah vielleicht auch ein paar Primärquellen ein, strebte aber offensichtlich zu rasch und noch ohne sich das Gelesene selbst wirklich zu eigen gemacht zu haben danach, die Überfülle der für ihn so neuartigen Kenntnisse in Form einer Arbeit auszuschütten. Der chaotische Aufbau des Artikels lässt zwar Handschins grosses Wissen schon in dieser Zeit aufschimmern, nicht jedoch ein echtes Können auf dem Gebiet. Der Weg zur Wissenschaft liegt noch vor ihm.

Nach diesen vorwiegend kritischen Bemerkungen zum Text wende ich mich nun der Frage zu, welches die Intention Handschins war und welche möglichen Folgen diese frühe Auseinandersetzung mit der Materie für seine spätere wissenschaftliche Tätigkeit gehabt haben könnte.

Vieles in Handschins Artikel weist darauf hin, dass er sich bei der Arbeit an seiner Dissertation nicht mit anderen europäischen Musikwissenschaftlern beriet, die ihn mit Sicherheit auf die generellen Mängel sowohl in der Organisation der Arbeit als auch in der Behandlung der Quellen aufmerksam gemacht hätten. Dennoch hatte Handschin offensichtlich vor, in Europa zu promovieren, schon deshalb, weil in Russland eine solche Promotion mangels auf das Fachgebiet spezialisierter Wissenschaftler nicht möglich war. Handschin schien die Qualität seiner eigenen Forschungsarbeit in keinem Punkt anzuzweifeln oder dachte vielleicht auch, etwaiger geringfügiger Kritik später mit raschen Korrekturen Genüge tun zu können. Die leichte Arroganz einer solchen Haltung resultiert wohl aus den Gegebenheiten: Innerhalb Russlands beschäftigte sich Handschin zu dieser Zeit als einziger so ausführlich mit der Geschichte mittelalterlicher Orgelkunst. Dies machte ihn zur alleinigen Autorität auf diesem Gebiet[102]; dazu trug auch die Position bei, die er sich als unbestrittener, herausragender Leiter der Orgelklasse am St. Petersburger / Petrograder Konservatorium erworben hatte. Handschin, an eine ähnliche Sonderstellung aus seinen Musikerjahren schon als Interpret gewöhnt, mag den Wert fachlich ebenbürtiger Diskussion oder gar Konsultation anderer, erfahrenerer Kapazitäten bei seiner intensiven Vertiefung in

102 In Moskau (in der Zeitschrift *Музыка* [Die Musik], 1911 und 1913) erschienen zwar mehrere Artikel über die Orgelkunst, verfasst von Boris Sabaneev (1880–1918), der ein hervorragender russischer Organist war und seit 1913 als Professor der Orgelklasse des Moskauer Konservatoriums wirkte. Diese Publikationen waren jedoch mit der Einrichtung der grossen Cavaillé-Coll-Orgel im Konzertsaal des Moskauer Konservatoriums verbunden und behandelten daher vor allem deren technische und klangliche Möglichkeiten, nicht eine Geschichte der Orgekunst generell. (Ausführlicher zu den Veröffentlichungen Boris Sabaneevs s.: Leonid Rojzman, *Орган в истории русской музыкальной культуры* (Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur), Музыка, Moskau 1979, S. 293).

eine wissenschaftliche Domäne nicht sofort begriffen haben. Dem entspricht auch sein erwähntes Desinteresse an Methoden der Musikwissenschaft.

Gerade die offensichtliche Unerfahrenheit Handschins verweist aber auch auf einen Aspekt, der für die heutige Erforschung seiner frühen Schaffensperiode wesentlich ist: Handschin bewegte sich damals in einem Umfeld, das vielleicht am ehesten mit jenem «Denkkollektiv» zu vergleichen ist, wie es Anette Kreutziger-Herr (in Anlehnung an eine Definition des Bakteriologen Ludwik Fleck) als charakteristisch für die frühe Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts darstellt.[103] Zu akademischen Fachleuten historischer Ausrichtung hatte Handschin damals offensichtlich keinen Kontakt: Er erwähnt ja weder deren Namen noch Forschungsarbeiten in seinen Briefen oder Artikeln.[104] Die Musikgeschichte als Wissenschaft gab es im damaligen Russland noch nicht: Handschin selbst zählte zu den Pionieren, die den neuen Wissenschaftszweig dort begründeten. Zum «Denkkollektiv» des jungen Handschin gehörten stattdessen Musiker, Kritiker und eine Elite aus Konzertpublikum und Konservatoriumsstudenten, also Angehörige ‹musikalischer› Kreise Russlands (vor allem aus St. Petersburg und Moskau), an die sich die damalige Tätigkeit Handschins als Organist, Pädagoge, Journalist und nun auch Forscher wandte. Auch in seiner Dissertation war er bewusst

103 Anette Kreutziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Böhlau Verlag, Köln 2003, S. 138.

104 Handschin hätte allerdings schon innerhalb des engsten Kollegenkreises fachkundige Gesprächspartner gehabt: Der erwähnte Philologe Sergej Bulič (s. Fussnote 40), ein Freund, der selbst dem Fachgebiet älterer Musik zugeneigt war, veröffentlichte 1895 den Artikel «Дельфийские музыкальные находки» («Delphische Musikfunde», in: *Журнал Министерства народного просвещения* (Zeitschrift des Ministeriums für Volksaufklärung), 1895, Januar, Abteilung V, S. 1–15). Bulič war darüber hinaus an der historisch-philologischen Fakultät der St. Petersburger Universität tätig, wo gerade damals Ivan Grews (1860–1914) hervorragende Schule der Mediävistik ihren Anfang nahm, die die gesamte Geschichtswissenschaft Russlands im späteren 20. Jahrhundert beeinflussen sollte und aus welcher so renommierte Historiker wie Lev Karsavin (1882–1952) oder Olga Dobiaš-Roždestvenskaja (1874–1939) hervorgingen. Es wäre Handschin ein Leichtes gewesen, den Kontakt mit Wissenschaftlern dieses Kreises zu suchen. Doch nach Aussagen von Dr. Boris Kaganovič, eines Kenners der Geschichte der mediävistischen Studien in St. Petersburg, gab es solche Bemühungen nicht: Handschins Name wird in Dokumenten der Grewschen Schule aus dieser Zeit nirgends erwähnt. (Näheres über die Mediävistik in St. Petersburg um 1900 s.: Boris Kaganovič, *Петербургская школа медиевистики в конце XIX – начале XX в.* (Die St. Petersburger Schule der Mediävistik vom Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts), Dissertation in Geschichtswissenschaften (07.00.09, Extrakt), St. Petersburg 1986; *Русские историки западного Средневековья и Нового времени, конец XIX - первая половина XX в.* (Russische Historiker in der Erforschung des abendländischen Mittelalters und der Neuzeit. Ende des 19. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts), Habilitationsschrift in Geschichtswissenschaften (07.00.09, Extrakt), St. Petersburg 1995.

oder unbewusst auf eine solche Leserschaft hin orientiert, mit dem Ziel, Musiker- und Journalistenkollegen eine noch unbekannte Materie nahezubringen, in deren Problematik er selbst bisher als einziger vorgedrungen war.[105] Der praktisch-musikalische Kreis, in dem sich seine hauptsächlichen Aktivitäten entfalteten, beeinflusste seine Persönlichkeit demnach auch als Wissenschaftler in entscheidender Weise.[106]

Dem Eindruck, jene erste Dissertation sei insgesamt eher eine schwache Arbeit gewesen, widerspricht zumindest Agricolas Kommentar, das verlorengegangene Manuskript habe für eine Promotion vollauf und partiell auch für eine Habilitation genügt.[107] Natürlich lässt sich vermuten, Agricola gebe hier Handschins eigene Überzeugung wieder. Ein weiterer wichtiger Umstand weist ebenfalls auf den Wert der verlorenen Arbeit hin: Handschins anschliessender kometenhafter Aufstieg in der Schweiz.[108] Denn dieses noch heute staunenswerte Phänomen erwuchs keineswegs aus dem Nichts. Aus Handschins russischer Zeit stammen seine reiche musikalische Erfahrung, die Gewandtheit, die sein Schreibtalent auf dem Gebiet der Musikkritik ausbilden konnte, sowie der breite Wissenshintergrund innerhalb der Musikgeschichte, jenes Material, das der temperamentvolle und fleissige (wenngleich noch unerfahrene) Forscher gesammelt hatte[109]. Diese wertvolle Basis seines Schaffens war Handschin zeitlebens bewusst. So betonte er viele Jahre später (im Frühling 1949, also schon als Musikhistoriker von Weltruf) nicht ohne Polemik einmal seine Eigenständigkeit als Wissenschaftler:

> «Hierzu muss ich feststellen, dass ich als sei es nun guter oder schlechter, aber jedenfalls auf meinen Füssen stehender Musikwissenschaftler aus Russland kam [...].»[110]

105 Dass das Zielpublikum kein auf alte Musik spezialisiertes Fachpublikum war, erklärt auch so manche ‹schulisch› wirkende Erläuterung in Handschins Artikel («Ein Madrigal ist [...]», «eine Caccia ist [...]» usw.). Diese entsprechen jedoch auch dem Charakter des Textes, der ja Vorlesungen für Konservatoriumsstudenten und einen breiteren Interessentenkreis zusammenfasste.

106 Zur Analyse einiger Aspekte seines Stils vgl. Janna Kniazeva, «Jacques Handschin in St. Petersburg», in: *Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur* (= *Interdisziplinäre Studien zur Musik*, Bd. 1), hg. von Tomi Mäkelä u. Tobias Robert Klein, Verlag P. Lang, Frankfurt a. M. 2004, S. 49–57 (s. auch Fussnote 6).

107 Agricola, S. 10.

108 Handschin promovierte 1921 und habilitierte sich bereits 1924.

109 Wie umfassend das Material gewesen sein muss, deutet sich auch in Handschins verzweifelter Suche nach seinem verlorengegangenen Manuskript in der Schweiz an: Die Anhäufung der Informationen – mögen sie auch noch wenig tatsächliche wissenschaftliche Verarbeitung in Handschins Ausführungen gefunden haben – war so gross, dass sie aus dem Gedächtnis allein nicht wieder vervollständigt werden konnte.

110 Antwort Handschins auf eine Kritik seines Buches *Musikgeschichte im Überblick*, in: Handschin-Nachlass, M. 32 (Maschinenschrift).

Die verwirrende Raschheit seines Aufstiegs resultierte demnach in hohem Mass aus dem während seiner russischen Zeit entwickelten Potential. Handschin studierte nach seiner Ankunft in der Schweiz bei Karl Nef an der Universität Basel. Nefs Hauptgebiet umfasste allerdings die Instrumentalmusik des 17.–18. Jahrhunderts[111], während sein Interesse an der Musik des Mittelalters eher gering war. Der Mediävist Handschin jedoch benötigte nicht Gleichgesinntheit in der Forschungsthematik, sondern Anleitung für das musikwissenschaftliche Arbeiten überhaupt, und als Meister seiner Fachrichtung konnte Nef ihm diese wie kaum ein anderer bieten. Einige Hinweise und Ratschläge Nefs sowie dessen Präsenz im Kontext der europäischen akademischen Musikwissenschaft genügten Handschin, um seine bisherigen Kenntnisse und Zielrichtungen gleichsam umzugestalten: Seine ehemalige jugendliche Arroganz wandelte sich in ungeheure Lernfähigkeit, die Wissensbasis weitete sich geradezu explosiv.

In diese Richtung verweisen auch die Umstände der Promotion Handschins. Innerhalb des neuen wissenschaftlichen Kreises, der ihn nun umgab, und da sich seine eigenen Kenntnisse ständig vergrösserten, erkannte er selbst rasch sowohl das Problem seiner ersten, noch allzu weit gefassten Themenformulierung als auch die Haltlosigkeit der Thesen des von ihm noch vor kurzem so geschätzten Arnold Schering bezüglich der Orgelgeschichte. Binnen kurzer Zeit änderte er das Thema und verfasste eine neue Dissertation. Diese Doktorarbeit, welche Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts behandelt, ist auf einen engeren Zeitrahmen begrenzt, thematisch konkreter als die St. Petersburger Dissertation und zeigt in Struktur und Ausführung ohne Zweifel Handschins Meisterschaft: Der Musikpraktiker war nun zum (Musik-)Wissenschaftler geworden.

Epilog

Die hier dargestellte frühe Auseinandersetzung Handschins mit der Musikwissenschaft in St. Petersburg hinterliess mehrere Spuren. Das Russische Institut für Kunstgeschichte in Petrograd/Leningrad nahm gewissermassen Handschins ‹Vermächtnis› auf, was musikwissenschaftliche Bemühungen anging. Boris Asaf'ev (1921 zum Leiter der Abteilung für Musik ernannt) versuchte, Handschin in der Rolle eines progressiven, europäisch denkenden Musiker-Intellektuellen nachzufolgen. 1925 schrieb er im Artikel «Die

111 Verzeichnis seiner Arbeiten s.: Edgar Refardt u.a. (hg.), *Karl Nef zum 60. Geburtstag. Festschrift*, Zürich 1933.

moderne russische Musikwissenschaft und ihre Aufgaben in der Geschichte des Faches»:

> «Das Interesse an einer methodisch objektiven Analyse aller Seiten und Faktoren, aller Zweige und aller Leistungen der Musik wächst mit jedem Jahr. [...]. Umso dringender ist ein Bedürfnis nach weiterer Festigung und Vertiefung der Prinzipien der russischen musikwissenschaftlichen Forschung zu spüren, umso wichtiger ist auch die Veröffentlichung [...] der bedeutendsten Arbeiten und die Besprechung aktueller und anstehender Probleme: Damit alle, die eine wissenschaftliche Einstellung zur Musik anstreben, [...] generelle Sachverhalte sowie die Etablierung einer wissenschaftlichen Basis unter Einbezug aller Äusserungen des Musikschaffens, aller musikalischen Aufführungen und jeglicher Wahrnehmung von Musik [...] mitverfolgen können [...]. Im Laufe der letzten zwei Jahre [...] stärkte sich die Position der Musikwissenschaft; ihr Aufgabenfeld [...] erfuhr im Wesentlichen starke Veränderungen in Zusammenhang mit der Evolution der modernen russischen Wirklichkeit und der ihr übergeordneten ideologischen Bezüge [...]. Eine Forderung nach maximaler Konkretisierung der Forschungen der [Musik-]Abteilung [...] führt zur Entwicklung einer praktischen Versuchstätigkeit in den Hilfsanstalten der Abteilung (Akustisches Laboratorium[112], Studio für Instrumentenkunde, Studio für Bibliographie).»[113]

Dieser Text enthält viele der auch vom jungen Handschin so geschätzten Begriffe wie «Objektivität», «Etablierung einer wissenschaftlichen Basis», «Versuchstätigkeit» etc. Ausserdem sind in diesen Ausführungen Nachklänge Handschinscher Gedanken bezüglich der Musiktheorie als einer ‹echten Musik-Wissenschaft› deutlich spürbar. Asaf'ev liess auch das Interesse Handschins an mittelalterlicher Musik nicht ausser acht, betonte er doch die Notwendigkeit einer Erforschung der abendländischen mittelalterlichen Musik im sowjetischen Russland stark.[114] Es blieb allerdings bei der blossen

112 Gemeint ist das von Handschin und Kovalenkov im Februar 1920 gegründete Akustische Laboratorium.

113 Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], «Современное русское музыкознание и его исторические задачи» («Die russische Musikwissenschaft der Gegenwart und ihre Aufgaben»), in: *De Musica. Временник разряда истории и теории музыки* (De Musica. Zeitschrift der Abteilung für Musikgeschichte und Musiktheorie), Heft 1, Academia, Leningrad 1925, S. 5–6.

114 S.: «Асафьев об изучении музыки Средневековья». Публикация Изалия Земцовского («Asaf'ev über die Erforschung der Musik des Mittelalters». Veröffentlichung von Izalij Zemcovskij [Zemtsovsky]), in: *Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время.)* (Tradition in der Geschichte der Musikkultur: Antike. Mittelalter. Neue Zeit), hg. v. Vjačeslav Karcovnik, LGITMIK, Leningrad 1989, S. 129–135.

Deklaration des Vorhabens.[115] Bereits die eben zitierte Passage aus Asaf'evs Artikel zeigt jedoch deutlich, wie völlig Konträres, nämlich wissenschaftliche Objektivität und Unterordnung der wissenschaftlichen Arbeit unter den im sowjetischen Russland immer stärker werdenden ideologischen Zwang, in einen Zusammenhang gepresst werden sollen. Es ist bezeichnend, dass kein einziges Institutsdokument aus dieser Zeit die wissenschaftliche Tätigkeit Handschins in St. Petersburg / Petrograd erwähnt. In einem der offiziellen Dokumente der Abteilung für Musik, datierend vom 19. Februar 1923, ist im Zusammenhang mit dem Erscheinen der Sammlung *De Musica* sogar zu lesen:

> «Die Herausgabe dieser in Russland erstmals den Fragen der Musikwissenschaft gewidmeten Sammlung hatte zweifellos eine grosse gesellschaftliche Bedeutung: Noch nie zuvor erschien in Russland eine Sammlung mit Artikeln von musikwissenschaftlichem Charakter, erstellt von einer ideologisch übereinstimmenden Gruppe von Autoren.»[116]

Erste musikwissenschaftliche Sammlungen stellten in Russland aber die *Izvestija* Handschins dar, auf die mit keinem Wort Bezug genommen wird. Der Name Handschin taucht auch nicht in jenen Veröffentlichungen der Abteilung auf, die sich dem Problem der Systematisierung von Musikwissenschaft widmeten, also genau jener Frage, mit der sich Handschin in St. Petersburg so ausführlich auseinandersetzte. Offensichtlich stellte die blosse Erwähnung eines Exilanten eine Gefahr dar (obwohl Handschin zu dieser Zeit noch als Korrespondent des Instituts in Zürich geführt wurde). Dass die Abteilung in den Dreissiger und Vierziger Jahren vernichtend als ‹dekadenter bourgeoiser Einfluss auf die sowjetische Wissenschaft› kritisiert wurde, passt zu dieser Haltung.[117]

115 Handschins frühe Neigungen auf musikhistorischem Gebiet fanden im Institut noch ein weiteres Echo: 1927 gab die Musikabteilung eine russische Übersetzung der musikhistorischen Tabellen Arnold Scherings heraus. Ein Exemplar davon wurde Schering übersandt, zusammen mit der Nachricht, der Wissenschaftler sei zum Ehrenmitglied des Instituts gewählt worden (Журнал заседания ОТИМ) (Sitzungs-Protokoll der Abteilung für Musikgeschichte und Musiktheorie) vom 18. Oktober 1927, in: ZGALI SPb., Fond 82 (Petrograder Institut für Kunstgeschichte), Opis 3, Nr. 31, S. 4–4 ff. Scherings Dankesschreiben ist erhalten (ebd., S. 6).

116 ZGALI SPb., Fond 82 (Petrograder Institut für Kunstgeschichte), Opis 3, Nr. 9, S. 45.

117 *Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки* (Staatliches Institut für Theater und Musik), Iskusstvo, Leningrad etc. 1947, S. 26. Über das Institut in dieser Zeit und in späteren Perioden s.: *Российский институт истории искусств в мемуарах* (s. Fussnote 37).

An die Folgen, die seine Tätigkeiten in St. Petersburg für seine eigene Laufbahn hatten, erinnert sich Handschin später:

> «Als praktischer Musiker hatte ich für die Musikwissenschaft dieselbe Verachtung wie andere Musiker, sie war mir eine parasitäre Erscheinung am Leibe der Musik. Dann kam ich darauf, dass die Musikwissenschaft mir als Praktiker neue, d.h. historisch alte Gebiete erschliessen würde – wiederum der typische Standpunkt des Musikers, der die Musikwissenschaft höchstens insofern gelten lässt, als sie Futter für seinen Bedarf liefert. Zu dieser Synthese von Geschichte und Praxis kam es aber bei mir nicht, denn es erwies sich, dass die Musikwissenschaft hier einen Fehler begangen hatte, dass das, was sie als Musik für mein Instrument ausgab, in Wirklichkeit nicht für die Orgel bestimmt war. Aber über die Beschäftigung mit diesen Fragen war bei mir das eigentlich wissenschaftliche Interesse, d.h. das uninteressierte, wieder wach geworden.»[118]

Dass Handschin in dieser Zeit erste wissenschaftliche Erfahrungen sammelte sowie überhaupt ‹Geschmack› an der Wissenschaft fand, ist im Zuge der Ereignisse um die erste Dissertation wesentlich. Aber nicht ausser Acht gelassen werden darf vor allem, dass seine Einstellung sich konträr zu der in den frühen Jahren der Musikwissenschaft und überhaupt innerhalb Europas verbreiteten Meinung vieler Musiker positionierte, welche besagte, dass «musikalisch, musikverständlich und ein Musikkenner sein, bereits eine wissenschaftliche Tätigkeit ist»[119]. Wie kaum einem anderen war ihm die Kluft zwischen Musik-Hören, Musik-Verstehen und eigentlicher wissenschaftlicher Tätigkeit, die sich auf einem grossen Spezialgebiet entfaltet, bewusst. Er selbst überschritt sie eben in der Arbeit an der ersten Dissertation in St. Petersburg.

In seinen reifen Jahren bezeichnete sich Handschin als «Autodidakt» auf musikwissenschaftlichem Gebiet. Wenn auch mancher Wissenschaftler diesem Ausspruch vielleicht nicht ganz grundlos intellektuelle Koketterie unterstellt[120], so muss man darin doch eine gewisse Wahrheit anerkennen. Denn das Vereinen von Intellekt, Forschungswillen und systematischer Arbeit, der Übergang von einer praxisbezogenen musikalischen Ausrichtung zum

118 [Jacques Handschin], «Über das Studium der Musikwissenschaft», Gedenkschrift Jacques Handschin, S. 38.

119 Martin Kirnbauer, Heidy Zimmermann, «Wissenschaft ‹in keimfreier Umgebung›? Musikforschung in Basel 1900–1960», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. v. Anselm Gerhard, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart etc. 2000, S. 326.

120 Ebd., Fussnote 21.

eigentlichen wissenschaftlichen Denken geschahen aus Handschins eigener Kraft, aus seinen persönlichen Bemühungen heraus. Seine Wandlung mit all ihrer Dramatik gerade in der raschen Ablösung vom früheren Umfeld der Musikerkreise Russlands und in der Hinwendung zur wissenschaftlichen Elite des Westens resultierte aus Handschins eigenem Impuls: Eine Entscheidung, die für die gesamte europäische Musikwissenschaft prägende Folgen haben würde.

Ein erfolgreicher «Fehlschlag»: Hans Werner Henzes *Erste Sinfonie* (1947) und ihre revidierten Fassungen (1963/1991)[1]

Claudia Weissbarth (Basel)

Hans Werner Henzes *Erste Sinfonie* (1947) wurde in der Nachkriegszeit äusserst positiv aufgenommen und hat die Laufbahn des damals 21jährigen als «Hoffnungsvollsten aus dem deutschen Komponistennachwuchs»[2] deutlich begünstigt. Um so mehr erstaunt es zunächst, dass der Komponist das Werk 1963 in einer «Reinigungswelle»[3] seiner Werke als «reinen Fehlschlag» verworfen und eine Neufassung kreiert hat, «wie wenn ein Lehrer seinen Schüler helfend korrigiert.»[4] Die 1963 vollkommen neu gestaltete Sinfonie war am 9. April 1964 zu hören, beim ersten von zwei Konzertabenden der Berliner Philharmoniker, an denen Henze sein sinfonisches Gesamtwerk selbst dirigierte[5] und damit jeweils zweieinhalbtausend Menschen anlockte.[6] 1991 brachte Henze bei den Proben für eine Aufführung der *Ersten Sinfonie*

1 Der vorliegende Text basiert auf den Ergebnissen meiner Lizentiatsarbeit zum Thema «Henzes Auffassung der Sinfonie: Vergleichende Betrachtungen der *Ersten Sinfonie* 1947/1963 (1991) und seiner Schriften», vorgelegt bei Frau Prof. Dr. Anne C. Shreffler, Universität Basel, 2000. Aufgrund der vielen handschriftlicher Ergänzungen und Korrekturen durch den Komponisten Hans Werner Henze selbst wurde die Lizentiatsarbeit nachträglich von mir überarbeitet und mit dem von Henze vorgeschlagenen Titel «Hans Werner Henze und die Sinfonik. Vergleichende Betrachtungen zur *Ersten Sinfonie* 1947/1963 (1991) und zu seinen Schriften» (Überarbeitete Fassung), Basel 2001, betitelt. An dieser Stelle möchte ich mich nochmals herzlich bei Herrn Prof. Hans Werner Henze für die Durchsicht und gründliche Korrektur meiner Lizentiatsarbeit bedanken.

2 Heinz Joachim, «Jüngste Sinfonik. H. W. Henze-Uraufführung in Bad Pyrmont», in: *Die Welt* (28.8.1948).

3 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 92. Henze erwähnt in seiner Autobiographie zwei Reinigungswellen seiner Werke: eine im Sommer 1963 und eine anlässlich der Erstellung seines Werkverzeichnisses 1993–1996.

4 Henze, «Über Instrumentalkomposition», in: ders., *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955–1984,* hrsg. v. Jens Brockmeier, München 1984, S. 103.

5 Henze verband inzwischen mit den Berliner Philharmonikern eine schon über längere Zeit dauernde Zusammenarbeit, die zu einem ersten Höhepunkt dadurch gelangte, dass Henze am 9. und am 12. April 1964 alle seine fünf Sinfonien aufführen konnte.

6 Rudolf Stephan, «Henzes Sinfonien. Zu zwei Konzertabenden der Berliner Symphoniker», in: *Süddeutsche Zeitung München* (17.4.1964).

mit den Berliner Philharmonikern kleinere «weitere Retuschen und sonstige Verbesserungen an»[7], welche die Instrumentation betreffen[8], aber erst später in das Material eingearbeitet worden sind.[9]

Die Erstfassung der *Ersten Sinfonie* wurde von Henze am Ende des Jahres 1946 komponiert,[10] während er noch bei Wolfgang Fortner studierte. Auf der Partiturreinschrift ist «januar 1947» vermerkt. Das Manuskript der Erstfassung mit dem Titel «Sinfonie Nr. 1 für acht bläser, streicher und schlagzeug» befindet sich als Reinschrift der vollständigen Partitur in der Paul Sacher Stiftung in Basel (im Folgenden PSS)[11]; es wurde 1963 von Henze genauso wie die gedruckte Partitur mit Dirigiereintragungen von Wolfgang Fortner aus dem Jahr 1948 zurückgezogen. Zu den Beständen der Fassungen in der PSS, Sammlung Hans Werner Henze[12], zählt ferner ein Skizzenblatt mit dem Vermerk «Materialien zur Neuschrift der 1.Symph» (siehe Bsp.1), welches sich als Bindeglied zwischen den Randsätzen der einzelnen Fassungen herausgestellt hat.[13] Zu den verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* liegen in der PSS folgende Quellen vor:

Sinfonie Nr. 1 (Orch; 1947; 1. Fassung; zurückgezogen)

– Partitur (Reinschrift mit Korrekturen von Hans Werner Henze, Dirigiereintragungen von fremder Hand und Verlagseintragungen) Depositum *Schott Musik International* (Mainz) 80 S.

– Partitur (Musikdruck aus dem Jahr 1948 mit hss. Eintragungen von Hans Werner Henze und Dirigiereintragungen von Wolfgang Fortner?). Henze vermerkt auf der ersten Partiturseite: «höchstwahrscheinlich Wolfgang Fortners Dirigierpartitur bei der Uraufführung, Bad Pyrmont 1948–». Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer BSS 37253.

7 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

8 Vgl. Henze, *Reiselieder*, S. 573.

9 Vgl. Henze, *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis 1946–1996*, Mainz etc. 1996, S. 208.

10 Siehe dazu Paul Sacher Stiftung, Brief an René Leibowitz vom 4.10.1948, Sammlung René Leibowitz.

11 An dieser Stelle möchte ich einen herzlichen Dank an die Paul Sacher Stiftung Basel (PSS) aussprechen, die mir den Zugang zur Henze-Sammlung ermöglichte, insbesondere Tina Kilvio-Tüscher und Ingrid Westen für ihre freundliche Hilfe und Ulrich Mosch für seine sachkundigen Ratschläge.

12 Siehe dazu: *Sammlung Hans Werner Henze: Musikmanuskripte* (=Inventare der Paul Sacher Stiftung 23). Wissenschaftliche Bearbeitung Ulrich Mosch; Bibliothekarische Bearbeitung Tina Kilvio Tüscher, Mainz 2003.

13 Da Henze im Sommer 1963 seine Sinfonien anlässlich der Gesamteinspielung mit den Berliner Philharmonikern gründlich revidierte, nimmt man an, dass es aus dem Jahr 1963 stammt. Auf der Rückseite des Skizzenblattes befinden sich ausserdem Skizzen zu *Being Beautous*, einer weiteren Komposition aus dem Jahr 1963.

Der Aufdruck «7» weist auf mögliche weitere Exemplare hin. Die Stückzahl dieser Partitur ist jedoch laut Auskunft durch den Schott-Verlag nicht zu ermitteln. (Schriftliche Auskunft vom 17.6.2003 durch Frau Monika Motzko-Dollmann).

Sinfonie Nr. 1 (klOrch 1947/1963; 2. Fassung)[14]
– Skizzen (1 S., mit 1 S. Skizzen von *Being Beauteous*)
– 1. Sinfonie (1947) Neufassung 1963 für Kammerorchester; Studien-Partitur Schott ED 5036, Mainz 1964.

Sinfonie Nr. 1 (klOrch 1947/1963; 2. Fassung, rev.1991)
– Orchester-Partitur (Musikdruck der Fassung 1963 mit hss. Korrekturen für die revidierte Fassung und Dirigiereintragungen), Mainz 1964. Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer 41025. Vermerk Henzes: «Dirigierpart. HWH mit Revisionen 1991 (Bl. Phil.)»
– Partitur (Musikdruck der Revidierten Fassung mit hss. Korrekturen aus dem Jahr 1992), Mainz 1992. Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer 47584 und einen Stempel vom 7.8.1992. Vermerk Henzes: «Autorenkorrektur»
– 1. Sinfonie Revidierte Fassung (1991). Dirigier- und Studienpartitur Schott ED 8118, Mainz 1992.

Der detaillierte Vergleich der beiden Fassungen bietet einen Einblick in Henzes kompositorische Frühzeit sowie in seine weitere Entwicklung. In der Tat lehnt sich die Erstfassung als «Jugendwerk» noch stark an Henzes neoklassizistische Vorbilder Strawinsky und Hindemith[15] an, wohingegen die Revision von 1963 seinem späten reiferen Kompositionsstil entspricht.

Die Komposition hätte im Jahr 1947 unter der Leitung von Hermann Scherchen anlässlich der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik vollständig uraufgeführt werden sollen. Da die Orchesterstimmen weitgehend unlesbar waren, beschloss Scherchen «nur den zweiten, langsamen Satz zu spielen, um nicht weitere Probenzeit zu verlieren.»[16] Dieser Satz bekam

14 Die Partitur der Neufassung von 1963, die bis vor kurzem als verschollen galt, wird demnächst vom Schott-Verlag der Paul Sacher Stiftung Basel als Depositum übergeben.

15 Bereits ein Jahr vor der Komposition der *Ersten Sinfonie* schrieb Henze in Darmstadt das Wolfgang Fortner gewidmete *Kranichsteiner Kammerkonzert*, welches gemäss Giselher Schubert «im Stile der *Spielmusiken op. 44 Nr. 4* oder *op. 45* (1927–29) gehalten» ist und eine «‹neobarocke› Faktur» trägt, vgl. Giselher Schubert, «Erste Schritte. Henzes Frühwerk», in: Dieter Rexroth (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz 1986, S. 40.

16 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

innerhalb der Ferienkurse einen Ehrenplatz, indem er in das Festkonzert vom 27.7.1947 aufgenommen wurde, das den Abschluss der Ferienkurse bildete. Henze erntete grosse Anerkennung für «die zarte, aber starke Lyrik des langsamen Satzes seiner Sinfonie.»[17] Ein Jahr später, am 25.8.1948, wurde dann die vollständige *Erste Sinfonie* unter der Leitung von Wolfgang Fortner auf den internationalen Musikwochen in Bad Pyrmont uraufgeführt.[18] Zahlreiche Presseberichte zeugen vom Erfolg der Uraufführung der Erstfassung[19], z.B. wurde das Werk als «eine erfreuliche Leistung, die den jungen Komponisten eine vielversprechende Zukunft erhoffen lässt»[20] und als «sehr bemerkenswerter Talentbeweis»[21] gelobt. Die Interpretation des Werks durch Fortner wurde jedoch kritisiert: «Besonders darunter zu leiden hatte der junge Hans Werner Henze (Jahrgang 1926), dessen erste Sinfonie (Uraufführung) mässig vorbereitet war, so dass man nur einen halben Eindruck von diesem talentvollen Stück erhielt.»[22] Schon bei der Uraufführung bemerkte Heinrich Sievers, dass sich dieses Werk formal «an überkommene Vorbilder» hält, jedoch durch «intensive Komprimierung der thematischen Arbeit» fesselt.[23] Die *Erste Sinfonie* wurde ferner von Heinz Joachim als «Divertimento im Geiste der alten Spielmusik, wenn auch durchaus moderner Haltung»[24] aufgenommen, was auf den Einfluss der Musik Hindemiths auf Henze hinweist, genauso aber hörten Erich Limmert und Klaus Wagner den Einfluss Strawinskys aus der Komposition heraus.[25]

Es stellt sich also die Frage, was Henze dazu veranlasst hat, die Sinfonie später als Fehlschlag zu bezeichnen, obwohl diese grossen Anklang beim Publikum fand und auch von der Presse positiv aufgenommen wurde. Gemäss der Autobiographie, die Henze rund vierzig Jahre später geschrieben hat,

17 Heinrich Sievers, «Melos berichtet. Treffpunkt Kranichstein», in: *Melos* 14 (1946/47), S. 341.

18 Vgl. Programmblatt der Uraufführung der *Ersten Sinfonie*: «Wohin gehe ich heute?». Veranstaltungen in der Zeit vom 22. bis 29. August 1948, Stadtarchiv Bad Pyrmont.

19 Dank der freundlichen Unterstützung des Stadtarchivars von Bad Pyrmont, Herrn Werner Zastro, gelangte ich an umfangreiches Pressematerial.

20 Sievers, «Musikfeste mit neuer Musik. Internationale Musikwochen in Bad Pyrmont», in: *Melos* 15 (1948), S. 312.

21 Klaus Wagner, «Gesellenprüfung und Meisterstück. Wolfgang Fortner dirigiert in Bad Pyrmont», in: *Abendpost*, S. 4 (ohne Datum).

22 Erich Limmert, «Taschner spielt Fortner – Internationale Musikwochen Pyrmont» in: *Hannoversche Presse* (28.8.1948).

23 Sievers, «Musikfeste», S. 312.

24 Heinz Joachim, «Jüngste Sinfonik. H. W. Henze-Uraufführung in Bad Pyrmont», in: *Die Welt* (28.8.1948).

25 Vgl. Wagner, «Gesellenprüfung» und Limmert, «Taschner».

begann er bereits bei der Probe, sich «der Schwächen und Unzulänglichkeiten dieser nicht durchdachten, leichtsinnigen und infantilen Komposition»[26] bewusst zu werden und Beschlüsse über deren Zukunft zu fassen. In einem Brief an René Leibowitz aus dem Jahr 1948 bedauert Henze jedoch nur die schlechte Qualität der Aufführung unter der Leitung von Fortner: «letzterem missglückte leider meine sinfonie ein wenig, dennoch war es ein erfolg, dieses stück habe ich ende 1946 geschrieben, ich mag es aber jetzt noch, weil es so unbefangen ist und so direkt, ich fürchte, diese eigenschaften verloren zu haben, seit ich verschiedenen eindrücken und beeinflussungen unterlegen bin.»[27] Zu diesem Zeitpunkt studierte Henze bereits die Zwölftonmethode bei Leibowitz, wovon fünf Briefe aus dem Jahr 1948 zeugen.[28] In diesem Brief an Leibowitz sieht also Henze im Jahre 1948 die Unbefangenheit[29] seiner Komposition noch positiv an, während er sie später als leichtsinnig und infantil bezeichnet.[30]

Die Erstfassung von 1947 ist in ihrem formalen Aufbau klar strukturiert und wirkt handwerklich kompetent und durchdacht. Der formale Ablauf ist traditionell, gliedert sich in vier Sätze unterschiedlichen Charakters und knüpft mit einer Sonatenhauptsatzform, einem langsamen Satz in erweiterter Liedform, einem Scherzo mit da-Capo-Form und einem Variationssatz mit klar abgegrenzten Variationen an die klassisch-romantische Tradition der Sinfonie an. Der vierte Satz weist überdies Bezüge zum strengen vierstimmigen Satz auf,[31] und in seiner Satzweise werden Ostinato- und Imitationstechniken verwendet, wie sie in barocken Instumentalsätzen geläufig waren. Er zeigt auch Strawinsky-Anklang im Rhythmus, indem verschiedene Ostinati überlagert werden, und erinnert in den Schlussvariationen an Ballette von Strawinsky wie *Le sacre du printemps*. Im zweiten Satz hat bereits Giselher Schubert mögliche thematische Bezüge zu der *Kammermusik Nr. 2*

26 Henze, *Reiselieder* S. 99.

27 Brief an René Leibowitz vom 4.10.1948, PSS, Sammlung Leibowitz.

28 In fünf Briefen an Leibowitz ist Henzes damalige Begeisterung für die Zwölftonmethode belegt, PSS, Sammlung Leibowitz. Henze hatte 1948 während der Ferienkurse (17.7.–1.8.1948) durch Leibowitz eine gründliche Einführung in die Zwölftonmethode erfahren und ausserdem bei Joseph Rufer Unterricht genommen.

29 Henze zählt die *Erste Sinfonie* zu den Stücken, die «von der Dodekaphonie noch nichts wussten», vgl. Henze, *Reiselieder*, S. 91.

30 Vgl. ebda, S. 99.

31 Möglicherweise diente als Vorlage für den Beginn des 1. Themas (T.1/2) der Anfang aus Giovanni Palestrinas Motette *Ad te levavi oculos meos*, welcher im Kontrapunktlehrbuch von Knud Jeppesen abgedruckt ist. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Fortner dieses Lehrwerk in seinem Unterricht verwendet haben könnte. Vgl. Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1935/1963, S. 67.

von Hindemith aufgezeigt[32], im ersten Satz finden sich meiner Ansicht nach Anklänge an die Komposition *Nobilissima Visione*.[33] Der langsame zweite Satz, ein Notturno, das Henze als einzigen Satz in die Neufassung übernommen hat, verweist mit seinem stimmungsvollen Holzbläsersatz bereits auf den späteren Henze.

Die zwei Fassungen wirken zunächst wie grundverschiedene Kompositionen, die kaum einen Berührungspunkt aufweisen.[34] In der Neufassung reduziert der Komponist die Anzahl der Sätze von vier auf drei, indem er den dritten und den vierten Satz zu einem einzigen zusammenzieht. Auch wirkt die Neufassung, in welcher Henze das Orchester wesentlich reduziert hat, viel filigraner und zarter; auch ist beispielsweise der Kopfsatz, welcher in der Erstfassung mit «Allegro con brio» bezeichnet ist, in der Neufassung als «Allegretto con grazia» vorzutragen. Formal orientiert sich Henze in der Neufassung an der Sonatenhauptsatzform, wobei er aber in der Reprise die Themen in umgekehrter Reihenfolge aufnimmt, sodass eine symmetrieähnliche Anlage entsteht. Die Erstfassung der Sinfonie und die Neufassung für Kammerorchester von 1963 unterscheiden sich vor allem dadurch, dass die Erstfassung, die noch unter dem Einfluss von Wolfgang Fortner entstand, sich auf neoklassizistische Vorbilder stützt und stark vom Einfluss Hindemiths und Strawinskys geprägt ist. In der Neufassung orientiert sich Henze zwar weiterhin an seinem Vorbild Strawinsky, es ist aber eine Distanz zur Hindemith'schen Kompositionsweise erkennbar, mit der Folge eines stärker persönlich geprägten Kompositionsstils. Dieser artikuliert sich einerseits in der Kontrapunktik horizontaler Linien und rhythmisch akzentuierter Passagen, enthält andererseits auch über weite Strecken lange kantable Phrasen mit grossem Ambitus, die in melodischen und rhythmischen Varianten durch die Instrumente wandern. Zwischen dem ersten und dem dritten Satz der Neufassung und den entsprechenden Sätzen der Erstfassung bestehen nur strukturelle und motivische Beziehungen, da Henze das musikalische Material vollkommen neu anordnet und nur «rhythmische, harmonische und melodische Zellen aus der Urfassung darin geblieben»[35] sind.

32 Giselher Schubert, «Erste Schritte», S. 42 f. Ein Zusammenhang ist meiner Meinung nach aber schon aus dem Grunde möglich, da Henze sich in seiner Studienzeit bei Fortner intensiv mit Hindemith beschäftigte.

33 Vgl. Henze, 1. Satz (1947), T. 52–55, und Paul Hindemith, *Nobilissima Visione*, 2. Satz, Marsch und Pastorale, T. 1–4.

34 Mit den verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* Henzes auch unter Einbeziehung des Skizzenmaterials beschäftigt sich auch die Dissertation von Benedikt Vennefrohne (Universität Münster): *Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichtliche und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik*. (Druck in Vorbereitung).

35 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

Reihentechnik und Bearbeitung

Zu Henzes neuer Tonsprache in der Fassung von 1963 gehört eine eigenwillige, freizügige Handhabung der Reihentechnik. Auf dem Skizzenblatt von etwa 1963 (vgl. Bsp. 1), das Henze mit «Materialien zur Neuschrift» kennzeichnet, notiert er Tonreihen, Akkordverbindungen und motivisches Material aus der Erstfassung. Dieses Skizzenblatt ist insofern interessant, als Henze sich 1963 längst als Antiserialist bekannt und die Autorität der Zwölftonmethode in Frage gestellt hatte.[36] Dies deckt sich mit meinen analytischen Erkenntnissen über die Neufassung der *Ersten Sinfonie*, in welcher der Komponist Reihentechnik zwar anwendet, sich aber den Regeln der Schönbergschule nicht unterwirft. Auf eigenwillige Weise belebt und transmutiert Henze Tonreihen, die auf dem Skizzenblatt notiert sind. Gerade diese Widersprüche spiegeln sein gespaltenes Verhältnis zur Dodekaphonie. Die Inkonsequenz, mit welcher Henze die Reihentechnik verwendet, lässt diese mehr zum Experimentierfeld als zum Ordnungsprinzip werden, sodass sich möglicherweise daraus auf eine Protesthaltung gegen strengen Serialismus schliessen lässt.[37]

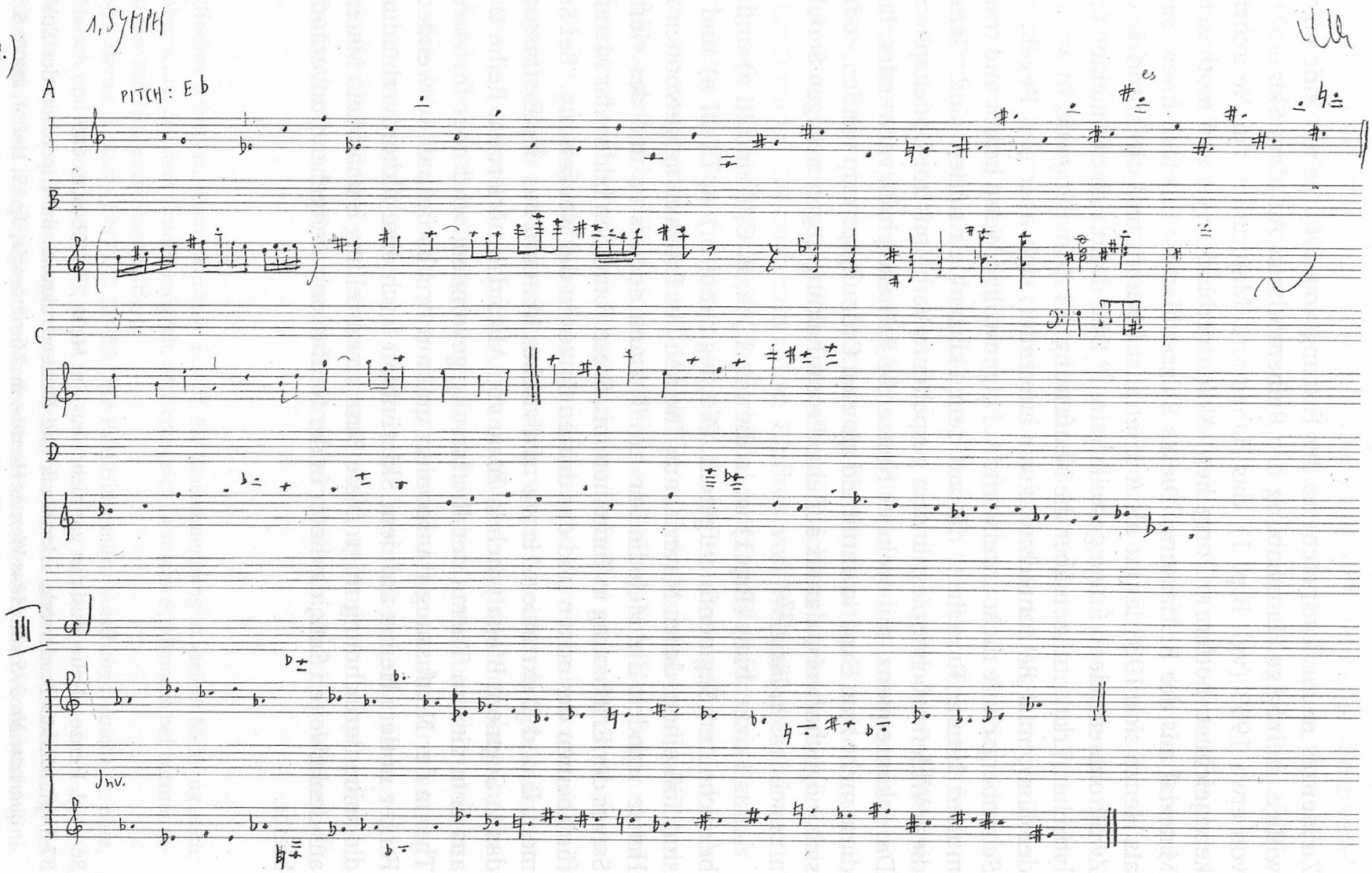
Das Skizzenblatt (Bsp.1) ist in die mit 1.) A, B, C, D und III a) und b) bezeichneten Segmente aufgeteilt. Die Segmente 1.) A, D, III a) und b) sind Tonreihen, deren Material aus Themen der Erstfassung gewonnen ist. Henze wandelt die Melodietöne aus Themen des ersten und des vierten Satzes der Erstfassung in Tonreihen um. Diese Tonreihen bilden das Material für Themen des ersten und des dritten Satzes in der Neufassung. Bei Segment B und C extrahiert Henze motivisches Material aus der Erstfassung, das in Segment B analytisch in Form von Akkorden notiert ist. Reihe D ist aus dem vierten Thema der Erstfassung gewonnen, wird aber im vierten Thema der Neufassung transponiert und nur bruchstückhaft verwendet.[38] Ferner notiert Henze auf dem Skizzenblatt noch eine Akkordverbindung, die keine Bezeichnung trägt. Diese Zusammenstellung enthält kein Material aus dem zweiten Satz, da dieser in der Neufassung weitgehend unverändert bleibt.

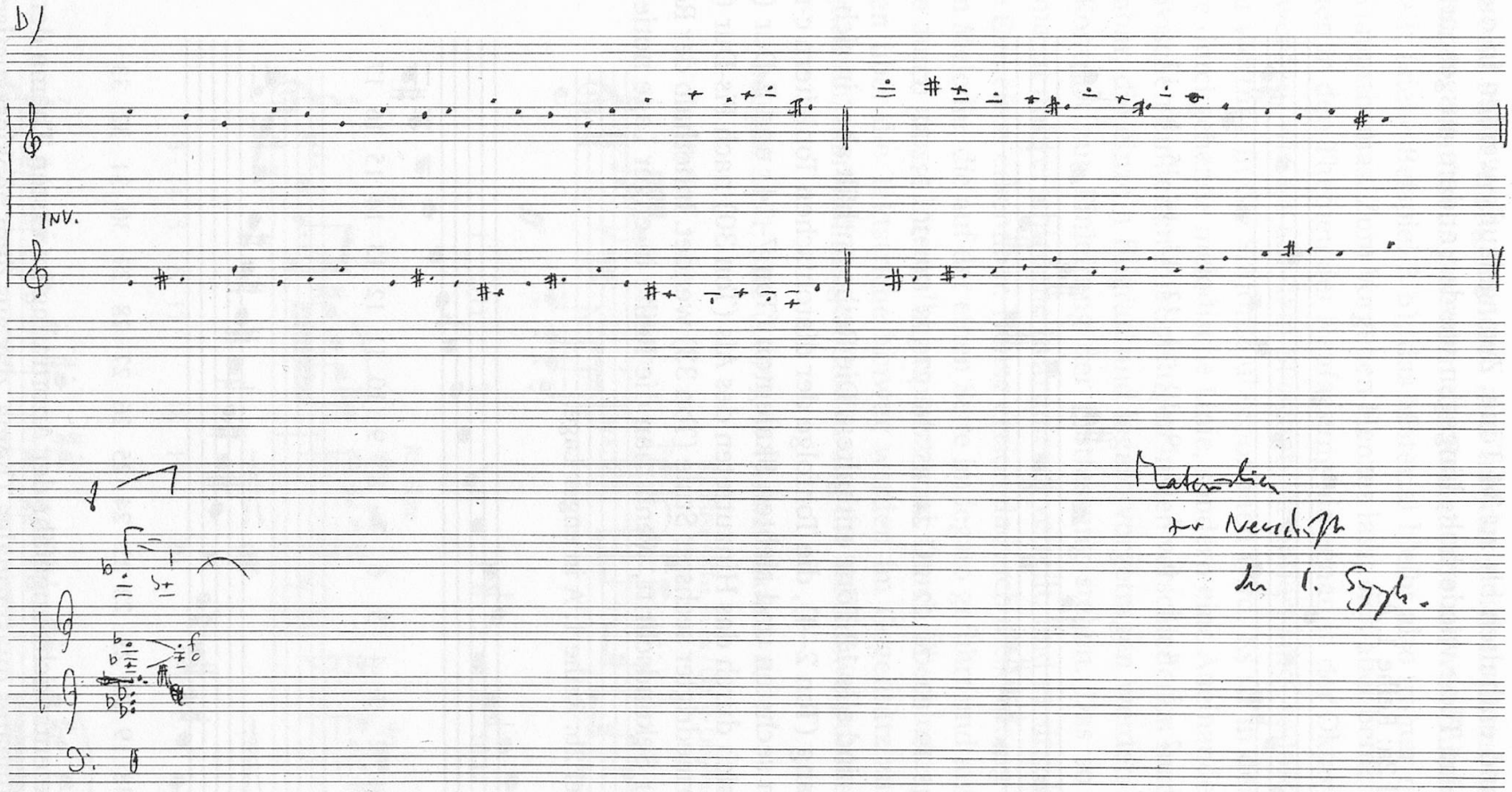
36 Vgl. Henze, «Neue Musik ist gar nicht neu», in: *Melos* 27 (1960), S. 60.

37 Vgl. Markus Bruderreck, «Harmonik und Reihenstrukturen im Triptychon der *Streichquartette Nr. 3–5* von Hans Werner Henze», in: *Musiktheorie*, Jg.15, Heft 1, 2000, S. 56.

38 Auch Bruderreck kam bei der Untersuchung der Reihen in Henzes Streichquartetten zu vergleichbaren Resultaten: «Henze verarbeitet sie höchst inkonsequent, transponiert sie unvollständig und fragmentarisch oder zitiert sie bruchstückhaft»; vgl. Bruderreck, ebda., S. 47.

Beispiel 1

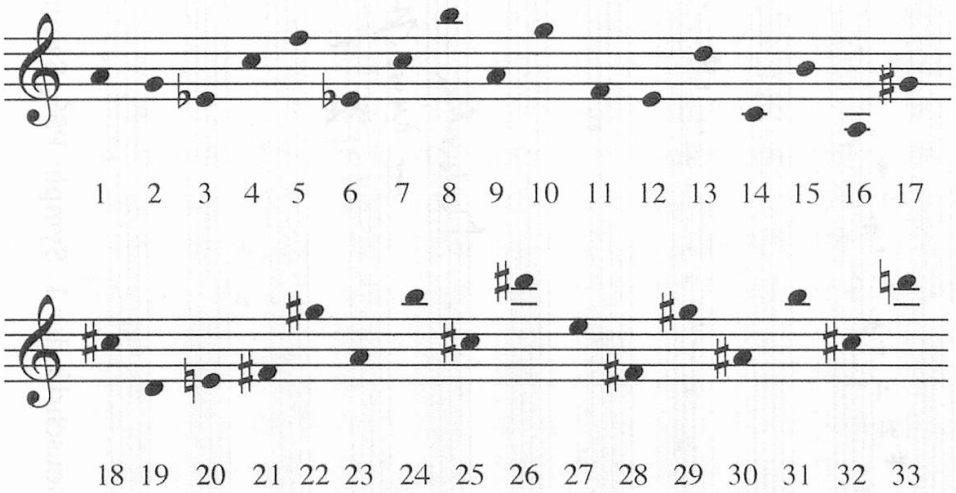




Reproduktion des Skizzenblattes: Hans Werner Henze, Materialien zur Neuschrift der 1. Symph; PSS, Sammlung Henze (mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel).

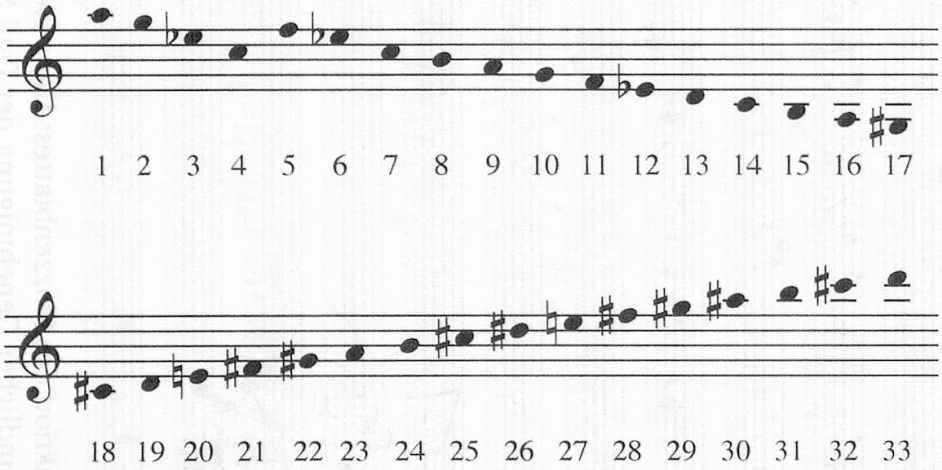
Die Tonreihen auf dem Skizzenblatt sind keine Zwölftonreihen, sie sind mehrfach länger und enthalten bis zu 34 Töne. Zwangsläufig werden in diesen Reihen einzelne Töne wiederholt, hingegen werden andere ausgespart.

Beispiel 2a: Reihe 1. A.



In Reihe 1. A sind alle 12 Töne enthalten. Die Reihe enthält aber in sich den c-moll Dreiklang (Ton 2–4), die Tonfolge der diatonischen Tonleitern c-moll mit erhöhtem sechsten und siebten Skalenton (Ton 7–14) und E-Dur (Ton 20–27), das sich durch das Hinzutreten des Ais (Ton 30) nach Fis-Dur (Ton 28–32) mit erniedrigter sechster Stufe (Ton 33) wendet. Innerhalb der Reihe dominiert der Sekundschritt, wenn man die Reihe in enger Lage notiert.

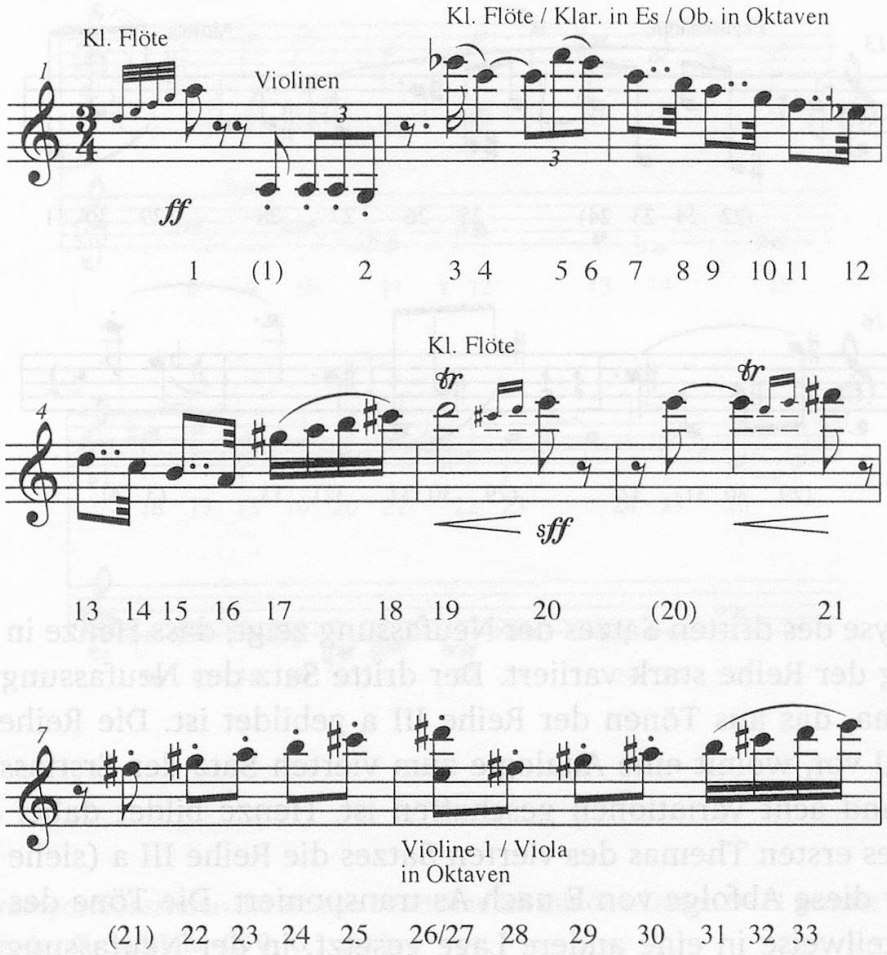
Beispiel 2b: Reihe 1. A in enger Lage.



Die enge Lage entspricht ungefähr der Anordnung im ersten Thema der Urfassung: ein lineares quasi tonales Thema, das aus dem neoklassizistischen Geist der späten vierziger Jahre heraus erfunden wurde (siehe Beispiel 3a). In der Version auf dem Skizzenblatt verfremdet Henze diesen Charakter, indem er einige Töne durch Oktavversetzung aus der Linie herausreisst. Die

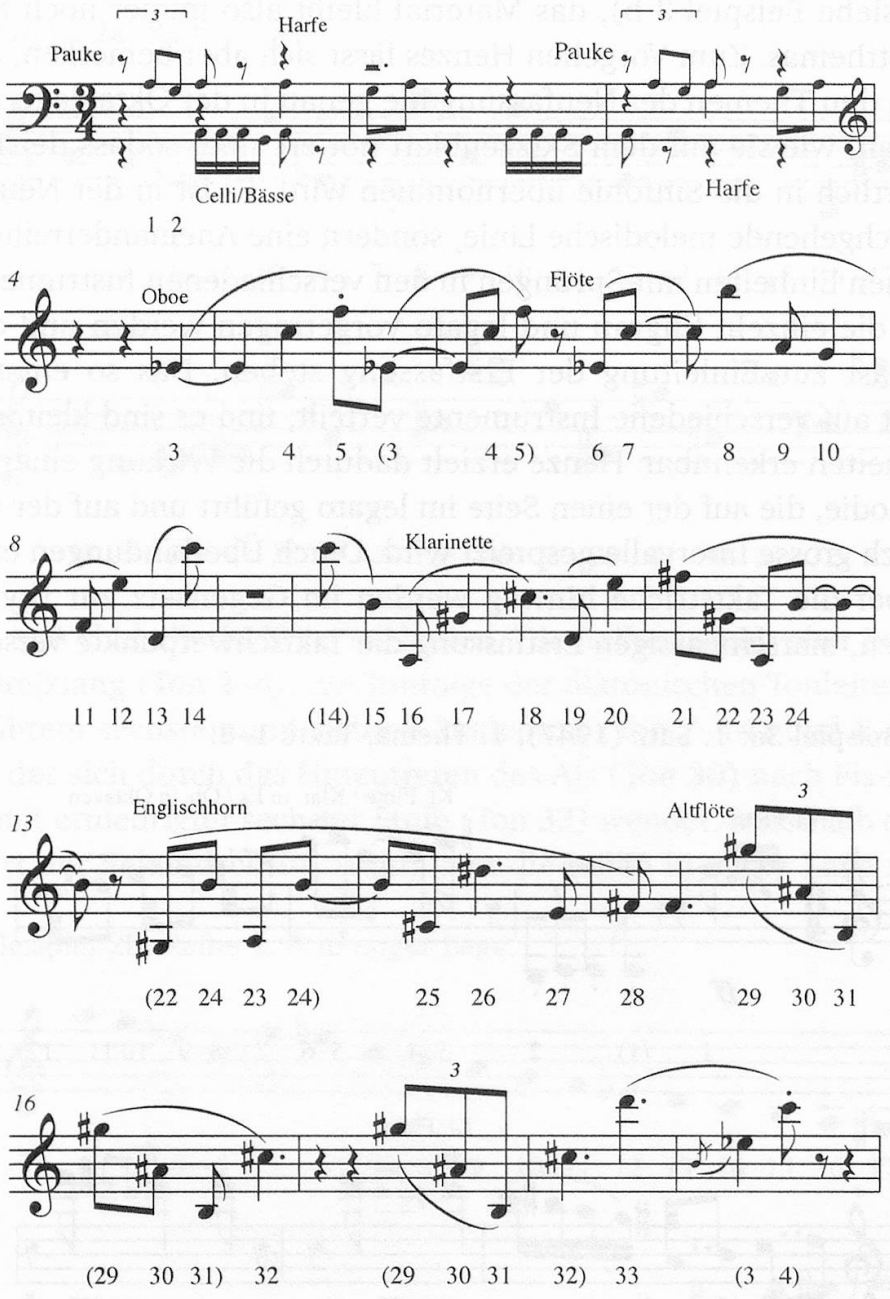
Reihen klingen in der Neufassung anders und unterscheiden sich in Tonhöhe und Phrasierung, basieren aber auf der gleichen Grundlage. Im ersten Thema der Neufassung werden die Reihentöne auf verschiedene Stimmen verteilt (siehe Beispiel 3 b), das Material bleibt also immer noch Material des Hauptthemas. Zum Vorgehen Henzes lässt sich aber bemerken, dass die Reihen in den Themen der Neufassung nie genau in der Oktavlage verwendet werden, wie sie auf dem Skizzenblatt notiert sind, sodass der Entwurf nicht wörtlich in die Sinfonie übernommen wird. Es ist in der Neufassung keine durchgehende melodische Linie, sondern eine Aneinanderreihung von motivischen Einheiten mit Sprüngen in den verschiedenen Instrumenten erkennbar, die einzeln filigran und legato vorgetragen werden und dadurch im Kontrast zur Einleitung der Erstfassung stehen. Das so entstandene Thema ist auf verschiedene Instrumente verteilt, und es sind kleine motivische Einheiten erkennbar. Henze erzielt dadurch die Wirkung einer expressiven Melodie, die auf der einen Seite im legato geführt und auf der anderen Seite durch grosse Intervalle gespreizt wird. Durch Überbindungen einzelner Noten über die Taktstriche hinweg werden im Gegensatz zur rhythmisch prägnanten, marschmässigen Erstfassung die Taktschwerpunkte verschleiert.

Beispiel 3a: 1. Satz (1947), 1. Thema, Takte 1–8.



Beispiel 3b: 1. Satz (1963), 1. Thema, Takt 1–19.

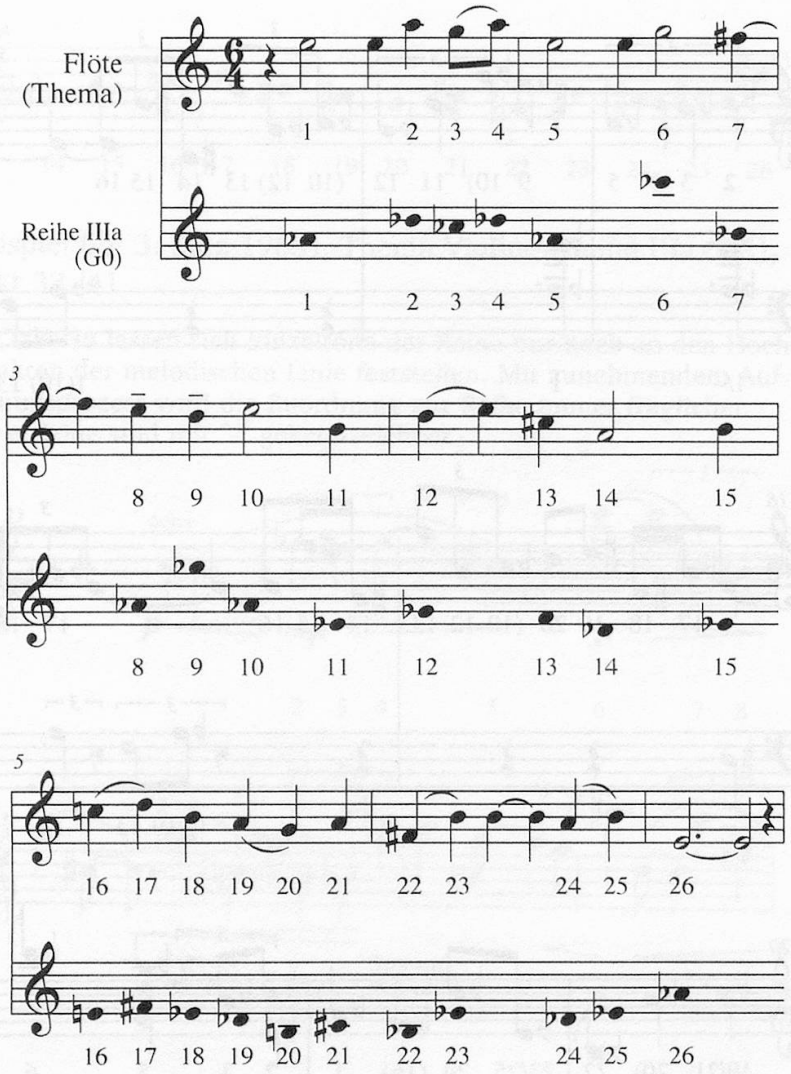
Die Wiederholungen einzelner Reihensegmente sind durch Klammern gekennzeichnet.



Die Analyse des dritten Satzes der Neufassung zeigt, dass Henze in der Verwendung der Reihe stark variiert. Der dritte Satz der Neufassung variiert ein Thema, das aus Tönen der Reihe III a gebildet ist. Die Reihe kommt neun Mal vor, womit eine Analogie zum vierten Satz der Erstfassung mit Thema und acht Variationen geschaffen ist. Henze bildet dabei aus den Tönen des ersten Themas des vierten Satzes die Reihe III a (siehe Bsp. 4), indem er diese Abfolge von E nach As transponiert. Die Töne des Themas werden teilweise in eine andere Lage gesetzt, in der Neufassung ist eine

Tendenz zu grösseren Intervallen erkennbar. Das Thema tritt jedoch im Verlauf des Satzes immer fragmentarischer auf. Auch der Ambitus der Reihe wird bei einigen Variationen erweitert. Henze verwendet nur einzelne Transpositionen der Reihen, so die Reihen G 0, G 2, G 4, G 5, G 7 und G 11.[39] Die folgenden Beispiele belegen Henzes eigenwilligen Umgang mit der Reihe. Zum ersten Mal erscheint das Thema in der Harfe, in der älteren Fassung von 1947 war es noch in der Flöte. Im Folgenden zuerst der entsprechende Ausschnitt aus der früheren Fassung (Bsp. 4), gleich anschliessend die Version von 1963 (Bsp. 5).

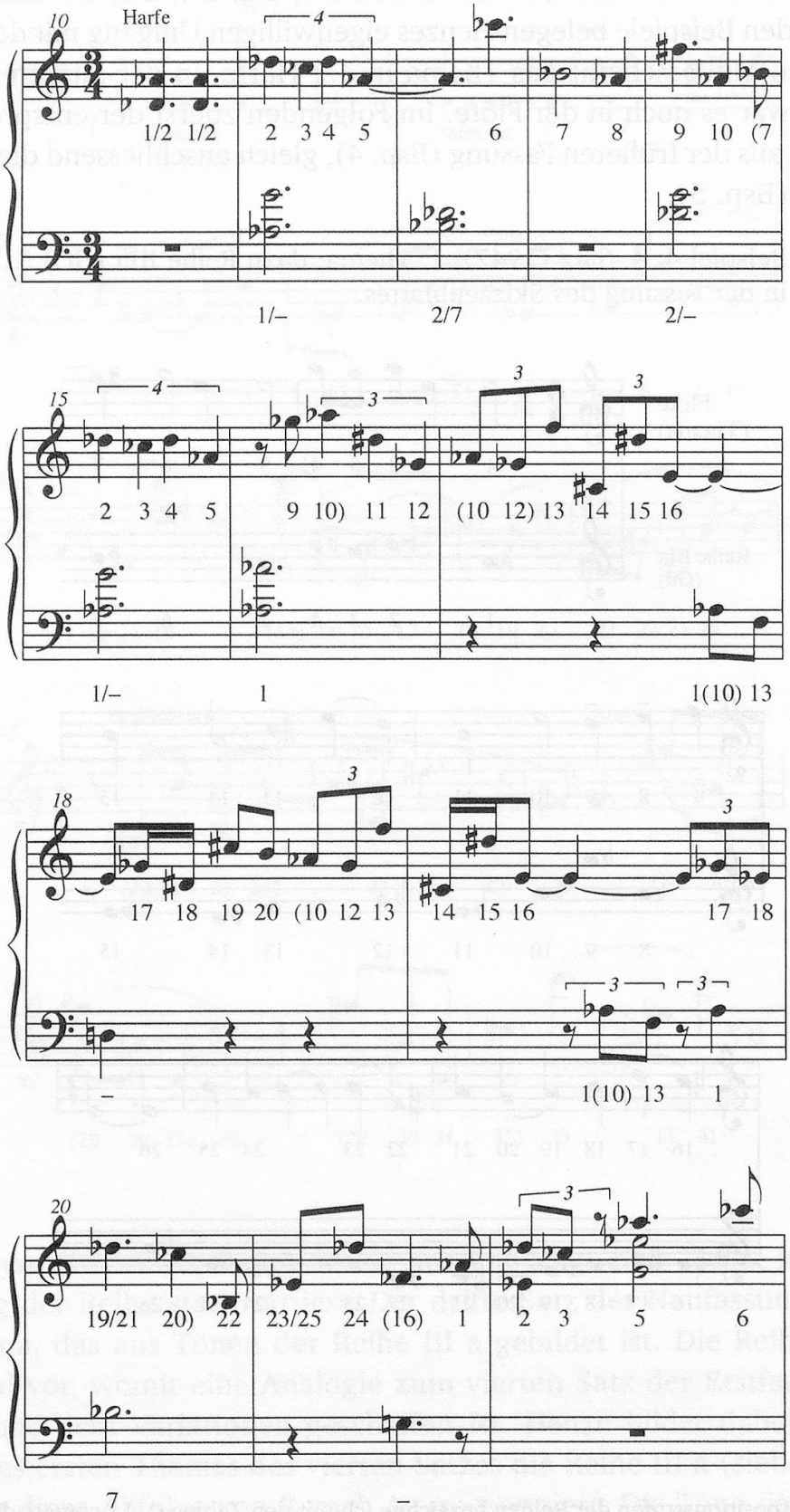
Beispiel 4: 4. Satz (1947), 1. Thema; dazu Reihe IIIa (GO) in der Fassung des Skizzenblattes.



39 Die Transpositionsstufen der Reihen bezeichne ich mit den Zahlen 0–11 gemäss dem ersten Ton in der Grundreihe (G 0, G 1 etc.).

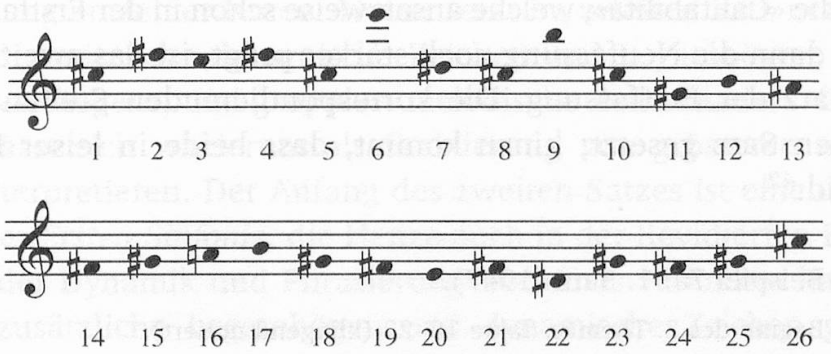
Beispiel 5: 3. Satz (1963), Thema Harfe (Reihe IIIa/GO), Takte 10–22.

Wiederholungen innerhalb des Reihenablaufs sind in Klammern gesetzt.



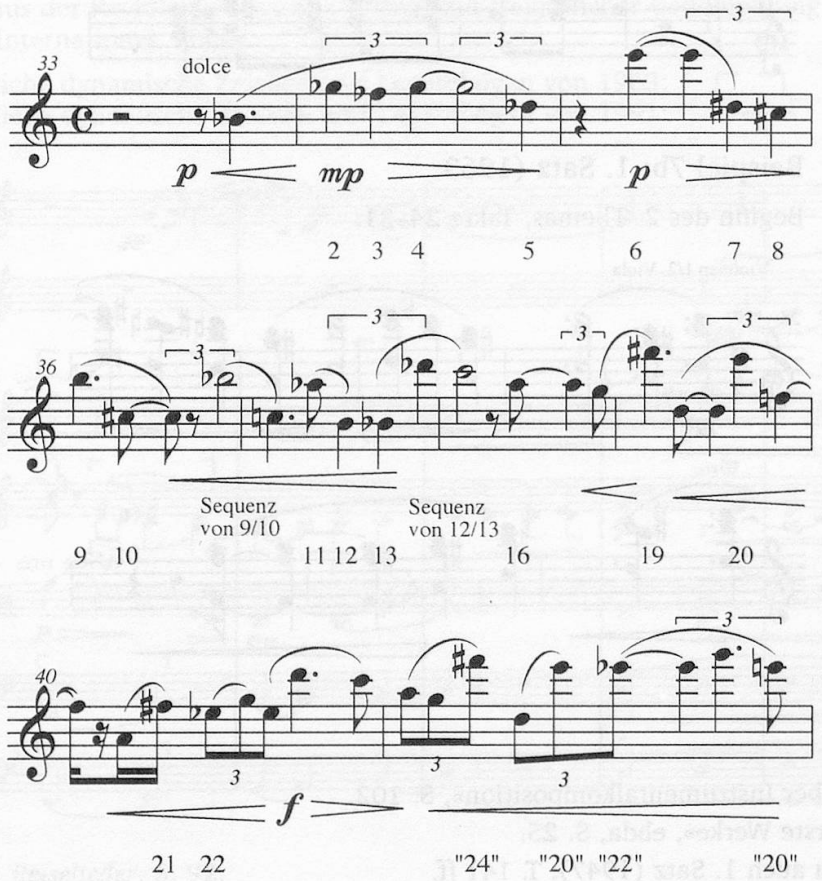
Beim zweiten Erscheinen des Themas in der Viola (Takt 25–32) in der Transposition G 7 verfährt Henze ähnlich wie mit G O, indem er vereinzelt Töne umstellt oder herauslöst. In dieser Reihe sind noch alle Töne vorhanden. Beim anschliessenden Thema (G 5) in der Violine 1 (Takt 33–41) verwendet Henze nur die Töne 2–10 in direkter Folge (Takt 34–36), es schliessen sich einzelne, sporadisch auftretende Reihentöne an, die mit reihenfremdem Material durchsetzt sind. Die Reihe beginnt sich «aufzulösen».

Beispiel 6a: Reihe IIIa (G5).



Beispiel 6b: 3. Satz 1963), Thema Violine (Reihe IIIa/G5), Takt 33–41.

Ab Takt 38 lassen sich Einzeltöne der Reihe nur noch an den Hochpunkten der melodischen Linie feststellen. Mit zunehmendem Auflösungsprozess wird die Zuordnung zur Reihe immer fraglicher. Diese Töne sind mit "-" gekennzeichnet.

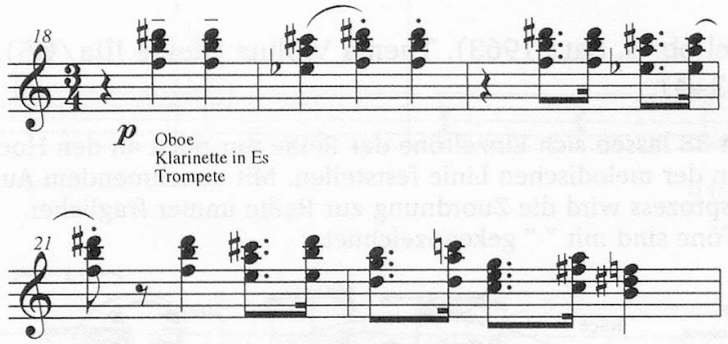


«Cantabilità»

Henze selbst weist darauf hin, dass es in seinen Instrumentalkompositionen «überall Wechselspiele zwischen Kontrapunktik und akkordlich gestützter Cantabilità»[40] gibt. Der Begriff «Cantabilità» dürfte auf die Tendenz zu immer längeren Phrasen mit lyrischem Charakter zielen. Auch erwähnt der Komponist, dass sich in den ersten Veröffentlichungen «eher zufällig hier und da etwas von dem Lyrismus der späteren Stücke» findet[41]. Bereits ein frühes Beispiel für die «Cantabilità», welche ansatzweise schon in der Erstfassung erscheint und dann die Neufassung noch stärker prägt, ist das zweite Thema im ersten Satz der Erstfassung. Die korrespondierenden Stellen sind im dreistimmigen Satz gesetzt; hinzu kommt, dass beide in leiser Dynamik gehalten sind.[42]

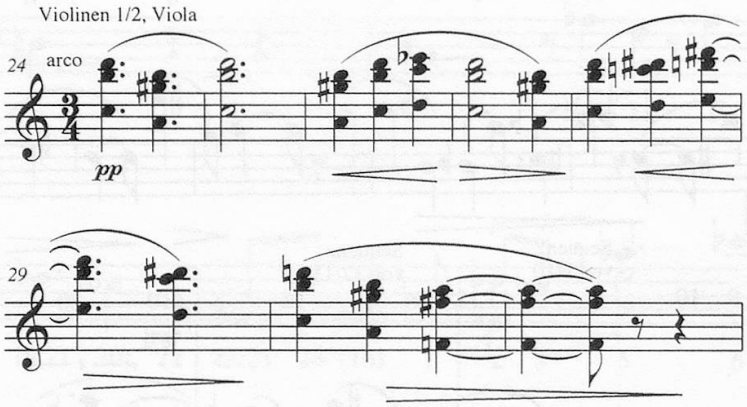
Beispiel 7a: 1. Satz (1947).

Beginn des 2. Themas, Takte 18–22 (klingend notiert).



Beispiel 7b: 1. Satz (1963.

Beginn des 2. Themas, Takte 24–31.



40 Henze, «Über Instrumentalkomposition», S. 102.

41 Henze, «Erste Werke», ebda, S. 25.

42 Vgl. hierzu auch 1. Satz (1947), T. 141 ff.

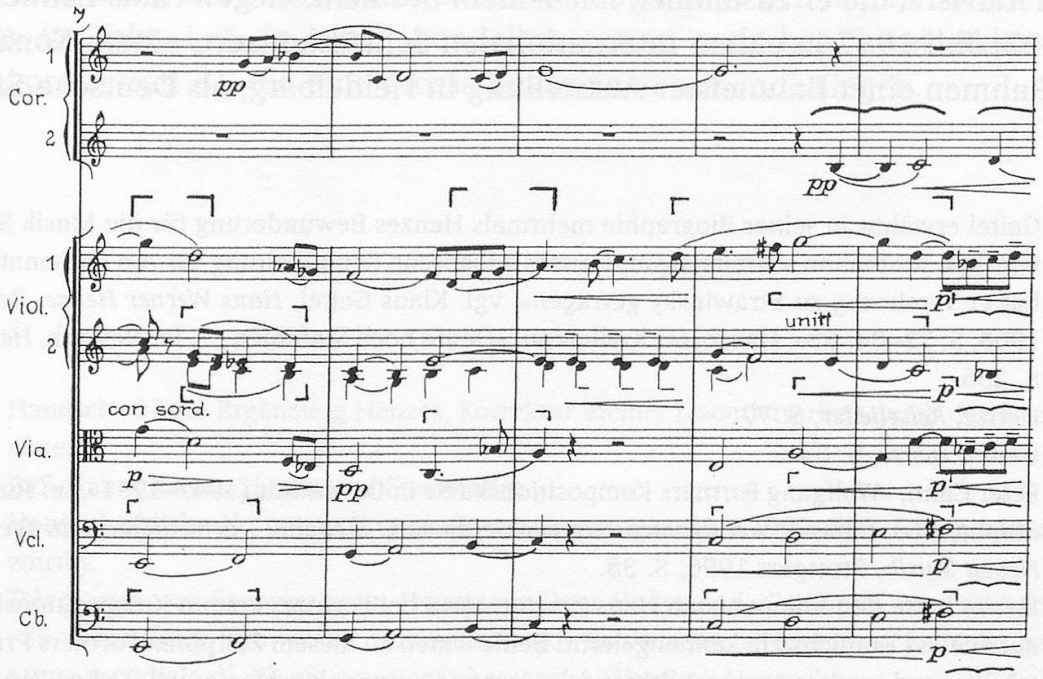
Noch kantabler und lyrischer wirkt der mit «Notturno» überschriebene zweite Satz, da er weitgehend im piano gehalten ist, sehr lange melodische Bögen enthält, und im Kontrast zu dem pulsierenden ersten Satz steht. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Schlagzeuggruppe im zweiten Satz pausiert. Henze notiert in seiner Autobiographie, dass es im langsamen Satz der Neufassung von 1963 «so gut wie gar keine Änderungen»[43] gab. Die wenigen Anpassungen in der Neufassung beziehen sich auf Details wie kleine Änderungen in der Instrumentation, Verlängerung der Phrasen und Veränderung einzelner Noten. Henze setzt im zweiten Satz in der Fassung von 1963 zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen, welche die Phrasen verlängern, und gruppiert melodische Zellen anders. Diese Veränderung lässt sich wiederum als Etablierung von grösseren melodischen Linien interpretieren. Der Anfang des zweiten Satzes ist eine der wenigen Stellen der *Ersten Sinfonie*, die Henze auch in der Revidierten Fassung von 1991 in der Dynamik und Phrasierung nochmals verändert hat, indem er weitere zusätzliche Legatobögen und dynamische Zeichen gesetzt hat. Ausserdem hat Henze einzelne Instrumente in der Textur verändert, z.B wurde im dritten Satz in Takt 38–41 die Celesta eingefügt. Die Melodieführung, der formale Aufbau und die dynamische Spannbreite des zweiten Satzes bleiben innerhalb der drei Fassungen gleich.

Beispiel 8: Zusätzliche Legatobögen im 2. Satz (1963/1991), Takte 7–11.

Kopie aus der Revidierten Fassung (1991) mit freundlicher Genehmigung Schott Musik International, Mainz.

Zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen von 1963: ⌈ ⌉

Zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen von 1991: ⌣



43 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

Sogar im motorischen Schlussatz der Neufassung lässt Henze das Thema kantabel vortragen, so sind bespielsweise die Themeneinsätze der Viola (Takt 25) mit «p cant» oder der Violine mit «p dolce» (siehe Bsp. 6) bezeichnet. Diese kantablen Phrasen stehen im Kontrast zu den rhythmisch pulsierenden Einwürfen der Bläser, die an die Tonsprache Strawinskys erinnern.

Henze und Strawinskys Klangwelt

Man mag sich fragen, warum Henze gerade den zweiten Satz ohne grosse Änderungen belassen hat. Ein Grund könnte darin bestehen, dass der harmonische Aufbau der Tonsprache der klassizistischen Phase Strawinskys nahekommt. Henzes Begeisterung für Strawinsky hat sehr lange angehalten. Bei der Analyse der verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* haben sich in harmonischer und rhythmischer Hinsicht so viele Gemeinsamkeiten mit der Tonsprache Strawinskys ergeben, dass es angebracht ist, das Verhältnis zwischen den beiden Komponisten zu beleuchten. Die Forschung ist bisher nur selten hierauf eingegangen.[44] Henze selbst erwähnt in seiner Autobiographie oftmals, wie sehr ihn vor allem die Musik aus der klassizistischen Periode Strawinskys fasziniert hat und «auch heute noch begeistert.»[45] Die Begeisterung des jungen Henze für Strawinskys Orchesterwerke entstand zunächst vor allem durch den Höreindruck von dessen Werken.[46] Noten waren damals nur schwer zugänglich. Henze analysierte jedoch gemäss Peter Cahn[47] im Jahr 1946 und 1947 bei den Kompositionskursen von Wolfgang Fortner während der Darmstädter Ferienkurse neben Werken von Hindemith auch Werke von Strawinsky, darunter das *Duo concertante* und die *Sonate für zwei Klaviere*, die er zusammen mit seinem Studienkollegen Hans Zehden[48] am 27. Juli 1947 in einem internationalen Schlosskonzert, einem Konzert im Rahmen einer Baumeister-Ausstellung in Heidelberg, als Deutsche Erst-

44 Geitel erwähnt in seiner Biographie mehrmals Henzes Bewunderung für die Musik Strawinskys, Krellmann schreibt sogar, Henzes stilistische Grundhaltung sei von «bekenntnishafter Verehrung zu Strawinsky getragen», vgl. Klaus Geitel, *Hans Werner Henze*, Berlin 1968, S. 32–34, bzw. Hanspeter Krellmann, «Heute noch Sinfonien...», in: Rexroth, *Henze*, S. 236.

45 Henze, *Reiselieder*, S. 77.

46 Geitel, *Henze*, S. 33.

47 Peter Cahn, «Wolfgang Fortners Kompositionskurse in Darmstadt (1947–1951», in: Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart 1996, S. 38.

48 Henze hatte den Komponisten Hans Zehden 1946 bei Fortners erstem Kompositionskurs auf Schloss Kranichstein kennengelernt. Beide waren zu diesem Zeitpunkt Fortners Privatschüler und studierten anschliessend in dessen Kompositionsklasse, vgl. Cahn, *Fortners Kompositionskurse*, S. 38.

aufführung interpretierte.[49] Dies ist für die Analyse der Erstfassung der *Ersten Sinfonie* sehr interessant, da deren Entstehung in den Zeitraum zwischen den Ferienkursen 1946 und 1947 fällt. Ab dem Jahr 1954 bestand ein enger persönlicher Kontakt zwischen Henze und Strawinsky, der auch durch Mitteilungen von Strawinsky an Henze dokumentiert ist.[50] Im Jahre 1956 widmete Henze Strawinsky die Partitur der Oper *Der Prinz von Homburg*, wofür sich Strawinsky mit überschwänglichen Worten bedankte[51]. Im Jahre 1961, zwei Jahre vor der Neufassung der *Ersten Sinfonie*, sandte Strawinsky Henze ein Telegramm mit Glückwünschen für die «Elegia per giovani amanti»[52]. Auch Klaus Geitel spricht in seiner Monographie über Henze öfter von dessen Bewunderung für Strawinsky und zieht sogar direkte Quervergleiche zwischen Henzes *Zweiter* bzw. *Dritter Sinfonie* und Strawinskys *Symphony in three movements*.[53]

Es fällt auf, dass gewisse charakteristische Wendungen Strawinskys sich bereits auf Henzes *Erste Sinfonie* ausgewirkt haben. Sowohl bei Henze als auch bei Strawinsky findet man häufig insistierende melodische Pendelbewegungen einzelner Melodietöne oder ganzer Akkorde. Als Beispiel dafür sei der Schluss der *Symphonie à vents* von Strawinsky aus dem Jahr 1920 (revidiert 1945–1947) dem Anfang des zweiten Satzes gegenübergestellt, in dem ebenfalls die Bläser dominieren (vgl. Bsp. 10). Beide Stellen bestehen aus Akkorden, die sich ausschliesslich aus Tönen der zugrundeliegenden Skala zusammensetzen und die man mittels Terzschichtung bestimmten Stufen dieser Skala zuordnen kann. Strawinsky schärft diese Akkorde durch zusätzliche harmoniefremde Töne. Durch Schichtung und strukturierende Instrumentation können mehrere tonale Zentren herausklingen. Die Melodie der Einleitung des zweiten Satzes bei Henze bewegt sich in den Bläserstimmen in Takt 1–4 in einer Pendelbewegung zwischen zwei Akkorden (Akkord A und B), die eine grosse Sekunde auseinanderliegen.

49 Handschriftliche Ergänzung Henzes, Korrektur meiner Lizentiatsarbeit durch den Komponisten.

50 PSS, Sammlungen Henze und Strawinsky.

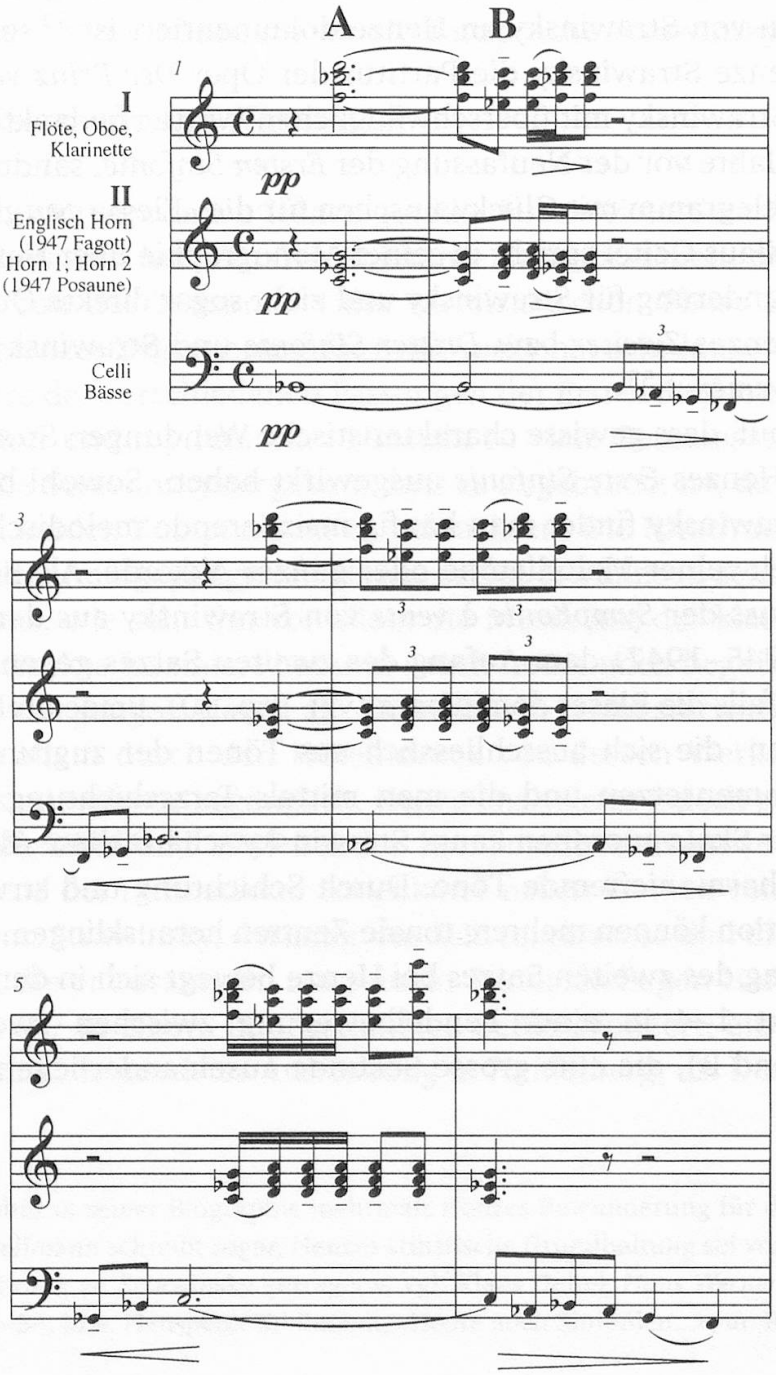
51 Handschriftliche Notiz von Strawinsky an Henze vom 29.6.1960, PSS, Sammlung Strawinsky.

52 Telegramm von Strawinsky an Henze aus West Hollywood, California vom 20.5.1961, PSS, Sammlung Strawinsky. Rückseite: «Igor Strawinsky, telegramma d'auguro per le prime mondiale di ‹Elegia per giovani amanti›» (Vermerk Henzes).

53 Geitel, *Henze*, S. 33.

Beispiel 9: 2. Satz (1947/1963), Takte 1–6.

Gegenbewegung der Akkordgruppen I und II. Es entstehen die Klänge A und B.



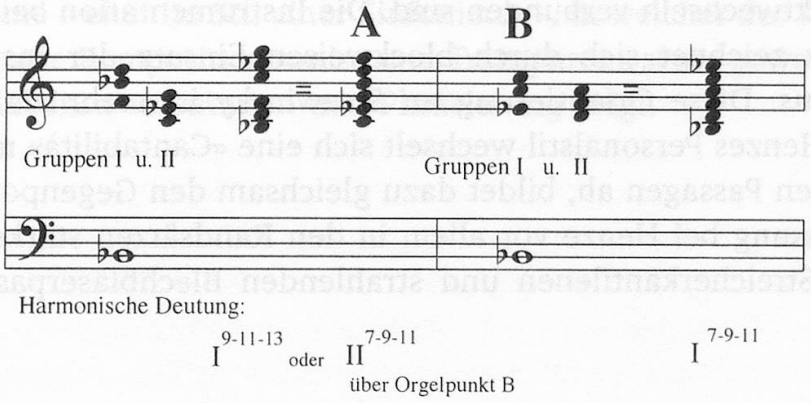
Die Sekunde wird in diesem Satz vor allen anderen Intervallen bevorzugt und ist während des ganzen Satzes präsent. Die Sekunde ist das eröffnende Intervall der Reihe 1.a und dominiert die ersten Takte des ersten Satzes (1947 und 1963) sowie ebenso grosse Klangflächen im dritten Satz in der Neufassung. Es sei nebenbei bemerkt, dass die ganze Sinfonie von Zentraltönen bestimmt ist, die eine Sekunde auseinanderliegen. Das charakteristische

Intervall ist somit eine der «Zellen», die nach Henzes eigener Aussage von der ursprünglichen Musik aus dem Jahr 1947 übrig geblieben sind.[54]

Die Anfangsakkorde der Bläser lassen sich in zwei Schichten gliedern, die beginnend mit B-Dur und c-moll sich exakt spiegelbildlich bewegen. Diese zwei Gruppen stellen mit den Anfangsdreiklängen B-Dur und c-moll auch die Bausteine des ersten Akkordes dar. Aufgrund des Liegetons B in den Celli und Bässen kann dieser erste Akkord als Tonikaklang in B mit hohem subdominantischem Anteil (c-moll bzw. II. Stufe) verstanden werden. Die Akkorde A und B repräsentieren im Prinzip die B-Dur Kadenz, werden aber durch den wechselnden Bass je anders harmonisch beleuchtet. Sie treten insgesamt dreimal auf: in der Einleitung (Takt 1–6), verkürzt in der Mitte (Takt 39/40) und ausführlich in der Coda (Takt 62–72). Dadurch erhält der Satz eine tonale Orientierung auf B-Dur hin.

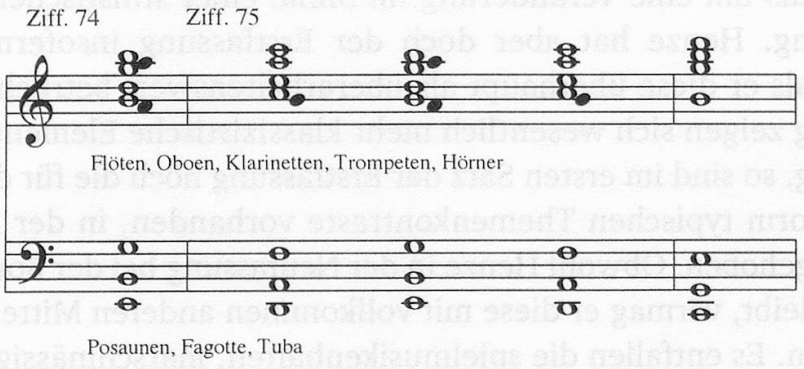
Beispiel 10a: Henze, 2. Satz (1947/1963), Takte 1/2.

Deutungsmöglichkeit der Akkorde A und B.



Beispiel 10b: Schluss der Bläsersinfonie von Strawinsky, Ziff. 74/75.

Harmonisches Schema. Die ausgefüllten Notenköpfe bezeichnen die in den beiden Dreiklangsschichten nicht erfassten «harmoniefremden» Töne.



54 Henze, *Reiselieder,* S.92.

Die einzelne Pendelbewegung in den hohen Bläsern bei Strawinsky (Ziffer 74/75) hat motivische Bedeutung. Sie kommt im Stück mehrmals vor und bildet den Schluss. Strawinsky betont jedoch in der Instrumentation weniger als Henze den Terzaufbau, sondern versucht, Sekund- und Quartintervalle hervorzuheben, sodass der Klang etwas rauher wirkt. Zu dem e-moll Akkord, der über drei Oktaven verteilt ist, tritt der Ton A hinzu. Während sich bei Henze der zusätzliche Bass zunehmend von der Ausgangstonart B-Dur entfernt und damit die Bedeutung der darüberliegenden Akkorde nach und nach verschleiert, trägt der Bass bei Strawinsky die leitereigenen Stufen III, II, I und bekräftigt abschliessend das tonale Zentrum C.

In den Randsätzen der Erstfassung und der Neufassung verwendet Henze rhythmische Überlagerungen, die immer wieder an einzelne Stellen aus Balletten Strawinskys erinnern. Dies geschieht etwa, indem Henze in beiden Fassungen Ostinati und rhythmische Einwürfe verwendet, die oft Betonungen gegen die Taktschwerpunkte enthalten. Bei Strawinsky wirken diese rhythmischen Überlagerungen häufig noch extremer, da sie zusätzlich mit Taktwechseln verbunden sind. Die Instrumentation bei Henze wie Strawinsky zeichnet sich durch blockweisen Einsatz der Instrumentengruppen aus. Diese Orientierung an Strawinsky ist mehr als nur blosse Kopie: In Henzes Personalstil wechselt sich eine «Cantabilità» mit strawinskyähnlichen Passagen ab, bildet dazu gleichsam den Gegenpol, sodass in der Neufassung bei Henze vor allem in den Randsätzen starke Kontraste zwischen Streicherkantilenen und strahlenden Blechbläserpassagen entstehen.

Schluss

Auch nach einer eingehenden Analyse der beiden Fassungen bleibt die Frage offen, warum Henze die Erstfassung als «reinen Fehlschlag» bezeichnet hat. Es liegt nahe, dass es dem Komponisten bei der Überabeitung der *Ersten Sinfonie* weniger um die Verbesserung der kompositorischen Substanz, als um eine Veränderung im Sinne einer stilistischen Neuorientierung ging. Henze hat aber doch der Erstfassung insofern Rechnung getragen, als er diese überhaupt als überarbeitenswert betrachtete. In der Erstfassung zeigen sich wesentlich mehr klassizistische Elemente als in der Neufassung, so sind im ersten Satz der Erstfassung noch die für die Sonatenhauptsatzform typischen Themenkontraste vorhanden, in der Neufassung jedoch aufgehoben. Obwohl Henze in der Neufassung bei der Sonatenhauptsatzform bleibt, vermag er diese mit vollkommen anderen Mitteln klanglich zu gestalten. Es entfallen die spielmusikenhaften, marschmässigen Themen der Erstfassung, metrische Strukturen sind weniger fasslich und disparater; ferner klingen alle drei Sätze leise aus. Die Analyse des Skizzenblattes hat

formale Zusammenhänge zwischen der Erstfassung und der Neufassung deutlich gemacht. Die Erstfassung, die Henzes ersten grossen Erfolg darstellte, wird vom Komponisten 16 Jahre später reflektiert und analysiert, wobei die Themen lediglich als Tonreihen wiederkehren, aus denen neue thematische Gestalten gewonnen werden. Henze wendet bei der Neufassung ein Verfahren mit Tonreihen, das aus der Dodekaphonie stammt, auf eine Komposition an, die noch ohne Kenntnis dieser Kompositionstechnik entstanden war, zeigt aber durch seine freie Handhabung dieser Technik, wie weit er von der strengen Zwölftonmethode entfernt ist. Die von Henze selbst immer wieder angesprochene «Cantabilità» zeigt sich deutlich in der Neufassung: Sie weist gegenüber der Erstfassung weitaus mehr lange lyrische Phrasen im piano auf. Die «Cantabilità» entsteht gleichsam aus dem «Zusammenleimen» von Tönen, die durch grosse Intervallabstände auseinanderstreben wollen: Henze zerreisst das ursprüngliche Material bewusst, um es dann aber mit grossen Legatobogen wieder zu «kitten». Aus diesem Widerspruch resultiert die Expressivität der Linien. Das Ergebnis ist eine kurze, leichte Sinfonie – eher im Stil einer Sinfonietta –, in welcher der Komponist durch filigranere Kompositionsweise und Transparenz seine gewonnene Erfahrung in der Instrumentation und Phrasierung zeigt.

«Oben» und «unten» in Ost und West – Barocke Figuren und die Ausdrucksmittel einer japanischen Rezitationskunst[1]

Silvain Guignard (Otsu, Japan)

Prolog

Eine Auseinandersetzung mit einer Kunst, die einem historisch und lokal nicht vertraut ist, birgt latent die Gefahr der Projektion. Jeder Historiker, dem es auch um Sinnfragen einer Kunst geht, kennt dieses Problem und versucht, durch ständiges Überprüfen und Bewusstwerden der eigenen Position seine Sicht der Dinge abzusichern. Wenn er dabei zu strenge Kriterien anwendet, kapituliert er und wendet sich rein positivistischen Aspekten zu. Damit weicht er dem Dilemma aus, dem grundsätzlich jeder gegenüber steht, der versucht, Inhalte in der Kunst verbal fassbar zu machen.

Das Problem spitzt sich zu, wenn ein europäischer Musikwissenschaftler die Musik einer gänzlich anderen Kultur auf Ausdrucks- und Bedeutungsfragen hin untersucht. Die Gefahr, die Dinge vollkommen falsch in den Griff zu bekommen, ist wesentlich grösser, als wenn er sein Objekt aus dem eigenen Kulturbereich wählt. Das schwierigste Problem sind für ihn zunächst Kategorien, in denen man über Musik nachdenkt. Schon «Musik» an sich ist ein Konzept, das ganz aus griechischem und europäisch-mittelalterlichem Denken herausgewachsen ist und das durchaus nicht die Weltgeltung hat, die ihm jeder Musikliebhaber und unterschwellig sogar auch mancher Musikwissenschaftler zumisst. Nicht anders verhält es sich mit den Begriffen «Ton», «Klang», «Rhythmus» u. dgl., mit denen man operieren muss, um sich technisch über Musik auszudrücken. Ein sorgfältiges Nachdenken über diese Termini in ihrer Anwendbarkeit auf aussereuropäische Musik könnte einen schnell zur oben erwähnten Kapitulation bringen, wenn wir es uns grundsätzlich heute noch leisten könnten, unsere Sinne vor Dingen zu verschliessen, die uns nicht schon in die Wiege gelegt sind. Wer sich also als Europäer auf aussereuropäische Kunst-Inhalte einlässt, muss wissen, dass es ohne Kompromisse im Begreifen und Beschreiben nicht geht, und es bleibt ihm nicht viel anderes übrig, als auf der Hut zu sein, damit die intendierten Schritte von der eigenen in die andere Kultur nicht

1 Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag, den Silvain Guignard im Rahmen der SMG am 7. Februar 2001 in Basel und am 8. Februar 2001 in Zürich hielt.

zu waghalsigen Sprüngen werden. Wohl ist ständiges Überprüfen des Vorgehens am Platz, aber dieses darf die Bewegung auf den fremden Gegenstand hin nicht lähmen. Das Risiko sind konzeptionelle Fehler und falsche Prämissen, die bewirken, dass das Fremde in ein vertrautes Korsett gepresst wird, dass Dinge, die nicht in eine geschaffene Ordnung passen, ausgeklammert werden und dass man sich schämt zuzugestehen, gewisse Dinge grundsätzlich nicht zu begreifen.

Die Idee, barocke Figuren und die japanische Balladenkunst, mit der ich mich seit 20 Jahren auseinandersetze[2], gleichsam auf denselben Tisch zu legen, ist bestimmt etwas kühn. Sie kam mir im Laufe meiner Unterrichtstätigkeit in Japan, wo ich Kurse über europäische Musikgeschichte und über traditionelle japanische Musik (im besonderen über meine japanische Lautenmusik-Forschung) gebe. Der oft harte – stundenplanbedingte – Wechsel von der einen Musikkultur in die andere lässt die oben bildlich gemeinte Äusserung «auf denselben Tisch legen» sogar zur Realität (am Büro-Pult meiner Universität) werden. Umständehalber ergibt sich bei mir der Blick von der einen in die andere Welt also oft ohne speziellen Aufwand, manchmal sogar fast gegen meinen Willen. Wenn ich im Unterricht anhand einer Schütz-Motette den japanischen Studenten zeige, wie im Barock Textinhalte greifbar und eindeutig in Musik übersetzt werden und zufällig in der nächsten Unterrichtsstunde dasselbe mit einem gesungenen japanischen Balladentext tue, dann bin ich nicht selten verblüfft über ähnliche Darstellungsmittel in zwei Musikkulturen, die historisch nicht das Geringste miteinander zu tun haben. Universalismus ist in der Musikgeschichte und Musikethnologie veraltet und ist auch durchaus nicht das Ziel meiner Studien. Umgekehrt aber scheint es mir auch verantwortungslos, Entsprechungen von Gestaltungsmitteln in zwei verschiedenen Kulturen einfach wegzudiskutieren, nur weil man sich vor methodischem Glatteis fürchtet.

Es geht mir in diesem Aufsatz nicht darum, zunächst das komplexe Thema der Figurenlehre in Theorie und Praxis dergestalt zu präsentieren, dass ich danach alle Beobachtungen, die ich in der japanischen Balladenkunst machte, zu den barocken Figuren in Parallelle setzen kann. Viel effektiver scheint es mir, mit einer Hinwendung zur Figurenlehre Fragen zu entwickeln, die ich an die japanische Kunst stelle und dann möglichst aus der japanischen Perspektive zu beantworten versuche.

2 Vgl. etwa Guignard, Silvain: «Structure and performance of a melodic pattern, *haru nagashi* in *chikuzenbiwa*», in: *The oral and the literate in music*, ed. by Tokumaru Yoshihiko and Yamaguti Osamu, Verlag Academia Tôkyô 1986, p. 273–287.

«Lachen» und «Weinen» (u.a.) als Figuren in japanischer Theatermusik

Jeder, der einigermassen mit japanischer Kunst vertraut ist, wird mir zustimmen, dass man in den unterschiedlichsten Gattungen elaborierte Formelwelten findet. Es besteht in traditionellen Künsten Japans generell ein grosser Drang nach formaler Festlegung eines jeden Aspekts und von jedem Detail (ein Phänomen, das den Strukturalisten Claude Lévi-Strauss zum grossen Japan-Liebhaber werden liess). Ein Rezitator der Puppentheaterkunst *bunraku* kennt eine genaue Anzahl von «Lachen», das Lachen des Bösewichts, des Dummkopfs, des jungen Mädchens etc. Dabei ist aber immer eine streng formale «Lach»-Struktur erkennbar – rhythmisch und im Intonationsgestus. Dasselbe gilt für das «Weinen», dessen Aussage und Wirkung herzzerreissend, aber im Grunde genommen unnaturalistisch ist, da es komplett als rhythmisch-melodisches Pattern gefasst ist. Ich hätte also keine Bedenken, hier von einer «Figur des Lachens» oder «Figur des Weinens» zu sprechen.

Berühmt ist im instrumentalen Bereich seit dem 17. Jahrhundert das Motiv «Schnee» (*yuki*). Es handelte sich dabei zunächst um ein kurzes Zwischenspiel für die dreisaitige Langhalslaute *shamisen* in einem gleichnamigen Stück der Liedgattung *jiuta*. Auf dem Instrument wird der Klang einer fernen Glocke abends in einer Schneelandschaft nachgezeichnet, als Illustration der vorangegangenen Textzeile:

> Klänge einer Glocke, weit entfernt von meinem Herzen.

Wiederholungen desselben gezupften Tons, unterbrochen von Pausen, geben den fernen Glockenschlag wieder, der vom Schnee akustisch gleichsam aufgesogen schnell verklingt. In vielen Theaterstücken wird nun dieses Motiv aufgegriffen, auch wenn nicht von Glocken die Rede ist, sondern nur vom Schnee.[3] Damit wird das Motiv zur regelrechten «Schnee-Figur» und wird von Kennern sofort als solche identifiziert.

Yoshihiko Tokumaru, der sich mit dieser Motiv-Problematik beschäftigt hat, behandelt das Phänomen unter dem Aspekt des Zitats. Das ist insofern sinnvoll, als das Aufgreifen musikalischer Formeln und der Umgang damit aus dem Bereich der Dichtung übernommen wurde. In der japanischen Poetik seit dem Mittelalter ist das Zitieren ein zentraler Vorgang, ohne den das Wesen der Dichtung nicht adäquat erfasst werden kann. Der Grund,

3 Vgl. Tokumaru, Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de* syamisen, Verlag Peeters, Paris 2000, S. 103.

weshalb ich diesen Ansatz aber nicht für die Analyse meiner Balladen-Gattung wählte, ist historischer Natur: Es ist Tokumaru geradezu ein Anliegen, mit seiner Studie zu zeigen, dass es weitreichende Gattungs- und Stil-übergreifende musikalische Beziehungen gab und somit die verbreitete Theorie des japanischen Kultursektionalismus für die *shamisen*-Welt nicht zutrifft. Für die Epen-Tradition der verschiedenen *biwa*-Typen ist aber ein Zitierverhalten, in welcher Form auch immer, in viel geringerem Mass erkennbar. Spieler des einen *biwa*-Typs sind unfähig, die Notation eines anderen zu lesen, geschweige denn, einen anderen *biwa*-Typ zu spielen. In den neueren Genres sind zwar durchaus Einflüsse von aussen – d.h. von der *shamisen*-Welt oder von älteren *biwa*-Traditionen – zu erkennen, doch das angestammte Publikum und die Spieler kennen in der Regel nur «ihren» Stil, von dem sie fähig sind, alle komponierten und vom Sänger / Spieler intendierten Ausdrucks- und Gestaltungsmomente zu dechiffrieren. Ich bezweifle z.B., ob eine «Schnee»-Figur, die man in eine *biwa*-Ballade integrierte, von den Hörern als solche erkannt würde, während jedoch sowohl Kenner des *kabuki* als auch jene des Puppentheaters und der Kammermusik (wo überall das *shamisen* zentral ist) bei dem instrumentalen Schnee-Motiv sofort aufhorchen, um die Eindrucks-Intensivierung, die der Zweck der Figur ist, auch wirklich zu erfahren. Es scheint mir also angebracht, in der *biwa*-Gattung, die ich betrachte, von einem relativ geschlossenen System auszugehen, da wir es im Ansatz mit einer Art «musica riservata» zu tun haben.

Biwa-*Rezitation und Quintilians vier* virtutes elocutionis

Das *biwa* ist eine Kurzhalslaute, die vor 1200 Jahren aus arabischen Ländern über die Seidenstrasse nach China, Korea und Japan gelangte. Einige prachtvolle Exemplare aus dieser Zeit können noch heute im kaiserlichen Schatzhaus in Nara bewundert werden.

Wurde das Biwa zuerst vor allem im Ensemble gespielt, gewann es am Hof in Kyôto spätestens seit dem 13./14. Jahrhundert solistisch grosse Bedeutung als Begleitinstrument epischer Gesänge. Seit dem 9. Jahrhundert ist in Kyûshû aber auch eine Tradition blinder Priester bekannt, die ihre Sutrenrezitationen mit dem *biwa* begleiteten. Im Laufe der Jahrhunderte adaptierten sie die höfischen epischen Gesänge und schufen Balladen eigenen Stils. Diese blinden Priester wurden von der Regierung bis zum Ende der Feudalzeit protegiert. 1868, mit der Öffnung Japans gegen den Westen, verloren sie aber ihre Privilegien im Zuge der Modernisierung. Aus der daraus entstandenen Notlage heraus kreierte ein Abkömmling einer alten Priesterfamilie in Fukuoka das *chikuzenbiwa*. Darunter ist sowohl das verfeinerte und verbesserte Instrument der blinden Mönche wie auch eine

Neugestaltung der Balladen zu verstehen. Die meisten Balladen erzählen von wichtigen Ereignissen der japanischen Geschichte und haben zum Ziel, mit Gesang und Saitenspiel grosse Momente der Vergangenheit eindrucksvoll aufleben zu lassen. Historische Korrektheit ist dabei weniger gefragt als das Ziel, mit musikalischen Mitteln der Affekt-Erzeugung die tragische oder heroische Situation für den Hörer emotional nachvollziehbar zu gestalten.

Die Struktur der Balladen von durchschnittlich 30 Minuten Länge wurde grundsätzlich vom grossen mittelalterlichen Vorbild, von der Vertonung des Heike-Epos (*heikebiwa*) übernommen. Es handelt sich dabei gleichsam um einen flexiblen Bausatz vokaler Modelle und instrumentaler Zwischenspiele, wobei letztere auch wieder zum grossen Teil aus bestehenden Formeln zusammengefügt sind. In der gängigen Klassifizierung der japanischen Musik von *utaimono* (Gesangsgenres) und *katarimono* (Erzählgenres) gehört die Gattung *chikuzenbiwa* zu den Erzählgenres mit deutlicher Affinität zum Gesangsgenre. D.h. wenn wir auf einer Achse an einem Extrem die reinen Erzählgenres ansiedeln und am andern die reinen Gesangsgattungen, dann liegt das *chikuzenbiwa* nahe der Mitte. Das bedeutet in erster Linie, dass der Text der Erzählung als solcher rezipiert werden muss. Oberstes Gebot eines Rezitators ist Verständlichkeit.

Damit drängt sich für mich der erste Seitenblick auf die Figurenlehre auf.[4] Johannes Burmeister, der 1606 seine *Musica poetica* veröffentlichte, schuf die Theorie für eine Praxis, die die Madrigalismen seiner Zeit reflektierte und die sich in ihren Grundlagen auf die antike Rhetorik bezog. Burmeister baut auf Quintilian auf, der vier virtutes elocutionis propagierte.[5]

1. Puritas:
Damit ist sprachliche Reinheit im Sinne von Korrektheit gemeint.

In allen anspruchsvollen traditionellen *biwa*-Genres legte man stets grossen Wert auf Integrität und Authentizität der Texte. Da es sich in älteren Gattungen (*heikebiwa* und *môsôbiwa*) um Traditionen blinder Spieler handelt (und somit um orale Vermittlung), waren in der Praxis durchaus Detailveränderungen zu beobachten.[6] Doch das Bemühen um einen guten Text ging in den Kreisen blinder Rezitatoren so weit, dass

4 Generell zur Musik des Barock vgl. Dammann, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1995.

5 Siehe Krones, Hartmut: Art. «Musik und Rhetorik», in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 814–852, hier speziell Sp. 826.

6 Siehe Rutledge, Eric: «Orality and textual variation in the *Heike monogatari*», in: *Heike biwa katari to ongaku*, ed. Kamisangô Yûkô, Verlag Hitsuji Shôbô, Tôkyô 1993, p. 340–360.

Passagen vorgetragen wurden, die der Ausführende selbst nicht richtig verstand, die aber als korrekt galten. In der Kunst des *chikuzenbiwa*, die nur von Sehenden ausgeübt wird, hat sich diese Einstellung nicht verändert, sondern verstärkt: Textveränderungen sind undenkbar, nur Kürzungen sind erlaubt.

2. Perspicuitas: Deutlichkeit.
In meiner Ausbildung als *chikuzenbiwa*-Spieler / Sänger gilt Deutlichkeit stets als oberstes Gebot. Eine deutliche Aussprache ist oft wichtiger als eine perfekte Intonation. Dabei reicht es nicht, nur jedes einzelne Wort akustisch in eine verständliche Form zu bringen; Akzente in Wortverbindungen und die diasthematische Gestaltung ganzer Satzteile dienen einzig der Verständlichkeit. Die negative Abgrenzung gegen andere, mehr gesangsorientierte Gattungen – eine Haltung, die zur Stärkung des Selbstwertgefühls der *biwa*-Rezitatoren wichtig ist – gründet fast ausschliesslich auf der Kritik, man verstünde den gesungenen Text dieser Gattungen nicht.

3. Ornatus: Schmuck.
Für den Rhetoriker heisst das, passende Metaphern zu finden. Für den Rezitator / Sänger bedeutet es das Anbringen von Verzierungen und anderen musikalischen Mitteln, die das Wesentliche des Texts herausstreichen. Speziell auf diese «Tugend» möchte ich weiter unten eingehen.

4. Aptum: die Schicklichkeit der sprachlichen Mittel.
Dieser Begriff beinhaltet wohl auch die ethische Seite der Rhetorik, die seit Platon sehr viel Gewicht hat. Das *chikuzenbiwa* hatte mit der Schicklichkeit ein Problem. Als zu Beginn der japanischen Moderne (Meijizeit, 1868–1912) die Vorgänger der heutigen *chikuzenbiwa*-Spieler ihre feudalen Privilegien verloren, versuchten sie, ihr Auskommen durch ästhetisch und moralisch zweifelhafte Darbietungen aufzubessern. In clownesker Aufmachung sangen und rezitierten sie schlüpfrige oder billig humorvolle Texte (*kokkeibiwa*). Ein wichtiger Antrieb, das neue *chikuzenbiwa*-Genre zu schaffen, war der Kampf gegen das Absinken der Textqualität. Der Sinn für Schicklichkeit ging so weit, dass man keine Balladen amourösen Inhalts gelten liess, obwohl Romanzen-Thematik in der mittelalterlichen *biwa*-Gattung (*heikebiwa*, z.B. Kapitel Kôgô) durchaus akzeptiert war.

Von diesen vier virtutes ist, wie erwähnt, die dritte, ornatus, für unsere Thematik die wichtigste, und sie steht auch bei Burmeister in direkter Beziehung zum Terminus «Figur». Seine *Musica poetica* beginnt mit folgender Definition (zit. nach Hans Heinrich Eggebrecht):

> «Ornamentum oder musikalische Figur ist eine musikalische Gestalt [tractus musicus], [...] die im Rahmen eines textlich-musikalischen Abschnitts [periodus] [...] stattfindet und die von der einfachen Art der Komposition abweicht und dabei mit Nachdruck ein geschmückteres Aussehen annimmt und einführt.»[7]

Was Eggebrecht nach diesem Zitat dann über das Figurenwesen der Barockmusik sagt, kann durchaus auch für das *chikuzenbiwa*-Genre gelten:

> «So kommt es, dass die Figuren im sprachlichen und im musikalischen Werk die gleichen Funktionen erfüllen: Sie gelten als Freiheiten (licentiae) gegenüber dem Regulären, sie wirken als Ausschmückungen (ornamenta), sie geben dem Werk Mannigfaltigkeit und Abwechslung (variatio), [...] und bei alledem sollen sie den Sinn der Aussage dem Hörer nahebringen und verdeutlichen (sensum exprimere, textum explicare). [...] Die Doppelfunktion der Figur als Schmuck der Komposition und Abbild des Textes begründet auch ihre Verwendung in der Instrumentalmusik. [...] In der Vokalmusik ist es immer wieder der Text, der die Figuren als Abbild seines Sinngehalts fordert und rechtfertigt, so dass zahlreiche Figuren zunächst in ihrem Bereich entwickelt wurden, bevor sie dann auch in der reinen Instrumentalmusik Anwendung fanden.»[8]

Das Wesentliche der Figur ist also einerseits das Abbildhafte (sensum explicare) – in vielen Fällen könnten wir auch sagen, das Programmatische – und andererseits etwas Abweichendes, Ungewöhnliches (licentia), womit einer Stelle besondere Aufmerksamkeit zuwächst. Es ist wohl richtig festzuhalten, dass letzteres Charakteristikum für Vokalmusik zutrifft, während ersteres sowohl in Instrumental- wie auch Vokalmusik anzutreffen ist. Auch diese Sicht kann ich von japanischer Seite her bestätigen, möchte mich hier aber nur auf vokale Aspekte beschränken. Beim konkreten Brückenschlagen gehe ich von zwei barocken Figuren aus: *Anabasis* bildet durch eine aufsteigende Tonfolge inhaltlich einen Aufstieg ab und verweist, auch im übertragenen Sinn, Bewegung auf Positives hin (z.B. in den Himmel steigen), *Katabasis* ist das Gegenteil: Abstieg, Unerfreuliches, Bewegung auf Negatives hin (z.B. zu Grabe getragen werden). Konzentrieren wir uns zunächst auf die räumlichen Orte von «hoch» und «tief» und ihre Entsprechungen im japanischen Genre.

7 Zit. nach Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, Piper, München 1991, S. 372.
8 Ebda.

«*Hoch*» – takai/«*tief*» – hikui

«Hoch» korreliert im *chikuzenbiwa* durchaus mit hoher Tonlage. Wo immer das Wort «hoch» (*takai*) im Text erscheint, ist mit einer absolut – oder im Zusammenhang relativ – höchsten Tonstufe zu rechnen. Dasselbe gilt im Prinzip auch für den Begriff «hell». Für moralisch Positives, wie z.B. das Preisen von *samurai*-Tugenden, ist ebenfalls die höchste Tonstufe zu erwarten. Delikat – und vom barocken Denken Abstand nehmend – wird die Frage bei der 7. und nominell höchsten Stufe des Tonsystems, die es in zwei Tonhöhen mit einer Halbton-Differenz gibt. In der Notation wird nie entschieden, welcher der beiden Töne der angemessene ist. Bis zu einem gewissen Grad ist die Wahl dieser zwei Tonhöhen der 7. Stufe dem Geschmack des Ausführenden überlassen. Grundsätzlich ist der tiefere (die kleine Sext über dem Grundton) der «normale» Ton. Die Halbtonerhöhung dient zur Ausdrucksteigerung im Sinne von Emotionalisierung.

Die Bedeutung von «tief» (z.B. *hikui* oder *fukai*) wird musikalisch entsprechend genauso umgesetzt wie das Wort «hoch». Auch Ausdrücke wie «leise werden» oder «dunkle Absichten hegen» werden entsprechend mit einer relativ oder absolut tiefen Tonlage abgebildet.

Für das tiefe Register gibt es eine Notations-Eigentümlichkeit, die uns ebenfalls vom barocken Denken wegführt: die vokalen Initialtöne einer Textzeile werden nummeriert, von 1 – 7 (8...):

(*otsu*	*otsu*	*otsu*)	*otsu*	1	2	3	4	5	6	7	(8...)
D	E	G	A	H	c	d	e	g	a	h/b	(d...)

Doch unter dem Ton 1 gibt es den Ton «*otsu*», was auch in anderen Musik-Systemen «tief» heisst. Interessant ist, dass selbst dieser Ton nicht der tiefste ist! Oft muss man noch stufenweise bis zu einer Quinte tiefer als «*otsu*» singen. Für diese Tonstufen sind die Angaben nur neumenartig festgehalten, oder es wird irgendein tiefer als «*otsu*» gelegener Ton zweideutig ebenfalls als «*otsu*» bezeichnet. Für die korrekte Ausführung allerdings ergeben sich kaum Probleme, da in dieser einstimmigen Musik mit stets demselben Grundton die Tonfolgen der zentralen Oktave in die obere und untere Oktave extrapoliert werden. Eine simple Neumen-Angabe genügt um klarzustellen, wie die Melodie im Quintenbereich unter «*otsu*» verlaufen soll.

Doch ich möchte es nicht bei dieser technischen Bemerkung bewenden lassen, vielmehr verweist dieser Umstand auf systematische Verhältnisse, die uns nun wirklich weit vom Barock entfernen: In japanischer Musik spielt die Tonfarbe eine eminent wichtige Rolle, sie rückt oft zum strukturellen Moment auf. Über die Bedeutung von «*otsu*» und «*kan*» – dem Gegenstück zu «*otsu*», was aber im *chikuzenbiwa* kein gängiger Terminus ist – schreibt

Tokumaru: «Dans ce sens, la distinction de kan et otsu doit être considérée en terme de sonorité, non en terme de registre.»[9] Diese Aussage über *shamisen*-Musik ist auch für meine untersuchte Gattung höchst aufschlussreich. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass meine Lehrerin im Unterricht der Gestaltung einer Melodie-Linie im «*otsu*»-Bereich viel weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwendet als der Pflege der Tonqualität. Wenn man die Stimme öffnen und einen grossen runden Ton produzieren kann, zeigt sie sich zufrieden und nimmt es nicht so genau mit den diasthematischen Details der Melodie.

Hohe Töne für «Freude» und «Schmerz»

Ein entscheidender Unterschied zum barocken Figuren-Arsenal ist auch die Verwendung hoher Töne für Schmerz und Trauer. Wo im Barock ein Tritonus oder sonst ein vermindertes oder übermässiges Intervall u. dgl. zu erwarten ist, werden im *chikuzenbiwa* höchste Töne eingesetzt. Damit entsteht eine Konkurrenz zum Äquivalent hoch = positiv, hell. Doppeldeutigkeit der Mittel schwächt generell die abbildende Kraft einer Figur, schützt jedoch umgekehrt die Kunst vor programmatischem Realismus. Die Tatsache, dass sowohl «Schmerz» und «Trauer» genauso wie «Helle Morgensonne» oder «Heldenmut» auf den gleichen Tonstufen gesungen werden, kann eben nur dadurch erklärt werden, dass wir es im hohen Register mit einem Klangfarben-Bereich zu tun haben, und darin können mit stimmlichen Nuancen sehr unterschiedliche Inhalte transportiert werden.

Das hohe vokale Register hat im *biwa* sozusagen keine Belcanto-Qualität. Es entspricht nicht dem Stil dieses Genres, gleichsam mit dem «hohen C» zu brillieren». Die hohen Töne dürfen und sollen eng klingen. Das Ideal des abgekappten hohen Tons in Japan ist alt. Im mittelalterlichen *heikebiwa*, das einen extrem weiten Ambitus vom Sänger verlangt, besteht die Anweisung, den höchsten Ton so zu produzieren, dass es dem Sänger wörtlich «weiss wird im Kopf» (Mitteilung meiner Lehrerin für *heikebiwa*, Hashimoto Toshie). Diesen kaum mehr kontrollierten Ton hervorzupressen ist keine ästhetische Forderung des *chikuzenbiwa* mehr, aber die spezielle Klangfarbenvorstellung des hohen Registers blieb bestehen. Und so ist es durchaus möglich, bei einem Wort im Umfeld von «Schmerz» den hohen Ton mit fast geschlossenem Mund zu singen, während beim Preisen des Helden der Mund sich etwas weiter öffnet und der Sänger mehr Kraft (was sich in japanischer Vokaltechnik nicht in einer Dynamik-Zunahme zu äussern

9 Tokumaru 2000, S. 38.

braucht) aufwendet. Für den Kenner sind damit beide inhaltlichen Bereiche – trotz gleichen Tonfolgen – genügend voneinander unterschieden.

Tonleiter versus Melodiegerüst (senritsukei)

Die Figuren *Anabasis* und *Katabasis* erschöpfen ihre Bildlichkeit aber nicht in den räumlichen Orten «oben» bzw. «unten», sondern beinhalten den Weg «hinauf» oder «hinunter». In der Barockmusik können diese Figuren leicht mit Skalenabschnitten realisiert werden. Im japanischen Gegenstück ist das problematisch, da es kein Konzept von Tonleitern gibt, sondern nur von einem Modus und damit zusammenhängend einem sog. *senritsukei*, einem melodischen Liniensystem die Rede sein kann. Dieses *senritsukei* ist ein durch Analyse herauszuarbeitendes, weitgehend gattungsspezifisches System von linearen Tonverbindungen. Folgen von Tönen, die wir als Skalenabschnitte verstehen könnten, sind zwar vorhanden, doch ist beispielsweise das stufenweise Durchmessen einer ganzen Oktave praktisch inexistent. Da es sich im Prinzip um Pentatonik handelt, ist die Quarte oder Quinte der Bezugsrahmen allen melodischen Geschehens. Grundton, Quarte und Quinte sind die Grundfesten des Tonsystems, die anderen Töne werden in Bezug auf diese «Pfeiler» verstanden. So ist es denn möglich, dass eine Melodie vom oberen Nebenton der Quinte auf den Grundton absteigt, d.h. eine Sexte überspannt – die üblichste Form ist der Abstieg von der Tonstufe 7 (b / h) auf die Tonstufe 3 (d).

Ganz selten aber können wir einen solchen Aufstieg im Repertoire finden, und das zeigt uns wiederum, dass wir es nicht mit einem Skalendenken zu tun haben, sondern mit melodischen Grundgebilden, die eine Ausprägung des Modus sind. Ein stufenmässiger Sextabstieg ist also auch ein *senritsukei*; doch die meisten *senritsukei* weisen melodische Sprünge und Umkehrbewegungen auf. Das *senritsukei*-Denken schliesst eine freie lineare Kombination von Tönen aus. Von jedem Ton aus ist nur eine bestimmte Anzahl von intervallischen Fortsetzungen denkbar, und jeder Ton hat diesbezüglich seine eigenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten.

Doch kehren wir zum Thema *Anabasis* und *Katabasis* zurück. Werden nicht nur die geometrischen Orte «hoch» und «tief» figurenhaft umgesetzt, sondern auch ein Aufstieg und ein Abstieg? Nach den oben stehenden Ausführungen leuchtet es ein, dass vor allem eine absteigende Tonfolge Figuren-Potential besitzt. Es gibt denn auch viele Belegstellen, wo vom Mond oder der Sonne, die sich neigen, oder von Wasser, das hinunterfliesst, die Rede ist und dafür eine absteigende Tonfolge gewählt wird. «Aufstiegsfiguren» findet man fast keine in der vokalen Melodiegestaltung, durchaus aber im Instrumentalpart. In der Ballade mit dem Titel «Magaki Heikurô» («Der Reitersmann Heikurô») wird erzählt, wie ein Ritter die schwierige Aufgabe

meistert, auf seinem Pferd reitend eine Treppe zu erklimmen. Im Vokalpart ist an einigen Stellen eine *Anabasis* auszumachen, die jedoch nie über mehr als drei Tonstufen geht. Im Instrumentalpart aber gibt es Aufstiege, die ungemein sprechend wirken. Das illustrative Potential wird dadurch noch verstärkt, dass vom Spieler bei der Aufführung verlangt wird, an einer für den Aufstieg zentralen Stelle die Saiten mit seinem Plektrum allmählich etwas weiter oben anzuschlagen, so dass das Publikum auch optisch das schwierige Treppensteigen des Reiters mit seinem Pferd nachvollziehen kann.

«Falsche» reine Quinten

Ein wichtiges Moment der Figur, wie das schon Burmeister betont, ist die Qualität des Andersseins, des Herausragens. In barocker Musik konnte das in einer besonderen Behandlung der kontrapunktischen Regeln oder durch die Verwendung extremer Intervalle (übermässige, verminderte etc.), spezieller Akkord-Strukturen und -Folgen realisiert werden. Das sind alles Regelsysteme, und solche braucht es, um für ein Phänomen durch Strapazierung oder gar Negierung der Normen einen ausserordentlichen Effekt erzielen zu können. Im japanischen Fall liefert das *senritsukei* das Regelsystem, das ermöglicht, eine ausgesuchte Tonfolge als Abweichung – im Figurenlatein eine licentia – begreifbar zu machen. Ich möchte dies mit einem einzigen Beispiel ausführlicher darlegen.

In einer der Balladen mit dem Titel «Der Tod des jungen Atsumori» ist von Verrat die Rede. Im feudalen Japan, wo Loyalität die höchste Tugend war, ist Verrat das schlimmste Vergehen, und dies kann musikalisch durch eine «falsche» Tonverbindung ausgedrückt werden. Die Zeilen 95 / 96 lauten:

95 kono kimi tasuke matsurinaba	*96 nishin idaku to utagawareru*
Wenn ich diesem Jungen helfe,	gilt das als Verrat.

Dieser Satz gibt einen Gedanken des erfahrenen Kriegers Kumagai wieder, der mit Leichtigkeit den Ritter Atsumori besiegt hat. Er sollte ihm den Kopf abschlagen, findet das aber sinnlos, weil sein Gegner nur 16 Jahre alt ist. Er denkt an seinen eigenen Sohn und bekommt Mitleid. Er überlegt, wie er dem jungen Gegner zur Flucht verhelfen könnte, was ihm aber sicher als Verrat angelastet würde.

Die Zeile 95 wird auf dem Grundton (Tonstufe 3) rezitiert mit einer kleinen Verzierung am Schluss auf der Silbe «*ba*». Das erste Wort der Zeile 96 *nishin* (wörtlich: «zwei Herzen») heisst «Verrat». Es wird einen Ganzton unter dem Grundton gesungen. Die Wahl dieser Tonstufe hat deutlich Figuren-Qualität, denn der *biwa*-Kenner empfindet hier ein Abfallen, was für ihn bereits das moralisch Verwerfliche akzentuiert. Doch die licentia ergibt sich

erst danach, weil die Fortsetzung auf der Quarte über dem Grundton einsetzt. Der daraus resultierende reine Quintschritt zwischen *nishin* und *idaku* ist von der Norm der *senritsukei* gesehen regelwidrig. Das ist umso erstaunlicher, als das ganze Tonsystem ja auf Quart- und Quintpfeilern ruht. Der «diabolus in musica» ist hier also kein prinzipiell ungewöhnliches oder gespanntes Intervall; es sitzt nur falsch im Gefüge.

Doch nicht genug des Figurenhaften: beim Wort *nishin* ist zudem in der Notation eine Komma-artige Neume gesetzt, die ein deutliches Absetzen, eine klare Zäsur – im Figurenlatein, eine *abruptio* – verlangt, bevor man zum «verbotenen» Quintschritt ansetzt. Wenn der Rezitator – um der rhetorischen Grundforderung nach perspicuitas nachzukommen, noch einen Stimmgestus des *Abscheus* in die Aussprache des Wortes *nishin* legt, so kommt es hier zu einer Kumulierung von Ausdrucksmitteln, die keine Zweifel mehr an der Verwerflichkeit eines Verrats bestehen lässt.

Epilog

In diesen Ausführungen wurde klar, welche Möglichkeiten der Ansatz bietet, westliche Gestaltungsmittel in der Musik an eine aussereuropäische Musik heranzutragen. Es zeigte sich, dass selbst bei den einfachsten topoi von «hoch» und «tief» schon nach kurzem Hinsehen Ost und West getrennte Wege gehen. Und dennoch verblüffte das oben stehende Beispiel der figurenmässigen Abbildung von «Verrat». Gerade dieses Detail von Vertonung fordert mich heraus, meine Analyse-Spur weiter zu verfolgen, weitere herausragende Stellen in der japanischen Balladenvertonung vom Figurendenken ausgehend analytisch unter die Lupe zu nehmen. Nun verhält es sich mit Burmeisters Lehre jedoch so, dass viele Figuren sich auf den mehrstimmigen Satz und harmonische Strukturen beziehen. Das ist nicht erstaunlich, denn diese theoretische Schrift wurde in der Übergangsoperiode von der Spätrenaissance-Polyphonie zum Generalbass-Zeitalter verfasst. Für meinen Zugriff auf japanische Gestaltungsmittel kommen aber sinnvollerweise nur lineare Aspekte des Figurendenkens in Frage. Die Ausbeute mag diesbezüglich bei Burmeister gering ausfallen, doch das muss mich in meiner Strategie nicht behindern, denn mein Umgang mit Figuren braucht sich nicht auf Burmeister und auch nicht auf die späteren Figuren-Theoretiker zu beschränken. Burmeister hat ja nur eine Summa aus vorhandenen Kompositionen gezogen und für die Barock-Komponisten ein «Figuren-Bewusstsein» geschaffen. Die wenigsten Komponisten haben ein Figuren-Manual studiert, bevor sie zu komponieren begannen. Die meisten haben das Denken mit und in Figuren oral von ihren Lehrern unterrichtet bekommen oder durch Studium von Kompositionen entwickelt. Schon bei Schütz zeigt ja Egge-

brecht[10] Figuren, die dieser Komponist neu erfunden hat, und sein Schüler Christoph Bernhard dachte sich neue Figuren-Bezeichnungen aus (wie etwa den *passus duriusculus*). Es macht also durchaus Sinn, dass ich mich in meinem Bemühen, illustrative Substanz in japanischer Musik zu verbalisieren, auch in komponierter Musik umsehe. Dennoch muss ganz klar bleiben – auch wenn sich partiell kulturübergreifende Entsprechungen ergeben –, dass für eine Analyse japanischer Gestaltungsmittel europäische Musik nur den Anstoss geben, nur Fragen auf den Tisch legen kann. Vergleiche sollten nur helfen, das spezifisch Andere wahrzunehmen. Der Sprung von der einen Kultur in die andere sollte es einem ermöglichen, in der anderen Kultur einen Weg zu finden, auf den man sorgfältig seine Schritte setzen kann.

10 Eggebrecht 1991, S. 380.