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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 24 (2004)

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

Autor: Kniazeva, Janna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835194

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: 12.07.2025

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

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.