

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 32 (2008)

Artikel: "Tout le monde connaît la Schola" - eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis

Autor: Kirnbauer, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868918>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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

„TOUT LE MONDE CONNAÎT LA SCHOLA“ – EINE SPURENSUCHE
ZUR VORGESCHICHTE DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

VON MARTIN KIRNBAUER

Tout le monde connaît la Schola. Mais certains ignorent tout de ce qu'elle est réellement, et ne l'entrevoient qu'à travers les lorgnettes déformantes de la légende.¹

Die ‚Schola‘, von der in dem Zitat die Rede ist, ist nicht die *Schola Cantorum Basiliensis*, sondern eines ihrer konkreten Vorbilder, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Paris gegründete *Schola Cantorum*. Aber auch in Bezug auf die Basler Institution kann nach 75 Jahren Geschichte ein leicht verzerrter Blick konstatiert werden, vor allem, was ihre Vor- und Frühgeschichte betrifft. Zwar wurde diese von Wulf Arlt in seinem materialreichen Beitrag „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik“², der zum 50. Jubiläum der Schola 1983 publiziert wurde, erstmals gründlich aufgearbeitet. Seither sind aber verschiedene neue Materialien zugänglich geworden, die eine erneute Betrachtung ihrer Gründungsgeschichte lohnen. Dazu zählt unter anderem der Nachlaß von Ina Lohr (1903–1983), deren Rolle bei der Gründung bislang wohl eher unterschätzt wurde,³ oder auch der inzwischen zur Verfügung stehende Briefwechsel zwischen Paul Sacher (1906–1999) und einigen der seinerzeit Beteiligten. Zudem blieb eine Reihe von Fragen, insbesondere nach der Herkunft der Idee, eine solche Schule überhaupt zu gründen, bislang unbeantwortet. Zwar halten auch die neuen Materialien keine klaren Antworten bereit, sie erhellen aber den Kontext und schärfen die Konturen der 1933 gegründeten Schule.

Der folgende Beitrag widmet sich in einem ersten Abschnitt den Ereignissen rund um die Gründung der *Schola Cantorum Basiliensis* (im Folgenden SCB), die in die Zeit vor der Aufnahme des Schulbetriebs im November 1933 fallen. Ein zweiter Abschnitt lenkt die Aufmerksamkeit auf alternative Modelle eines Umgangs mit Alter Musik, die seinerzeit möglich gewesen wären, aber nicht verfolgt wurden. Hier kommt ein anderer potentieller Protagonist in den Blick, Jacques Handschin (1886–1955), der aber anscheinend nicht in den durchweg jungen Gründungskreis um Paul Sacher paßte.

*

¹ Vincent d'Indy e. a., *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris 1927 (der zitierte Passus findet sich im Vorwort von d'Indy).

² Wulf Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstitutes für alte Musik‘ in den Jahren 1933 bis 1970“, in: *Alte Musik – Praxis und Reflexion*, hg. von Peter Reide-meister & Veronika Gutmann, Winterthur 1983 (= Basler Jahrbuch für Historische Musik-praxis, Sonderband zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), 29–76.

³ Vgl. Martin Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, in: Ulrich Mosch (Hg.), *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, Mainz 2006 (= Publikationen der Paul Sacher Stiftung 11), 25–56, bes. 38–49.

Das früheste bislang bekannte Dokument zur Gründung der SCB stellt ein „I. Entwurf“ vom 22. September 1932 dar, der in das eigentliche Programm vom 30. November 1932 mündete; diesen oft zitierten Text publizierte Wulf Arlt seinerzeit als ein „bemerkenswertes Dokument historischer Musikpraxis“.⁴ Tatsächlich muß aber die Idee zur Gründung eines „künstlerisch-wissenschaftlichen Lehr- & Forschungsinstitutes für alte Musik“⁵ schon mindestens im vorangehenden Sommer weit gediehen gewesen sein. So schließt Walter Nef (1910–2006), Neffe des seinerzeitigen Basler Ordinarius für Musikwissenschaft Karl Nef, einen Brief an Paul Sacher am 26. August 1932 mit dem Satz: „Ich bin gespannt auf die neusten Nachrichten über die Schola.“⁶ Demnach waren schon im August 1932 Idee und Name vorhanden, und Sacher hatte mit dem um vier Jahre jüngeren Nef darüber offenbar ausführlicher gesprochen.

Walter Nef hatte in diesen Jahren Studienaufenthalte in Berlin und Paris absolviert: In Briefen an Sacher berichtete er beispielsweise begeistert aus Paris von den Veranstaltungen des Musikhistorikers André Pirro (1869–1943), der im Anschluß an seine Vorlesungen jeweils eine „conférence technique“ mit praktischen Übungen abhielt, und er bewundert dessen ungeheure Kenntnisse „in der alten Musik“. Entsprechende Interessen und Kenntnisse des französischen Musikwissenschaftlers datieren aus Pirros Zeit als Gründungsmitglied und Lehrer der Pariser *Schola Cantorum* (dazu unten). Wohl nicht zuletzt auf diese Studienaufenthalte Walter Nefs läßt sich die Kenntnis von „anderen Schulen“ zurückführen, die in den Gründungsdokumenten der SCB genannt werden: Neben der Pariser *Schola Cantorum* wird dort auch die von Hans-Joachim Moser (1889–1967) geleitete Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin erwähnt.⁷

In weiteren Briefen orientiert Sacher Nef über den Fortgang des Projektes: Am 2. September 1932 schreibt er, er habe „betr. Schola“ mit den meisten Leuten bereits gesprochen, „und von allen, hauptsächlich auch von Geering und Meili begeisterte Zustimmung und Zusage erhalten.“⁸ Arnold Geering (1902–1982), zu dem Zeitpunkt als Sänger und Gesangslehrer tätig und zwei Jahre zuvor in Basel mit einer Arbeit über Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation in Musikwissenschaft promoviert, sowie der Sänger Max Meili (1899–1970) gehörten dann auch zum Lehrpersonal für Gesang der

⁴ Arlt, „Zur Idee und zur Geschichte“ (wie Anm. 2), 36–39.

⁵ So die Formulierung des Entwurfs; im Exemplar im Nachlaß Ina Lohr (Paul Sacher Stiftung Basel – im Folgenden nachgewiesen als: PSS – IL 22–6) handschriftlich korrigiert in „Forschungs- und Lehrinstitut“.

⁶ Korrespondenz von Paul Sacher (in der PSS), Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, W. Nef, 26. August 1932.

⁷ „Moser Berlin. Sc Cant. Paris“, marginale Ergänzung im „I. Entwurf“ im Exemplar im Nachlaß Ina Lohr. – Briefe von W. Nef in der Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932. – Zu korrigieren ist die Formulierung in Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, 48, nach der Moser im Entwurf „als Lehrer für eine Vielzahl von Fächern figurierte“: Tatsächlich war er nur für Schulmusik vorgesehen, für die anderen Fächer aber war an den Basler Dirigenten, Komponisten und Theorielehrer Rudolf Moser (1892–1960) gedacht worden.

⁸ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, W. Nef, 2. September 1932.

ersten Stunde, Geering anfangs auch für das die praktische Ausrichtung der SCB bezeichnende Fach „Bibliographie der Neuausgaben“.⁹ Der genannte erste programmatische Entwurf entstand offenbar in den kommenden drei Wochen. Dann nämlich kam es zu einem Treffen von Paul Sacher mit Geering und Ina Lohr, die Sacher seit dem Frühsommer 1930 als „musikalische Assistentin“ für sein Kammerorchester zur Seite stand.¹⁰

Ina Lohr ist wohl als diejenige Person innerhalb der Gründungsgeneration der SCB anzusehen, die die tiefsten Kenntnisse in Alter Musik mitbrachte und Sacher ein Leben lang musikalisch beriet. Sie hatte sich schon während ihres Amsterdamer Studiums für mittelalterliche Musik (vor allem für den Choral) und für Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts begeistert und dort auch an entsprechenden Aufführungen des Chorleiters Hubert Cuypers (1873–1960) mitgewirkt. Über Cuypers lernte sie auch den Musikwissenschaftler Charles van den Borren (1874–1966) kennen, der – wie Ina Lohr einmal schrieb – „ähnliche Interessen hatte wie wir einige Jahre nachher: alte Musik nicht nur analysieren und besprechen, sondern auch zum Klingen bringen“.¹¹ Daß dies keine leere Formel war, zeigt die Gründung von „Pro Musica Antiqua“ 1932 in Brüssel, ein Ensemble für Musik des Mittelalters und der Renaissance, durch den Schwiegersohn van den Borrens, Safford Cape (1906–1973).¹²

Auskunft über das Treffen zwischen Sacher, Geering und Lohr gibt ein Brief, den Geering, der beauftragt wurde, den nicht in Basel weilenden Walter Nef über das Treffen und seine Ergebnisse zu informieren, an diesen sandte:

Paul Sacher hat am vergangenen Freitag Fr. Ina Lohr und mich zu sich berufen, zu einer Besprechung seines Planes für ein Exposé über Zweck und Programm seiner Schule [...]¹³

Der Brief wurde am 26. September geschrieben, das war ein Montag, der genannte „vergangene Freitag“ war demnach der 23. September, nur ein Tag nach der Datierung des „I. Entwurfs“ (vom 22. September) – der demnach für dieses Treffen bereits vorgelegen haben mußte. Es stellt sich die Frage, wer diesen Entwurf formuliert hat: kaum Paul Sacher im Alleingang. Gab es vorher Treffen (etwa mit Ina Lohr oder anderen), bei denen der Text konzipiert und formuliert wurde? Das wäre typisch für Sachers unilaterale Führungsstrategie, jeweils in Einzelgesprächen zu agieren, partiell zu delegieren und den Informationsfluß auf seine Person zu konzentrieren. Zumindest in diesem Sinne wäre die Formulierung Geerings, der von „Sachers Schule“ spricht, sicher korrekt.

⁹ (undat.) Prospekt der SCB für das 1. Schuljahr 1933/34.

¹⁰ Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 39.

¹¹ Undatierter Brief [nach 1973] an P. Sacher (Slg. Ina Lohr); vgl. Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 38.

¹² Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, 210f.

¹³ Universitätsbibliothek Basel, Nachlaß Karl Nef, A. Geering an K. Nef, 26. September (dort auch die folgenden Zitate).

Weiter orientiert Geering in dem Schreiben an Nef über Organisatorisches: So soll es zwei Vorstände für die Leitung der Schule geben, einen „administrativ-finanziellen“ und einen „wissenschaftlich-künstlerischen“, beide unter der „Oberleitung des Direktors“. Diese Position übernehme Paul Sacher, die wissenschaftlich-künstlerische Leitung sollen sich Lohr, Geering und Nef teilen. Thema ist auch der Name der geplanten Schule (*Schola Cantorum*):

Der lat. Titel ist die genaueste Bezeichnung, weckt aber unerwünschte Assoziationen und könnte von katholischer Seite angefochten werden. Es sind weitere Möglichkeiten zu suchen und zu prüfen.

Wiederum einige Wochen später, am 16. Oktober 1932, die Diskussion um den Namen war offenbar noch nicht abgeschlossen, schreibt Geering deswegen an Sacher:

In Bezug auf den Namen ist vielleicht zu erwägen, ob man der Definition des Isidor de Sevilla gerechter werden könnte, wenn man im Titel der Schule beides, sowohl das „cantare“ als das „sonare“ erwähnen würde, etwa „*Schola Cantorum Sonatorumque Basiliensis*“. Das spätere Mittelalter hat ja allerdings unter dem Einfluss der Kirche und ihrer Chöre den Gebrauch von „cantare“ auch auf das Spielen auf Instrumenten ausgedehnt. Meine Spitzfindigkeit möchte ich nur deshalb noch zur Sprache bringen, weil mit der Erwähnung der Sonatoren zugleich der Wille unserer Schule zu etwas neuem noch nicht dagewesenem bekundet und jede Verwechslung mit bestehenden konfessionellen Einrichtungen zum Vornherein vermieden werden könnte.¹⁴

Der vorgeschlagene Name „*Schola Cantorum Sonatorumque Basiliensis*“ blieb der Schule glücklicherweise erspart. Die befürchteten Einwände „von katholischer Seite“ wie die „unerwünschten Assoziationen“ beziehen sich auf die Namensgleichheit und damit Verwechslungsgefahr mit einer seinerzeit bereits bestehenden Institution, der *Schola Cantorum* in Paris. Sie war nicht nur im Namen ein Vorbild für die Basler Neugründung (inklusive der bis heute irritierenden ‚orthographischen Schwäche‘, nach der „Schola“ mit ‚h‘ und nicht klassisch korrekt ohne dieses geschrieben wird).

Die Pariser *Schola Cantorum*, gegründet Ende des 19. Jahrhunderts von Charles Bordes (1863–1909), Alexandre Guilmant (1837–1911) und Vincent d'Indy (1851–1931), ging vom Projekt einer „restitution des chefs-d'œuvre musicaux religieux“ aus.¹⁵ Es entwickelte sich eine einflußreiche Institution mit vielfältigen Aktivitäten: Aufführungen ‚alter Musik‘ (wie eine Serie von Bach-Kantaten, gefeierten Wiederaufführungen von Opern Monteverdis und Rameaus usw.), eine ‚Ecole de chant liturgique et de musique religieuse‘ (bezogen auf Gregorianik und Vokalmusik im Stile Palestrinas) wie auch

¹⁴ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember, A. Geering, 16. Oktober 1932.

¹⁵ Vgl. hierzu Vincent d'Indy e.a., *La Schola Cantorum* (wie Anm. 1); Louis Laloy, *La Musique Retrouvée 1902–1927*, Paris 1928 (= *Le Roseau d'Or* 27), insbes. 68–92; Jean & Francine Mailard, *Vincent d'Indy. Le maître et sa musique, la Schola Cantorum*, Paris 1994.

eine normale Musikschule (inklusive Kompositionsklassen), Konzertreihen, Editionen ‚alter Musik‘ und die Publikation einer im damaligen Verständnis wissenschaftlichen Zeitschrift. Hier sind bereits fast alle Elemente vorhanden, die sich dann auch in dem Projekt der SCB wiederfinden. Zentral war in Paris aber der Einsatz für die Restauration der katholischen Kirchenmusik unter dem wenig differenzierten Schlagwort „Gregorianik“ – und vor allem damit wurde der Name verbunden.

Da es auch Ableger der Pariser *Schola Cantorum* in der Westschweiz gab, war das Unbehagen an dem Namen ‚Schola Cantorum‘ für das Basler Projekt nicht unberechtigt. Letztlich bleibt es ein Rätsel, daß sich dieser ‚belastete‘ Name im durch und durch reformierten Basel dennoch durchsetzen konnte. In einem Brief vom 22. September 1932, also einen Tag vor dem berichteten wichtigen Treffen von Sacher, Geering und Lohr, schrieb Sacher an August Wenzinger (1905–1996), zu der Zeit als Cellist in Bremen lebend:

Lieber August,

Ein Plan, der mich schon lange bewegt, kann nun vielleicht in absehbarer Zeit Wirklichkeit werden. Ich möchte nämlich eine Schule für alte Musik gründen, an der Wissenschaftler und Künstler Hand in Hand den Problemen, die uns alle beschäftigen, zu Leibe rücken. Mein Gedankengang ist ungefähr folgender: Das riesige von der Musikwissenschaft zu Tage geförderte Material kann praktisch nur schlecht zu klingendem Leben erweckt werden, da die Musikwissenschaftler, wenn sie selber solche Versuche unternehmen, gewöhnlich ohne das musikalisch-technisch nötige Rüstzeug ans Werk gehen, und da umgekehrt den meisten ausübenden Künstlern, wenn sie für alte Musik überhaupt Interesse haben, die immerhin notwendigen historischen Kenntnisse fehlen. Die „Schola Cantorum Basiliensis“ müsste demnach den Untertitel tragen: Künstlerisch-wissenschaftliches Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik. Das klingt scheusslich und soll wenn möglich auch nie in dieser Formulierung gedruckt werden. Es drückt aber am ehesten in Kürze das, was ich meine, aus. [...]¹⁶

„Das klingt scheußlich“ und sollte so nie gedruckt werden – wie wir heute wissen, muß diese Einschätzung Sachers in den folgenden Wochen gründlich korrigiert worden sein und die Schule trug diesen Namen dann während des folgenden halben Jahrhunderts. Die Arbeit an dem Entwurf ging weiter, er zirkulierte zwischen den Beteiligten und wurde in Besprechungen ausgearbeitet. Ende Oktober 1932 sendet Sacher „die vorläufig endgültige Fassung“ des Exposés an Walter Nef, die „endgültige Fassung“ solle „in den nächsten Tagen [...] gemeinsam mit Ina Lohr und Arnold Geering“ redigiert werden.¹⁷ In einem bezeichnenden „P.S.“ ergänzt Sacher:

¹⁶ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Str-Z bis 31. Dezember 1932, A. Wenzinger, 22. September 1932.

¹⁷ Universitätsbibliothek Basel, Nachlaß Karl Nef, P. Sacher an K. Nef, 26. Oktober 1932 (dort auch das folgende Zitat).

Ich bitte Dich auch um die Freundlichkeit diesen Entwurf Deinem Onkel vorzulesen und ihn um seine Kritik zu bitten.

Der Basler Ordinarius Karl Nef (1873–1935), bei dem alle bislang genannten Beteiligten studierten bzw. studiert hatten, wurde demnach spätestens zu diesem Zeitpunkt ins Vertrauen gezogen. Diese Rolle im Hintergrund wird bestätigt durch seine Charakterisierung als „Mentor“ Sachers und Lohrs, und als „Lehrer, der ein väterliches Verständnis auch für die merkwürdigsten Pläne seiner Studenten aufbrachte“ (so Ina Lohr im Rückblick).¹⁸

Tatsächlich laufen im damaligen Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel einige Fäden zusammen, aus denen das Projekt *Schola Cantorum Basiliensis* geknüpft wurde: Die Gründergruppe bestand fast ausschließlich aus Studenten bzw. studentischen Besuchern der Veranstaltungen Nefs, insbesondere auch von dessen Collegium musicum, eines vorwiegend aus Studenten zusammengesetzten Ensembles, das zum Zweck praktischer Aufführungsversuche gegründet worden war.¹⁹ Hintergrund war nicht nur das Interesse Nefs an solchen Musiziervereinigungen (er hatte 1896 in Leipzig über Collegia musica in der Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert promoviert), sondern vielmehr noch die Notwendigkeit, vor dem allgemeinen Aufkommen der Schallplatte auch „alte Musik“ den Studierenden klanglich näherzubringen und erfahrbar zu machen (ähnliches gab es auch im benachbarten Freiburg/Brsg. oder in Leipzig).²⁰ Allerdings, gerade auf solche „musikwissenschaftlichen“ Aufführungsversuche bezieht sich wohl auch Sachers zitierte Bemerkung, den Musikwissenschaftlern fehle gewöhnlich „das musikalisch-technisch nötige Rüstzeug“, während den meisten ausübenden Künstlern entweder das Interesse für alte Musik überhaupt oder aber die notwendigen historischen Kenntnisse fehlten.

Aus dieser Situation am Basler Musikwissenschaftlichen Seminar ergibt sich auch, daß alle ‚Väter und Mütter‘ der SCB etwa gleich alt waren (knapp unter 30 Jahre), mit Ausnahme eben von Karl Nef, dem väterlichen Mentor. Betrachtet man aber diese Reihe, dann fällt auch das Fehlen eines Namens auf, der hier ebenfalls hätte erscheinen können: Jacques Handschin (1886–1955). Offenbar hatte Sacher auch ihn, seit 1930 außerordentlicher Professor in Basel und daneben Organist in Zürich, im Vorfeld kontaktiert. Einen konkreten Anhaltspunkt für eine Anfrage an Handschin liefert ein undatiertes Antwortbrief Handschins an Paul Sacher, der sich allerdings unter Schreiben zwischen April und November 1932 eingeordnet findet. Darin heißt es:

Natürlich ist mir Ihr Plan inzwischen im Kopfe herumgegangen. Zu etlichen Einzelheiten gäbe es Fragen; aber die Hauptsache: so sehr man eine solche Sache

¹⁸ Undatiertes Brief [nach 1973] an Paul Sacher (Slg. Ina Lohr); vgl. Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 34.

¹⁹ Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“ (wie Anm. 3), 33.

²⁰ Vgl. Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis* (wie Anm. 12), 242–3.

in Existenz sehen möchte, wäre es nicht vorsichtiger, es fände zunächst unter dem „Deckmantel“ des K.O. [Kammerorchester] statt als unter einer neuen Firma?²¹

Bei dem genannten „Plan“ könnte es sich um die vorgesehene Schule handeln, die Handschin eher als ‚Ableger‘ des von Sacher gegründeten und geleiteten Basler Kammerorchesters sieht. In jedem Fall spricht hieraus keine „begeisterte Zustimmung“, die Sacher bei allen seinen Basler Gesprächspartnern erhalten haben will, sondern es zeigen sich vielmehr Bedenken, die viel grundlegender waren.

Bekanntlich fehlt Handschin dann auch im Kollegium der SCB und sein Bericht über das erste Arbeitsjahr der Schule von 1934 läßt eine deutliche Distanz zur neuen Schule erkennen:

Diese Konzerte [gemeint sind drei Konzerte der SCB im Juni 1934 zum Abschluß des ersten Studienjahres – MK] fanden lebhaften Zuspruch und waren dazu angetan, der tapferen jungen Schar, die das Banner der Schola Cantorum Basiliensis trägt, neue Sympathien zu gewinnen. Das Eigene dieser Vereinigung besteht darin, daß sie aus für die alte Kunst begeisterten Musikern besteht, die zugleich musikwissenschaftlich gebildet, teilweise sogar daneben Musikwissenschaftler sind; und wenn auch der Untertitel „Lehr- und **Forschungs**-Institut für alte Musik“, den sie sich gibt, angesichts ihrer vorwiegend praktischen Zielsetzung nicht ganz angemessen erscheint, wollen wir uns wenigstens freuen über die sich darin äußernde **Sympathie** für unsere knöcherne alte Dame, die Forschung, der mit heißer Liebe zu dienen ja nur Sache einiger Sonderlinge ist. Die Sympathie ist von beiden Seiten nur zu begründet, bietet doch die Forschung die Voraussetzung einer praktischen Wiederbelebung, und ist doch die Wiederbelebung eine Art experimenteller Erweiterung unseres historischen Weltbildes!²²

Charakterisierungen wie „tapfere junge Schar“, „für die alte Kunst begeisterte Musiker, die zugleich musikwissenschaftlich gebildet, teilweise sogar daneben Musikwissenschaftler sind“, wirken deklassierend, in jedem Fall distanzierend. Dies war von Handschin ziemlich sicher auch so gemeint, hatte er doch zu diesem Zeitpunkt eine ganz andere Vorstellung vom Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Praxis und damit von den Möglichkeiten und Grenzen einer Beschäftigung mit alter Musik entwickelt. Schon allein deshalb mußte er dem etwas naiven Enthusiasmus der um eine Generation Jüngeren skeptisch gegenüber stehen, Wissenschaft und Praxis zu verbinden.

*

Jacques Handschin, 1886 als Sproß einer Schweizer Familie in Moskau geboren, lebte und wirkte seit 1909 in St. Petersburg. Zuvor hatte er verschiedene Studien an den Universitäten Basel, München und Leipzig getrieben, dabei

²¹ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin (undatiert).

²² *Acta Musicologica* 6 (1934), 192 (Hervorhebungen original); teilweise zitiert bereits bei Arlt, „Zur Idee und Geschichte“ (wie Anm. 2), 51.

aber vor allem seine Ausbildung als Konzert-Organist bei den berühmtesten Organisten seiner Zeit verfolgt: bei Max Reger in München, Karl Straube in Leipzig und Charles-Marie Widor in Paris. 1909 wird er Dozent für Orgel am Konservatorium in St. Petersburg, 1914 dort zum ordentlichen Professor ernannt. Daneben aber beginnt er eine bis vor kurzem kaum bekannte – und in ihrem Umfang auch nicht vermutete – journalistische Tätigkeit: Er schreibt Konzertkritiken und Berichte über die musikalische Welt in verschiedenen, vor allem in St. Petersburger Zeitungen.²³

Handschin, der mit Ausnahme vielleicht des Besuches einiger Vorlesungen von Nef in Basel und von Hugo Riemann in Leipzig nie Musikwissenschaft studiert hatte, zeigt sich in diesen Texten als neugieriger und eloquenter Journalist, der die Musik und das Musikleben seiner Zeit aufmerksam verfolgt. Als zugleich ausübender Künstler trug er sogar zu seiner Gestalt bei, indem er etwa 1910 nach eigener Aussage der „Bach-Bewegung“ beitrug und darin ‚das Heil der musikalischen Welt‘ („le salut du monde musical“) sah, sowie 1915 einen Zyklus mit der Aufführung aller Orgelwerke Bachs initiierte.²⁴

So registrierte er auch begeistert die Anfänge einer historischen Aufführungspraxis, wie er sie in Konzerten mit Henri Casadesus und seinem Ensemble („Société de concerts des instruments anciens Henri Casadesus“) und der Cembalistin Wanda Landowska erleben konnte, und ihm waren die entsprechenden Aktivitäten in anderen europäischen Ländern bekannt. 1913 berichtet er in Zusammenhang eines Vokalkonzertes mit „niederländischen Meistern des reinen Chorstils“ (wie Dufay, Josquin, Lasso und Palestrina):

In Paris wurde 1896 die Schola cantorum begründet, eine zugleich pädagogische, wissenschaftliche und ausübende Anstalt mit der ausgesprochenen Absicht, der alten Musik im modernen Leben zu der ihr gebührenden Stellung zu verhelfen. Glückliche Pariser, die ihr die Möglichkeit habt, alle die Meisterwerke, die anderen verschlossen sind, in euch aufzunehmen! Eure moderne Musik zeugt mehr und mehr von diesem wohltätigen Einfluß. Wir in Petersburg müssen uns mit gelegentlichen Brocken begnügen. [...] Zugleich sei aber auch der ermutigende Wunsch ausgesprochen, daß solche Versuche öfter und systematisch unternommen werden.²⁵

²³ Siehe vorläufig Janna Kniازهva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin auf dem Wege zur (Musik-)Wissenschaft“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 24 (2004), 179–217. Zu den neu entdeckten Texten: *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, kommentiert und ediert von Janna Kniازهva im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel (Redaktion Martin Kirnbauer und Ulrich Mosch, Übersetzung Andreas Wehrmeyer), Basel (= Resonanzen – Basler Schriften zur Alten und Neuen Musik 1) [im Druck].

²⁴ Jacques Handschin, „Jean-Sébastien Bach et le XIXe siècle“, in: *La revue internationale de Musique* 8 (1950), 157–64, 163; zit. bei Michael Maier, *Jacques Handschins „Toncharakter“*. *Zu den Bedingungen seiner Entstehung*, Stuttgart 1991 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 31) [zugl. Diss Freiburg/Brsg. 1988], 13.

²⁵ Jacques Handschin, „Jubiläumskonzert des Chores A. Archangelski“, in: *St. Petersburger Zeitung* 1913, Nr. 30, 30. Januar (12. Februar), 3.

Die Arbeit der Pariser *Schola Cantorum* kannte Handschin aus eigener Anschauung, hatte er in Paris ja bei Widor studiert. Sein Interesse an Alter Musik erstreckte sich in jenen Jahren nicht nur auf den Besuch von entsprechenden Konzerten und Aufführungen von Bachs Orgelwerk, sie reichten wesentlich weiter. Zu nennen ist hier etwa sein Engagement für die Zeitschrift „Der musikalische Zeitgenosse“ [Музыкаль'ныj совремник], die anfangs der 1910er Jahre in St. Petersburg „als fortschrittliches Organ zu Fragen der Musikkunst“ konzipiert wurde.²⁶ Teil des Programms dieser Zeitschrift in russischer Sprache waren auch Editionen und öffentliche Vorlesungen, Gesprächskreise und Konzerte, zudem wurde ein eigenes Streichquartett unterhalten. Diese teils wissenschaftlichen, teils musikpraktischen Aktivitäten erstreckten sich wie in der Pariser *Schola Cantorum* auch auf Alte Musik. So war in der Saison 1915/16 eine Aufführung von Monteverdis *Orfeo* vorgesehen, der Ausbruch des Krieges verhinderte dieses Unternehmen aber ebenso wie das bereits für 1914 angekündigte Erscheinen der Zeitschrift. In diesem umfassenden Projekt finden sich bereits gewisse Anklänge an die Arbeit der *Schola cantorum* (der in Paris wie später der in Basel): mit der Idee einer Publikation und der Aufführung alter Musik wie auch der Vermittlung. Und der damals kaum dreißigjährige Handschin war voller Enthusiasmus dabei.

Noch pointierter wird dieses besondere Interesse in einem etwas späteren Projekt Handschins. Durch die Revolution veränderte sich die musikalische Landschaft in Petrograd, wie St. Petersburg inzwischen hieß, markant. Handschin wurde im Herbst 1918 in den „Verband der Kunstschaffenden“ aufgenommen, im Februar 1919 erfolgte an ihn das Angebot, in der Musikabteilung des Volkskommisariats für Bildung mitzuarbeiten („Narkompross“, mit einer zugeordneten Musikabteilung ‚Музо‘).²⁷ Handschin übernahm dort die Leitung einer Unterabteilung, die „Wissenschaftlich-theoretische Sektion der Akademischen Unterabteilung der Musikabteilung des Volkskommisariats für Bildung“ (daneben gab es die Abteilungen Musikverlag, musikalische Bildung und Konzerte) und er war dort auch für eine wissenschaftliche Zeitschrift zuständig („Nachrichten der wissenschaftlich-theoretischen Unterabteilung der Musikabteilung des Volkskommisariats für Bildung“). Bemerkenswert im Zusammenhang mit Alter Musik und zu Handschins Verständnis von musikalischer Praxis und Wissenschaft ist sein dort publizierter „Entwurf des Reglements für die Akademische Unterabteilung“. Darin heißt es:

Die Methoden der Musikgeschichte haben sich hinreichend herausgebildet. [...] Nur in methodischer Hinsicht bedarf die Musikgeschichte einer gewissen Ergänzung. Die Musikgeschichte war daran gewöhnt, sich ihrem Material eher abstrakt-formal

²⁶ Siehe hierzu Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. VII „Zeit der Veränderungen“.

²⁷ Siehe Jacques, Handschin, „Musikalisches aus Rußland“, in: *Basler Nachrichten* 76 (1920), Nr. 332 und 333 vom 6. August 1920; Wiederabdruck in Hans Oesch (Hg.), *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, 263–74. – Vgl. hierzu auch Kniazeva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin“ (wie Anm. 23), 185–94.

als praktisch-künstlerisch zu nähern, und das schafft zwischen der Musik der Vergangenheit und uns eine gewisse Trennwand. Um das Studium der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen zu fördern, veranstaltet die Akademische Unterabteilung Vorführungen und ganze Kurse, die einzelnen Epochen der Musikgeschichte gewidmet sind. [...] Hierbei muß der Schaffung eines echten Kadens musikalischer Ausführender Aufmerksamkeit geschenkt werden, der in der Lage sein sollte, sich soweit als nötig von den zeitgenössischen Ansätzen der Ausführung loszusagen und in die Musik der Vergangenheit einzudringen.²⁸

Die Rhetorik ist die der frühen Sowjet-Zeit, inhaltlich aber findet sich wiederum eine Reihe „Schola-kompatibler“ Ideen, formuliert aus der Perspektive eines an der Wissenschaft interessierten Praktikers zuhanden einer neu zu schaffenden Institution: die ‚methodische Ergänzung‘ der Musikgeschichte (gemeint ist Musikwissenschaft), die sich neu ‚praktisch-künstlerisch‘ auch mit alter Musik beschäftigen soll. Dieses „Studium der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“ ist wohl der zentrale und zukunftssträchtigste Aspekt dieses Ansatzes. Die Umsetzung dieses ambitiösen Programmes in Petrograd konnte Handschin aber nicht mehr weiterverfolgen.

Veranlaßt vor allem durch die schwierige wirtschaftliche Situation entschloß er sich im Mai 1920 zur Übersiedelung in die Schweiz. Dort zwang ihn die Sicherung des Lebensunterhaltes zur Annahme einer Organistenstelle erst im St. Gallischen, dann in Zürich. Daneben erarbeitete er eine zweite musikwissenschaftliche Dissertation (1921) – die erste war bei der Übersiedelung in die Schweiz unter abenteuerlichen Umständen verloren gegangen – und kurz darauf stellte er eine Habilitationsschrift fertig (1924), die seinen internationalen Ruf als Mediaevist und Musikwissenschaftler begründeten. Aber auch die in St. Petersburg/Petrograd entwickelten Ideen eines „Studiums der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“ verfolgte er weiter – nun allerdings in entscheidend abgewandelter Form.

So veranstaltete Handschin im Mai 1927 drei Konzerte mit mittelalterlicher Musik (in Zürich, Bern und Basel). In einem Aufsatz äußert sich Handschin nicht über die genauen Hintergründe dieser bemerkenswerten Unternehmung – der rein auf die Quellenlage und auf aufführungspraktische Entscheidungen eingehende Bericht ist allerdings auch eine Art stumme Stellungnahme –, er verweist nur allgemein auf das „Gegenwartsinteresse“ dieser mittelalterlichen Musik.²⁹ Dieses konkrete „Gegenwartsinteresse“, das bereits in Handschins sehnsüchtigem Lob der Pariser *Schola Cantorum* von 1913 anklang, ist auch

²⁸ Jacques Handschin, „Proekt položenija ob Akademičeskom podotdele“, in: *Muzykal'nyj otdel Narkomprossa. Izvestija akademičeskogo podotdela* [Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung. Nachrichten der akademischen Unterabteilung], Ausgabe 2, Petrograd 1921, 55–61, 56; zitiert auch bei Kniazeva, „Der Musikhistoriker Jacques Handschin“, 194 (in anderer Übersetzung, inklusive des Titels). – Siehe hierzu auch Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. IX „Die letzten russischen Jahre. Der Weg in die Wissenschaft“.

²⁹ Jacques Handschin, „Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1927–28), 8–22.

der Hintergrund seiner Einladung an Igor Strawinsky, ihm im Oktober 1930 in Basel Beispiele mittelalterlicher Musik vorzuführen.³⁰

Diese Aktivitäten Handschins fanden vor und außerhalb des Kreises um Paul Sacher statt (allein Arnold Geering als Sänger und August Wenzinger als Gambenspieler wirkten auch bei den von Handschin veranstalteten Konzerten mittelalterlicher Musik mit). Ihr musikalisches Zentrum war vielmehr der Basler Sänger und Chorleiter Walter Sterk (1894–?), der mit seinem „Sterck-schen Privatchor“ auch eine Reihe etwa von „Bachaufführungen in originaler Besetzung“ veranstaltete.³¹ Handschins Aktivitäten standen vielmehr in Konkurrenz zu denen Sachers, seine Interessen und Überzeugungen hinsichtlich Alter Musik unterschieden sich deutlich.

Klar formuliert wird dieser Gegensatz in einer Auseinandersetzung um einen Aufsatz, den Handschin zum Erwerb des Pleyel-Cembalos für das *Basler Kammer Orchester* (BKO) von Paul Sacher verfaßte. Sacher hatte ihn um diesen Beitrag gebeten, um für das „unter grossen Opfern“ angeschaffte Instrument zu werben: „Das Instrument erfreut sich leider in Basel keiner Beliebtheit und ist absolut unpopulär“, schreibt Sacher. Dies gelte auch bei den unterstützenden Mitgliedern des BKO, „obwohl ja kein Zweifel bestehen kann, dass gerade ein Kammerorchester, das vorwiegend alte Musik pflegt, in aller erster Linie ein solches Instrument braucht.“³² Als Sacher Handschins Beitrag erhält,³³ bittet er ihn noch um einen Zusatz: Er wäre Handschin „nur dankbar, wenn Sie ev. noch einen Satz einfügen könnten, der die unbedingte Notwendigkeit des Cembalos bei Aufführungen mit alter Musik betont“.³⁴ Handschins Antwort auf dieses Ansinnen ist deutlich: Eine solche Aussage

würde mir etwas schwer fallen, weil dies doch nicht ganz meiner Meinung entspricht. Ich habe meine Sympathie mit der Verwendung des Cembalos ausgesprochen und mich bemüht, einige Einwürfe wegräumen zu helfen. Aber indem ich als Musiker dem Cembaloklang mit begehrender Sympathie gegenüberstehe, indem ich seine Verwendung als Historiker begrüße, würde ich doch nicht so weit gehen, die Verwendung dem Interpreten zur Vorschrift zu machen. Ich möchte hier ein wenig

³⁰ Dokumentiert in den Briefen Handschins an Strawinsky (in der PSS), größtenteils ediert in: V. P. Varunc (Hg.), *I. Strawinsky, Peregiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*, Moskau 1998–2003, insbes. Bd. III (2003), sowie nur partiell bei Robert Craft, *Strawinsky: Selected Correspondence Volume III*, London: Faber & Faber 1985, 133–8; siehe hierzu Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland* (wie Anm. 23), Kap. III „Musikkritiker“. – Ein erster Hinweis auf diese Einladung von Hans Jörg Jans im Ausstellungskatalog des Basler Kunstmuseums *Strawinsky – Sein Nachlass. Sein Bild*, Basel 1984, 184.

³¹ Willi Schuh & Edgar Refardt, *Musikerlexikon*, Zürich o. J. [1939] (= Schweizer Musikbuch II), 194. – Ein begeisterter Bericht Handschins zu diesen Aufführungen findet sich in „Bach im Wandel des Klangideals“, in: *Basler Nachrichten* 89 (1933), Nr. 296 vom 28./29. Oktober 1933.

³² Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 16. Juli 1930.

³³ Jacques Handschin, „Das Cembalo Pleyel des B.K.O.“, in: *Basler Kammer Orchester, IV. Jahresbericht 1929/30*, 6–9.

³⁴ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 24. August 1930 (Unterstreichung original).

Relativist sein und die Sache in letzter Instanz dem künstlerischen Gewissen zur Entscheidung überlassen. Gewiss, die Aufführungen alter Musik im 19. Jahrh. ohne Cembalo waren weniger stilecht als die unseren; aber objektiverweise glaube ich, dass „stilecht“ nicht das einzige Kriterium ist, welches bei der Interpretation in Frage kommt.³⁵

Hier zeichnet sich eine Position ab, die später von Handschin mehrfach ausgeführt wurde, etwa in seinem Beitrag mit dem provokanten Titel „Réflexions dangereuse sur le renouveau de la musique ancienne“ von 1938,³⁶ oder im Nachwort seiner berühmten *Musikgeschichte* von 1948.³⁷ Dort formuliert er im Abschnitt „Unser Verhältnis zur alten Musik“ prägnant als „Moral“:

Die „Moral“, die wir aus alledem ziehen, ist diese. Wissenschaft und Kunst sind verschiedene Dinge mit verschiedenen Zielsetzungen, mögen sie auch in einer transzendenten Sphäre konvergieren. Die Musikwissenschaft ist nicht dazu da, der Kunst Vorschriften zu machen – es ist aber ebensowenig auch ihr Zweck, ihr Ziel oder ihre Rechtfertigung, daß sie der Kunst dient, indem sie die Bedürfnisse des Praktikers in bezug auf Ausgaben alter Musik oder Daten über die Aufführungspraxis versorgt. Ihre gegenseitige Selbständigkeit aber vorausgesetzt, und vorausgesetzt, daß keine Konfusionen stattfinden, können die beiden sehr gut Hand in Hand gehen und einander fruchtbar ergänzen.

In diesen Aussagen wird die Distanz sichtbar, die Handschin gegenüber dem Vorhaben der SCB hegen mußte: Seine Position hatte sich gegenüber den eigenen und ähnlichen Plänen in den 1910er Jahren gründlich gewandelt – und vor allem hatte er inzwischen einen sehr präzisen Begriff von Wissenschaft entwickelt. Aufführungsversuche Alter Musik galten ihm jetzt vor allem als „Experiment“, die den realen Gegenstand der Musikwissenschaft greifbar darstellen, nie und nimmer aber als wesentlicher Garant für eine ästhetische Annäherung an die Musik.

*

Als Fazit dieser Spurensuche zur Vor- und Frühgeschichte der SCB sind vor allem zwei Punkte festzuhalten:

1. Die Idee einer Schule für Alte Musik war seinerzeit nicht einzigartig, sondern sie ist vor dem Hintergrund anderer, teils ähnlich gelagerter Projekte zu sehen. Hier ist die nicht nur im Namen vorbildliche Pariser *Schola Cantorum* zu nennen, sondern auch andere, wie etwa die in St. Petersburg/Petrograd im Jahrzehnt nach 1910 entwickelten Vorhaben eines „Studiums

³⁵ Korrespondenz P. Sacher, Ordner Fr-Hol bis 31. Dezember 1932, J. Handschin, 27. August 1930.

³⁶ *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Musica. Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1938*, Florenz 1940, 40–57; Wiederabdruck in Michael Maier (Hg.), *Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Schriften*, Schliengen 2000, 263–275.

³⁷ *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948 (= Aulos-Bücher), 386–95, das folgende Zitat abschliessend 395.

der vergangenen Musik als erklingendes Phänomen“. Wenn diese auch nur Projekt blieben, so wurden sie aber über die Person Jacques Handschins in Basel sicher bekannt.

2. Das Projekt eines „Lehr- und Forschungsinstitutes für alte Musik“ wurde in Basel nicht nur begeistert aufgenommen, sondern es gab durchaus kontroverse Positionen und alternative Vorstellungen zum Verhältnis von Alter Musik, Aufführungspraxis und Musikwissenschaft – Positionen, über deren mögliche Integration auch heute noch nachzudenken lohnen würde.

