

Paris, Chansonier cordiforme  
Kopie des von J. Handschin für 2,

Hochgeehrter Herr Professor,

0'-1 1  
Hora cndar oy me posso ben Con.

Herr Dr. Besseler hat

1'-2 2  
Eus lu sa dis Contra.

munzt, mich mit

2'- 3  
Sonna jentile he velle Contratenor.

Anliegen an Sie zu

JÖRG BÜCHLER · THOMAS SCHIPPERGES (Hg.)

# Heinrich Besseler und Jacques Handschin

Briefe 1925 bis 1954  
Kommentierte Ausgabe

Sch hätte eine größere  
ragen wir

3'- 4  
Zutit madonna al non me Tenor. Zwei

- Schwarz- Photographien

4'-5  
Pai piú amove!

r. Aut. 29, 1 notip.

6'- 6  
Contratenor.

in Bibliothek. Hierfür

8'-9  
O o o rosa bella Contratenor. Original

stellt wäre  
Tenor! Orosa bella

10'-11  
La grã de oze donzela  
che pensa grades cia Contratenor. La grãcia

sehr [11] mes eatliche Ge-

11'-12  
Per la naya cara oddia amore Contratenor. Pe la naya

haft [13] Tasspelliheroga

12'-13  
Mort he mercy jentile Contratenor. Mort he miseric

de Tenor [14] Mort he merce

13'-14  
Fimis veggio la oia mia Contratenor. Fimis veggio

Tenor. Fimis veggio [15]

14'-15  
Amor con lora tessa del core Contratenor. Amor con

Tenor Amor con lora [16]

et+k

edition text+kritik

# Heinrich Bessler und Jacques Handschin

Briefe 1925 bis 1954

Kommentierte Ausgabe

Jörg Büchler/Thomas Schipperges (Hrsg.)

in Verbindung mit Jörg Rothkamm  
unter Mitarbeit von Jannik Franz

---

et+k

edition text + kritik

EBERHARD KARLS  
UNIVERSITÄT  
TÜBINGEN



**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-86916-660-5

E-ISBN 978-3-96707-002-6

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildungen: Abschrift des von Jacques Handschin angefertigten Initienverzeichnisses des Chansonnier Cordiforme durch Heinrich Bessler (D-LEua, Nachlass Bessler 25);

Brief Jacques Handschins vom 10. November 1926 an Rudolf von Ficker (A-Ifiba 214-008-059-004-001). Laut Antrag auf Publikationsgenehmigung.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etc-muenchen.de](http://www.etc-muenchen.de)

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

## Zur Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*

In den letzten Jahren ist die Erforschung der deutschen Nachkriegszeit einmal mehr verstärkt in den Fokus gerückt. Die Folgen der Epochenwende 1989 scheinen dabei den Weg frei gemacht zu haben für eine Neubewertung der zurückliegenden Jahrzehnte und ihres widersprüchlichen Umgangs mit der NS-Vergangenheit.<sup>1</sup> Die mentalitätsgeschichtliche Sonderrolle von Musik für die deutsche Nachkriegsgesellschaft, ihre Funktion als vergangenheitspolitisch aufgeladenes Vehikel der Selbstbesinnung, Verständigung oder gar Versöhnung wurden dabei mehrfach konstatiert, eine umfassende Beschreibung der deutschen Musikkultur nach 1945 steht bislang allerdings noch weitgehend aus. Auch innerhalb der Musikwissenschaft hat eine Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgeschichte eingesetzt. Nicht zuletzt die kontrovers geführte Debatte um den Fall Eggebrecht hat die Aktualität des Themenfeldes ebenso gezeigt wie dessen Schwierigkeiten, die mit jener Sonderrolle der Musik direkt zusammenhängen.<sup>2</sup>

Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Musik im kulturellen Verständigungsprozess zum Inbegriff jener »guten Kultur«, die es in ihrer vermeintlichen politischen und moralischen Unversehrtheit zu retten galt, und sie schien ein besonders geeigneter Raum für Versöhnung und Verständigung zwischen Tätern und Opfern zu sein. Viele Berichte schreiben den ersten Konzerten nach dem Krieg geradezu mythische Wirkungen zu, die Berliner Philharmoniker wurden zu Deutschlands Botschaftern in der Welt, später dienten Chöre und Orchester als Vorhut der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Israel und Deutschland.<sup>3</sup> Diese Sonderstellung, welche Verständigung durch Emphase statt durch moralische und historische Auseinandersetzung zu

<sup>1</sup> Siehe jüngst etwa zu den Veränderungen der Debatten nach dem Ende des Kalten Krieges José Brunner/Constantin Goschler/Norbert Frei (Hrsg.): *Die Globalisierte Wiedergutmachung. Politik, Moral, Moralpolitik*, Göttingen 2013.

<sup>2</sup> Für eine Übersicht über die Beiträge zur Debatte siehe Matthias Pasdzierny/Johann Friedrich Wendorf/Boris von Haken: Der »Fall« Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 265–269.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu beispielsweise das Interview mit der ehemaligen israelischen Diplomatin Esther Herlitz in: Richard Chaim Schneider: *Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*, Berlin 2000, S. 200–207.

ermöglichen schien, ließ Musik – zumindest in Westdeutschland – zu einem zentralen Bestandteil der Vergangenheitspolitik werden und entfernte sie zugleich von den anderen Künsten, in denen eine solche Auseinandersetzung teilweise ziemlich unmittelbar auch in die ästhetischen Debatten rückte. Dadurch setzte nicht nur die Erforschung dieser Prozesse später ein, sondern auch der zu erforschende Zeitraum ist länger als in anderen Gebieten (etwa der Literatur). Dass die Musikkultur sich zusehends gegenüber derartigen Debatten immunisierte, ist dabei selbst ein Symptom musikalischer Vergangenheitspolitik. So bot etwa die Ausrichtung der Musikwissenschaft auf Editionsprojekte und strukturimmanente Interpretationen – verbunden mit unterschiedlichen Hoffnungen – nicht nur für Exilierte wie Gebliebene, sondern auch für die Generation der Nachgeborenen mit ihren Vätern und Müttern eine vermeintlich neutrale Verständigungsbasis.<sup>4</sup> Diese Konzentration auf das Kunstwerk wirkt, bedingt durch die besondere Rolle der Musik für die kulturelle Identitätsfindung, bis in die jüngste Vergangenheit nach.

Die Situation im zerstörten Deutschland brachte für große Teile der Bevölkerung die Notwendigkeit einer Neuorientierung mit sich. Hiervon waren nicht nur diejenigen Personengruppen betroffen, die auf der Flucht waren, auch die Majorität der Dagebliebenen war gezwungen, sich auf dem Tableau der Nachkriegszeit neu aufzustellen. Die in diesem Kontext geführten politischen, moralischen und ästhetischen Debatten bildeten die ideelle Grundlage für den Wiederaufbau in Deutschland, die damals entwickelten Diskursstrategien blieben oftmals bis in die heutige Zeit wirksam.<sup>5</sup> Fragen der Täter-Opfer-Konstellation waren ebenso zu behandeln wie solche materieller und ideeller Wiedergutmachung, in die nicht nur die Remigranten involviert waren, sondern zum Teil auch Emigranten, die im Land ihrer Zuflucht blieben. In der Frage, an welche Werte ange-

<sup>4</sup> Vgl. den Abschnitt »Es gibt keine Stunde Null, oder: Die merkwürdige Allianz von Kontinuität und Umbruch«, in: Dörte Schmidt: Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution, in: dies./Joachim Kremer (Hrsg.): *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, Schliengen 2007, S. 361–408, hier S. 388–407, insbesondere S. 399 ff.

<sup>5</sup> Wie weit die in der Nachkriegszeit angelegten Diskurslinien auch in die aktuellen Debatten der einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen hineinreichen, zeigt die Kontroverse um den Versuch von Nicolas Berg, die Holocaust-Forschung der westdeutschen Geschichtswissenschaft kritisch aufzuarbeiten und zu historisieren. Vgl. Nicolas Berg: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker: Erforschung und Erinnerung*, Göttingen 2003, sowie *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Eine Debatte*, hrsg. für H-Soz-u-Kult von Astrid M. Eckert und Vera Ziegeldorf, Berlin 2004, unter: <http://edoc.hu-berlin.de/histfor/2/> (edoc – HU-Berlin Historisches Forum, Bd. 2).

sichts von NS-Regime und Holocaust überhaupt noch anzuknüpfen war, galt es die Meinungsführerschaft auszuloten.<sup>6</sup> Diese Auseinandersetzung wurde jedoch nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit offen geführt, spätestens mit Gründung der beiden deutschen Staaten verlagerte sie sich weithin in eigene, abseits gelegene Narrative<sup>7</sup> oder war (und ist) anderen Debatten auf meist nur schwer nachvollziehbare Weise unterlegt. Die deutsche Teilung verschärfte die Situation, überlagerte sie durch ein vermeintlich neues Problem und entlastete scheinbar von der Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit.

Die beschriebenen Aushandlungs- und Positionierungsprozesse prägten die institutionelle Reorganisation ebenso wie die ästhetische Neuausrichtung. »Wie sollen wir aufbauen?«<sup>8</sup>, lautete auch in der Musik und Musikwissenschaft nach 1945 allenthalben die Frage, waren doch nicht nur die personellen und räumlichen Strukturen des Musikbetriebs weitestgehend zerstört, sondern auch die vor 1933 so bedeutsamen Interpreten- und Komponisten-Eliten größtenteils ins Exil geflohen, ihre Ideen und Werke aus dem Sichtfeld gedrängt. An diesem Punkt setzte 2009 die Arbeit eines Verbunds von Forschungsprojekten unter Beteiligung von Musik- wie Archivwissenschaftlern bzw. Archivaren in Berlin und Mannheim bzw. Tübingen mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft an. Leitend war dabei die Frage, in welchem Verhältnis Brüche in der Musikkultur, die mit einschneidenden Daten wie 1933 und 1945 verbunden sind, zu Kontinuitäten ideeller, institutioneller und personeller Art stehen. Dahinter steht die Überzeugung, dass besonders die Musikkultur Nachkriegsdeutschlands ohne eine nähere Kenntnis der darauf beruhenden Interaktion zwischen Gebliebenen und Exilierten nicht verstanden werden kann – das gilt auch für die Mechanismen des kulturellen Kalten Krieges.

Unter den Perspektiven von Ideen-, Kompositions- und Aufführungsgeschichte, Institutions- und Wissenschaftsgeschichte sowie Musikgeschichtsschreibung haben zwei historische Teilprojekte (*Wissenschafts-*

<sup>6</sup> Vgl. hierzu etwa Monika Boll: *Nachtprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik*, Münster 2004.

<sup>7</sup> Bestes Beispiel hierfür ist die in der Bundesrepublik vollzogene Praxis, Fragen der Wiedergutmachung in eigens hierfür geschaffene, nichtöffentliche juristische Verfahren (»Wiedergutmachungsprozesse«) zu verlagern und die Opfer materiell zu entschädigen. Vgl. hierzu: Constantin Goschler: *Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945*, Göttingen 2005 (Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, Bd. 111).

<sup>8</sup> So der Titel einer von Heinrich Strobel initiierten Rundfrage an Persönlichkeiten des Musiklebens in der ersten Nachkriegsausgabe von *Melos* 14 (1946) 1, S. 15–18 und 2, S. 41–45.

*geschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* unter Leitung von Thomas Schipperges (gemeinsam mit Jörg Rothkamm) und *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen* unter Leitung von Dörte Schmidt) das komplexe Spannungsfeld untersucht, das in dieser Situation wurzelt – auch um die Voraussetzungen, die noch unsere aktuelle Musikkultur entscheidend prägen, erstmals auf breiter Basis herauszuarbeiten. Biografische, institutionen-, kompositions- und fachgeschichtliche Zugänge wurden hierfür ebenso verfolgt wie solche, die die vergangenheitspolitische Dimension von Musik, ihre Funktion im Systemkonflikt des Kalten Krieges, aber auch die Formen und Orte ihrer Überlieferung zu dieser Zeit in den Blick nehmen. Das Teilprojekt *Archiv und Diskurs* unter Leitung von Dietmar Schenk bilanziert die Quellenlage, wie sie sich in der besonderen Situation der Erinnerungskultur nach 1945 ergeben hat, aus archivwissenschaftlicher Sicht. Das multiperspektivische Vorgehen der Untersuchung intendierte von Beginn an eine Verschränkung von Dokumentation und Historiografie, zu der alle Teilprojekte beigetragen haben. Die Reihe *Kontinuitäten und Brüche in der Musikkultur der Nachkriegszeit* präsentiert die Ergebnisse dieser Forschungsprojekte in mehreren Monografien und Dokumentationen.

Der vorliegende Band entstand im Rahmen eines einjährigen DFG-Projektes am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen. Diese kritische und kommentierte Edition des geschlossen vorliegenden Briefbestandes zweier exponierter Persönlichkeiten als fach- und zeitgeschichtliche Quelle bildet einerseits eine Ergänzung zu dem zwischen 2010 und 2014 gleichfalls von der DFG geförderten Teilprojekt *Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*. Zugleich kann der Band Anstoß geben für die weitere Erforschung und Publikation fachgeschichtlicher Korrespondenzen. Deren Vorlage ist sicherlich künftig eher im digitalen Bereich zu sehen, doch sollen thematisch gebündelte Auswahleditionen auch weiterhin in dieser Reihe erscheinen.

Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung. Die Eberhard Karls Universität Tübingen und das Musikwissenschaftliche Institut boten uns eine interessierte und konstruktive Arbeitsumgebung für unser Projekt. Die freundliche Kooperationsbereitschaft am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg war die Grundlage für intensive Arbeiten am Archivstandort. Eine durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst finanzierte Reise zu einer Tagung zu Stand und Perspektiven der

Briefwechselforschung am Russischen Institut für Kunstgeschichte Sankt Petersburg bot anregende Möglichkeit zum Austausch über unsere und anderer Arbeit. Und stets hilfreich bleibt der Austausch mit den Projektpartnern des seinerzeitigen DFG-Pakets.

Berlin und Tübingen, im Dezember 2022  
Dörte Schmidt, Dietmar Schenk und Thomas Schipperges



# Inhalt

## Zur Schriftenreihe

*Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit* V

Vorwort und Danksagung 1

Einleitung 5

Editorische Vorbemerkungen 19

Briefe 1925 bis 1954 23

## Anhang

Dokumente 293

Heinrich Bessler, Rundschreiben, November 1935 293

Jacques Handschin an Heinrich Bessler, zwischen  
1. April und 5. Dezember, wahrscheinlich Anfang  
April 1936 295

Hildegard Bessler an Jacques Handschin, 23. Oktober 1943  
297

Hildegard Bessler an Jacques Handschin, 29. Oktober 1946  
298

Suzanne Clercx: Offener Brief an Heinrich Bessler, 1946 298

Jacques Handschin, Erklärung, zwischen 7. und 11. Juni 1948  
302

Jacques Handschin an Friedrich Blume, 8. März 1949 303

Jacques Handschin an Heinrich Bessler, 4. Mai 1949,  
wahrscheinlich nicht abgeschickt 304

Heinrich Bessler an Ernst Mohr, 14. Mai 1949 305

Hildegard Bessler an Jacques Handschin, 25. Januar 1950 307

Wolfgang Horn an Thomas Schipperges, 3. März 2000 307

Kurzbiografienverzeichnis 309

## Inhalt

Quellenverzeichnis	325
Zitierte Schriften Besslers	325
Zitierte Schriften Handschins	328
Musikalische Quellen	333
Editionen, Kataloge und Tonträger	334
Literaturverzeichnis	338
Siglenverzeichnis	370
Abkürzungsverzeichnis	372
Register	375

## Vorwort und Danksagung

Die Korrespondenz zwischen Heinrich Bessler und Jacques Handschin dokumentiert einen fast drei Jahrzehnte dauernden Austausch zwischen zwei der herausragenden Gelehrten des Faches. Beider Persönlichkeit und Wirken sind bis heute im Fach virulent. Der Austausch zwischen dem allseits geachteten Musiker und Wissenschaftler Handschin mit dem im Fach ebenso als herausragend angesehenen wie konstant umstrittenen Bessler bietet einen anschaulichen Spiegel der deutschsprachigen Musikwissenschaft der Jahre vor und nach 1933 und 1945, bildet gleichermaßen eine zentrale fach- und zeitgeschichtliche Quelle und findet in den Kommentaren entsprechend unter beiden Gesichtspunkten Aufmerksamkeit.

Die 161 abgeschickten Briefe, Postkarten und Telegramme sowie Durchschläge gingen mitsamt einigen Briefen von Hildegard Bessler sowie wenigen Rundschreiben, Beilagen und Entwürfen aus Handschins Nachlass an Hanna Stäblein-Harder über, Schülerin Handschins und Ehefrau Bruno Stäbleins, und befinden sich heute im Besitz ihrer Tochter Maria Stäblein. Sie sind Bestandteil des Bruno-Stäblein-Archivs am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg.<sup>1</sup> Ein besonderer Dank gilt Maria Stäblein für die Genehmigung der Publikation. Großer Dank gilt auch den Nachlassverantwortlichen, zunächst Wolfgang Horn am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg und nach dem Übergang des Instituts nach Würzburg Andreas Haug. Mit Bestürzung und Trauer erfüllt uns der Tod von Wolfgang Horn am 7. Mai 2019 in Regensburg, wo er seit 2002 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft innehatte. Beide Kollegen ermöglichten nicht nur das Studium der Texte an ihren Instituten, sie unterstützten stets auch aktiv interessiert den Forschungsfortgang. Dem Andenken an Wolfgang Horn möchten wir den Band widmen. Herzlich bedanken möchten wir uns nicht weniger bei Jeanna Kniazeva (Sankt Petersburg), die ihre eigenen langjährigen Handschin-Forschungen in den Austausch hineintrug und uns über die Einladung zu von ihr organisierten Tagungen am *Russischen Institut für Kunstgeschichte* zu vielfältigen weiteren Anregungen verhalf.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Institut für Musikforschung, Bayerische Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Domersschulstraße 13, 97070 Würzburg; RISM-Sigel: D-WÜms.

<sup>2</sup> 2018 zum Thema »Das Studium des Briefwechsels. Stand und Perspektiven der Forschung«, Bereits 2015 und 2016 organisierte Jeanna Kniazeva Tagungen zum 60. Todestag Handschins in Sankt Petersburg.

Gabriele Busch-Salmen öffnete stets ihre Tür zum Austausch und stellte wertvolle Dokumente zur Verfügung. Ebenso bereichernd waren vielfältige Gespräche mit Peter Gülke und Peter Schmiedel. Arnold Feil (†) nahm noch im Alter von 93 Jahren aus seiner persönlichen Kenntnis des Heidelberger Instituts in der unmittelbaren Nachkriegszeit aktiv Anteil am Entstehen des Bandes. Mit seiner zupackend eigenen Meinung hatte er bereits 1967 die Auseinandersetzungen um Heinrich Bessler mit Edward Elias Lowinsky, dem renommierten Professor an der Universität Chicago, nicht gescheut. Es ging um die Ehrendoktorwürde, die Lowinsky seinem ehemaligen Heidelberger Lehrer zukommen lassen wollte. Feils Apell richtete sich zumal auch an das Andenken der früh verstorbenen Heidelberger Pianistin Hedwig Marx-Kirsch (deren Todestag sich am 14. Juni 2020 zum hundertsten Mal jährte). Mit ihrer Notenbibliothek hatte ihr Ehemann, der Mannheimer Bankier Hermann Albert Marx, einen Grundstock der Heidelberger Seminarbibliothek gelegt und über die Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung dem Seminar beträchtliche finanzielle Zuwendungen gesichert. Anfang 1937, bereits vor den Pogromen des Folgejahres, setzte Marx in Berlin seinem Leben freiwillig ein Ende. Die jährlichen Zuweisungen der Stiftung standen über die ganze NS-Zeit und stehen bis heute der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars zur Verfügung und sind über den Stempel »Aus der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung« sichtbar. Und Bessler? Ihm verdanken nicht wenige Noten und Bücher der Bibliothek einen weiteren Stempel: »Jude«. Diese Stempelaktion beklagte Feil als Schändung der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung, ihres Stifters und der mit dieser Stiftung verbundenen Künstlerin: »Einem solchen Mann verleihen Sie die Ehrendoktorwürde? Das verstehe ich nicht.«<sup>3</sup> Und auf den apologetischen Reflex des Emigranten Lowinsky mit Verweis auf den gerade noch ermöglichten Promotionsabschluss 1933 legte Feil nach: »Ich klage ja nicht Heinrich Bessler an [...] sondern Sie! Sie denken an Ihren verehrten Lehrer, an einen Mann, der Ihnen in entscheidender Situation geholfen hat, an einen bedeutenden Gelehrten – ich denke daran, dass dieser bedeutende Gelehrte seinen gewichtigen Namen denen zur Verfügung gestellt hat, die Deutschland in den Abgrund gestürzt, die Welt in Brand gesteckt, Millionen Menschen ermordet

<sup>3</sup> Briefwechsel als Privatbestand, zit. nach *Schipperges 2005*, S. 379.

haben.«<sup>4</sup> Und weiter: »Auf die Frage von uns Jungen nach Schuld und Sühne kann er antworten: Herr Lowinsky hat mich freigesprochen!«<sup>5</sup>

Um Fragen der Vergangenheitsbewältigung kreiste auch das DFG-Projekt *Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* als Teil des Verbunds *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit* (Berlin und Mannheim bzw. Tübingen). Im Rahmen dieses Projektes wurde die Korrespondenz zwischen Bessler und Handschin von Monica Panella transkribiert und von Michael Malkiewicz Korrektur gelesen. Ihnen und allen weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dieses Projektes gilt unser Dank: Dominik Dieterle, Christina Richter-Ibáñez, Jonathan Schilling, Kateryna Schöning und Anne-Marie Metzger sowie den bestandhaltenden Archiven und Institutionen für ihre Hilfe bei den Recherchen und ihre Genehmigungen zur Publikation. Die Notenabbildungen wurden von David Waldbaur gesetzt, dem wir ebenfalls herzlich danken. Förderlich waren zudem helfende Hinweise von Benjamin Sturm. Marcel Martínez sei gesondert gedankt für seine tatkräftige Mithilfe bezüglich Quellen in Barcelona. Susanne Wallmann übersetzte den Brief von Suzanne Clercx(-Lejeune) an Bessler (1946) und gestattete den Abdruck in diesem Band, auch ihr sei herzlich gedankt.

Unser Dank gilt ebenso der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung zur Erstellung des Bandes und der damit zusammenhängenden Arbeiten sowie dem Verlag edition text + kritik und Johannes Fenner (München) für sein, wie stets, fabelhaftes Lektorat.

Jörg Büchler, Jannik Franz, Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges,  
Tübingen, im Dezember 2022

<sup>4</sup> Zit. nach ebd., S. 380.

<sup>5</sup> Zit. nach ebd.



## Einleitung

Seit Clytus Gottwalds vielfach aufgegriffener Invektive auf der Bonner Tagung der *Gesellschaft für Musikforschung* 1970 wurde die Figur Besseler wissenschaftshistorisch wiederholt beleuchtet.<sup>1</sup> Zumal die umfangreiche Korrespondenz zwischen Besseler und Higiní Anglès<sup>2</sup> in der Biblioteca de Catalunya Barcelona fand Beachtung.<sup>3</sup> Mit Handschin befassten sich in jüngerer Zeit vor allem Michael Maier<sup>4</sup> und mit seinen Briefen namentlich Jeanna Kniazeva.<sup>5</sup>

Jacques Handschin (1886–1955) war ein Quereinsteiger ins Fach, zunächst Organist und Orgellehrer in Sankt Petersburg und ab 1920 in der Schweiz ansässig, wo er parallel zu seinen künstlerischen Tätigkeiten die wissenschaftliche Laufbahn begann. Noch im Jahr seiner Habilitation 1924 nahm er ein Organistenamt in Zürich an, das er mehr als zehn Jahre ausübte. 1935 trat er neben der ordentlichen Professur für Musikwissenschaft in Basel auch das Amt des Organisten an der dortigen Martinskirche an. Indem sich Handschin sein musikwissenschaftliches Fachwissen über Selbststudium und einzelne Vorlesungen (etwa bei Hugo Riemann) aneignete, bewahrte er sich einen offenen Blick auf das Fach und seine Teildisziplinen. Anna Maria Busse Berger verwies eindringlich auf die Bedeutung der Freundschaft Handschins zu Musikethnologen wie Erich Moritz von Hornbostel oder Robert Lachmann im Zugang auf die Musik des europäischen Mittelalters,<sup>6</sup> während die musikologische Mediävistik sonst

<sup>1</sup> Gottwald 1970. Aus der seither reichen Literatur: Wolff 1982, Geck 1994, Potter 1998 (übers. 2000), Lütteken 2000, Gülke 2001, Schipperges 2005, Pritchard 2011, Mackensen 2017. In neuerer Zeit entspann sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine Kontroverse über Musikwissenschaft und Philologie just entlang des Namens Besseler (Gülke 2019 und Lütteken 2019). Zur Einordnung von Gottwalds Äußerung siehe zuletzt Riethmüller 2018, dort u. a.: »Das Ganze war ein veritabler Eklat« (ebd., S. 4).

<sup>2</sup> Kurz vor Ausbruch von Bürgerkrieg und Franco-Herrschaft siedelte Anglès (wohl über Vermittlung Otto Ursprungs) nach München um und blieb dort bis 1943.

<sup>3</sup> [https://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C\\_\\_Rb2581666?lang=eng](https://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb2581666?lang=eng) (letzter Zugriff 04.10.2019). Ein anderer Teil des Nachlasses von Anglès (aus der Zeit nach 1943) befindet sich am Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Siehe Cabero 1989, Bleibinger 2001 und 2005, Zubillaga 2009, Puiguillem 2015, Martínez 2018.

<sup>4</sup> Vor allem Maier 2002, Maier 2012, Maier 2014.

<sup>5</sup> Zuletzt vor allem Kniazeva 2016, Kniazeva 2017a und 2017b, Kniazeva 2018a und 2018b sowie der reichhaltige Schriften- und Dokumentenband Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte, hrsg. von Janna Kniazeva, Basel 2011 (Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik 1).

<sup>6</sup> Busse Berger 2018 sowie Busse Berger 2020, S. 27–38 und 67–73.

generell durch die philologischen Methoden und evolutionären Prämissen Friedrich Ludwigs geprägt wurde, dem Göttinger Lehrer Besslers.

Heinrich Bessler (1900–1969) ist das frühe Beispiel eines Musikwissenschaftlers, der nicht zunächst aus der Praxis kam, vielmehr zielgerichtet den fachwissenschaftlichen Weg einschlug und rasant seine Universitätskarriere startete: 1923 Promotion, 1925 Habilitation, 1928 Professor in Heidelberg. Zum Zeitpunkt der Bekanntschaft beider Gelehrter war Bessler in seiner akademischen Karriere bereits sehr viel weiter gekommen: Bei aller Parität in der wissenschaftlichen Diskussion, räumte Handschin dem deutlich Jüngeren denn auch lange Jahre den entsprechenden Vorrang in der Anrede ein. Mit *Hochgeehrter Herr Doktor* oder *Hochgeehrter Herr Professor* eröffnete Handschin seine Briefe. Bessler schrieb: *Sehr geehrter Herr Dr. Handschin* und nach Handschins Ernennung zum Professor in Basel 1930 dann *Verehrter, lieber Herr Kollege*. Schließlich folgt wechselseitig das vertraute *Lieber Herr Handschin* und *Lieber Herr Bessler*.

In der Nazizeit blieb Bessler dann – trotz aktiv mitlaufenden Bemühens<sup>7</sup> – auf seinem Heidelberger Extraordinariat hängen und verlor 1945 – trotz späterer vollständiger juristischer Entlastung – diese Professur. Nach gescheiterten Bewerbungsversuchen im Westen Deutschlands nahm er einen Ruf nach Jena an, von wo aus er seine internationale Vernetzung neu anging. Handschins »wichtigste Gesprächspartner«<sup>8</sup> Hornbostel und Lachmann waren nach 1933 ihrer Existenz beraubt worden und wenige Jahre später im Exil gestorben. Seine Basler Professur bekleidete Handschin bis zu seinem Tod.

<sup>7</sup> Für eine aktive Rolle Besslers als Mitarbeiter im »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg«, die sich seit 2008 und noch bis zum 14. Mai 2020 auf der entsprechenden Personenseite der wikipedia.de formuliert fand, liegen nach unserem aktuellen Quellenstand keine Belege vor. Aussagen Besslers (wie in vorliegendem Briefwechsel »Auf der letzten Reise hoffe ich übrigens unsern Freund de Van zu sehen und seine Bibliothek zu besuchen« in Brief 61 vom 30. August 1943) entsprechend zu interpretieren, muss spekulativ bleiben. Hierzu auch Boris von Hakens jüngste erschienene Darstellung, die Bessler als partiellen Nutznießer von Handschriftenerfassungen nennt, indes aber nicht als Mitarbeiter des »Einsatzstabes« (von Haken 2019, S. 118f.) sowie Peter Sührings Einschätzung in seiner intern über das *Netzwerk Fachgeschichte Musikwissenschaft* (Gesellschaft für Musikforschung/Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik Frankfurt am Main) zugänglich gemachten *Einführung in die Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZMW) 1918-35*. Von Haken bezieht sich dabei auf das Erscheinen von Besslers Namen (zugeordnet das für Bessler untypische Thema „Moderne französische Musik“) auf einer „Übersicht über die wichtigsten vom Referat Bibliotheksschutz durch Auskünfte, Entleihungen von Büchern und Herstellung von Photographien unterstützten Einzelforschungen“ als Anlage zum „Bericht über die Tätigkeit des Referates Bibliotheksschutz“ durch Hermann Fuchs, Abteilungsleiter in der Preußischen Staatsbibliothek (D-Bba, R 4901/13727). Wenig zuverlässig, gewiss, sind die selbstentlastenden rückblickenden Aussagen Besslers (im Briefwechsel mit Handschin etwa »Dr. Gerigk, der mich vom Amt Rosenberg aus bekämpft und das deutsche Musikleben jahrelang tyrannisiert hat«; Brief 66 vom 30. Mai 1946).

<sup>8</sup> Maier 2002/2016.

Die Inhalte der Korrespondenz beider Gelehrter wurden bereits in Ausschnitten für Forschungen herangezogen.<sup>9</sup> Die Relevanz einer kommentierten Gesamtedition addiert sich mehrfach: aus dem herausragenden Stellenwert, der beiden Forschern und ihren Arbeiten bis heute zukommt, dem gemeinsamen Interesse an Musik vor allem des 13. und 14. Jahrhunderts und damit der Möglichkeit, im Dialog der Forscher Grundlagen der Quellenforschung jener Zeit nachzuvollziehen, der besonderen Situation der Zeitläufte, der besonderen Vernetzung beider Forscher in der Musikwissenschaft, sodass die Korrespondenz auch zu anderen Figuren des Faches Aufschluss gibt, sowie dem besonderen Verhältnis beider Forscher zueinander aus gemeinsamen Forschungsinteressen bei spezifischen Unterschieden in Ideen und Methoden, Herkunft und Werdegang. Die Kommentare wollen so die konkret musikhistorischen Gesprächsstoffe erläutern und einordnen sowie die historischen und zeitgeschichtlichen Kontexte und Verschiebungen zwischen 1925 und 1954 darstellen aus dem Blickwinkel zweier eigengeprägter und unterschiedlicher Persönlichkeiten und politisch unterschiedlich geprägter Länder.

Der Nachvollzug des so unterschiedlichen Zugriffs auf die Musik des Mittelalters durch beide Gelehrte wird zugänglich in der Diskussion philologischer Details zu Handschriften, Notationen, Formen und Gattungen, zu Terminologie, Stimmenzahl, Textierung und Provenienz oder zur Forschungsliteratur. Auf der einen Seite steht Besslers breite Quellenkenntnis, aus der er fabelhaft geistreiche, mitunter freilich auch darüber hinausgehende Visionen herleitete,<sup>10</sup> die er aber dann immer wieder, nach freundlich hartnäckigen Einwänden Handschins, nachjustieren, ergänzen oder auch korrigieren musste – das freilich oft auch nicht tat.<sup>11</sup> Auf der anderen Seite finden sich über Handschins methodischen Zugang zur Mediävistik und über seine Prägung durch Hornbostel und Lachmann weitere und offenere Zugänge zu den gemeinsamen Forschungsthemen. Wie sehr die Prägungen aus den Methoden der textorientierten Werkphilologie und der Musikethnologie, die auch mündliche Tradierungen fokussiert, forschungsgeschichtlich bis heute wirksam blieben, zeigte

<sup>9</sup> Vor allem *Lütteken 2000, Maier 2000, Schipperges 2001, Zimmermann 2001, Schipperges 2005, Maier 2014, Richter-Ibáñez 2015, Malkiewicz 2015, Князева 2016, Schipperges 2017, Князева 2018b, Martínez 2018*.

<sup>10</sup> Siehe *Gülke 2019* und *Lütteken 2019*

<sup>11</sup> Zu dem Beispiel des Fauxbourdon *Büchler 2021*.

anhand eines Beispiels aus der Notre-Dame-Zeit zwischen Komposition und Improvisation unlängst Busse Berger.<sup>12</sup>

Zusehends, nicht erst nach der Machtübergabe an die Nazis, tritt zu Fachfragen die Einbindung der Wissenschaft ins Weltgeschehen hinzu. Hierzu gehört etwa auch der Austausch über eine Reihe seinerzeit international prägender Figuren des Faches wie Anglès, Edward J. Dent, Theodor Kroyer, Rudolf von Ficker, Otto Ursprung, Johannes Wolf sowie in einer Zeit, in der seit den späten 1940er Jahren die ersten – wenn auch teils nebenamtlichen – Professuren von Frauen bekleidet werden konnten, auch Lucie Dikenmann-Balmer und Yvonne Rokseth.<sup>13</sup> Über die enge Verbindung von Handschin und Bessler zu Anglès gerät in der Korrespondenz der legendäre Kongress der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* in Barcelona 1936 in den Blick – und damit die internationale Situation des Faches an einem historisch zentralen Scheidepunkt vor dem spanischen Bürgerkrieg.<sup>14</sup>

Ungeachtet aller Kontroversen und Differenzen auf beiden Ebenen konnte sich zwischen beiden Forschern ein distanziert freundschaftliches Verhältnis entwickeln, das aus jener Offenheit heraus die Korrespondenz zur einzigartigen Quelle fach- und zeithistorischer Forschung macht. Handschin und Bessler standen nicht nur in schriftlichem Kontakt. Immer wieder ist die Rede auch von Besuchen in Basel oder Heidelberg. Mustergültig in der Form der wissenschaftlichen Auseinandersetzung erscheint schließlich die wechselseitige Zitation in nahezu allen thematisch bezogenen Publikationen beider Forscher, dies trotz des durchaus spürbaren (und spürbar zunehmenden) Abstandes in konkreten Forschungsdetails. Die Korrespondenz beider Gelehrter spiegelt so den konzentrierten Austausch im gemeinsamen Bemühen um Quellen der Musik und ihre Deutung und Umsetzung. Sie erhellt wissenschaftspolitische Schlaglichter. Und im Blick auf die Machtübergabe an die Nazis tritt die Einbin-

<sup>12</sup> Busse Berger 2018.

<sup>13</sup> Die Briefe aus dem Umfeld dieser Korrespondenz verdienen eine eigene Edition und wissenschaftliche Aufarbeitung; hier begegnen teilweise die gleichen Fragen zur Forschung und Wissenschaftsgeschichte unter immer wieder auch neuer Beleuchtung in Abhängigkeit von den jeweiligen Briefpartnerinnen und Briefpartnern.

<sup>14</sup> Die Sammlung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona enthält 43 der 58 gehaltenen von 66 angemeldeten Vorträgen, nur neun davon wurden publiziert. Mit diesen Akten befasste sich als erster Bernat Cabero sowie aktuell Marcel Martínez an der Universität Tübingen; Lehrer des heutigen Institutsleiters in Barcelona, Antonio Ezquerro, war José Vicente González Valle, einer der ersten Doktoranden von Theodor Göllner in München. Göllners letzter Doktorand war Bernat Cabero. Hier schließt sich ein Kreis.

derung von Wissenschaft ins Weltgeschehen hinzu und, mit kritischem Blick aus der Schweiz<sup>15</sup> auf die sich in Deutschland verändernde geistige Situation der Zeit.

Hierzu einige Beispiele.<sup>16</sup>

## Quellenforschung.

Die Korrespondenz setzt 1925 ein mit Fragen zur Musik des Mittelalters im Umfeld der Habilitationsschriften beider Forscher. Handschin habilitierte sich 1924 in Basel mit seiner Schrift mit dem sperrigen Titel *Über die mehrstimmige Musik der St. Martial-Epoche sowie die Zusammenhänge zwischen Notre Dame und St. Martial und die Zusammenhänge zwischen einem dritten Stil und Notre Dame und St. Martial*. Mit neuer Perspektive griff er hier seine Dissertation des Vorjahres zur mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts auf: *Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des XIII. Jahrhunderts*.<sup>17</sup>

Bessler, nach der Promotion bei Wilibald Gurlitt in Freiburg zur *Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert*, absolvierte ein musikwissenschaftliches Aufbaustudium in Göttingen bei Friedrich Ludwig, damals bereits ein Nestor der Erforschung der Musik des Mittelalters. Ludwig seinerseits war Schüler von Gustav Jacobsthal, der sich bereits im 19. Jahrhundert den Quellen der Musik des Mittelalters und der Renaissance zugewandt hatte.<sup>18</sup> 1925 habilitierte sich Bessler mit der Arbeit *Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry*, die Anlass für Handschins erstes erhaltenes Schreiben ist.<sup>19</sup>

Handschin und Bessler nahmen beide am Musikwissenschaftlichen Kongress der *Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* im September 1924 in

<sup>15</sup> Zum Beispiel des Basler Instituts im Kontext politischer Bedingungen siehe *Kimbauer/Zimmermann 2000*.

<sup>16</sup> Siehe auch der im Erscheinen begriffene Überblick im Kongressband Sankt Petersburg 2017.

<sup>17</sup> Zu einer früheren Dissertation Handschins aus Sankt Petersburger Zeit siehe *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, hrsg. von Janna Kniazeva, Basel 2011 (Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik 1), S. 215–233.

<sup>18</sup> Unter den zahllosen Publikationen Peter Sührings zu Jacobsthal siehe *Sühring 2012* und *2014*.

<sup>19</sup> Das Schreiben gelangte durch Ludwig zu Bessler: »Bitte verzeihen Sie, wenn ich Sie bitte, beiliegende Zeilen Herrn Dr. Bessler übermitteln zu wollen. Ich weiss sonst keine andere Möglichkeit, ihn zu erreichen« (Brief Handschins vom 13. Juli 1925 an Ludwig [Durchschlag], D-WÜms, Nachlass Handschin B<sub>1,8</sub>).

Basel<sup>20</sup> teil und trafen sich im Folgejahr auf dem Kongress in Leipzig<sup>21</sup> wieder. Über den Austausch zu gemeinsamen Quellen und zu den Forschungsansätzen Ludwigs in Göttingen beginnt die Korrespondenz. Ludwig war es offenbar auch, der den Kontakt vermittelte: »Nun ist der Kongress vorüber. Er hat mir die Freude gebracht, die beiden Herren Angles und Dr. Bessler kennen zu lernen«, schreibt Handschin an Ludwig.<sup>22</sup> Bessler – Ludwig – Handschin also: die Verbindung lässt sich, so verschieden die Methoden sind, archivalisch belegen und wurde zeitgenössisch rezipiert: Die »praktischen Denkmäler sind jüngst in solcher Zahl und mit solcher Energie – namentlich von Fr. Ludwig, J. Handschin und H. Bessler – zur Grundlage des Studiums gemacht worden, daß die Forschung diesbezüglich der Stütze durch die zeitgenössische Theorie oft entraten kann und dies bewußterweise auch oft tut.«<sup>23</sup>

Festzuhalten bleibt die Intensität des Dialogs und zugleich die kritische Distanz, mit der beide Wissenschaftler, höflich im Ton, aber klar und selbstbewusst in ihren teils sehr unterschiedlichen Ansätzen der Quellenbetrachtung, sich und einander umkreisen. Immer wieder auch helfen sich beide Forscher mit Quellenmaterial aus. Bessler widmete sich in den Folgejahren ganz seinem großen Beitrag für Ernst Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, in dem er es als überhaupt »vornehmste Aufgabe der Historie« die Verpflichtung des Forschers formulierte, das Verhältnis zur eigenen Gegenwart zu umreißen. Die Geschichte ist nicht ein »Vorrat von Ereignissen und künstlerischen Formen«, sondern ein »Wirkungszusammenhang, der in unsichtbarem Strom unser musikalisches Dasein umkreist.«<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Veranstaltet anlässlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Basel vom 26. bis 29. September 1924, Leipzig 1925.

<sup>21</sup> Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925, Leipzig 1926.

<sup>22</sup> Brief Handschins vom 3. Oktober 1924 an Ludwig (Durchschlag), D-WÜms, Nachlass Handschin B<sub>1,8</sub>. Bereits zuvor hatte Ludwig an Handschin über Bessler geschrieben: »Gegenwärtig ist Herr Anglès aus Barcelona in Göttingen und studiert eifrig die Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, ebenso Dr. Bessler, 1922/23 Assistent von Prof. Gurlitt, letzterer freilich nicht mit Beschränkung nur auf diese 2 Jahrhunderte« (Brief Ludwigs vom 15. Februar 1924 an Handschin, ebd.).

<sup>23</sup> Bartha 1936, S. 62f.

<sup>24</sup> Bessler 1931–34, S. 24.

## Alte Musik im praktischen Vollzug.

Diesen Ansatz einer »Lebensbeziehung des Musizierens«<sup>25</sup> galt es auch praktisch umzusetzen und die Erträge der Forschung im Klang zu erproben. Die Musikphilologie steht nicht im Spannungsverhältnis zur Musikpraxis. Dass sich beide notwendig zu ergänzen haben, ist eine Einsicht, die in den 1920er Jahren von Friedrich Ludwig und Wilibald Gurlitt ausging und von Bessler in einer Reihe von Konzertprogrammen mit Aufführungen von Musik des Mittelalters mit- und weitergetragen wurde. Deziert nicht als Konzert gedacht, sollte dieserart Beleuchtung von Vergangenheit in geschichtliche Räume, Zeiten und Gesellschaften einführen.

Ein gutes Jahrzehnt nach den ersten dieser Konzerte hatte Handschin die distanzierte Weitsicht vom »Glaube« zu schreiben, »die Musikwissenschaft finde ihren letzten und höchsten Zweck in der klanglichen Rekonstruktion, und manche meinten, damit sei das goldene Zeitalter der Verschmelzung von Musik und Musikwissenschaft heraufgezogen«.<sup>26</sup> Erwartbar zaghaft wird auf den praktischen Vollzug Alter Musik, ein Anliegen vornehmlich Besslers, in der Korrespondenz rekuriert – wohl auch, da für Handschin als Organisten Musikpraxis zu einem Gutteil die Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts bedeutete.

## Wissenschaftspolitik.

1930 wurde nach Erkrankung und Emeritierung Adolf Sandbergers der musikwissenschaftliche Lehrstuhl an der Universität München vakant. Ein Handzettel aus einer der Kommissionssitzungen für die Nachfolge notierte: »In erster Linie kommen in Betracht: Bessler – von Ficker – Blum«.<sup>27</sup> Weitere Namen wurden genannt, darunter auch Handschin. Mit Bessler nahm man Kontakt auf. Auf eine Anfrage nach neueren Schriften musste er freilich auf die Belastungen im Neuanfang am Heidelberger Institut verweisen. In zweiter Runde schieden weitere Namen aus. Primär in Betracht kamen nun Rudolf von Ficker und Ernst Kurth. Kurth

<sup>25</sup> Ebd., S. 22.

<sup>26</sup> *Handschin 1939a*, S. 144. Zur Einordnung u. a. Besslers und Handschins in den musikpraktischen wie -wissenschaftlichen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Blick auf das Mittelalter siehe *Kreutziger-Herr 2003*, S. 130–136.

<sup>27</sup> Unterlagen auszugsweise abgedruckt in *Schipperges 2005*, S. 60–64; siehe auch *Maier 2002*.

lehnte ab und empfahl seinerseits Alfred Lorenz und Jacques Handschin. Nach weiteren Sitzungen stand der Berufungsvorschlag fest in der Reihenfolge: Handschin – von Ficker – Bessler. Auch die vergleichenden Gutachten sprachen sich für Handschin aus, als einer gleichermaßen musikpraktisch wie wissenschaftlich breit ausgewiesener Persönlichkeit und, so das Gutachten von Ernst Kurth, »einer der bedeutendsten Organisten der Gegenwart«. <sup>28</sup> Abschließend heißt es: »Er ist ein Original im grössten Sinne des Wortes«. <sup>29</sup> Die Fakultät legte einstimmig Wert auf die Gewinnung dieser »seltenen Persönlichkeit«. <sup>30</sup>

Freilich brachte nun mit einem weiteren Gutachten der Bonner Ordinarius Ludwig Schiedermaier sich selbst als Katholik und Bayer ins Gespräch. Handschin hingegen sei schweizerischer Staatsbürger und gebürtiger Russe. <sup>31</sup> Diesem diffamierenden Einwand schloss sich der Dekan gegenüber dem Ministerium an, ergänzt durch einen Bericht über die Rolle von Handschins Vaters als Sprachlehrer bei der Reform der russischen Militärakademie. <sup>32</sup> Über diese chauvinistische Diskussion wurde das Berufungsverfahren mehr und mehr eine Frage der Öffentlichkeit.

Von Bessler als Kandidat mit ernststen Aussichten war nun schon nicht mehr die Rede. Der journalistischen Öffentlichkeit war sein Name kein Begriff, im Ministerium galt er als unbekannt. So ist es durchaus ehrlich zu nehmen, wenn Bessler selbst am 23. Juni 1930 an Handschin seine Freude formulierte »wenn daraus etwas würde«. <sup>33</sup> Nach München auf die außerordentliche Professur mit Titel und Rang eines Ordinarius wurde indes von Ficker berufen. Handschin erhielt in Basel in Reaktion auf den Münchener Listenvorschlag – immerhin – der Titel »außerordentlicher Professor«, verbunden mit einem besoldeten Lehrauftrag. Und Bessler gratulierte herzlich. <sup>34</sup>

<sup>28</sup> Zit. nach *Schippenges* 2005, S. 62.

<sup>29</sup> Zit. nach ebd.

<sup>30</sup> Zit. nach ebd.

<sup>31</sup> Ebd., S. 63.

<sup>32</sup> Schreiben des Dekans Hanns Oertel vom 2. Mai 1930 an den Oberregierungsrat im Staatsministerium für Unterricht und Kultus (D-Mhsa, MK 69716).

<sup>33</sup> Brief 10 vom 23. Juni 1930.

<sup>34</sup> Brief 11 vom 26. Oktober 1930.

## Wissenschaft im Weltgeschehen.

Spiegelte der Baseler Kongress der *Schweizerischen Musikgesellschaft* 1924 eine erste Stufe der Reintegration der deutschen Musikwissenschaft nach dem Ersten Weltkrieg, so markierte die Neuinstitutionalisierung der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 1927 den entscheidenden Schritt einer Normalisierung der internationalen Kontakte. 1930 fand ein erster internationaler Kongress in Lüttich (Liège) statt,<sup>35</sup> zugleich mit dem achten Musikfest der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*. Federführend für die internationale Zusammenführung von Musikerinnen und Musikern sowie Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern war Edward J. Dent (Cambridge), beiden Gesellschaften als Vizepräsident beziehungsweise Präsident verbunden. Doch blieben sowohl die Zusammenführung beider Gesellschaften als auch Zeit und Ort des Kongresses umstritten. Alfred Einstein begrüßte die Wahl des Kongressortes emphatisch: »Lüttich, alter Vorort eines Landes, in dem Wallonisches und Vlämischer, Germanisches und Romanisches sich musikalisch mischen, Heimat Grétrys und César Francks, Stätte uralter und neuer musikalischer Kultur, ist ein Boden für musikwissenschaftlichen Güterverkehr«. <sup>36</sup> Auch Handschin, in seinem Bericht über den Kongress in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, hob das »Land Belgien mit seinem regen künstlerischen Sinn und dem Verantwortungsgefühl vor der Wissenschaft« als idealen Tagungsort hervor, und ebenso, »daß man sich ohne Unterschied der Nation von Freundlichkeit umgeben fühlte«. <sup>37</sup> Anders Bessler. Er konnotierte Lüttich vor allem mit den Weltkriegsereignissen vom Herbst 1914 mit deutschem Sturm auf die Stadt und weiteren völkerrechtswidrigen Kriegstaten an der Zivilbevölkerung im neutralen Belgien: »Nach Lüttich werde ich schwerlich kommen. Es ist für Deutsche nicht erfreulich, gerade dorthin zu fahren und sich womöglich unvorhergesehenen Zwischenfällen aussetzen«. <sup>38</sup> Angesichts der deutschen Wissenschaftsrepräsentanz in Lüttich – keine andere nationale Sektion war mit einer auch nur annähernd gro-

<sup>35</sup> *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Erster Kongreß. Lüttich. 1.–6. September 1930. Kongreßbericht*, s. a. e. 1.

<sup>36</sup> Alfred Einstein, *Die Kritiken. Bd. IV: 11.9.1930-19.7.1932*, hrsg. von Robert Schmitt Scheubel, [www.alfredeinstein.tu-berlin.de](http://www.alfredeinstein.tu-berlin.de) (Stand: 10.06.2006), erschienen im *Berliner Tageblatt* am 11. September 1930.

<sup>37</sup> *Handschin 1930/31a*, S. 32.

<sup>38</sup> Brief 10 vom 23. Juni 1930.

ßen Teilnehmerzahl vertreten – verweist Besslers selbstgewählte Zurückhaltung weniger auf eine Geste des Schamgefühls als vielmehr auf eine politisch motivierte Protesthaltung.

## Wissenschaft und Nationalsozialismus.

Der Historiker Saul Friedländer fasste paradigmatisch den so ausladend abgearbeiteten Fall Furtwängler in eine schlichte Formel: »Während seiner gesamten Karriere im NS-Deutschland erwies sich Furtwängler als ein politischer Opportunist, der Anwendungen von Mut hatte.«<sup>39</sup> Zwar hat auch Heinrich Bessler seinen jüdischen Schülerinnen und Schülern geholfen, bis 1936. Als ein Beispiel erscheint sein Einsatz für Manfred Bukofzer, den er als »einen begabten Schüler, der als Jude vor großen Schwierigkeiten steht und im Hinblick auf seine Zukunftspläne lieber von vornherein im Auslande promovieren möchte«, an Handschin vermittelte.<sup>40</sup> Handschin sicherte Bessler postwendend seine Bereitschaft zu, sich seines »Schützlings [...] nach Kräften« anzunehmen.<sup>41</sup> 1936 schloss Bukofzer seine Arbeit *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons* als Dissertation bei Handschin ab. Er emigrierte über England in die USA und wirkte bis zu seinem vorzeitigen Tod 1955 an der University of California in Berkeley. Weitergehende »Anwendungen von Mut« sind in Besslers Verhalten im »Dritten Reich« freilich nicht zu finden. Sein ständiges Lavieren zwischen Anpassungsritualen und Überlebensstrategien über die ganze Nazizeit hinweg offenbart weit eher eine konstante Ängstlichkeit. Aus der Bitte Handschins etwa um ein Gutachten für eine Arbeit Otto Gombosis, der wegen seiner jüdischen Herkunft aus Berlin geflohen und kurzzeitig in Basel als Stipendiat untergekommen war, wand er sich diffus heraus.<sup>42</sup> Immer wieder paart sich Besslers Vorsicht zudem mit einem überzeugten Pathos der Eingleichung in den NS-Staat. Auch diese offene Ausschaltung eigenen Denkens selbst bei einem Intellektuellen »vom Schlage Besslers«<sup>43</sup> spiegelt sich in Äußerungen gegenüber Handschin. Als mitunter offenes Bekenntnis scheint durch: Wir sind Hitler!<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Friedländer 1998, S. 274.

<sup>40</sup> Brief 17 vom 10. Juli 1933.

<sup>41</sup> Brief 18 vom 12. Juli 1933.

<sup>42</sup> Brief 40 vom 4. Dezember 1936.

<sup>43</sup> Gottwald 1970, S. 664.

<sup>44</sup> Sinngemäß in Brief 46 vom 17. Mai 1937.

Handschin weist Besslers nationalsozialistischen Eifer beharrlich zurück. Vielfach zeigt sich freilich bei Handschin dennoch die Suche nach einer haltbaren dritten Position unter unhaltbaren gesellschaftlichen Voraussetzungen: »Interessiert sich Bessler wieder für Wissenschaft?«<sup>45</sup>, fragt er spitz Anglès, um dann auch zu formulieren: »Auf dem politischen Gebiet muss man den Deutschen zugeben, dass sie sehr vieles richtig gemacht haben; nur dürfen wir uns nicht in demselben Masse wie sie von den alten Quellen europäischer Kultur entfernen. Stark und zivilisiert sein gleichzeitig, das scheint sehr schwierig zu sein«. Dass wiederum Bessler, wenngleich in ganz anderem Kontext und persönlich interessengeleitet, Handschins Anliegen auf eine Formel bringt – »Respekt vor den Dingen«<sup>46</sup> –, drängt auf einen Punkt, wie beider Perspektiven verschränkt sind.

## Musikwissenschaft und Nachkriegsgeschehen.

Die durch den Krieg unterbrochenen Korrespondenz mit Handschin griff Bessler im November 1945 wieder auf, damals noch in der Erwartung, mit dem erhaltenen und arbeitsfähigen Heidelberger Institut den Lehrbetrieb rasch wieder aufnehmen zu können. Wie rasch und vollständig sich Wissenschaftler wie Heinrich Bessler in die Opferrolle einfanden – jenseits auch nur des Hauchs an selbstkritischer Einsicht konkrete Erfahrungen aus persönliche in politische Kontexte wendend<sup>47</sup> – gehört zu den bedrückenden Kapiteln der deutschen Nachkriegsgeschichte. Aus der relativen Heidelberger Idylle heraus beklagte Bessler, nach Jahren der Zustimmung zum nationalideologischen Sonderweg, nun zudem die internationale Isolation der deutschen Wissenschaft. Die wissenschaftliche Isolation konnte Handschin zumindest mildern, indem er den Kollegen mit Nachrichten und Material versorgte. Immer wieder freilich beklagte Bessler auch den Stillstand, der vor allem auf dem Ernährungssektor in einen »schlimmen Rückschritt« überzugehen drohte.<sup>48</sup> Und mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit verfolgte er vor allem die eigene Angelegenheit

<sup>45</sup> Brief Handschins vom 13. Oktober 1936 an Anglès (Durchschlag), D-WÜms, Nachlass Handschin B<sub>1,21</sub>.

<sup>46</sup> Brief 80 vom 31. Mai 1947.

<sup>47</sup> Zur Deutung von Konflikten mit Parteistellen in Selbstauskünften im Rahmen von Entnazifizierungsverfahren siehe jüngst *Leßau* 2020, S. 236–240.

<sup>48</sup> Brief 80 vom 31. Mai 1947.

der Wiedereinsetzung auf seine Heidelberger Professur. In der Schweiz setzte sich derweil Handschin für eine Berufung Besslers auf die Vakanz in Bern ein – wenngleich zögerlich, da seinerseits aus wissenschaftlichen wie persönlichen Gründen das Verfahren reserviert betrachtend: »Ich will gern sehen, was sich machen lässt, wenn mir wieder jemand von dort in den Weg läuft.«<sup>49</sup> Zwar wurde Heinrich Bessler im Spruchkammerverfahren 1947 als »minderbelastet« eingestuft und durch die Berufungskammer Karlsruhe 1948 schließlich vollständig entlastet.<sup>50</sup> Die Philosophische Fakultät der Universität verweigerte indes – aus persönlichen mehr als aus politischen Gründen – seine Wiedereinstellung. 1949/50 folgte Bessler einem Ruf auf die ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität Jena.

Just in die Zeit der Neubestimmung von Besslers beruflichen Identität fällt auch die nunmehr institutionell gebundene Aufnahme an der Arbeit der Dufay-Gesamtausgabe, über die er sich bereits vor 1945 mit Guillaume de Van im Streit befunden hatte. Der mit beiden bekannte Handschin wurde als Vermittler gebraucht und sah sich offenbar selbst auch als solcher. Dieser Fall nötigte ihn, Anglès gegenüber in verschiedentlichen Äußerungen sein ambivalentes Verhältnis zu Bessler zu beschreiben: Einerseits konstatiert er Bessler gar einen »schlechten Charakter«<sup>51</sup>, gleichermaßen: »Es ist schade, es war mir nicht möglich, Bessler und de Van in Harmonie zu bringen. Aber ich achte beide als ehrliche Leute.«<sup>52</sup>

## Musikwissenschaft in der DDR.

Nach dem Wechsel Besslers in die DDR ruhte zunächst einmal erneut der Austausch. Ab Spätsommer 1951 berichtet Bessler dann nach Basel von der vielen Arbeit im Zuge der Umsiedlung. Mit den Verhältnissen in Jena hatte er sich zumindest nach außen hin abgefunden – wohl stets zwischen Selbstversicherung (»Objektiv besteht gar kein Zweifel, daß man hier für die Kultur mehr Geld und Interesse hat als im Westen«)<sup>53</sup> und

<sup>49</sup> Brief 102 vom 25. Januar 1949.

<sup>50</sup> *Schippenges* 2005, S. 269–272. Siehe auch Brief 86 vom 28. Januar 1948 sowie Anm. 2 zu Brief 65.

<sup>51</sup> Brief Handschins vom Juli 1948 an Anglès (Durchschlag), D-WÜms, Nachlass Handschin B<sub>1,21</sub>.

<sup>52</sup> Brief Handschins wahrscheinlich vom November 1946 an Anglès (Durchschlag), ebd.

<sup>53</sup> Brief 158 vom 20. Dezember 1951.

Resignation (»Kommt nicht sehr bald ein Ausgleich USA–Rußland, dann sehe ich schwarz«)<sup>54</sup>.

Ins Zentrum des Austauschs treten nun wieder Wissenschaftsfragen in zahllosen und beeindruckenden Details. Bessler gratulierte Handschin zu »den vielen neue Feststellungen und Funden zur Musik des 13. Jahrhunderts« – und drückte zugleich, ob Handschins Nichtteilnahme auf der Konferenz in Utrecht, Besorgtheit um Handschins Gesundheit aus.<sup>55</sup> Doch erst anderthalb Jahre später meldete sich Handschin wieder. Es ist die letzte Nachricht der Sammlung, eine dicht beschriebene Karte voller Abkürzungen.<sup>56</sup>

Als Jacques Handschin am 25. November 1955 in Basel kurz vor seiner Emeritierung starb, war der Berufungskommission für diesen Lehrstuhl »nur das Beste gut genug«.<sup>57</sup> Auf einer vorläufigen Berufsliste tauchte kurzzeitig der Name Bessler auf. Hier gilt es einen abschließenden Blick auf die Rolle Gurlitts zu werfen (der hier offenbar, trotz angespannt persönlichem Verhältnis, eine Empfehlung für Bessler abgab). Auch Besslers feste Sozialisierung in der DDR (so als Mitglied im wissenschaftlichen Beirat für sein Fach beim DDR-Staatssekretariat für Hochschulwesen) ließ ihn indes für Basel nicht mehr in Betracht kommen.<sup>58</sup> Der mit einer Jüdin verheiratete Leo Schrade, aus Deutschland vertrieben<sup>59</sup> und an der Yale University lehrend, wurde auf Handschins Lehrstuhl berufen. Heinrich Bessler wechselte 1956 von Jena an die Universität Leipzig. Ausgezeichnet mit der Ehrendoktorwürde der Universität Chicago und dem Nationalpreis der DDR starb er 1969.

<sup>54</sup> Brief 150 vom 25. Februar 1951.

<sup>55</sup> Brief 160 vom 8. August 1952.

<sup>56</sup> Brief 161 vom 24. Mai 1954.

<sup>57</sup> Zit. nach *Kirnbauer/Zimmermann 2000*, S. 337.

<sup>58</sup> „Bessler war seinerzeit politisch sehr kompromittiert, und im Falle seiner Nomination wäre wohl im Grossen Rat eine Interpellation zu erwarten. Ueberdies befindet er sich jetzt hinter dem Eisernen Vorhang“ (Sitzungsprotokoll der Sachverständigenkommission vom 2. Juli 1956, CH-Bst, ED-REG, 1a 2 1716).

<sup>59</sup> *Wurster/Rothkamm 2015*, S. 228.



## Editorische Vorbemerkungen

Sämtliche abgeschickte Briefe, Postkarten und Telegramme sowie Durchschläge des Hauptteils stammen aus dem zugänglichen Teil von Handschins Nachlass. Der Bestand bildet keinen lückenlosen Briefwechsel. Einige von Dritten verfasste oder an Dritte gerichtete Dokumente sind im Anhang abgedruckt; der Standort wird, ist es nicht auch Handschins Nachlass, unter *Original* vermerkt. Wenige kurze Briefe Hildegard Besslers sowie die acht erhaltenen Empfangscheine werden nicht ediert, sondern in den Kommentaren erwähnt, wenn sie inhaltlich relevant sind. Mit dieser klar umgrenzten Grundlage konnte der geschlossene Überlieferungstatus erhalten und in der Lesesituation eines Buches erfahrbar gemacht werden.

Besslers Briefe und Postkarten stehen bedingt durch die Überlieferungssituation in ihrer abgeschickten Fassung mit vereinheitlichter Unterschrift in der häufigsten und lediglich in wenigen Fällen in Punktsetzung und Leerschritten mehrdeutigen Form *H. Bessler* (mit Ausnahme der Unterschrift mit Initialen), die Texte Handschins nach den erhaltenen Durchschlägen stets ohne Unterschrift. Handschins Eigenart, maschinenschriftliche Briefe handschriftlich zu vervollständigen,<sup>1</sup> führt zu einer beträchtlichen Zahl unvollständiger Texte. Dafür, auch diese Texte chronologisch in den Hauptteil zu übernehmen, spricht neben der Lesefreundlichkeit, dass zahlreiche Korrespondenzen aus Handschins Nachlass eine Tendenz zur Dokumentation zeigen. Vielfach auftretende Notizen wie »beantw.« auf erhaltenen Briefen und wie das handschriftlich ergänzte Datum auf einigen Durchschlägen, das nicht für den Empfänger als vielmehr für den Schreiber bestimmt sein muss, lassen auf Archivierungspläne schließen. Konkrete Blickwinkel und Systeme der Archivierung mögen nicht mehr in Gänze erkennbar sein sowie nach Briefpartnern variieren. Für die Korrespondenz mit Bessler wird hier jedenfalls davon ausgegangen, dass Handschin die Durchschläge abgeschickter Texte aufbewahrte (mit Ausnahme zweier Briefe, die im Anhang abgedruckt werden, siehe die Bemerkungen zur Datierung beim Brief aus der Zeit zwischen dem

<sup>1</sup> Jeanna Kniazeva (Sankt Petersburg) sei gedankt für Ihre Einschätzung. Nachweisen lässt sich Handschins Gewohnheit etwa an der Korrespondenz mit Higinì Anglès, der sich teils in beider Nachlass erhalten hat. Zur Korrespondenz zwischen Anglès und Handschin siehe *Князева 2016*, vor allem S. 57.

1. April und dem 5. Dezember 1936 sowie beim Brief vom 4. Mai 1949). Dennoch weisen wir darauf hin, dass auch alle in den Hauptteil übernommenen Texte Handschins hier nicht durch die abgeschickten Fassungen gesichert sind und die Möglichkeit, dass Handschin den Text verworfen haben könnte, stets mitzudenken ist.

Die Korrespondenz ist chronologisch angeordnet und mit je einer laufenden Nummer versehen. Handschins Durchschläge sind seltener innerhalb des Textes datiert als die abgeschickten Dokumente von Bessler. Die Chronologie folgt hier Handschins nachträglichen handschriftlichen Datumsangaben auf den Durchschlägen. Die selten nötigen Zeitraumangaben verstehen sich immer als Wahrscheinlichkeitsangaben und nehmen den größtmöglichen Zeitraum, exklusive Sonntagszustellung, an. Der Hinweis auf die, vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit, oft schwer berechenbare Zeit einer Briefübermittlung, ergibt sich allein durch manche Brieftexte selbst.

Als Korrespondenztext gelten diejenigen Textteile, die – hand- oder maschinenschriftlich – von Besslers oder Handschins Hand stammen und die wahrscheinlich beim Empfänger angekommen sind. Eingang in die quellenkritischen Bemerkungen finden Adressangaben oberhalb der Anrede oder unterhalb der Unterschrift, Adresstempel oder Briefköpfe sowie die Zeichen der seit spätestens 1940 großflächig durchgeführten Zensur des Auslandsbriefverkehrs mit der Schweiz.<sup>2</sup> Unbeachtet bleiben originaler Zeilenfall und Seitenumbruch, Leerzeilen bei Absätzen, Seitennummern, Kustoden beim Seitenumbruch sowie umseitige Beschriftungen ohne Bezug zum jeweiligen Brieftext.

Die Dokumente selbst kommen dabei aus deutlich verschiedenen Quellenbereichen: Handschrift und Maschinenschrift, abgeschickte Dokumente und Durchschläge. Ihre Zusammenfassung innerhalb eines Bandes in direkter Nachbarschaft mit einheitlicher Typografie stellt ohnehin – begründet mit Blick auf den inhaltlichen Fluss – einen deutlichen editorischen Eingriff dar. Um diesen Eingriff nicht durch Scheingenauigkeit zu kompensieren, sind die Texte an klar benennbaren Stellen formal vereinheitlicht – zumal eine Teilfaksimilierung für den vorliegenden Bestand keinen inhaltlichen Mehrwert mit sich brächte: Das betrifft vor allem Leerzeilen und Absätze innerhalb der Anredeformel und hierbei vor allem Texte Handschins, der oft nach der Anrede in einer Zeile weiter-

<sup>2</sup> *Riemer* 21977, S. 8, zu den hier verwendeten Stempeln S. 66–77 und 95–115.

schreibt. Die Möglichkeiten der Absatzgestaltung in den Schlussformeln sind dagegen so nuancenreich und vielfach in den Brief- bzw. Postkartentext eingebunden, dass hier nach dem Original umgebrochen wurde – ungeachtet der linksbündigen Standardisierung und der Vermeidung von Leerzeilen im Verbund aus Grußformel, *Ihr* und Unterschrift, dem Schriftbild zuliebe. Starke Einrückungen sowie ausgedehnte Spiegelstriche sind, wenn erkennbar mit Platzmangel begründbar, als Absatz gedeutet. Ort und Datum stehen meist rechtsbündig oberhalb der Anrede, andernfalls erfolgt die Vereinheitlichung. Ort und Datum unter oder neben der Unterschrift bzw. Gruß werden mit Leerzeile stillschweigend unter die Unterschrift gesetzt.

Die Briefe und Postkarten sind meistenteils sorgfältig geschrieben und gut erhalten. Der Zustand der Quelle findet nur Erwähnung, sofern er Auswirkungen auf die Textgestaltung hat; Fehler, Korrekturen und Unlesbares sind selten. Korrigierende Eingriffe von Seiten der Herausgeber fallen sparsam aus. Insbesondere in die Zeichensetzung wird nur bei eindeutigen Schreibfehlern eingegriffen – so bei fehlenden Satzschlusspunkten, die stillschweigend ergänzt werden –, ebenso in die oft eigenwillige Behandlung von Umlauten und die ß-Schreibung, die durch die Schweizer Tradition oder die jeweilige Schreibmaschine bedingt sind. Falsch gesetzte und fehlende einzelne Zeichen werden unkenntlich korrigiert und im Apparat vermerkt, fehlende oder durch Unterführungszeichen dargestellte Worte direkt in den Text eingefügt und dort markiert. Leerschritte werden, was vor allem in den Datumsangaben und bei Interpunktion wirksam wird, mit Ausnahme von Abkürzungen stillschweigend einheitlich behandelt. Unbeachtet bleiben falsche Trennungen sowie fehlende Bindestriche beim Zeilenumbruch, es sei denn, sie resultieren aus Einrissen oder Beschneidungen des Papiers und finden unter *Textkonstituierung* Erwähnung. Von Bessler oder Handschin selbst korrigierte Zeichen werden bis zu einer Länge von zwei Zeichen pro Wort stillschweigend in der Endfassung dargestellt, umfänglichere Korrekturen finden sich unter *Textkonstituierung* vermerkt. Längere Durchstreichungen dagegen bleiben, da sie in den wenigen Fällen inhaltliche Relevanz haben, im Text stehen. Schwer Lesbares wird durch [?] direkt hinter dem betreffenden Wort oder durch [...?] gekennzeichnet. Die Anzahl der Punkte entspricht dabei der Anzahl der Zeichen, wobei drei Punkte für ein Zeichen und jeder weitere Punkt für ein weiteres Zeichen stehen.

Die vielfach typografisch entgegen heutigen Standards dargestellten Abkürzungen bleiben meist unverändert. Handelt es sich um musikalische

Quellen oder Personen, steht, sofern sich die Auflösung nicht aus dem unmittelbaren Korrespondenzkontext ergibt, ein knapper Einzelstellenkommentar, der ein Nachschlagen in den Verzeichnissen ermöglicht (*Kurzbiografienverzeichnis* bzw. *Quellenverzeichnis – Musikalische Quellen*); handelt es sich um von Bessler und Handschin häufig verwendete Abkürzungen, steht eine Auflösung im Abkürzungsverzeichnis (sofern die Abkürzung nicht gleich oder länger als die vom Duden gelistete ist). Lediglich die verbleibenden Abkürzungen werden im Text aufgelöst, die Punkte entfallen dann.

Eindeutige inhaltliche Fehler bleiben unverändert und werden – wenn ohne Deutung möglich – in Einzelstellenkommentaren richtiggestellt. Aufgegebenenfalls nach RISM abweichende Stücknummerierungen wird im Falle von Einzelstücken, die von Bessler oder Handschin eingehend betrachtet werden, hingewiesen. Erster Orientierungspunkt bleibt jedoch stets der für Bessler und Handschin maßgebliche Stand. So gilt auch hier die erste Maßgabe für die Kommentare: Leseerleichterung und Kontexterschließung statt Deutung und Korrektur.

Bessler und Handschin beschäftigten sich in ihrer Korrespondenz über Jahre hinweg intensiv mit wiederkehrenden Themen. Die an die Einzelstellenkommentare gestellte Aufgabe, den Einzelbrief so gut wie möglich auch ohne sein Korrespondenzumfeld verständlich zu machen, war daher an einigen Stellen abzumildern, um allzu häufige Wiederholungen zu vermeiden. In einigen Fällen direkter Antworten vertrauen die Herausgeber daher doch auf die Aussagekraft von Korrespondenzeinheiten, in anderen beschränken sie sich auf knappe Erklärungen oder Verweise auf vorausgegangene Kommentare. Von Bessler und Handschin mehrmals erwähnte Personennamen stehen im Kurzbiografienverzeichnis und erhalten nur einen Kommentar, wenn der Text missverständlich ist. Literaturverweise innerhalb der Einzelstellenkommentare dienen einerseits dazu, Rechenschaft abzulegen (mit Ausnahme von Unstrittigem wie manchen biografischen Daten), andererseits um weiterführende Lektüren zu erleichtern.

**Briefe**  
**1925 bis 1954**



## 1

**Jacques Handschin an Heinrich Besseler in Göttingen  
Zürich, Montag, 13. Juli 1925**

Hochgeehrter Herr Doktor,

Darf ich Ihnen im Zusammenhang mit Ihrem aufschlussreichen und anregenden Aufsatz<sup>1</sup> ein paar Fragen stellen?

1) Iv N. 23: was für Form bezw. Gattung?<sup>2</sup>

2) Iv N. 63: welche Stimmenzahl?<sup>3</sup>

3) ist in der »Marktszene« Iv N. 78<sup>4</sup> der Tenor voll textiert (in McV hat der Tenor eine andere Textbezeichnung!)?<sup>5</sup>

4) Par maintes foyes in Ca B also nicht identisch mit Str & Ch?<sup>6</sup>

5) zu S. 200 [Anm.] 4): wie heisst die Komposition von Ch N. 69, in deren Text Jacomi genannt ist? ist dies die Doppelballade, an deren Ende (d. h. dahinter?) in Ch der Name Jacob de Senleches steht?<sup>7</sup>

6) zu S. 218: Prag N. 35 (Quatter cosse) wäre also französisch? und bezüglich N. 17 (Di molen) denken Sie an deutsche Provenienz?<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Handschin bezieht sich auf die Druckfassung von Besseler's Habilitationsschrift, die im Juniheft des *Archiv für Musikwissenschaft* erschienen war. Eine Fortsetzung des Textes erschien im folgenden Jahrgang (*Besseler 1925* und *Besseler 1926*; zu Besseler's Habilitation siehe Anm. 1 zu Brief 2; zum Beginn des Kontakts zwischen Besseler und Handschin siehe die Einleitung, S. 9f.).

<sup>2</sup> Bei Besseler fehlt innerhalb einer tabellarischen Übersicht über den Inhalt des Codex Ivrea ein entsprechender Eintrag in der Spalte »Form« (*Besseler 1925*, S. 189).

<sup>3</sup> Bei Besseler fehlt ein entsprechender Eintrag in den Spalten »Stimmenzahl« und »Form« (*Besseler 1925*, S. 190; RISM Nr. 24).

<sup>4</sup> Besseler bezeichnet das Stück aufgrund des Textinhalts, welcher den Händlerruf auf einem Markt darstellt, als »Marktszene« (*Besseler 1925*, S. 187 und 197).

<sup>5</sup> In der Übersicht bei Besseler über das Fragment McVeagh wird hier ein anderer Text zum Tenor angegeben als beim Konkordanzstück im Codex Ivrea (*Besseler 1925*, S. 196).

<sup>6</sup> Für die Stücke mit diesem Textincipit trägt Besseler in den dafür vorgesehenen Spalten seiner Übersichten keine Konkordanzen ein (*Besseler 1925*, S. 198, Handschin bezieht sich auf die Handschriften Cambrai 1328, Straßburg und Chantilly).

<sup>7</sup> Besseler schreibt dort über die Erwähnung von Jacob de Senleches in einem Stück aus dem Codex Chantilly: »[...] Jacomi ist auch in Ch 69 als Komponist genannt und vielleicht mit Jacob de Senleches identisch, dessen aus Ch und Mod bekannter Name am Schluß derselben Doppelballade steht« (*Besseler 1925*, S. 200, Anm. 4). Am Beginn der betreffenden Seite aus dem Codex Chantilly zur Ballade »Je me merveil – J'ay plusieurs fois« steht der Name »Jacomi«, am Ende des zweiten Strophe »Jacob de Senleches« (*French Secular Music Manuscript Chantilly, Musée Condé 564*, Bd. 2: Nos 51–100, hrsg. von Gordon K. Greene, Monaco 1982 [Polyphonic Music of the Fourteenth Century 19], S. 187).

<sup>8</sup> Besseler ordnet dort anhand des Inhaltsverzeichnisses über den Codex Prag, das im ersten Band von Johannes Wolfs *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460* abgedruckt ist, die Stücke nach Provenienz (*Wolf 1904a*, S. 188f. und *Besseler 1925*, S. 218).

7) zu S. 224: ist der Hymnus Sl N. 8 in der Art komponiert, wie die  
15 meisten Hymnen in Apt, und hat er auch die liturg. Mel. in der Ober-  
stimme?<sup>9</sup> S. 224 unten zählen Sie auf: 3 Motetten (N. 2, 9, 13), 2 Messätze  
(1 & 5), 1 Ord.-Tropus (6), 1 Hymnus (8), was 7 Stück ausmacht; es blei-  
ben also noch 7 (N. 3, 4, 7, 10, 11, 12, 14), während Sie nur noch 6 Kon-  
dukten aufzählen?<sup>10</sup>

20 8) ist S. 225, Zeile 11/3 so zu verstehen, dass OH N. 1–37 Glorias im  
Kond.-Stil sind?<sup>11</sup> oder Glorias im Kond.-, Mot.- und Ball.-Stil? weiter  
unten: Sie sagen, N. 64 sei in allen Stimmen textiert;<sup>12</sup> ist in allen Stim-  
men der Text derselbe (hieran liesse Sammelb. 2, 362 denken)?<sup>13</sup> ist es also  
dann sozusagen eine Mot. im Kond.-Stil?

25 9) was bedeutet S. 232 zu Parma N. 5 der Strich in der Kolonne  
»Form«?<sup>14</sup>

Indem ich Ihnen für freundliche Auskünfte im voraus danke, bin ich  
mit besten Grüßen Ihr

Zürich I, 18 Schlüsselgasse, 13.VII.25

---

Original: 1 Bl., 16,7 × 16,6 cm; Ts. (Durchschlag); hs. Eintragungen vermutlich von Handschin:  
bei 4/1] ein Haken; bei 5/1] ein Haken; bei 12/1] [... ..?] fehlt.

Textkonstituierung: 1] kein Absatz nach Anrede; 9: [Anm.] 4] 4) hochgestellt.

<sup>9</sup> Dass Handschin die Hymnen des Codex Apt als Vergleichspunkt zu »O lux beata trinitas« aus dem Codex Sloane wählt, erklärt sich wohl auch daraus, dass Besseler zuvor im Text dieselben hinsichtlich der Rhythmik sowie der Verzierungen und der Lage des Cantus firmus beschreibt (*Besseler 1925*, S. 224 und 205).

<sup>10</sup> Besseler fasst dort das Repertoire des Codex Sloane zusammen: »In dem bunt gemischtem Repertoire von Sl stehen neben drei isorhythmischen Doppelmotetten (Nr. 9 mit gleichen Texten) zwei Ordinariussätze und ein Meßtropus (Nr. 6) im Konduktusstil, dazu kommt noch ein Hymnus (Nr. 8) und sechs Kondukten mit sonst nicht nachweisbaren Texten« (*Besseler 1925*, S. 224).

<sup>11</sup> Besseler unterscheidet für das Old Hall Manuskript zwischen dem Abschnitt mit Gloria-Sätzen und denjenigen mit anderen Messätzen hinsichtlich der Anordnung stilistisch ähnlicher Stücke innerhalb der Gruppen (ausgenommen die nicht überlieferten Kyrie-Sätze). Die Stile der ersten Gruppe von Gloria-Stücken benennt Besseler nicht explizit (*Besseler 1925*, S. 225; zur Unterscheidung der Stile Anm. 7 zu Brief 2).

<sup>12</sup> Die »nicht isorhythmische, in allen Stimmen, auch dem füllenden Kontratenor textierte, gelegentlich zwischen Oberstimme und Tenor imitierende Vokalmotette Nr. 64« (*Besseler 1925*, S. 225, Handschin bezieht sich auf RISM Nr. 67 aus dem Old Hall Manuskript).

<sup>13</sup> In der ersten beschreibenden Studie über das Old Hall Manuskript, gedruckt in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft*, gibt William Barclay Squire Übertragungen einiger Stücke als Notenanhäng bei. Für das betreffende Stück ist hier nur der Oberstimme ein Text unterlegt (*Squire 1900/01*, S. 362).

<sup>14</sup> In der Übersicht bei Besseler über das Fragment Parma fehlt ein entsprechender Eintrag in der Spalte »Form« (*Besseler 1925*, S. 232).

## 2

**Heinrich Besseler an Jacques Handschin in Zürich  
Göttingen, Freitag, 17. Juli 1925**

Göttingen, 17.7.25  
Schildweg 12

Sehr geehrter Herr Handschin,

ich erhielt durch Prof. Ludwig<sup>1</sup> Ihre Zeilen vom 13.7. und will Ihnen gleich schreiben, was ich dazu sagen kann. Leider wurde die Korrektur etwas übereilt – das Heft<sup>2</sup> sollte ursprünglich mit aller Gewalt noch zum Leipziger Kongreß<sup>3</sup> fertig werden, und bei diesem Operieren mit Eilboten und Telegrammen (haben Sie das auch erlebt? Herr Kinsky<sup>4</sup> bestätigte es mir in Lpz.) wurden ein paar unangenehme Versehen nicht mehr in Ordnung gebracht: S. 177 Z. 13 ist unzutreffend, wie die 2. Studie (Heft 4 dieses Jgs.) im einzelnen zeigen wird<sup>5</sup> – 186 Z. 7 von unten: schwarz-hohle Noten auch im Nachtrag Iv 23<sup>6</sup> – Iv 23 ist ein Virelai – Iv 63: 3st. KM<sup>7</sup> – 192 letzte Z. und 206 Z. 7: es sind 2 frz. und eine lat. Motette<sup>8</sup> – 187 Z. 12 des Haupttextes: auch hier 3 Ausnahmen: Iv 8, 34 und 70 sind in den

<sup>1</sup> Friedrich Ludwig war seit 1923 Besseler's Lehrer in dessen Göttinger Habilitationsphase. Die Habilitation selbst erfolgte in Freiburg im Breisgau durch Erteilung der *venia legendi* mit Beschluss der Fakultät vom 3. November 1925 (D-FRua, B3 Nr. 797, S. 251).

<sup>2</sup> *Besseler 1925*; siehe Anm. 1 zu Brief 1.

<sup>3</sup> *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926.

<sup>4</sup> Georg Kinsky war auf dem Leipziger Kongress der *Deutschen Musikgesellschaft* mit einem Vortrag zur Instrumentenkunde vertreten (*Kinsky 1926*).

<sup>5</sup> »Als Bildungsprinzip läßt sich stets Isorhythmie feststellen« (*Besseler 1925*, S. 177, Besseler bezieht sich auf die dreistimmigen Motetten aus dem Repertoire der ältesten Fauvel-Handschrift; siehe *Besseler 1926*, S. 188, Anm. 8).

<sup>6</sup> Besseler übergeht bei einer Beschreibung der im Codex Ivrea auftauchenden Notenformen Stück Nr. 23 (nach Besseler's Zählung): »Schwarze hohle Noten finden sich (außer dem Tenor f. 12) nur im Nachtrag Nr. 33« (*Besseler 1925*, S. 186; siehe *Kügler 1997*, S. 15).

<sup>7</sup> Mit KM bezeichnet Besseler das Stück als Messensatz im Konduktusstil; siehe Balladenstil (BM) und Motettenstil (MM). Die terminologische Differenzierung der Messkompositionen anhand der Satzarten orientiert sich dabei an Ludwig (*Besseler 1925*, S. 188, Anm. 1). Dieser fasst seine Einteilung u. a. in einem nach Besseler's Habilitationsschrift gedruckten Vortrag auf dem Leipziger Kongress der *Deutschen Musikgesellschaft* vom Juni 1925 unter mehrmaligem Verweis auf den Codex Ivrea, der ihm offenbar in Besseler's Abschrift vorlag, zusammen (*Ludwig 1925*, v. a. S. 425 f.; siehe auch *Ludwig 1922/23*, S. 440–442, v. a. S. 441 f., Anm. 2; zu Besseler's Abschrift des Codex Ivrea siehe Z. 76 in Brief 94).

<sup>8</sup> »Von Machaut stammen nur die drei französischen Motetten Nr. 16, 32 und 38« (*Besseler 1925*, S. 192 f., Besseler bezieht sich auf den Codex Ivrea) und: »Von seinen 23 Motetten sind die 17 französischen – nur von diesen finden sich drei auch in anderen Sammlungen wieder« (*Besseler 1925*, S. 206).

15 Oberstimmen nicht isorhythmisch, darüber in der nächsten Studie Näheres<sup>9</sup> – 223 Z. 10 von unten: lies 5 statt 4<sup>10</sup> – 230 Z. 3 v. u.: neun statt neuen<sup>11</sup> – 248 Abs. 2 Z. 13: lies 2x4 statt 4x4.<sup>12</sup>

Nun zu Ihren Fragen. 1) und 2) sind schon beantwortet. 3) Der Tenor in Iv 78 ist nicht textiert – hat in Mc V aber hin und wieder Stichworte.

20 4) Ca B 8 ist Motette, Ch (und Str.) ein Virelai, die Kompositionen sind unabhängig von einander.

5) Ch 69 = je m'emerveil – J'ay plusieurs fois.

6) Pr 35 habe ich als 1-st. gar nicht berücksichtigt; es sind 14 mehrst. franz. Stücke, da Nr. 14 als (allerdings unbezeichneter) 2st. Kanon mitzuzählen ist. Dagegen habe ich jetzt erst bemerkt, dass ich leider bei den deutschen Stücken 14a besonders gezählt habe, obwohl es = 3; ihre Zahl ist also nur 9.

7) Der Hymnus Sl 8 hat in englischer Art die Melodie (Ant. Vatic.<sup>13</sup> Appendix S. 9) in der Mittelstimme, ganz leicht mit Durchgangsnoten verziert – ich habe die Sarum-Ausgaben<sup>14</sup> nicht zur Hand und kann im Augenblick die dortige Überlieferung nicht vergleichen. Die Apter Hymnen sind anders, auch Nr. 17 mit dem C. f. in der Mittelstimme differenziert die Stimmen ganz erheblich von einander (Tenor meist in breves und semibreves, die beiden andern St. viel bewegter) und ist auch in Stimmen  
35 (nacheinander) aufgezeichnet, während Sl 8 (in Partitur) die Stimmen stets akkordisch führt und an manchen Stellen deutlich Fauxbourdongrundlage<sup>15</sup> erkennen lässt (dabei C. f. im in der Mitte! Vgl. dazu Orel, Beihefte

<sup>9</sup> »Die Marktszene Nr. 78 sei dabei mitgezählt, obwohl sie weder isorhythmisch noch (allem Anschein nach) über einen vorgegebenen Tenor gebaut ist; für die übrigen Motetten gelten diese Bestimmungen« (Besseler 1925, S. 187, Besseler bezieht sich auf den Codex Ivrea).

<sup>10</sup> »Während es sich hier um eine planmäßige Musiksammlung handelt, sind die vier ebenfalls als dreistimmige Kondukten in Partitur geschriebenen Kyries in Brit. Mus. Arundel 14f. 34–35' nur Zusätze zu einer Handschrift des 12.–13. Jahrhunderts« (Besseler 1925, S. 223, Besseler bezieht sich auf die Fragmente Titus D sowie Arundel 14).

<sup>11</sup> »Die später eingeschobene 2. und 4. Lage (je ein Quinio) ist eine Sammlung französischer Balladen mit engen Beziehungen zu Ch und PR II, doch finden sich hier außer neuen lateinischen auch schon vier italienische Stücke eingestreut« (Besseler 1925, S. 230, Besseler bezieht sich auf die Handschriften Modena A, Chantilly und Reina).

<sup>12</sup> »In den isorhythmischen Perioden (hier 4 x 4) begegnen Spaltungen und Vereinigungen einzelner Werte sehr häufig« (Besseler 1925, S. 248, Besseler bezieht sich auf die Philippe de Vitry zugeschriebene Motette »Douce playsance – Garison – Neuma quinti toni«, die er auch in Übertragung wiedergibt).

<sup>13</sup> *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Pro Diurnis Horis*, Rom 1912.

<sup>14</sup> Besseler bezieht sich wahrscheinlich auf die zeitnahe vierbändige Faksimileausgabe des Antiphonale aus Sarum bei Salisbury (*Antiphonale Sarisburiense. Introduction with a Dissertation and Analytical Index to the Reproduction in Facsimile from Early Manuscripts*, hrsg. von Walter Howard Frere, vier Bde., 1901–24).

<sup>15</sup> Zu Bessellers Publikationen über den Fauxbourdon siehe Anm. 4 zu Brief 67.

der DTÖ 7, 73 f.!)<sup>16</sup> – Die fehlende Nummer ist Sl 11: ich hatte zuerst geschrieben (S. 224 Z. 2 v. u.) »2 Ordinariumtropen«,<sup>17</sup> bedachte aber bei der Korrektur, daß das Alleluja Sl 11 durchaus nicht darunter eingeordnet zu werden braucht, und ließ es dann, um Zeilenumbruch zu vermeiden, einfach fort. 40

8) In OH steht die Kondukteneinlage nach den Glorias in allen 3 Stilen; eigentlich sollte man sie etwa nach Nr. 9 erwarten. – Die Texte der 3 Stimmen von OH 64 sind identisch (der Tenor beginnt erst bei »o pulcherima mulierum«), aber als Konduktenmotette möchte ich das Stück deshalb nicht bezeichnen, weil es durchaus selbständige Stimmen (mit zahlreichen Pausen) übereinanderfügt und auch nicht in Partitur notiert ist. 45

9) Der Strich zu Parma 5 in der Kolumne »Form« bedeutet, daß dieses Stück nicht in einer der üblichen Formen angelegt ist. Es besteht aus 2 Teilen, im ersten finden sich zahlreiche Wortwiederholungen (»Liza oy Liza Lizadra donna ...«), nach dem 2. ein textloses Nachspiel. Oberstimme und Tenor sind textiert, der Cf. von Matt. de Perusio ist instrumental, ebenso wie der (abweichende) in PC,<sup>18</sup> wo die Textlegung übrigens starke Varianten aufweist. 50 55

Sie erwähnten in Leipzig eine Textbeziehung von Bern<sup>19</sup> – wozu doch? Ich vergaß leider, es mir sofort zu notieren; würden Sie es mir wohl gelegentlich mitteilen? Auch für Äußerung Ihrer etwaigen Bedenken und Einwände wäre ich sehr dankbar! 60

<sup>16</sup> Alfred Orel beschäftigt sich in einem Aufsatz in den Beiheften zu den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* mit der Lage der Hauptstimme und bezieht sich dabei auf Guido Adler (*Orel 1920*, S. 73 f.; *Adler 1881*, S. 815). Nachdem sich Bessler bereits in frühen Publikationen an einzelnen Stellen mit der Lage der Cantus firmi der Zeit beschäftigt hatte, formuliert er in seinem Buch *Bourdon und Fauxbourdon* von 1950 die Lage in der Oberstimme mit Ergänzung in der Unterquart als Bedingung für Fauxbourdonsatz, mit ausdrücklich auf die Rolle festländischer Überlieferung gelenktem Blick (*Bessler 1928/29*, S. 4; *Bessler 1931–34*, S. 200; *Bessler 1950a*, S. 13).

<sup>17</sup> Ein »Meßtropus« (*Bessler 1925*, S. 224).

<sup>18</sup> Paris 4379.

<sup>19</sup> Handschin sprach während eines persönlichen Treffens auf dem Leipziger Kongress der *Deutschen Musikgesellschaft* vom Juni 1925 anscheinend die Textverwandtschaft zweier Stücke aus den Handschriften Bodleian E Mus und Bern an. Der Anlass für das Gespräch war wahrscheinlich jene kurze Bemerkung, wie sie sich auch in der Druckfassung von Besslers Habilitationsschrift findet, die das Berner Repertoire spätestens in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert (*Bessler 1925*, S. 206). Handschin spricht sich in einem wenige Jahre zuvor erschienenen Aufsatz noch für das Ende des 14. Jahrhunderts aus (*Handschin 1923*, S. 3). Nach der Korrespondenz in Zusammenhang mit Besslers Habilitationsschrift ändert Handschin seine Datierung im *Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft* (*Handschin 1928*, S. 96; zur Datierung des Repertoires und dabei explizit zu Besslers und Handschins Begründungen siehe *von Steiger 1991*, S. 43 f.).