

nische Musik beim WDR und die Planung des deutschen Beitrags zur Expo 1970 in Osaka mit Werken Karlheinz Stockhausens), ausgewählte Themen mit primär regionalgeschichtlichem Bezug (wie beispielsweise die Entnazifizierungsverfahren von Dozenten der Kölner Musikhochschule), die aber immer auf ihren Zusammenhang mit der Entwicklung der neuen Musik in Köln befragt werden.

Dieser Teil der Arbeit ist höchst materialreich, bietet zahlreiche bislang unbekannte Informationen und ergänzt das bisherige Wissen über den Anteil Kölns an wichtigen Entwicklungen der Neuen Musik nach 1945 in wesentlicher Hinsicht. Eine Fundgrube sind neben vielen anderen Archivquellen (wie beispielsweise zu dem genannten Thema Expo 1970) insbesondere die zahlreichen Auszüge aus unveröffentlichten Briefen etwa von und an Stockhausen, Herbert Eimert, John Cage, György Ligeti, Paul Gredinger und Alfred Schlee, die auf umfangreichen Recherchen des Autors beruhen. Custodis gelingt es dabei, diesen Dokumenten ein Höchstmaß an Information abzugewinnen, ohne sich zum Sprachrohr der Schreiber und zum unkritischen Vermittler ihrer notwendigerweise subjektiv gefärbten Auffassungen zu machen.

So eindeutig positiv die Bewertung der chronologischen Kapitel ausfällt, so problematisch erscheint hingegen die Behandlung der übergeordneten Thematik, die der Titel *Zur sozialen Isolation der neuen Musik* anspricht. Diese Fragestellung rahmt den umfangreichen geschichtlichen Teil mit zwei kürzeren Kapiteln ein und richtet sich undifferenziert auf ‚die‘ Neue Musik ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen kompositorischen Techniken und ästhetischen Ansprüche. In dieser Form wirkt die brisante Thematik wie eine nur nachträglich aufgesetzte theoretische Klammer, die die Ergebnisse der Untersuchung auf einen griffigen Nenner bringen soll. Die von Custodis geschilderte Dichte und Reichweite der Ereignisse, die Vielfalt an persönlichen Querverbindungen sowie die intensive Kommunikation der Komponisten untereinander, mit Rundfunkanstalten, Ausbildungsstätten, politischen Institutionen und öffentlichen wie privaten Veranstaltern, stehen zudem seltsam quer zur zugrunde liegenden Auffassung, dass die Neue Musik in Köln in diesem Zeitraum nicht nur – wie überall – die Angelegenheit einer Min-

derheit war, sondern darüber hinaus als „sozial isoliert“ zu bewerten ist. Diese Kluft zwischen der These von der sozialen Isolation und dem historischen Material kann auch dem Autor nicht verborgen geblieben sein, denn Custodis widerspricht abschließend seiner eigenen Behauptung mit der Aussage, dass der „bisherige Bestand der neuen Musik durch alle sich verändernden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen hindurch [...] mit festen Publikumskreisen und stetigem künstlerischem Nachwuchs den Beweis eines andauernden gesellschaftlichen Bedürfnisses“ erbrachte (S. 238).

So bleibt zwar die wichtige Frage nach den sozialen Ursachen des schwierigen Verhältnisses von Neuer Musik und Gesellschaft unbeantwortet. Aufgrund der Bedeutung Kölns für die Entwicklung der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich nicht zuletzt – wie Custodis hervorhebt – dem Wirken Stockhausens verdankt (S. 228), leistet die vorliegende Arbeit aber aufgrund ihrer Materialfülle und ihres Reichtums an Belegen einen unverzichtbaren Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik seit den 1950er-Jahren.

(August 2006)

Markus Bandur

*CESARINO RUINI: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Vol. II: Repertorio analitico dei testi. Trento: Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici 2002. 783 S. (Patrimonio storico e artistico del Trentino 25.)*

Im Jahre 1998 war Band I zu den liturgischen Manuskripten der Sammlung Feininger, heute im Castello del Buonconsiglio Trento, erschienen. Nun konnte der rührige Herausgeber Cesarino Ruini Band II mit dem Untertitel *Repertorio analitico dei testi* in der Reihe *Patrimonio storico e artistico* vorlegen. Laurence Feininger (1909–1976) hatte als Sohn des Malers Lyonel Feininger und als katholischer Priester in den sechziger und siebziger Jahren eine umfangreiche Sammlung mit Manuskripten der katholischen Kirchenmusik zusammengestellt. In Zeiten mit teils kirchenmusikalischer Ignoranz von Seiten des Klerus drohte mit den einsetzenden liturgischen „Reformen“ nach dem II. Vatikanum den Musikbeständen von

Welt- und Klosterkirchen der Ausverkauf bzw. die Vernichtung durch Interesselosigkeit. Mit großem Einsatz war „don Lorenzo“ in vielen europäischen Ländern unterwegs, um bei Eigenfinanzierung zu retten, was zu retten war. So ist die in Europa in ihrer Größe wohl einzigartige private Kirchenmusiksammlung entstanden. Privatpersonen, kirchliche Stellen und Händler auf fliegenden Ständen hatte Feininger bei seinen Ankäufen eingebunden. Da waren zunächst die Manuskripte italienischer und vor allem römischer Vokalpolyphonie, die sein Interesse hervorriefen. So hatte er auch eine große Sammlung mit Mikrofilm-Aufnahmen aus den römischen Kirchenarchiven und anderen Sammlungen zusammengetragen, die er zur Grundlage für seine Editionen in der von ihm gegründeten Societas Universalis Sanctae Ceciliae Trento machte. Ein besonderes Anliegen war Feininger die Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Werke Orazio Benevolis (1605–1672), ein Vorhaben, das er nach einigen Bänden infolge eines tödlichen Verkehrsunfalls im Jahre 1976 nicht zu Ende führen konnte. In den letzten Lebensjahren widmete sich Feininger bevorzugt dem Cantus planus. Unter dem Titel *Repertorium cantus plani* hatte Feininger in den Jahren 1969, 1971 und 1975 als Veröffentlichung der Societas Universalis S. Ceciliae ein erstes summarisches Erfassen seiner Sammelstätigkeit vorgelegt.

Cesarino Ruini hat nun die heute im Castello del Buonconsiglio in Trient aufbewahrte Sammlung in mehrjähriger Arbeit in einem äußerst detaillierten Katalog für die wissenschaftliche Forschung aufgeschlossen und zugänglich gemacht. Im Ganzen sind es 135 teils großformatige Codices, die entsprechend der Nummerierung im erwähnten Band I angeordnet sind. Der Inhalt der Codices wird beschrieben nach Folierung, Nummerierung, auch der originalen, der liturgischen Gattung, der Bestimmung ob es sich um Stücke mit oder ohne Gesang handelt, dem jeweiligen Textincipit und den dazugehörenden Festen. Es wird vermerkt, ob die Melodie in Mensuralnotation geschrieben oder ob sie dem sogenannten *Canto fratto* zuzuordnen ist. Der Bezug zu den bereits edierten Melodien wird in einer gesonderten Anmerkung hergestellt, wobei Zugänglichkeit und Aktualität der jeweiligen wissenschaftlichen Ausgabe berücksichtigt wurden. Die Angaben

zu den Festen erhalten zusätzliche Informationen zum Stundengebet oder den speziellen liturgischen Funktionen. Selbstredend wird zur Datierung, zur Provenienz (wobei neben Italien Spanien stark vertreten ist), zur Qualität des Papiers und zu den Abmessungen Stellung genommen. Die ältesten Dokumente reichen bis ins 11. (FC 135) und 13. Jahrhundert (FC 73, 111, 112) zurück. Ein ausführliches Register zu Textanfängen und zu den Festen macht den Band zu einem Instrumentarium, das nicht nur für die Forschung über den beschriebenen Bestand, sondern für die Choralforschung allgemein von unersetzlichem Wert sein kann. Es ist von Nutzen, auch Band I, der hier nicht zur Besprechung vorgelegen hat, zu Rate zu ziehen. Dort finden sich die einführenden Beschreibungen auch historischer Art, mit jeweils einer teils farbigen Abbildung aus den Codices. (August 2006) Siegfried Gmeinwieser

MATTHIAS SCHMIDT: *Komponierte Kindheit. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 348 S., Abb. (Spektrum der Musik. Band 7.)*

Matthias Schmidt legt mit diesem Buch „Studien zur Ästhetik des musikalischen Erinnerns“ vor, die er an der Kategorie der Kindheit festmacht. Dabei geht es ihm weniger um eine lückenlose Darstellung einer Geschichte der Musik für und über Kinder als vielmehr um Einzelbetrachtungen ausgewählter Werke. In den Mittelpunkt seiner Analysen stellt Schmidt Robert Schumanns *Kinderszenen*, Claude Debussys *Children's Corner* und Helmut Lachenmanns *Kinderspiel*. Es ist hier leider nicht der Raum, eine weitergehende inhaltliche Darstellung von Schmidts Untersuchungen zu geben, die auf einer breiten Literaturrecherche basieren und von der Belesenheit des Autors zeugen. Zu viele Irrtümer und Flüchtigkeiten haften der Arbeit Schmidts an. Diese bedürfen eigentlich einer ausführlichen Diskussion, die im Folgenden nur exemplarisch geleistet werden soll.

1) Zu Gabriel Faurés Suite *Dolly* op. 56: Schmidt hört dem zweiten Stück mit dem Titel *Mi-a-ou* „Imitationen katzenhafter Bewegungen und Laute“ ab (S. 63). Der tatsächliche Hintergrund des Titels führt jedoch jegliche Katzenassoziation ad absurdum: „Mi-a-ou“ steht für die Verballhornung des Namens von Dolly Bardacs älterem Bruder Raoul, den das