

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

kleine Mädchen „Messieu Aoul“ zu nennen pflegte (vgl. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré*, übersetzt von Roger Nichols, Cambridge u. a. 1991, S. 62). Jenes Stück, das Schmidt mit „Puppenwalzer“ bezeichnet, ist dem Bardac'schen Familienhund *Ketty* gewidmet, und auch für die Zuordnung des Stücks *Jardin de Dolly* zu einem „musikalische[n] Porträt eines schon heranwachsenden Mädchens, in das sich auch ernstere, bisweilen grüblerische Töne mischen“ konnte ich in der Fauré-Literatur keine Belegstelle finden; Fauré schenkte diese Komposition der zweieinhalbjährigen Dolly zum Neujahrstag 1895.

2) Zu Schumanns *Von fremden Ländern und Menschen*: Der Autor weist auf einen Zusammenhang zwischen dem ersten Lied aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 und dem Anfang der *Kinderszenen* hin: Die Umkehrung des Liedbeginns entspricht in transponierter Form dem Thema der Miniatur Schumanns. Schmidt fährt fort, dass das Schumann-Thema mit Quartsprung statt kleiner Sexte einen noch deutlicheren Bezug zu dem Beethoven-Lied herstelle – offensichtlich demselben, da eine anders lautende Angabe fehlt: „Erscheint doch in T. 14 f. die Quartversion dieser Tonfolge zu den Worten: ‚nun sind auch Deine Schmerzen mein‘“ (S. 126). Weder findet sich in T. 14 der Liedmelodie ein Quartsprung, noch kommt die oben genannte Verszeile im gesamten Zyklus *An die ferne Geliebte* vor. Die Textzeile „Nun sind auch deine Schmerzen mein, ja mein!“ wurde allerdings von Beethoven in dem Lied *An die Geliebte* (WoO 140) vertont.

3) Zu Debussys *Serenade of the Doll*: „Die Ähnlichkeit zwischen den motivischen Figuren von T. 4 und T. 15“ (S. 208) kann von mir nicht festgestellt werden. Weiters spricht Schmidt von einer Gliederung des „Satzverlauf[s] zunächst in regelmäßige Viertakter“ (S. 209); die ersten acht Takte gliedern sich aus meiner Sicht in 2+2+3+1 (bzw. 2+5+1). Fünf Takte vor Schluss findet sich keine Dominante zu E-Dur, sondern ein gis-Moll-Akkord. Und schließlich handelt es sich beim „gänzlich allein stehend eingesetzten dreigestrichenen e, dem mit Abstand höchsten Ton des Stückes“ um e““ (S. 210).

Mit einem Verweis auf eine in der Tat atemberaubende Vorgangsweise Schmidts möchte ich meine Rezension abschließen. Auf

S. 276/277 gibt Schmidt einen „Überblick“ über Lachenmanns *Kinderspiel* als Ganzes. Bei der Beschreibung der Werkstrukturen vermeint er, auf etwa einer halben Seite eine Kurzanalyse dieses Zyklus zu geben. Der Text, der sich da findet, ist nahezu identisch mit der Niederschrift eines Vortrags von Lutz Felbick, gehalten am 18. April 1999 in der Klangbrücke Aachen (<http://205.188.226.185/lfelbick/lachenm.html/> Einleitung des Vortrags). Im Wesentlichen behält Schmidt die Formulierungen Felbicks bei, einige wenige Wörter werden von ihm verändert – eine Zitierweise, auf die Schmidt öfter zurückgreift (siehe auch weiter unten). Trotz der offensichtlichen Textadaption (die zeitliche Differenz beider Textabschnitte weist eindeutig auf die Urheberschaft Felbicks hin) gibt Schmidt den Autor nicht an. Handelt es sich hier um ein Plagiat? Hinzu kommt ein weiterer gravierender Sachverhalt, denn Felbicks Analyse bezieht sich nicht auf *Ein Kinderspiel*, sondern auf Lachenmanns *Wiegenmusik*. Dieser Umstand ist Schmidt offensichtlich nicht aufgefallen, was umso erstaunlicher ist, da er nur wenige Seiten zuvor (S. 270 f.) selbst auf die *Wiegenmusik* zu sprechen kommt.

Das eben Beschriebene allein wäre schon schlimm genug, doch das ist noch nicht alles, was hier auf knappem Raum zusammentrifft. Nach der vermeintlichen Werkbeschreibung des *Kinderspiels* wendet sich Schmidt einer Untersuchung der für das gesamte Werk wesentlichen „Nachhall-Varianten“ zu. Diesmal bezieht er sich auf einen Text Lachenmanns. Der Komponist listet darin sämtliche in *Hänschen klein* – dem ersten Stück des Zyklus – angewendeten Formen des Nachhalls auf, die allerdings nicht nur in diesem zur Anwendung kommen, sondern in unterschiedlichen Kombinationen auch für die anderen Stücke Relevanz haben. Schmidt formuliert: „Im Sinne der modellhaften Systematik des Anspruchs gibt Lachenmann für jedes Stück eine anders eingesetzte Form der ‚Nachhall-Variante‘ an, die eine wichtige Rolle für das Erscheinungsbild der jeweiligen Einzelkomposition spielen.“ Handelt es sich hier um einen der zahlreichen Druckfehler (es müsste korrekterweise ‚Nachhall-Varianten‘ heißen, die Verbform ‚spielen‘ ließe darauf schließen) oder ordnet Schmidt jedem Stück jeweils eine der Nachhall-Formen zu und missdeutet so ein wesentliches Strukturelement des

Lachenmann'schen Zyklus? Der Missverständnis ist aber immer noch kein Ende. Schmidt zitiert den Lachenmann-Text zu *Hänschen klein* weiter und bezieht ihn offensichtlich auch in der Folge auf das Werkganze.

An dieser Stelle gehe ich noch einmal auf die Zitierweise des Autors ein: Er beruft sich in seiner Publikation ausführlich sowohl auf Quellentexte als auch auf Sekundärliteratur, gibt jedoch nicht immer eindeutig zu erkennen, wie weit das Zitat reicht und wo seine eigenen Formulierungen zum Tragen kommen. So auch beim zuvor erwähnten Lachenmann-Text: Deutlich als Lachenmann'sche Handschrift gekennzeichnet ist die Beschreibung bloß eines Teilaspekts der Bauprinzipien des ersten Stücks. Dort, wo das der Komposition spezifisch Eigentümliche von Lachenmann zur Sprache gebracht wird, zieht Schmidt – so hat es den Anschein – selbst Resümee: Ins Spiel gebracht würde „der immer wieder auf andere Weise manipulierte reale Klavierklang beziehungsweise sein Nachhall und die Vielgliedrigkeit von Intervall- und Rhythmusschichtungen“. Dies ist ein Quasi-Zitat des Lachenmann'schen Textes. Dort heißt es: „der immer wieder anders manipulierte reale Klavierklang, beziehungsweise sein Nachhall und die Mehrschichtigkeit von Intervall- und Zeit-Anordnungen“ (Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 164) – warum lässt Schmidt den Originaltext von Lachenmann nicht einfach so stehen?

Ein Buch, das sich als wissenschaftliche Arbeit deklariert und solche Defizite aufweist, lässt mich ratlos zurück. Die mangelnde Sorgfalt des Autors höhlt das Vertrauen des Lesers aus, was sich selbst auf jene Teile der Publikation auswirkt, die spontan plausibel erscheinen. (Juli 2006) Elisabeth Haas
(s. a. die Stellungnahme auf S. 452.)

UTE RINGHANDT: *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. Sinzig: StudioVerlag 2001. 244 S., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 24.)*

„Ach!“ und „Wehe!“ als Urgrund von Lyrik und Musik führt die Autorin vorbemerkend an, im Zitat von Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, 20. Aufl. 1992). Wehe also! Einen ungeheuer materialreichen Streif-

zug hat Ute Ringhandt hierzu vorgelegt. Sie beginnt, wie anders auch, bei den Vorsokratikern: Demokrit ist in alter Tradition der lachende Philosoph und Heraklit, der teilnehmende, ein Bild voller Traurigkeit. Beide urmenschlichen Ausdrucksformen vollziehen sich in vielfältigen Abstufungen. „Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“ nannte Helmut Plessner 1970 seine Schrift *Lachen und Weinen*.

Beide Affekte – das Institut für Anthropologie Freiburg widmete ihnen im September 2006 eine umfassende interdisziplinäre und global thematisierende Tagung in Stuttgart – sind vielgestaltig künstlerisch abgebildet worden. Auch in der Musik. Viele Figuren aus Mythos und Geschichte zieren denn auch die Bucheinleitung: Ödipus, Orpheus, Odysseus. Viele Zitate zudem, die vom Gilgamesch-Epos, der *Ilias* und *Aeneis* sowie allen denkbaren Bibelstellen über die Kirchenväter (Augustinus) und mittelalterliche Dichtung (*Parzival*, Christine de Pizan) bis zu Goethe, den Romantikern oder Aby Warburg reichen. Und einige Sujets: Totenklage, Klageweiber, Beweinung Christi, Marienklage, Die Frauen am Grabe („Mulier, quid ploras“), schließlich der „plorant semitonus“ Mi-Fa-Mi. Es begegnen auch viele Notenbeispiele, Chormelodien meist, dann Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Heinrich Schütz.

Das erste Kapitel gilt dem „Wort-Ton-Verhältnis im 15./16. Jahrhundert“ mit den Teilen „Affekt und Nachahmung“, „Moduslehre und Affektcharakter“, „Musica poetica“ und „Ausdrucksmittel und Lizenzen“. Wieder werden zahlreiche Zitate gegeben: Descartes, Aristoteles, Goethe, Horaz, Kirchenväter. Eine Abhandlung der Moduslehre erfolgt über die chronologische Listung von Theoretikerschriften zwischen Tinctoris und Burmeister und ein mehrere Seiten füllendes Zitat aus Stefano Vanneos *Recantetum de musica aurea* (da die Schrift „seit einiger Zeit durch einen Faksimiledruck wieder zugänglich“ sei, S. 37). Es folgen einige Seiten zur so genannten „Figurenlehre“, zusammengetragen aus ein paar Aufsätzen und Handbuchbeiträgen.

Eine interessante Materialsammlung bietet die Autorin allemal mit vielen Listungen und Beispielen der Vertonung von „Tränen Jakobs, Jephthes (gemeint: Jephthas Tochter), Davids, Rahels, Marias und Maria Magdalenas“