

flusst. Damit wird – und dies zeigen u. a. Dörte Schmidts Ausführungen zur Remigration Theodor W. Adornos – die Remigrationsproblematik zum zentralen Ausgangspunkt für das Verständnis der gegenwärtigen kulturellen Situation. Die wichtigen Fragestellungen des Bandes zielen damit nicht allein auf eine Klärung zurückliegender historischer Fakten ab, sondern bemühen sich vor allem auch um ein Verständnis substantieller Aspekte der neueren Musik- und Kulturgeschichtsschreibung und deren Leitkategorien (wie etwa jene der „Avantgarde“).

Die Publikation ist folglich dort am interessantesten, wo sie Fragen über die biografischen Situationen hinaus stellt und sich damit auf kulturwissenschaftliche Probleme ausrichtet, denen der Gedanke zugrunde liegt, dass die Remigration von Personen ganz „offensichtlich von der der Ideen und der Werke nicht zu trennen“ ist (Schmidt, S. 94). Entsprechend zeichnet etwa Ulf Scharlaus Beitrag zur Remigration von Musikern im Deutschen Rundfunk nach 1945 ebenso wichtige Entwicklungslinien nach wie Reinhard Kapps zentraler Beitrag zur Interpretationsforschung, dessen ins Detail gehende Sichtweise den Finger auch auf bislang unbewiesene kolportierte Mythen legt und in diesem Zusammenhang einige fundamentale Missverständnisse aus den Bereichen von Rezeption und Interpretation aufdeckt.

Der Blick gerade auf diese äußerst differenzierten Beiträge verdeutlicht aber auch etwas anderes: Wie sich die deutsche Kulturgeschichte ohne Bezug auf das Phänomen der Remigration offenbar nur unvollständig erschließen lässt, macht eine Betrachtung der Remigration ohne eine Analyse des Exils und seiner jeweils spezifischen Bedingungen – und dies betrifft sowohl die Ursachen der Emigration als auch die Aktivitäten während des Aufenthalts im Exiland selbst – keinen rechten Sinn. Daraus ergibt sich jedoch eine wichtige Konsequenz, die als kritischer Einwand gegen das zentrale Anliegen des Bandes formuliert werden kann: Einen eigenen Zweig der Remigrationsforschung von der Exilforschung abzukoppeln, wie es einige Beiträge befürworten, hieße, das Verständnis übergreifender Zusammenhänge zu erschweren oder gar aufs Spiel zu setzen. Da solche Fragestellungen seit Jahren zu den Untersuchungsgegenständen einer sorgfältig durchgeführten Exilfor-

schung gehören, ist die Isolation der Remigrationssituation und ihrer Folgen – und damit die Forcierung eines gesonderten Forschungszweigs – im Sinne eines eher synthetisierenden kulturwissenschaftlichen Ansatzes wenig sinnvoll. Viel wichtiger erscheint es dagegen, die Erkenntnisse auszuweiten und aus dem beschränkten Rahmen der musikbezogenen Exilforschung heraus auf die aktuelle Diskussion um die Migrationsproblematik zu übertragen. Denn der Blick auf die Entwicklungen der Vergangenheit mag zwar vieles erhellen, sollte aber nicht den Blick auf die Gegenwart trüben.

In editorischer Hinsicht sehr positiv zu bewerten ist die ausführliche, zwanzigseitige Bibliografie, die eine erste Orientierung im Bereich der Exilforschung erlaubt, so dass der Band auch der Funktion eines aktuellen Kompendiums gerecht wird. Diesem Zweck dient auch das Personenregister des Bandes. Allerdings ist nicht einsichtig, nach welchen Kriterien es erstellt wurde, sind doch die Fußnoten der einzelnen Beiträge nicht oder nur teilweise erschlossen. Insbesondere für Aufsätze mit ausgedehnten und wichtigen Fußnoten-Diskursen – und hier seien vor allem die Texte von Dörte Schmidt und Reinhard Kapp genannt – erweist sich dies bisweilen als nachteilig und schmälert den ansonsten guten Eindruck der Publikation ein klein wenig.

(Juni 2006)

Stefan Drees

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 8/9: Cantiones sacrae 1625. Lateinische Motetten für vier Stimmen und Basso continuo. Neuausgabe von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVII, 221 S.*

Im Anschluss an ihre Monographie über Heinrich Schütz' Opus 4, die *Cantiones sacrae* von 1625 (siehe die Besprechung in *Mf* 58, 2005, S. 88–90), legt Heide Volckmar-Waschk eine Neuausgabe dieser Werksammlung vor, durch die der Verlag die alte Ausgabe von Gottfried Grote (1960) ersetzt. Deren Intention war es, die Stücke der Singpraxis der gemischten Chöre durch Transpositionen nahezubringen; außerdem sollte die Sprach-Hürde durch Unterlegung von zusätzlichen singbaren Zweittexten überwunden werden. Die neue Ausgabe setzt andere Prioritäten. Vor allem wird es

durch die Beibehaltung der originalen Lage leicht möglich, sich ein Bild von der in diesem Opus außerordentlich vielfältigen modalen Anlage zu machen (von der die Herausgeberin in ihrer Monographie über das Werk ausführlich gehandelt hatte). Für die Editionsprinzipien beruft sich die Herausgeberin auf die Richtlinien für die Edition von Musik des Generalbasszeitalters im *Erbe deutscher Musik* und auf den Usus der jüngeren Bände der Neuen Schütz-Ausgabe. Das bedeutet konkret: Beibehaltung der originalen Notenwerte (auch in der Proportio tripla) und Verwendung von Taktstrichen (nicht Mensurstrichen). Abweichend von den *Erbe*-Prinzipien wird auf eine Aussetzung des Generalbasses verzichtet, wobei man sich in diesem Falle darauf berufen kann, dass Schütz sich als Vorlage für den mitspielenden Organisten die Partitur gewünscht hat. Auch auf eine deutsche Übersetzung wird verzichtet. (Die der älteren Ausgabe ist von der Praxis ohnehin kaum angenommen worden.) Anders als in den jüngeren Bänden der Neuen Schütz-Ausgabe ist im vorliegenden Band als Takteinheit die Brevis (statt der Seminbrevis) gewählt. Diese Entscheidung kann sich auf die Notation der originalen Generalbassstimme stützen, nicht aber auf die madrigalische Rhythmus-Struktur der Kompositionen; beim gehäuften Vorkommen von kleineren Notenwerten beeinträchtigt sie die Lesbarkeit.

Als Vorlage benutzte die Herausgeberin – wie schon Spitta und Grote – das in Wolfenbüttel erhaltene Handexemplar des Komponisten mit gelegentlichen autographen Korrekturen. Im Kritischen Bericht wird auch die schon von Spitta diskutierte Lüneburger Partiturhandschrift KN 209 erwähnt. Ihrer Funktion nach ist sie, wie im Kritischen Bericht überzeugend dargelegt, „die Spielpartitur eines Organisten [...], der – wie Schütz es selbst im Vorwort des Bc.-Stimmbuches empfiehlt – die Vokalstimmen zur Begleitung intavoliert hat“ (S. 206). Ob diese Quelle ausschließlich auf den Originaldruck zurückgeht, oder ob sich in ihr ältere, hinter den Originaldruck zurückgehende Lesarten erhalten haben – was weder Spitta noch Grote gänzlich ausschließen mochten –, scheint indessen nach wie vor nicht restlos geklärt.

Der Notentext macht den Eindruck großer Zuverlässigkeit. (Allerdings sollte in T. 18 von Nr. 6 die erste Note des Cantus g' heißen [so in

der Handschrift Lüneburg], und das funktionslose zweite Erhöhungszeichen über der zweiten Continuo-Note in T. 25 desselben Stückes sollte wegfallen.) Insgesamt liegt mit der neuen Ausgabe ein Notentext vor, der den Zugang zu Schütz' frühem Motetten-Opus dank seiner Originalnähe und seinem Verzicht auf unnötiges Beiwerk erleichtert.

(September 2006)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b.* Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. VII, 281 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 87 S.

Die früheste bekannte Fassung von Bachs Matthäus-Passion (BWV 244b) liegt seit 1972 in einer von Alfred Dürr kommentierten Faksimile-Edition innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe vor (II/5a), die nun durch eine von Andreas Glöckner besorgte Übertragung ergänzt wird. Quelle für diese Fassung ist eine in der Berliner Amalien-Bibliothek aufbewahrte Handschrift, als deren Schreiber bis vor wenigen Jahren Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol galt. Neuere Untersuchungen von Peter Wollny (vgl. *Bach-Jb.* 2002, S. 36–47) haben jedoch ergeben, dass es sich bei dem Kopisten – dies gilt auch für einige andere Bach-Quellen – um Johann Christoph Farlau (geb. 1734/35) handelt, der in Naumburg vermutlich Schüler Altnickols war und in seiner Notenhandschrift die seines Lehrers mit geradezu verblüffender Treue nachgebildet hat. Die Handschrift ist somit um einiges jünger als früher angenommen (wohl um 1755); und viele Fehler und Ungereimtheiten, auf die schon Dürr hingewiesen hat, erklären sich nun leichter durch die Jugend und Unerfahrenheit des Schreibers. Durch die neue Schreiberidentifizierung wird freilich die Bedeutung der Quelle für die Überlieferung des Werktextes nicht tangiert. Vermutlich ist in ihr die Werkgestalt der Aufführungen von 1727 und 1729 dokumen-