79. Jahrgang 2026
Heft 1

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

DIE MUSIKFORSCHUNG

ve an der HfM Würzburg. Teil davon war auch eine viel besuchte Vortragsreihe unter dem Titel „Wie frei ist die Kunst? Verantwortung im Umgang mit belasteter Musik", zu der bis auf zwei Ausnahmen aber keine Lehrenden erschienen. Ein weiterer Bericht von Elli Neubert zum Awareness-Team an der HfMT Hamburg zeichnet ein ähnliches Bild. Hoffnung macht hingegen das Best-Practice-Beispiel von Lucien Danzeisen zur Effektivität eines Workshops zu „Nähe und Distanz im Musikunterricht" für Studierende, der an der Hochschule Luzern bereits spätestens seit 2008 verpflichtend in der Eröffnungswoche zu besuchen ist. Auch wenn die Verantwortung der Tatverhinderung nicht bei den potenziell Betroffenen abzuladen ist, ist die präventive Unterstützung eine wichtige Verantwortung solcher Institutionen, deren Arbeit, wie in einem Lehrbetrieb notwendig, auf Machtasymmetrien aufbaut. Ein bleibendes Problem für die Effizienz entsprechender Maßnahmen in Bezug auf die Hauptverantwortlichen benennt Linsmeier treffend folgendermaßen: „Kritik und Präventionsarbeit wird plötzlich als Angriff ad personam [...] aufgefasst, wo sie alleine den Strukturen gilt und ein offenes Klima anstrebt." (S. 54) Radikalere Beispiele dafür, als „stärkere" Person solidarisch für Betroffene einzutreten, bieten Alexi mit drei Beispielen von Outcalls gegen die oben benannten Punk-Bands sowie Louise Haitz und Lydia Kray mit ihrer Analyse der chilenischen, folgend weltweit vielfach wiederaufgeführten LASTESIS-Performance *Un violador en tu camino* („Ein Vergewaltiger auf deinem Weg"), der Schuld und Verantwortung für sexualisierte Gewalt eindrucksvoll dem zurückgibt, dem sie nie hätten abgenommen werden dürfen: dem Täter.

Die Beiträge sind parteiisch – sie sprechen für die Betroffenen. Gegen sie sprechen bereits zu viele andere.

(November 2025) *Ina Knoth*

Das Admonter Passionsspiel. Aufführungsfassung auf Basis einer neuen, dynamischen Gesamtedition. Hrsg. von Wernfried HOFMEISTER (frühneuhochdeutsche Texte) und Stefan ENGELS (praktische Edition der Gesänge). Graz: Unipress 2025, 280 S., Text und Noten, Abb. (Grazer Mediävistische Schriften: Quellen und Studien. Band 5.) Online-Materialien: https://orgelkirchenmusik.kug.ac.at/forschung/aktivitaeten/admonter-passionsspiel (Stand: 25. April 2024).

Nur selten finden praktische Ausgaben ihren Weg in musikwissenschaftliche Rezensionen. Für die 2024 erschienene Aufführungsfassung des sogenannten Admonter Passionsspiels soll hier jedoch eine Ausnahme gemacht werden – nicht zuletzt, weil die Edition neben dem vollständigen Text auch die überlieferte Musik erstmals enthält und durch einen umfangreichen Online-Apparat mit kritischem Bericht ergänzt wird. Die einzige bekannte Handschrift überliefert das geistliche Spiel vollständig, einschließlich seiner rund 120 Gesänge. Während die bisherige Referenzausgabe (Karl Konrad Pohlheim: *Das Admonter Passionsspiel. Textausgabe, Faksimileausgabe, Untersuchungen*, 3 Bde., München 1972) die musikalische Dimension unberücksichtigt ließ, legt die neue Edition eine integrale Sicht auf das Stück vor.

Das Admonter Passionsspiel entstand vermutlich zwischen 1581 und 1605, den Herausgebern zufolge wohl um 1585. Trotz seines gegenreformatorischen Impetus greift es für die Passionshandlung auf das 1558 verfasste und 1560 gedruckte Passionsspiel von Hans Sachs zurück. Darüber hinaus integriert es liturgische Gesänge, die zugleich Basis der ergänzten Osterhandlung bilden. Die Handlung setzt mit der dritten Leidensankündigung Jesu ein und führt bis zur Himmelfahrt. Dabei bleibt es eng an der biblischen Heilsgeschichte orientiert und verzichtet weitgehend auf ausschmücken-

de Zusätze. Eine vollständige Aufführung der 1600 Verse, einschließlich der musikalischen Abschnitte, dürfte mehrere Stunden beanspruchen; das Personal ist entsprechend umfangreich: 18 Gesangsrollen, eine Handvoll Chöre und etwa 40 Sprechrollen. Die Gesänge stammen vorwiegend aus der Offiziumsliturgie, vornehmlich Antiphonen, Responsorien, einige Hymnen und Sequenzen sowie Passagen im Passionston. Ihnen ist jeweils der lateinische Text unterlegt, der anschließend meist von derselben Figur in volkssprachlicher Versform paraphrasiert wird. Dieses Wechselspiel zwischen gesungenem Latein und gesprochener deutschsprachiger Ausdeutung macht nicht nur einen künstlerischen Reiz des Stückes aus. Es stellt dieses auch in die Tradition vorreformatorischer geistlicher Spiele und bezeugt zudem ein Vermittlungsideal.

Demselben Ideal hat sich auch das Herausgeberduo verpflichtet: Die Edition bietet eine synoptische Übersetzung sowohl der lateinischen als auch der frühneuhochdeutschen Texte und verbindet die gedruckte Aufführungsfassung mit einem digitalen Ergänzungsapparat, der unter anderem textkritische Anmerkungen und Melodietranskriptionen bereitstellt. Die beiden Herausgeber haben die Erstellung und die Kommentierung des germanistisch-philologischen und des musikphilologischen Parts aufgeteilt. Daher wird jeder der Teile nachfolgend gesondert berücksichtigt.

Als Basis der Textedition diente die 2015 an der Universität Graz entstandene Masterarbeit von Delilah Pregartner (*Dynamische Edition des Admonter Passionsspiels. Überlieferungsgeschichte, mehrschichtige Textdarstellung und Begriffsglossar*). Das Verfahren zeichnet sich durch ein mehrstufiges Vorgehen aus auf Basis einer kodierten Transliteration der Handschrift. Diese könnte auch in eine XML-Kodierung überführt werden, wie es dem gegenwärtigen Standard der Text Encoding Initiative (TEI) entspräche. Ausgehend von dieser Fassung lassen sich verschiedene Lese-, Aufführungs- oder historisch-kritische Varianten erstellen. Pregartner verfertigte im Rahmen ihrer Arbeit eine Lesefassung, die ebenfalls Teil der online zur Verfügung gestellten Materialien ist.

Für die nun gedruckt vorliegende Aufführungsfassung nahm Wernfried Hofmeister verschiedene editorische Eingriffe vor, um die Textverständlichkeit zu erleichtern: Die handschriftliche Interpunktion wurde durch moderne Satzzeichen ersetzt, Groß- und Kleinschreibung an den heutigen Usus angepasst und Orthografievereinheitlichungen vorgenommen. Dabei kommt es auch zu Änderungen der Silbenzahl, etwa bei *bedrachtet* statt handschriftlich *Betracht*. Der südbairische Dialekt bleibt in seiner klanglichen Eigenart jedoch beibehalten (z.B. *Teifl* statt *Teufel*, *Fieß* statt *Füß*[e], *mit Pildern* statt *mit Bildern*, *Prödigen* statt *Predigen*). Eine kurze Einführung gibt hilfreiche Hinweise zur Aussprache; Akzent- und Längenzeichen im Text markieren potenziell missverständliche Stellen. Wie alle editorischen Entscheidungen und Eingriffe sind auch diese ein Kompromiss: Sie erleichtern das Verständnis, verändern jedoch den originalen Sprachfluss. Außerhalb des oberdeutschen Sprachraumes büßt die originale Sprachklangästhetik an Verständlichkeit ein, sodass Hofmeister auf die Möglichkeit, mitunter Notwendigkeit der Anpassung der Mundart an das Zielpublikum hinweist (S. 23).

Ein Beispiel für die unterschiedlichen Textwirkungen bieten die Verse P 6–9, die zugleich die gegenreformatorische Motivation verdeutlichen. Während Pohlheims Edition den handschriftlichen Duktus bewahrt (*Wie auch die Catolisch khirch, vnns Christen / Den selben einbildet Ÿederzeit, / Mit Pildern gschniz, vnd Ab Contrafeit, / Mit Prödigen Lesen vnd Singen,*), glättet die neue Fassung (S. 56) Orthografie, zuvorderst die Groß- und Kleinschreibung, und die Zeichensetzung mit Konsequenzen für den Lesefluss (*wie auch die catolisch Khirch unns Christen / den selben einbildet jederzeit* → */ mit Pildern*

gschnizt und abcontrafeit, mit Prödigen lesen und Singen,). Die gegenübergestellte (S. 57) Übersetzung (*so, wie sie uns Christen von der Katholischen Kirche / allzeit vor Augen geführt wird, / dargestellt durch geschnitzte Figuren, / vorgelesene Predigten und Gesang*) erlaubt sich bei den frühneuhochdeutschen Texten mehr Freiheit als bei den lateinischen Gesängen. Hinweise auf Enjambements durch Pfeilzeichen weisen auf den wichtigen Aspekt eines lebendigen Vortrages – auch versifizierter Texte – hin. Es könnte allerdings ebenso effektvoll sein, platzierte Enjambements durch eine Sprechpause hervorzukehren. Denkbar wäre etwa an folgender Stelle (S. 118, P 526f.) die Betonung des Inkarnationsaspektes: *Sag, ob du nit ain Junger bist* → / *des Menschen, der gefanngen ist?* Auf einen gedruckten Apparat wurde bewusst verzichtet und stattdessen wird auf die online verfügbaren Materialien verwiesen.

Online zugänglich sind von germanistischer Seite derzeit (1) Pregartners Masterarbeit mitsamt Kodierung und Lesefassung, (2) eine überarbeitete Basistransliteration Hofmeisters, die marginale Verbesserungen gegenüber jener Pregartners enthält sowie (3) ein Transformationsprotokoll, das die Änderungen der Aufführungsfassung dokumentiert. Da dort nur exemplarische Fälle angeführt sind, bleibt der Nachvollzug einzelner Eingriffe allerdings mühsam. Ein Abgleich mit Pohlheims Edition oder dem Digitalisat der Handschrift ist dank der Folio- und Versangaben in den Marginalien jedoch möglich. Das Digitalisat selbst ist vollständig auf der Materialseite verfügbar, allerdings ohne Miniaturansicht oder komfortable Blätterfunktion; jede Seite muss einzeln geöffnet werden.

Die von Stefan Engels verantwortete Edition der Gesänge entstand ebenfalls in einem mehrstufigen Verfahren, das online transparent dokumentiert ist. Zunächst wurde eine Transkription der an vielen Stellen fehlerhaften musikalischen Notation erstellt, gefolgt von einer korrigierten Fassung, weiterhin in gotischer Choralnotation. Beide sind online unter „Melodierestitutionen" abrufbar. In der gedruckten Aufführungsfassung wurde schließlich eine modernisierte Notation mit Violinschlüssel und disziplinenübergreifend geläufigen Notenköpfen gewählt. Nicht nur der lateinische Text ist um Betonungszeichen ergänzt, auch die Noten enthalten aufführungspraktische Hinweise in Form von Betonungs- und Längenzeichen. Online stehen zudem eine erweiterte musikwissenschaftliche Einführung, ein kritischer Bericht zu jedem Gesang, und zu den Melodierestitutionen eine PDF-Datei mit den edierten Melodien ohne die musikalischen Aufführungshinweise zur Verfügung. In dieser beginnt jeder Gesang, auch wenn er nur sechs Silben umfasst, auf einer neuen Seite. Die Navigation zwischen den Einzeldokumenten und insbesondere den Melodierestitutionen, die nur einzeln abrufbar und in mehrere Gruppen aufgeteilt sind, ist etwas umständlich. Gegenwärtig wird zudem keine Kodierung, etwa als MEI-Code, online angeboten.

Die musikwissenschaftliche Einführung deckt sich in Teilen mit dem gedruckten Vorwort, bietet jedoch detailliertere Erläuterungen und ein Beispiel des Editionsverfahrens. Besonders hervorzuheben ist der kritische Bericht, der auf die ID des Cantus Index, Quellen und Forschungsliteratur verweist und um prägnante Kommentare ergänzt ist. Für die Rekonstruktion diente mangels Admonter Musikquellen ein Graduale aus dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Seckau aus der Zeit um 1500 als Hauptvorlage.

Das gedruckte Buch liegt mit seinem ungewöhnlichen Hochformat gut in der Hand, eignet sich aufgrund der Federung des Einbands jedoch weniger für die Nutzung auf dem Pult. Das Online-Material überzeugt überwiegend durch inhaltliche Qualität, leidet aber unter eingeschränkter Navigation. Zur bei Online-Angeboten stets problematischen Frage der Langzeitarchivierung finden

sich außerdem keine Informationen. Die zahlreichen Hinweise zur Aufführungspraxis in Text und Musik erleichtern ebenso wie die synoptische Übersetzung den Einsatz in Lehre und Praxis. In diesem Kontext ist auch auf die wichtige Anmerkung Engels' hinzuweisen (S. 49), bei heutigen Aufführungen zu erwägen, die beiden antijudaistischen Parodien synagogaler Gesänge auszulassen. Für die musikalische Einstudierung der Gesänge bleiben allerdings Erfahrungen mit mittelalterlicher Einstimmigkeit unerlässlich. Eine Visualisierung der verschiedenen möglichen Simultanbühnen-Arrangements wäre eine sinnvolle Ergänzung gewesen, da die Regiehinweise keine eindeutige Anordnung erkennen lassen und auch Pohlheim (S. 178f.) keine Angebote macht.

Trotz kleiner praktischer Einschränkungen ist die neue Aufführungsfassung ein sauber gearbeitetes, inhaltlich sorgfältig durchdachtes Ergebnis. Der Abgleich mit der Handschrift, mit Pohlheims Edition und dem Online-Material ist zwar gelegentlich umständlich, aber möglich. Die nur zufällig bemerkte Kleinigkeit, dass der Verweis auf P 530 bei Vers P 531 platziert ist, fällt dabei nicht ins Gewicht. Der gänzliche Verzicht auf textkritische Anmerkungen etwa am Seitenende bleibt dennoch bedauerlich. Auch eine stärkere kulturgeschichtliche Kontextualisierung in der Einleitung unter Einbezug weiterer Forschungsliteratur wäre wünschenswert gewesen, insbesondere im Hinblick auf Aufführungspraktiken. Dennoch stellt die Ausgabe ein willkommenes Arbeitsinstrument dar. Die erstmalige Edition der Gesänge mitsamt den online verfügbaren Anmerkungen schließt ein lange bestehendes Desiderat. Denn obwohl die Musik als liturgisches Repertoire keine Novität darstellt, lassen sich mit der neuen Edition auch musikwissenschaftlich motivierte Studien zum Admonter Passionsspiel leichter angehen. Es bleibt zu hoffen, dass diese Ausgabe die weitere Beschäftigung mit dem Admonter Passionsspiel sowie geistlichen Spielen im Allgemeinen, in der Forschung wie bei Aufführungen, anregt.

(November 2025) *Philip Wetzler*

HANSJÖRG DRAUSCHKE: Die Opern Johann Matthesons 1699–1711. Hildesheim: Georg Olms 2025. 592 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 134.)

Theaterarbeit um 1700 war ökonomisch und physisch riskant. So nahm Johann Mattheson 1705 angesichts „solcher unruhigen und gefährlichen Lebens-Art" (*Versuch einer Ehrenpforte*, 1740, S. 193) Abschied von der Hamburger Oper. Warnzeichen hatten sich gemehrt: Nachdem er gegenüber Händel u.a. wohl wegen einer Zuständigkeitsfrage bei der Aufführung seiner *Cleopatra* in einem öffentlichen Duell seine Ehre verteidigt hatte, schlug wenig später ein Kronleuchter in seiner Nähe auf die Bühne, danach stürzte ein Arbeiter vom Schnürboden neben ihm tödlich auf; all dies nach einem wirtschaftlich prekären Jahr. 1705 hatte Mattheson schon 15 Jahre, seitdem ihn der Mitgründer der ersten bürgerlich-städtischen Oper im deutschsprachigen Raum, ihr langjähriger Direktor und Hamburger Rat Gerhard Schott 1690 im Alter von neun Jahren entdeckt hatte, in unterschiedlichen Rollen, als Sänger, Continuo-Spieler, Komponist und zwischenzeitlich als stellvertretender Leiter des Hauses gearbeitet. Verständlich, dass er „mit Vergnügen" aus dem unsicheren Umfeld ausschied, um „auf etwas festeres und daurhaffteres bedacht zu seyn" (ebd.), nämlich einer Anstellung als Hofmeister von Cyril Wich, dem Sohn des britischen Gesandten in Hamburg, John Wich; danach als dessen Sekretär im diplomatischen Dienst. Aus diesen Positionen heraus schrieb er noch drei szenische Werke, ein Gelegenheitsstück für die Schwestern Amalie Wilhelmine von Lewenhaupt und Maria Aurora von Königs-