Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 21 (1997)

Artikel: Moritz Hauptmanns Bearbeitung des Actus Tragicus BMV 106

Autor: Geck, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869017

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MORITZ HAUPTMANNS BEARBEITUNG DES *ACTUS TRAGICUS* BWV 106

von Martin Geck

Im Umfeld der Bachbewegung unseres Jahrhunderts hat das Wort „Bearbeitung" keinen guten Klang gehabt. Man wollte ja weg von einem „romantischen" Bachbild, das Bach aus dem Blickwinkel des 19. Jahrhunderts darstellte und womöglich bearbeitete, und hin zu einem „authentischen" Bachbild, auf dem uns der Komponist mit seinen eigenen Augen ansehen sollte. Stücke wie das *Ave Maria* von Bach-Gounod oder die Orchesterfassung der d-moll-Toccata von Leopold Stokowski leisteten dem Urteil Vorschub, Bach werde vom jeweiligen Bearbeiter für seine Interessen vereinnahmt und damit mißbraucht. Inzwischen sieht man das Problem der Bachbearbeitungen entspannter und differenzierter.

Entspannter deshalb, weil man das Prinzip der Werkgerechtigkeit, welches der historistisch ausgerichteten Bachbewegung über alles ging, kaum mehr absolut setzt. Sich an das heranzutasten, was man sich als authentisches Klangbild vorstellt, gilt inzwischen als ein möglicher Weg; und man räumt ein, daß dabei der Weg fast wichtiger als das Ziel ist, das sich ohnehin nicht definitiv erreichen läßt: Die Geschichte vergißt sich selbst; und wir können Bachs Musik niemals in der Haltung Bachs musizieren oder mit den Ohren der Zeitgenossen hören. Ein anderer möglicher Weg geht deshalb von der gleichfalls berechtigten Vorstellung aus, in jede Bach-Interpretation müsse und dürfe der Geist der Zeit einfließen.

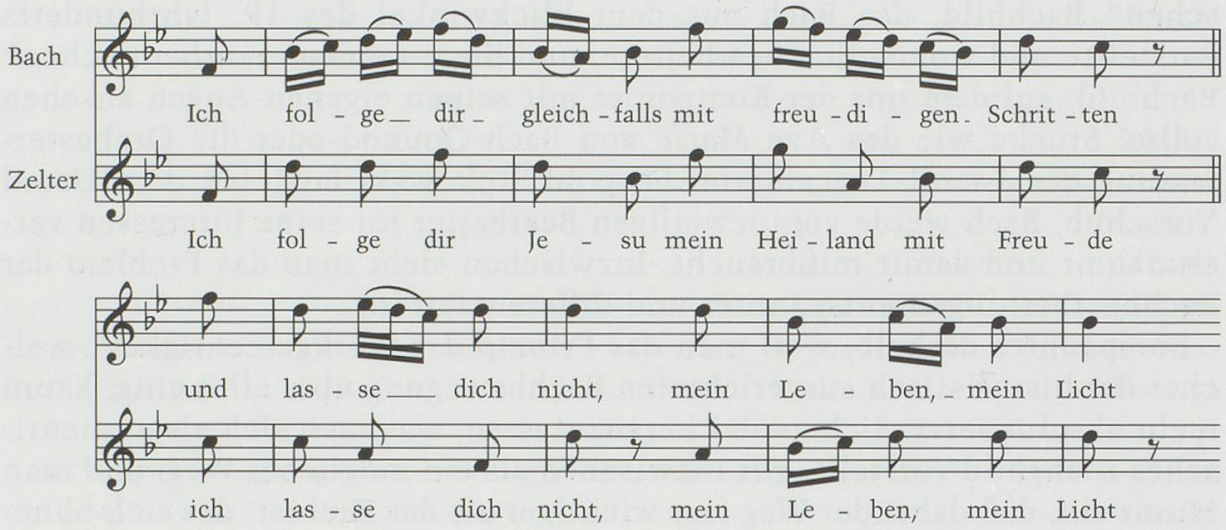
Differenzierter ist der Blick auf die Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts geworden, weil es nicht mehr *en vogue* ist, dessen Machenschaften zu entlarven oder zu belächeln, anstatt genau hinzusehen und zu -hören. Wer dies tut, kann feststellen, daß die Komponisten des 19. Jahrhunderts, die Bach wiederaufgeführt und bearbeitet haben, von hohem Verantwortungsbewußtsein getragen waren: Da ist kaum einer, der an Bachs Werke nicht mit Respekt herangegangen wäre – auch und gerade, wenn er in der erklärten Absicht gehandelt hat, sie für seine Zeit wiederzugewinnen.[1]

Eine Sonderstellung nimmt in der Frühzeit der Bach-Renaissance Georg Friedrich Zelter ein. Zwar verneigte auch er sich vor der Größe Bachs; doch glaubte er in weit geringerem Maße als beispielsweise sein Schüler Mendelssohn an Bachs Aktualität und unmittelbare Lebensfähigkeit. Dem-

[1] Zu den Ausnahmen gehören gewiß die problematischen, wenn nicht respektlosen „Verbesserungen" Bachscher „Choräle" durch Georg Joseph (Abbé) Vogler.

entsprechend hat er für seine in der Berliner Singakademie stattfindenden Werkstattaufführungen die Rezitative und Arien der Bachschen Kantaten und Passionen recht selbstbewußt modernisiert – vom „französischen Schaum“ befreit,[2] wie er sich gegenüber Goethe ausdrückte.

Zelters Bearbeitungsprinzip läßt sich an der Arie aus der *Johannespassion*, „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ verdeutlichen: Es geht um Vereinfachung und Sangbarkeit.[3]



Freilich muß man Zelter zugutehalten, daß er an eine Veröffentlichung seiner Bearbeitungen kaum gedacht, sie vielmehr nur für die internen Zwecke der Singakademie angefertigt hat.

Als Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1829 in Berlin die denkwürdige Wiederaufführung der *Matthäuspassion* auf den Weg brachte, war ihm von vornherein klar, daß er in Distanz zu Zelter das Werk – von Strichen abgesehen – in einer ganz und gar authentischen Fassung bieten wolle – gleichsam als ein zeitlos aktuelles Kunstwerk. In der Tat hat er in den Notentext fast gar nicht eingegriffen und lediglich einige Spitzentöne der Gesangspartien – vor allem der des Evangelisten – tiefer gelegt. Daß er die Blockflöten durch Querflöten, die Oboi d'amore sowie die Oboi da caccia durch Klarinetten und das Cembalo durch den Flügel ersetzte, war eine angesichts des ihm zur Verfügung stehenden Instrumentariums sinnvolle Lösung. Mendelssohns *Matthäuspassion* stellt somit – vor allem nach seinem eigenen Selbstverständnis – eine „Einrichtung“ dar, nicht aber eine „Bearbeitung.“

[2] *Briefwechsel Goethe Zelter*, hrsg. v. Werner Pfister, Zürich und München 1987, S. 252–255.

[3] Georg Schünemann, „Die Bachpflege der Berliner Singakademie“, *Bach-Jahrbuch* 25, 1928, S. 167 u. S. 154.

Nicht zuletzt ausgelöst durch die Wiederaufführung der *Matthäuspassion* erscheinen in den Folgejahren eine ganze Reihe von Neuausgaben Bachscher Werke; sie alle sind im wesentlichen Editionen nach den Quellen, d. h. keine Bearbeitungen, die in den Notentext eingreifen; die letzteren sind damals keineswegs die Regel, sondern die Ausnahme, und das wird das ganze Jahrhundert hindurch so bleiben. Die möglicherweise erste künstlerisch ernstzunehmende und für öffentliche Aufführungen bestimmte Bearbeitung einer Bachschen Vokalkomposition soll uns hier beschäftigen: Moritz Hauptmanns *Actus Tragicus*.[4] Sie liegt in einer aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammenden Partitur-Abschrift vor, deren Umschlagetikett den Vermerk trägt: „nach Hauptmann's Bearbeitung".[5]

1792 in Leipzig geboren, war Moritz Hauptmann seit 1822 als Geiger unter Louis Spohr in der Kasseler Hofkapelle tätig; zugleich stand er in freundschaftlichem Kontakt mit dem Bassisten Franz Hauser, der etwa gleichzeitig in Kassel eintrat. Beide waren Bachverehrer, Hauser zudem leidenschaftlicher Bach-Sammler. Am 8. Januar 1832 dankte Hauptmann seinem Kollegen brieflich für die Übersendung der „herrlichen Bachiana", speziell des *Actus Tragicus*:[6] Dem ist zu entnehmen, daß er damals das Werk zum ersten Mal zu Gesicht bekam – jedoch wohl nicht in Gestalt der heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindlichen Handschrift *Mus. ms. Bach P 1018*, da diese erst 1833 aus dem Besitz Johann Gottlieb Schusters auf Hauser überging.[7] Vielmehr dürfte Hauser ihm den 1830 bei Simrock erschienenen Partiturdruck mit den sechs Kantaten BWV 101 bis 106 zugeschickt haben. Das kleine, von dem Berliner Bachverehrer und Mendelssohn-Freund Adolph Bernhard Marx herausgegebene Druck-Corpus kursierte damals bei Insidern unter der Bezeichnung die „Marxschen Kantaten". Auch Hauptmanns eigener Bearbeitung liegt augenscheinlich diese Marxsche Partitur zugrunde.

Zumindest unter Kennern gab es damals ein reges Interesse an Bach, und dabei stand, was die Kantaten anging, der *Actus Tragicus* an vorderer Stelle. Vor allem anderen gefiel der Text: Das, was zu Bachs Zeiten recht bald

[4] Diese Bearbeitung bleibt unberücksichtigt in dem Beitrag von Martin Ruhnke, „Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs," in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstags*, Kassel etc. 1963, S. 305–319. – Auch Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950*, Phil. Diss. Kiel 1955 (maschinenschriftlich), erwähnt Hauptmanns Bearbeitung nur unter Berufung auf Richter (vgl. Anm. 18).

[5] Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 451, adn. 3.*

[6] Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. v. Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 1, S. 86.

[7] Diese Handschrift wurde 1768 im Auftrag des Verlagshauses Breitkopf angefertigt, stammt aber entgegen älterer Forschungsmeinung nicht von der Hand Christian Friedrich Penzels. Vgl. Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Phil. Diss. Göttingen 1973, S. 112, 125 u. 364. – Ders., „Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften", in: *Beiträge zur Bachforschung*, Bd. 1, Leipzig 1982, S. 84.

als altmodisch angesehen wurde, schätzten die Zeitgenossen Mendelssohns als kernigen Protestantismus, nämlich die Beschränkung auf Bibelwort und Choral; und das, was Bachs – in diesem Sinne im 17. Jahrhundert wurzelnder – Textzusammenstellung an „Modernität" noch fehlte, galt der Mendelssohn-Generation als schwülstig oder weichlich, nämlich die emblematisch oder zierlich gereimte madrigalische Dichtung „nach Operen Art".

Doch auch die Musik erschien den Bachliebhabern der Zeit höchst bemerkenswert. In dem genannten Brief an Hauser schwärmt Hauptmann:

> Das ist über alle Maßen schön, und über den Chor in F-moll ‚es ist der alte Bund' mit seinem Sopran=Satz ‚o komm' und Schluß wüßte ich weniges [zu setzen] – der ist auch so kühn und tief phantastisch, daß mir Beethoven dabei eingefallen ist, und doch nie über die Schnur gehauen![8]

Und am 17. Dezember 1857 teilt er Louis Spohr aus Leipzig mit:

> Da ward gestern im Euterpeconcert Bach's ‚Gottes Zeit' aufgeführt: was ist das für eine wundervolle Innerlichkeit, kein Tact Conventionelles, Alles durchfühlt. Von den mir bekannten Cantaten weiß ich keine, in der für die musikalische Bedeutung und ihren Ausdruck Alles und Jedes so bestimmt und treffend wäre. Wollte man und könnte man sein Gefühl aber für diese Seite der Schönheit einmal verschließen und das Ganze als ein musikalisch-architektonisches Werk betrachten, dann ist es ein curioses Monstrum von übereinander geschobenen, ineinandergewachsenen Sätzen, wie sie die eben so zusammengewürfelten Textphrasen sich haben zusammenfügen lassen, ohne alle Gruppirung und Höhepunct.[9]

Vermutlich noch eher als Hauptmann ist Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem *Actus tragicus* in Berührung gekommen. Wenn nicht schon als Sänger der Berliner Singakademie, so hat er das Werk jedenfalls anläßlich seiner Parisreise Ende 1831 in Johann Nepomuk Schelbles Frankfurter Caecilienverein kennenlernen können. Auch er findet den Chor „Es ist der alte Bund" „himmlisch";[10] die ganze Kantate studiert er während seiner Düsseldorfer Zeit mit dem Singverein ein: Während der Plan, auch die *Matthäuspassion* in Düsseldorf aufzuführen, fallengelassen werden muß, findet eine Aufführung des *Actus Tragicus* im Juni 1834, zum Fest Peter und Paul, in der Kirche statt. Am 1. August berichtet Mendelssohn Franz Hauser davon und bittet zugleich um die Zusendung weiterer Motetten Bachs. Man sieht

[8] Hauptmann, wie Anm. 6.

[9] *Briefe von Moritz Hauptmann an Louis Spohr und Andere*, hrsg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107. – Die *Neue Zeitschrift für Musik* widmete der Aufführung in ihrer ersten Nummer des Jahres 1858 (Bd. 48, S. 10) eine im ganzen lobende Kritik.

[10] *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*. Nach Briefen und Tagebüchern, hrsg. v. Sebastian Hensel, Bd. 1, 3. Aufl. Berlin 1882, S. 307.

einmal mehr, in welchem Maße die Bachverehrer Gedanken und Manuskripte austauschten.[11]

Schwester Fanny will nicht nachstehen. Sie läßt die Kantate im März 1835 innerhalb ihrer Berliner *Sonntagsmusiken* aufführen. Vater Abraham schildert dem Sohn seine Eindrücke von dem „ganz bewunderungswürdigen" Stück höchst nuanciert:

> Schon die Einleitung, welche Fanny besonders schön spielte, hat mich überrascht und ergriffen, wie lange Nichts, und ich mußte wieder an Bach's Einsamkeit denken, von einem ganz isolirten Stand in Umgebung und Mitwelt, an die reine, milde, ungeheure Kraft, und die Klarheit der Tiefe. Von den einzelnen Stücken, welche ich gehört, hat sich mir ‚Bestelle dein Haus', und ‚Es ist der alte Bund' – augenblicklich und dauernd eingeprägt; weniger die Baß=Arie mit den Alt=Soli.[12]

Felix bricht für die beiden letztgenannten Nummern in seinem Antwortbrief vom 23. März 1835 eine Lanze:

> Ich möchte aber Du hörtest den Bach noch einmal, weil ein Stück, das Du weniger hervorhebst, mir darin am meisten gefällt: – es ist die Alt= und Baß Arie; nur muß der Choral von vielen Altstimmen, und der Baß sehr schön gesungen werden. So herrlich die Stücke ‚bestelle dein Haus' und ‚es ist der alte Bund' sind, so liegt allein in dem Plane von dem folgenden Stücke, wie der Alt anfängt, der Baß darauf ganz frisch und neu unterbricht, und bei seinem Worte bleibt, während der Choral als Drittes eintritt, und wie dann der Baß freudig schließt und der Choral noch lange nicht, sondern immer stiller und ernsthafter fort singt, etwas sehr Erhabenes und Tiefsinniges. – Übrigens ist es eigen mit dieser Musik: – sie muß sehr früh, oder sehr spät fallen, denn sie weicht ganz von der mittleren gewöhnlichen Schreibart ab, und die ersten Chorsätze und der Schlußchor sind so, daß ich sie gar nicht für Sebastian Bach, sondern für irgend einen andern aus der Zeit gehalten hätte, während doch kein anderer Mensch einen Tact aus den mittleren Stücken gemacht haben kann.[13]

1842 wird Hauptmann auf Empfehlung Mendelssohns als Thomaskantor nach Leipzig berufen. Nun hat er endlich Gelegenheit, Bachs Vokalwerke selbst aufzuführen. Er wagt sich an einige Kantaten und 1844 auch an die *Johannespassion*, nachdem ja Mendelssohn den Leipzigern bereits 1841 die *Matthäuspassion* geboten hatte. Am 30. Juli 1844 schreibt er an Hauser:

[11] In der Library of Congress, Washington, D. C., befindet sich innerhalb der Whittall Foundation ein großes Noten-Doppelblatt, auf dem Mendelssohn die Klarinetten- und Fagottstimmen einer Einrichtung des *Actus tragicus* notiert hat. Die originale Betitelung „Anhang zu no. 6." weist darauf hin, daß der Marxsche Kantatendruck als Basis der Einrichtung gedient hat.

[12] *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Bd. 2, Leipzig 1863, S. 84 f.

[13] Ebda. S. 90.

‚Gottes Zeit macht' ich gar zu gern, weiß aber mit dem Orchester noch nichts anzufangen; es sind wieder zwei Flöten und zwei Gamben, weiter nichts. Das sind auch fatale Stücke, wo nur der Baß, der Continuo dabei ist. Auch wenn man die Orgel dazu hätte; die ist aber doch gar zu steinern im Ton und schließt sich eigentlich am allerwenigsten an die Stimme, nur im Forte der Chöre kann sie von guter Wirkung sein. Ein gutes Piano wär' vielleicht besser, das klingt auch in der Kirche recht schön."[14]

Doch schließlich ist auch der *Actus Tragicus* an der Reihe. Im April 1847 berichtet Hauptmann dem Freund Franz Hauser, er habe am Palmsonntag und am Karfreitag dieses Jahres statt eines Passionsoratoriums *das Stabat mater* von Emmanuele d'Astorga und den *Actus Tragicus* aufgeführt. Er gibt zu verstehen, mit dieser Aufführung allerdings nicht ganz zufrieden gewesen zu sein und gedenkt einer Aufführung im Frankfurter Caecilienverein unter Schelble, wo Sopran und Alt sehr dünn, Tenor und Baß überhaupt nur solistisch besetzt gewesen seien.[15]

Daß die bereits genannte Partiturabschrift *Mus. ms. Bach P 451, adn. 3* die originale Gestalt seiner Bearbeitung darstellt, können wir mit großer, jedoch nicht mit letzter Sicherheit annehmen. Die Quelle stammt den Forschungen Yoshitake Kobayashis zufolge aus dem Nachlaß des Wiener Pianisten und Bachsammlers Joseph Fischhof, der auch das Etikett mit dem schon erwähnten Vermerk „nach Hauptmann's Bearbeitung" geschrieben hat, während die Abschrift selbst von einem Wiener Kopisten angefertigt worden ist.[16] Es ist anzunehmen, daß dieser Kopist nach dem Hauptmannschen Original, nicht aber nach einer weiteren Bearbeitung Fischhofs gearbeitet hat. Leider stehen die originalen Stimmen der Hauptmannschen Bearbeitung, die Bernhard Friedrich Richter noch vorlagen,[17] zum Vergleich nicht mehr zur Verfügung.

Zunächst sei die Continuo-Aussetzung betrachtet, die Hauptmann ja vorab besondere Sorgen bereitet hatte, und das waren die Sorgen des 19. Jahrhunderts überhaupt. Man will einerseits nicht hinter die *Messias*-Bearbeitung Mozarts zurückfallen, der aus dem Generalbaß einen regelrechten Orchestersatz mit zum Teil obligaten Stimmen gemacht hatte, man will andererseits nicht willkürlich an den Partituren Bachs ändern. Ferner zweifelt man an den eigenen Fähigkeiten, was eine phantasie- und geschmackvolle Aussetzung des Generalbasses angeht: Die entsprechende organistische Tradition ist abgebrochen. Schließlich werden die Probleme durch aufführungspraktische Gegebenheiten verschärft: Die Singechöre, welche Bachs

[14] Wie Anm. 6, Bd. 2, S. 18 f.
[15] Wie Anm. 6, Bd. 2, S. 51.
[16] Briefliche Mitteilung des Kollegen Kobayashi vom 13. Oktober 1997.
[17] Bernhard Friedrich Richter, „Johann Sebastian Bach und der Gottesdienst der Thomaner", in *Bach-Jahrbuch* 1915, S. 12.

Vokalkompositionen aufführten, verfügen oftmals weder über einen Organisten noch über eine Orgel; Cembali gibt es kaum noch und den Klang des Klaviers empfindet man als Notbehelf. Die Folge ist, daß man ein Jahrhundert lang experimentiert und erst im Zuge einer im engeren Sinne historistischen Aufführungspraxis an die Traditionen der Bachzeit anknüpft.

Mendelssohn ist bei seiner Berliner Wiederaufführung der *Matthäuspassion* von 1829 noch ganz traditionell vorgegangen, indem er am Flügel wie an einem Generalbaßinstrument accompagnierte.[18] Da er die rechte Hand zum Dirigieren brauchte, bedeutete dies allerdings, daß in den stärker besetzten Nummern, die ein Dirigat erforderten, eine Aussetzung fehlte. Die Berliner Singakademie scheint die Praxis, den Generalbaß von einem Klavier ausführen zu lassen, auch in den Folgejahren beibehalten zu haben; jedenfalls beklagt sich Hector Berlioz anfang der vierziger Jahre anläßlich einer Aufführung der *Matthäuspassion* über „das beständige Klappern der Akkorde auf dieser schlechten Klaviatur."[19]

Johann Theodor Mosewius, der übrigens den *Actus tragicus* mit seiner Breslauer Singakademie bevorzugt zu Trauerfeiern aufführte, verfuhr anläßlich seiner eigenen Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1830 augenscheinlich ähnlich,[20] ebenso Schelble in seinem Frankfurter Caecilienverein.[21] Der letztere bevorzugte zur Ausführung des Generalbasses allerdings ein Orchester, sofern es ihm zur Verfügung stand.[22] Die Partituren der „Marxschen Kantaten" erschienen ohne Bezifferung; und in seinen Klavierauszügen ging Marx sehr unterschiedlich vor: Auf der einen Seite beließ er es bei jenen von Hauptmann als „fatal" apostrophierten zweistimmigen Linien – so auch im *Actus tragicus*; auf der anderen Seite kom-

[18] Das gilt natürlich nicht für die in der Literatur des öfteren erwähnte Ausinstrumentierung des Rezitativs „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück", deren Stimmen – zusammen mit den übrigens Stimmen der Aufführungen von 1829 und 1841 –seit 1973 wieder in der Bodleian Library Oxford zugänglich sind. Sachiko Kimura hat das gesamte Stimmenmaterial in ihrer 1992 bei der Staatlichen Universität Tokyo für bildende Künste und Musik eingereichten Diplomarbeit ausführlich besprochen und damit meine eigenen Beobachtungen (*Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967) in interessanten Details ergänzt.

[19] Hector Berlioz, *Memoiren II.*, aus dem Französischen übersetzt von Elly Ellès, Leipzig 1905, S. 105.

[20] Vgl. Johann Theodor Mosewius, *Johann Sebastian Bach's Matthäus=Passion, musikalisch-aesthetisch dargestellt*, Berlin 1852, S. 4.

[21] Vgl. Georg Feder, „J. N. Schelbles Bearbeitung der Matthäuspassion J. S. Bachs", in: *Mf* 12 (1959) 201: „Die zwei- bis vierstimmigen Generalbaßakkorde [waren] vermutlich für zweihändiges Klavierspiel gedacht".

[22] Oskar Bormann, *Johann Nepomuk Schelble 1789–1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1926, S. 37.

ponierte er Continuo-Stimmen zu obligaten Partien aus – so etwa in der Arie „Geduld" aus der *Matthäuspassion*, was Mosewius Anlaß zu gelinder Kritik gab.[23]

Auch die „großen" Meister befanden sich um die Jahrhundertmitte im Stadium des Experiments: Robert Schumann führte die *Johannespassion* in seiner Düsseldorfer Zeit nach Stimmenmaterial auf, das ihm Moritz Hauptmann zur Verfügung gestellt hatte, also gleichfalls mit einem partiell ausinstrumentierten Generalbaß.[24] Johannes Brahms beschäftigte sich in seiner Detmolder Zeit mit einer Einrichtung von *Christ lag in Todesbanden* und *Ich hatte viel Bekümmernis*. Später äußerte er sich bezüglich der Kantate *Christ lag in Todensbande*" gegenüber Karl Grädener, er habe deren Partitur neu instrumentiert und „dem Klavieristen eine Stimme aufgeschrieben, hauptsächlich zum Beispiel zum 2. Vers (Duett zwischen Sopran und Alt)."[25]

Während Carl von Winterfeld, Historiograph „heiliger Tonkunst", schon im Jahre 1847 über die Funktion einer Generalbaßstimme nicht mehr recht Bescheid wußte,[26] machte sich Hauptmann aus gediegener historischer Kenntnis heraus vielfältige Gedanken,[27] die – wie erwähnt – zu der ersten ernstzunehmenden Bearbeitung einer Vokalkomposition in der Geschichte der Bach-Rezeption geführt haben.

[23] Mosewius, wie Anm. 20, S. 53. – Übrigens gibt Mosewius in diesem Zusammenhang seine Auffassung kund, zu Bachs Zeiten sei „die ganze Passions-Musik hindurch ... jeder Chor von einer ihm beigegebenen Orgel besonders begleitet" worden, von denen Bach „die erste" vermutlich selbst gespielt habe.

[24] Im Robert-Schumann-Haus Zwickau befindet sich ein Exemplar des Trautweinschen Partiturdrucks der *Johannespassion* aus dem Besitz des Düsseldorfer Musikvereins, in das Schumann eine Uminstrumentierung der Arie „Es ist vollbracht" eingetragen hat, die wohl ihrerseits auf die Hauptmannsche Einrichtung zurückgeht. (Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Matthias Wendt, Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf. Vgl. dazu neuestens: Bodo Bischoff, „Das Bach-Bild Robert Schumanns", in: Michael Heinemann und Hans Joachim Hinrichsen (Hg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1, Laaber 1997, spez. 477).

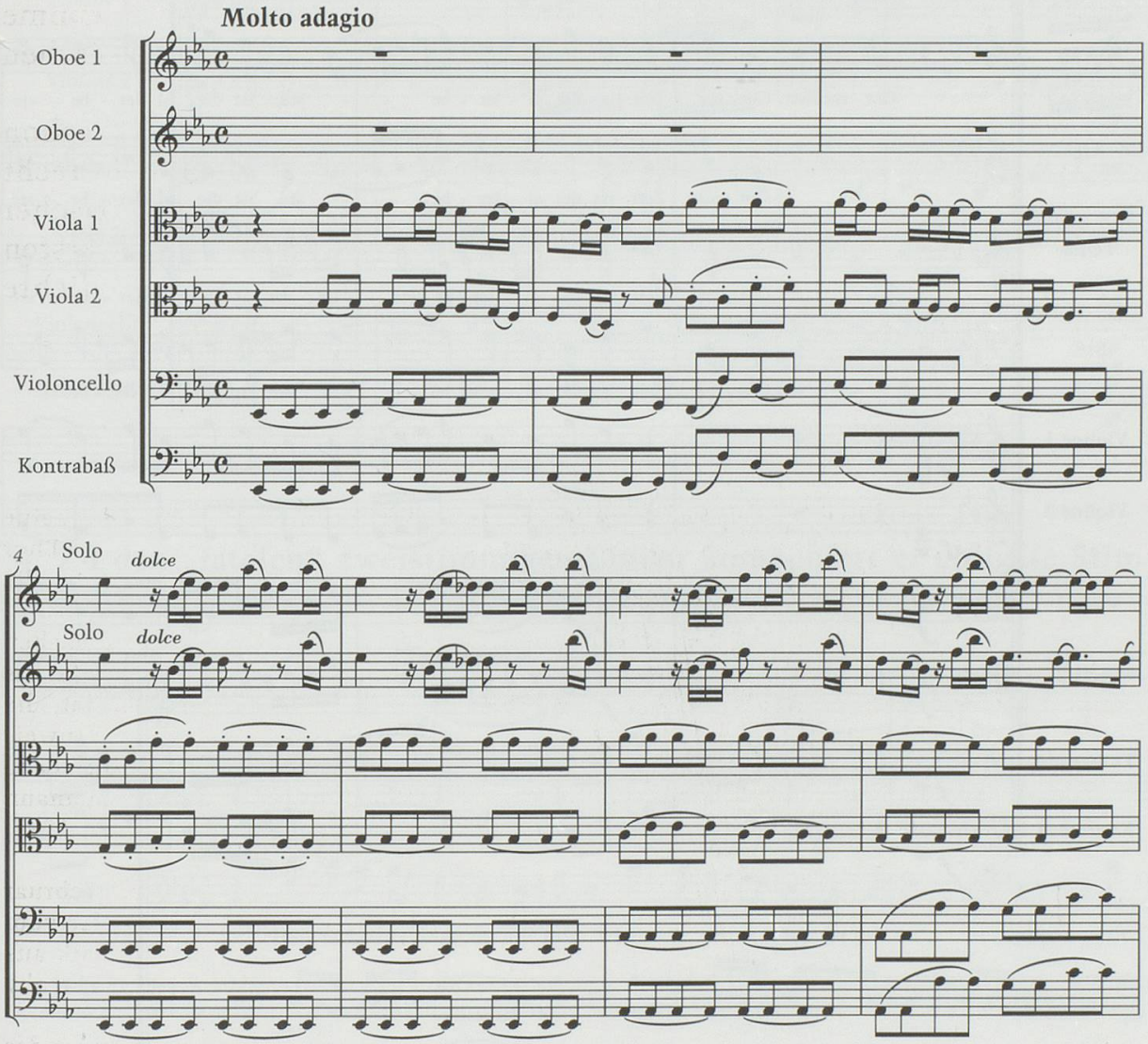
[25] Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1.1, 4. Aufl. Berlin 1921, S. 339. Vom 15. Februar 1859 datiert ein ausführlicher Brief Moritz Hauptmanns an Franz Xaver Schnyder vom Wartensee über „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten= und Oratorienmusik aus dem Nachlaß von Johannes Brahms" (vgl. den so betitelten Aufsatz von Erwin R. Jacoby in *Bach-Jahrbuch* 1969, S. 78 ff. mit Nachtrag in *Bach-Jahrbuch* 1971 S. 82 ff).

[26] Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 3, Leipzig 1847, speziell S. 380, wo von der Arie „Jesu laß durch Wohl und Weh" (BWV 182,6) in dem Sinne die Rede ist, daß sie „nur von einem Violoncell begleitet wird"; das aber klingt in Winterfelds innerem Ohr „rauh, unmelodisch. und beruht augenscheinlich auf dem Streben, in beide Stimmen, die singende und die begleitende, die Harmonie so fest zu beschließen, daß eine dritte wesentliche Stimme unmöglich werde".

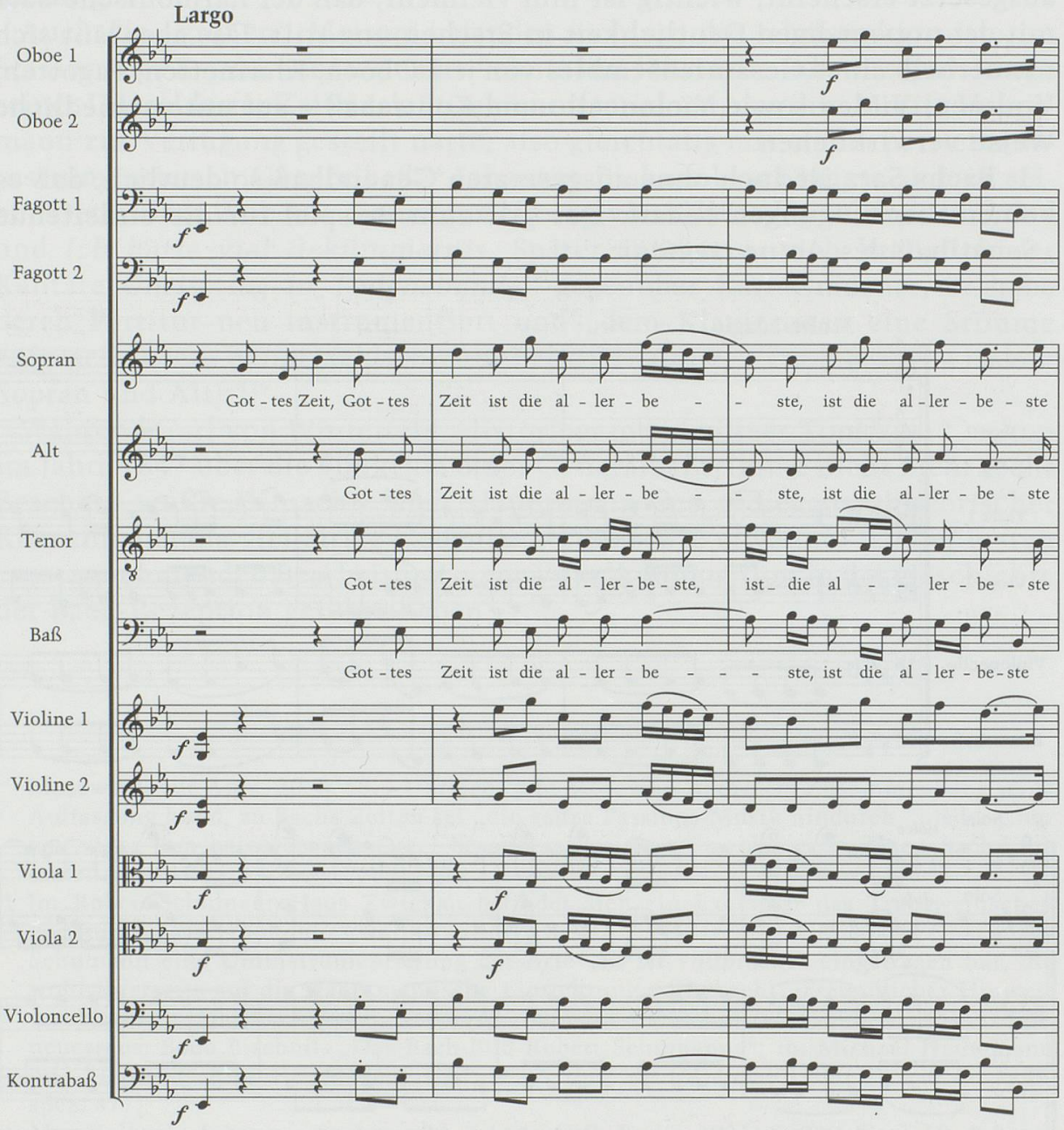
[27] Vgl. auch Hauptmanns kleine Schrift: „Über die Recitative in J. S. Bachs Matthäus-Passion", in: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, hrsg. v. E. Hauptmann, Leipzig 1874.

Hauptmann geht in seiner Bearbeitung des *Actus tragicus* mit dem Generalbaß differenziert um: Es kommt ihm nicht darauf an, daß dieser stets ausgesetzt erscheint; wichtig ist ihm vielmehr, daß der harmonische Satz mit der notwendigen Deutlichkeit in Erscheinung tritt. Das aber läßt sich – innerhalb eines Gesamtensembles von je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotten, Violinen, Violen sowie Violoncello und Kontrabaß – auf unterschiedliche Weise verwirklichen:

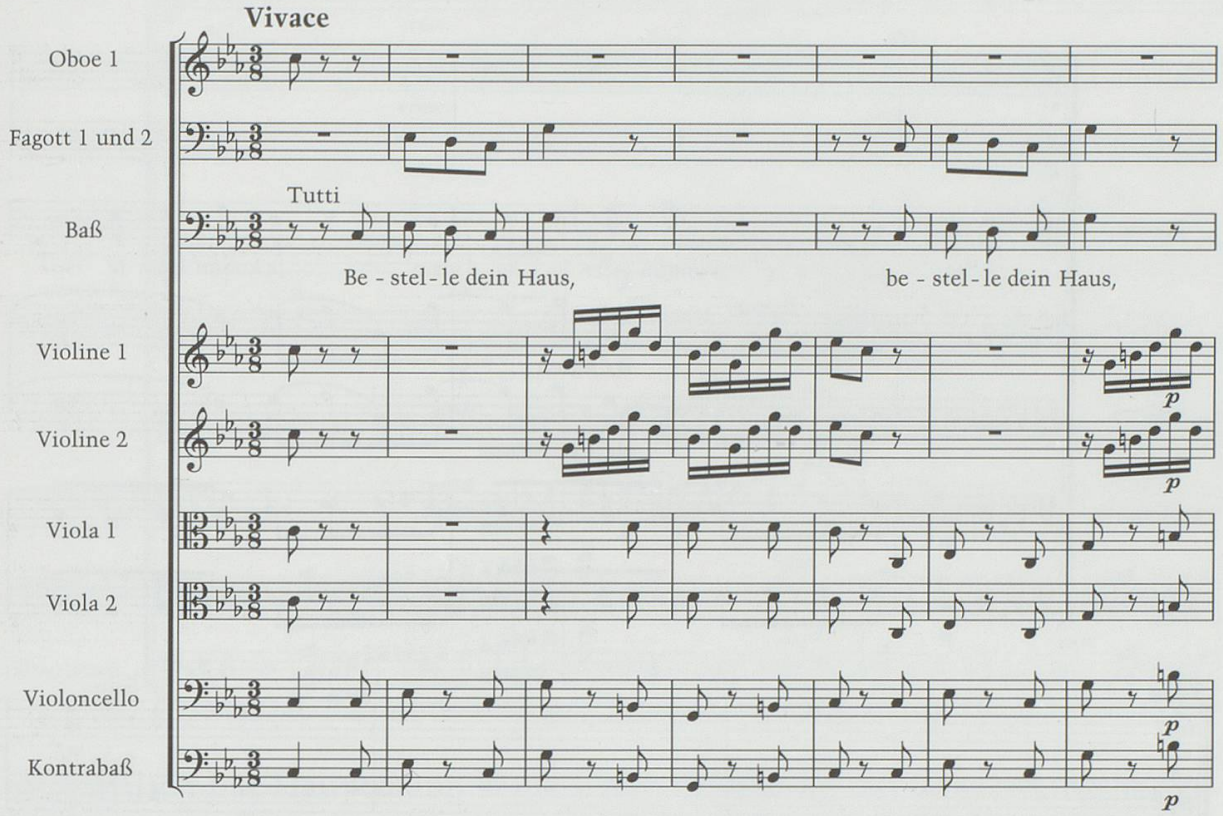
1. Bachs Satz ist auch ohne ausgesetzten Generalbaß so deutlich, daß es keiner Hinzufügungen bedarf. Das gilt zum Beispiel für die einleitende „Sonatina" des *Actus tragicus*:



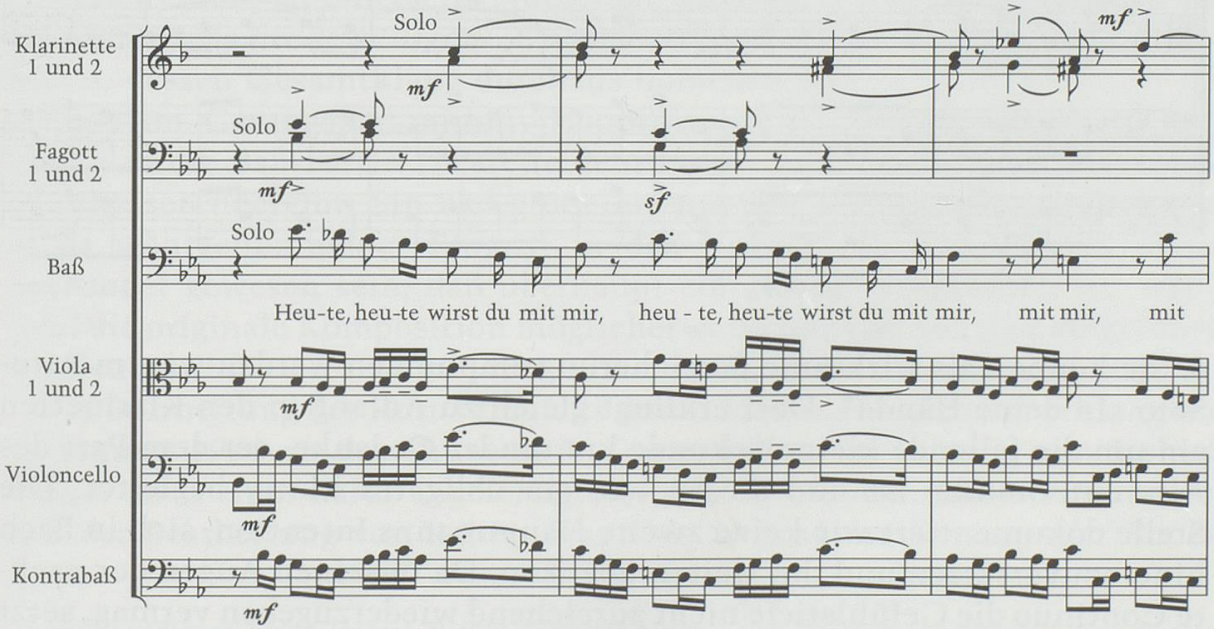
2. Hauptmann instrumentiert Stützakkorde aus, wie etwa den Es-Dur-Dreiklang zu Beginn des Chors „Gottes Zeit“:



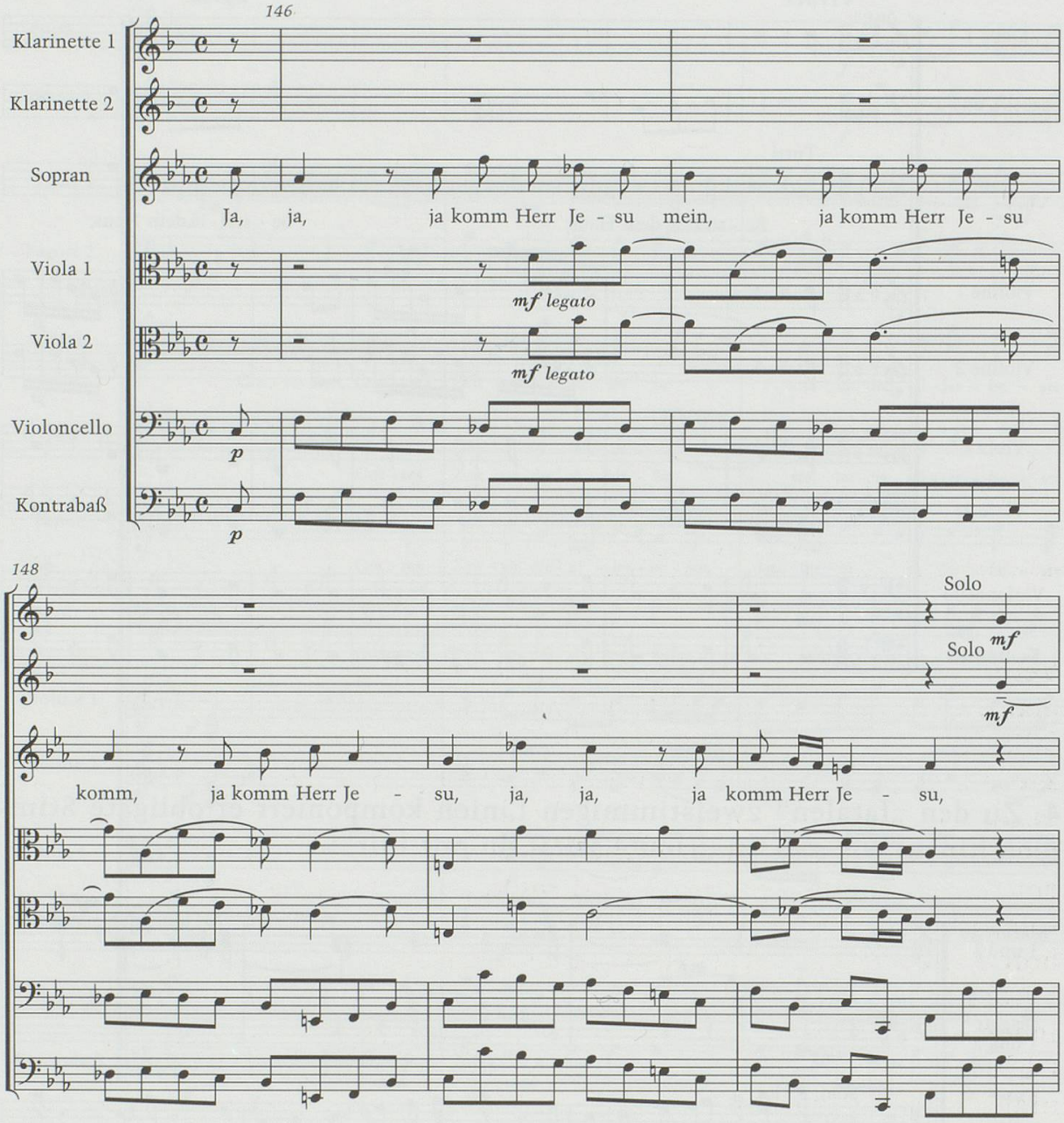
3. Er fügt fehlende Harmonietöne vorsichtig ein, wie in „Bestelle dein Haus“:



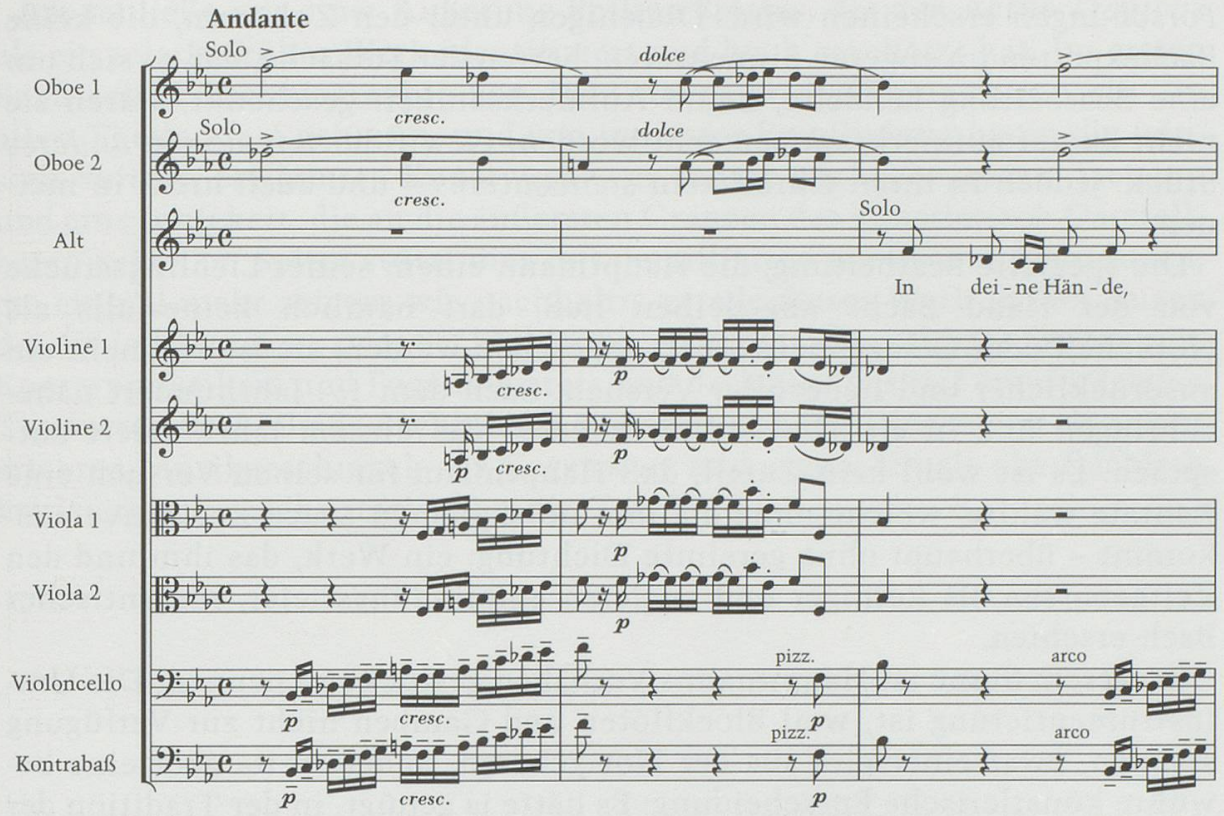
4. Zu den „fatalen“ zweistimmigen Linien komponiert er obligate Stimmen hinzu, wie z. B. in „Heute wirst du mit mir“:



5. Solche Stimmen können einen eigenständigen Charakter annehmen, wie z. B. die Bratschenstimme zu „Ja komm“:



6. Sie können als wirksame Bereicherung empfunden werden wie im Alto-Solo „In deine Hände“. Dort erklingt gleich zu Anfang in den Klarinetten ein um die fallende kleine Sekunde kreisender Gedanke, der dem Part des Alts entnommen ist und diesen wie ein obligates Motiv begleitet. Die Stelle dokumentiert wie keine zweite Hauptmanns Intention, sich in Bach hineinzuversetzen und ihn weiterzudenken. Da in seinen Augen der nackte Continuo die Gefühlstiefe nicht zureichend wiederzugeben vermag, setzt er ein „sprechendes“ Stimmenpaar hinzu:



Vermutlich hat Hauptmann seine Bearbeitung von der Überlegung her geplant, wie er den originalen Continuo adäquat wiedergeben könnte; jedenfalls läßt sie sich unter diesem Gesichtspunkt angemessen beschreiben. Zusätzlich muß jedoch ein Blick mindestens auch auf die Instrumentierung insgesamt geworfen werden. Daß die originalen Blockflöten und Gamben fehlen und auf unterschiedliche Weise durch das vorhandene Ensemble ersetzt werden, ist einerseits Notbehelf, andererseits auch insofern gut zu tolerieren, als die jeweiligen „Ersatzinstrumente" einem Ensemble angehören, dessen Gesamtklang durchaus homogen ist.

Auch im Gesangspart nimmt Hauptmann eine Art Umbesetzung vor, indem er die Baß-Partie „Bestelle dein Haus" in Anlehnung an Marx den Chorbässen übergibt. Ein viel größerer, von den Zeitgenossen freilich gar nicht wahrgenommener Eingriff in den Vokalklang mag freilich darin begründet gewesen sein, daß überhaupt ein „Chor" vorgesehen ist, während die originale Komposition möglicherweise nur von Solisten aufgeführt worden ist.[28]

Die Bearbeitung des *Actus tragicus* durch Moritz Hauptmann erklang im Dezember 1996 an der Universität Dortmund unter Leitung von Joshua Rifkin nach einer dafür angefertigten Partitur, die demnächst zusammen mit der Bearbeitung von Robert Franz als 2. Band der *Dortmunder Bach-*

[28] Vgl. zu dieser Frage Joshua Rifkin, „Bachs Chor – ein vorläufiger Bericht", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 9, 1985, S. 141–155.

Forschungen erscheinen wird. Diejenigen unter den Zuhörern, die keine Bachexperten im engeren Sinne waren, hätten der Tatsache, daß es sich um eine Bearbeitung handelte, kaum Aufmerksamkeit geschenkt, wären sie nicht darauf aufmerksam gemacht worden. Gewiß hörten sie ein *anderes* Stück, jedoch in ihren Ohren kein *schlechteres* – und auch nicht in meinen.

Die spezielle Bearbeitung, die Hauptmann einem seiner Lieblingsstücke von der Hand Bachs angedeihen ließ, darf nämlich keinesfalls als Notbehelf oder Gelegenheitsarbeit angesehen werden; sie ist vielmehr ein ausdrücklicher und liebevoller Versuch, Bach dem 19. Jahrhundert nahezubringen und in ein Gewand zu kleiden, das diesem Jahrhundert entsprach. Es ist wohl kein Zufall, daß Hauptmann für seinen Versuch eine Kantate wählte, welche ohne die ihm unbequemen Secco-Rezitative auskommt – überhaupt ohne gereimte Dichtung: ein Werk, das ihm und den Zeitgenossen als kerniger und zugleich empfindungstiefer, romantischer Bach erschien.

In diesem Sinne ist Hauptmanns Vorhaben geglückt zu nennen. Die Uminstrumentierung ist, weil Blockflöten und Gamben nicht zur Verfügung standen, zwar einerseits aus der Not geboren, andererseits aber eine bewußte künstlerische Entscheidung: Es hätte ja genügt, in der Tradition der Berliner Aufführung der *Matthäuspassion* die Blockflöten durch Flöten und die Gamben durch Bratschen oder Celli zu ersetzen; stattdessen disponiert Hauptmann mit einem kompletten Rohrblatt-Ensemble, bestehend aus Oboen, Klarinetten und Fagotten. Die Verstärkung der Singstimmen durch mitgehende Instrumente erfolgt nicht mechanisch, sondern mit der vorsichtigen Tendenz zu einem sinfonischen Satz. Das ist plausibel angesichts einer Vokalbesetzung, die – nach unserem Wissen – unter Leitung Hauptmanns zwar nicht sehr stark, aber gewiß stärker als zu Bachs Lebzeiten gewesen ist. Wo an die Stelle des Generalbasses ein mehr oder weniger obligater, gegebenenfalls geradezu neukomponierter Instrumentalsatz tritt, ist ein Sinn für geschmackvolle Lösungen spürbar.

In meinen Augen ist Hauptmanns Annäherung an Bach von größerer Unmittelbarkeit und – im Wortsinn – von größerem Selbstbewußtsein getragen als die des konsequenten Historismus, der allein nach den Quellen ediert und aufführt. Sicherlich können und wollen wir heute nicht hinter diesen Historismus zurück zu Hauptmann. Doch wir können und sollten Respekt haben vor einer Aneignung Bachs, die nicht fragt, wie es gewesen ist, sondern wie das Gewesene in der jeweiligen Gegenwart darstellbar sei. Das geschieht wie selbstverständlich nach der Ästhetik der Hauptmann-Ära, nicht auf Grund des Versuchs, die Ästhetik Bachs zu rekonstruieren. Daß sich Hauptmann angesichts des *Actus Tragicus* an Beethoven erinnert fühlt, spricht für sich: Es geht um das Originelle, Phantastische und damit die Zeiten Überdauernde im Werk Bachs – *das* gilt es den Zeitgenossen nahezubringen.

Ich schließe mit einer Äußerung Philipp Spittas, der den *Actus Tragicus* als ein relativ frühes Werk identifiziert und hoch geschätzt hat. Im ersten Band seiner Bachbiographie von 1873 nennt er die Komposition ein „in allen Theilen fest gefügtes, und von innigster Empfindung bis in die feinsten Spitzen erwärmtes Kunstwerk"; er rühmt zugleich „einen Tiefsinn und eine Innigkeit, die an die äußersten Gränzen des künstlerisch Darstellbaren gehen".[29] Spitta stützt dies mit detaillierten poetischen Deutungen, die einmal mehr zeigen, wie nachhaltig gerade dieses Werk in den Augen des 19. Jahrhunderts zwei Bachbilder überblendete: das Bild des Erzkantors, Kontrapunktikers und Fugenmeisters und dasjenige des tief empfindenden Tonpoeten Bach. Beide Bachbilder taugten zum Kampf gegen den als seicht erlebten Musikgeschmack der Gegenwart und gegen den als oberflächlich kritisierten Fortschrittsglauben der Zeit.[30]

[29] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 4. Aufl. Leipzig 1930, S. 459 u. 452.

[30] Eine als Synopse angelegte Neuausgabe der Bearbeitungen des *Actus tragicus* durch Moritz Hautmann und Robert Franz, herausgegeben von Martin Geck und Ares Rolf, erscheint 1998 im Klangfarben Musikverlag Witten als Band 2 der von Martin Geck herausgegebenen *Dortmunder Bach-Forschungen*.