

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:	30 (2006)
Heft:	[1]
Artikel:	"Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht" : die schweizerischen Erstaufführungen von Glucks Orpheus (1856) und von Bachs Johannespassion (1861) in Basel
Autor:	Cimino, Paola
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868973

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: 24.01.2026

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

„EINDRUCK DER GROSSARTIGSTE, DEN HIER JE EIN WERK
HERVORGEbracht.“ DIE SCHWEIZERISCHEN ERSTAUFFÜHRUNGEN
VON GLUCKS *ORPHEUS* (1856) UND VON BACHS
JOHANNESPASSION (1861) IN BASEL

von PAOLA CIMINO

Einleitung

Es ist heute kaum mehr vorstellbar, wie schwierig es noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts war, die aus heutiger Sicht populärsten Werke als klingende Musik aufzuführen bzw. zu erleben. Im vorliegenden Aufsatz werde ich auf die Verbreitung der geistlichen und weltlichen Vokalmusik sowie auf die Entwicklung des gemischten Chorwesens in Basel eingehen. Dabei werde ich ein Beispiel für geistliche und eines für weltliche Musik ausführen und darüber berichten, wie eine Oper von Christoph Willibald Gluck und eine Passion von Johann Sebastian Bachs ihren Weg in die Schweiz fanden.

Um 1850 waren die Möglichkeiten, in Basel musikalische Anlässe besuchen oder sich selbst musikalisch betätigen zu können, noch sehr begrenzt. Vokalmusik etwa, heute eine Domäne der offenen Chöre, erklang zu jener Zeit fast ausschließlich in Singkränzchen, die sich vorwiegend in den Privathäusern des vermögenden Bürgertums zusammenfanden. In meiner Lizentiatsarbeit richtete sich mein Hauptaugenmerk auf eines dieser Singkränzchen, das „Riggenbachsche Kränzchen“.¹ Dieser Kreis hatte eine sehr wichtige Bedeutung für Basels Musikleben im 19. Jahrhundert, ist es doch vor allem seinem Wirken zu verdanken, dass die Opernmusik Glucks und die Passionsmusik Bachs damals ihren Weg in die Schweiz gefunden haben.

Bevor ich auf das Riggenbachsche Kränzchen zu sprechen komme, möchte ich kurz auf die musikalische Situation in der Stadt Basel um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingehen und auch einen kurzen Blick auf das Jahrhundert zuvor werfen. Dabei möchte ich zeigen, wie eng die private und die öffentliche Sphäre miteinander verbunden waren und wie unscharf die Grenzen zwischen Hausmusik und öffentlichem Musizieren verliefen, wobei ich mich auf das Riggenbachsche Kränzchen und seine Schweizerischen Erstaufführungen sowohl von Glucks *Orpheus* als auch von Bachs *Johannespas*sion beziehe.

Die musikalische Situation in der Stadt Basel um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Das Entstehen eines modernen Musiklebens im 18. Jahrhundert ist eng mit der Herausbildung neuer gesellschaftlicher Ideale verbunden. Die geistigen Umwälzungen, die die Aufklärung und die Französische Revolution mit sich

¹ Paola Cimino, „*Da hat die Geselligkeit edeln Gehalt*“. *Das Riggenbachsche Kränzchen als Beitrag zur Geselligkeit und zum Musikleben im Basel des 19. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Basel 2004.

gebracht hatten, wurden auch auf dem Gebiet der Musik spürbar. Nachdem es im Mittelalter die Geistlichen, zur Zeit des Humanismus vor allem die Gelehrten und im 18. Jahrhundert die Adligen waren, die jeweils das musikalische Klima bestimmten, trat zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Bürgertum als Kulturträger in den Vordergrund, und die Musikpflege wurde auf eine „demokratische Grundlage“² gestellt. Das allgemeine Streben nach höherer Bildung machte sich unter anderem durch einen starken Aufschwung der Hausmusik bemerkbar. Hinzu kam das öffentliche Konzert als neue Form der Musikkultur, worüber der Historiker François De Capitani folgendes berichtet:

Der Dilettant (...) bildete das Rückgrat der Haus- und Konzertmusik. Das Erlernen eines Instruments, die Ausbildung der Stimme gehörte nun zur höheren Bildung. Zur Tradition der Hausmusik kam nun als neues Phänomen das Konzert hinzu, eine Institution *par excellence* der neu entstandenen Öffentlichkeit. Publikum und Ausführende standen sich in diesen Konzerten gleichberechtigt gegenüber. Sie entstammten den gleichen Gesellschaftsschichten, die aber nicht als völlig abgeschlossen gelten konnten. Im Konzert kam das neue Gesellschaftsideal zum Tragen, wo nicht Geburt und Stand allein die Hierarchie bestimmten, sondern Besitz und Bildung.³

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war für das Musikleben der Stadt Basel eine bedeutsame Zeit. Das 1826 erbaute Stadtcasino und das 1834 fertiggestellte Basler Stadttheater boten eine geeignete Infrastruktur für das öffentliche Theater- und Konzertwesen. Beide Einrichtungen gehören bis zum heutigen Tag zu den tragenden Säulen des kulturellen Lebens von Basel.

Auch die Einführung der Lithographie⁴ trug in besonderem Ausmaß zur Populärnisierung der Musik bei. Der Notendruck, der durch diese neue Technik um ein Vielfaches einfacher wurde, erlaubte den Musikverlagen, einen wachsenden Interessentenkreis mit Notenmaterial zu versorgen. Lehrwerke für alle möglichen Instrumente erschienen in großer Zahl. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden zudem zahlreiche Musikschulen eingerichtet, die ebenfalls um die musikalische Bildung des Bürgertums besorgt waren. 1867 war das Gründungsjahr der Basler Allgemeinen Musikschule, der Urzelle der Musik-Akademie, zustande gekommen auf Initiative Johann Jakob Schäublins, eines Mitglieds des Riggensbachschen Kränzchens. Da der Klavierunterricht zum wichtigen Bestandteil der Erziehung bürgerlicher Töchter gehörte und auch die Söhne das Spielen eines Instrumentes erlernen sollten, wuchs die Nachfrage nach Musikunterricht stark an. Die Verachtung gegenüber den Berufsmusikern, die zuvor mehr oder weniger dem Dienstbotenstand zugerechnet worden waren, wich allmählich.

² Hans Peter Schanzlin, *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*, Basel 1961, 10.

³ François De Capitani, „Realitäten des Musiklebens und der Musikausübung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts am Beispiel Bern“, in: *Schweizer Töne*, hg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich 2000, 149.

⁴ Die Technik der Lithographie wurde 1798 von Alois Senefelder (1771–1834), einem Schauspieler und Theaterschriftsteller, erfunden.



Abb. 1: Das Stadtcasino am Steinenberg (Staatsarchiv Basel-Stadt).

Auch in Basel wurde die Musik unter den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen zu einem erstrebenswerten Bildungsgut, und Konzerte, musikalische Kränzchen und Hausmusik erlebten eine erste Blüte. Konzertähnliche Veranstaltungen in halböffentlichen Rahmen, die – wie das Rigggenbachsche Kränzchen – den Übergang zum öffentlichen Konzertleben anbahnten, lassen sich in Basel auch schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisen, als gesellschaftlich bedeutende Kreise von Musikliebhabern private Musikkollegien gründeten. Ein exklusives Pendant zu den fürstlichen Hofkapellen des Auslands bildete zum Beispiel das „Blaue Haus“ am Rheinsprung, das Heim des Handelsherrn und Musikliebhabers Lucas Sarasin (1730–1802). Sarasin legte eine eigene Instrumenten- und Musikaliensammlung an und unterhielt ein Hausorchester, das in einem eigenen Musiksaal auftrat. Er selbst spielte dabei die Violine. Im „Blauen Haus“ musizierte sogar Kaiser Franz I. von Österreich, als er zu Beginn des Jahres 1814 beim Durchzug der Alliierten in Basel Halt machte.

Das Ehepaar Rigggenbach-Stehlin und sein Kränzchen – Förderer der Musik im Basel des 19. Jahrhunderts

Als im Oktober 1850 zum ersten Mal im Hause des Ehepaars Friedrich (1821–1904) und Margaretha (1829–1906) Rigggenbach-Stehlin ein Gesangskränzchen zusammentrat, ahnte niemand, dass es viele Jahre hindurch in hoher

Blüte stehen würde und zu einem wichtigen Stimulans für die Entwicklung des Musiklebens einer ganzen Stadt werden sollte.

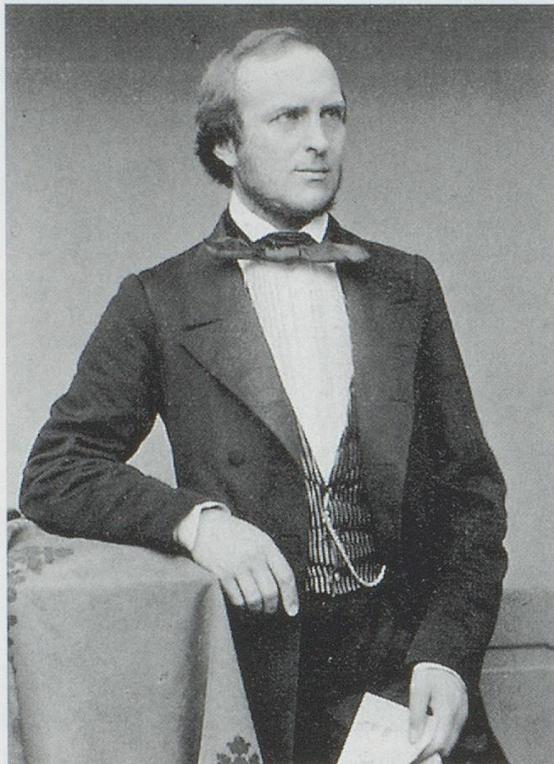


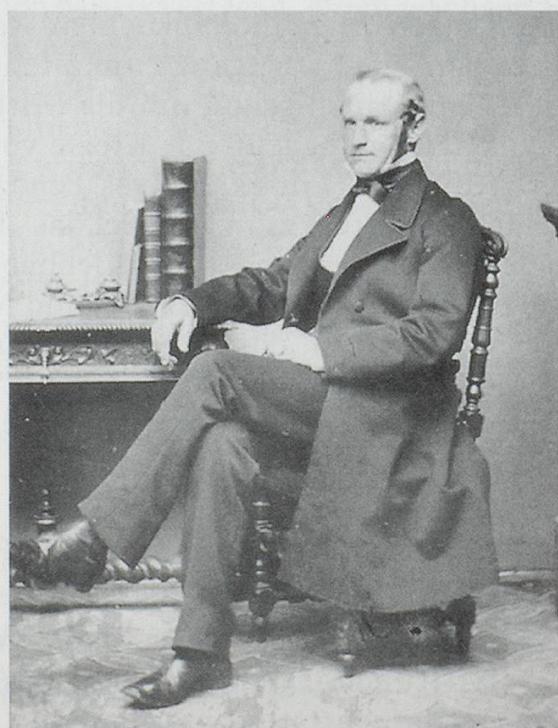
Abb. 2:
Friedrich Riggenbach-Stehlin
(1821–1904; Foto aus der Portätsammlung der Universitätsbibliothek Basel).

Der Zirkel pflegte die musikalische Geselligkeit, indem er sich mit Liedwerken vertraut machte, die im Basel des 19. Jahrhunderts noch weitgehend unbekannt waren. Unter den Mitgliedern waren berühmte Basler Persönlichkeiten wie der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt oder der Gesangspädagoge Johann Jakob Schäublin.

Abb. 4:
Johann Jakob Schäublin (1822–1901;
Foto aus der Portätsammlung der
Universitätsbibliothek Basel).



Abb. 3:
Margaretha Riggenbach-Stehlin
(1829–1906; Foto aus der Portätsammlung der Universitätsbibliothek Basel).



Der vermögende Bankier Friedrich Rigggenbach-Stehlin und seine Ehefrau Margaretha waren nicht nur große Musikfreunde, sondern auch großzügige Gönner zahlreicher Musiker und eng befreundet mit berühmten Künstlerpersönlichkeiten wie Johannes Brahms und Clara Schumann. Mit ihrer Gastfreundschaft hielt das Ehepaar den Musikern stets Haus und Tafel offen, so dass diese immer wieder gern bei ihnen einkehrten und somit auch immer wieder ihre Kunst und ihr Können nach Basel brachten. Auf Grund der freundschaftlichen Bande kam es im Hause Rigggenbach zu mehreren Uraufführungen von Werken von Johannes Brahms. So spielte Brahms 1866 zum Beispiel für seine Basler Freunde neue Lieder, seine *Paganini-Variationen* und Teile aus seinem damals im Manuskript vorliegenden *Deutschen Requiem*, das er erst zwei Jahre später veröffentlichte.⁵

Für Clara Schumann erstanden die Rigggenbachs in Paris kurzerhand einen kostbaren Flügel der Marke „Erard“, weil ihrem Urteil nach für diese Künstlerin kein würdiger Flügel im Hause war.⁶ Das Ehepaar Rigggenbach-Stehlin widmete sich auch mit großem Engagement der Förderung der Musik und der musikalischen Institute Basels, vor allem des 1824 gegründeten Basler Gesangvereins, der noch heute zu den wichtigsten Institutionen des Basler Laienmusizierens gehört. Die Rigggenbachs selbst und viele weitere Mitglieder des Kränzchens waren im Basler Gesangverein aktiv.⁷ Entsprechend galt das Interesse des Ehepaars insbesondere der Vokalmusik und dem gemischten Chorgesang. So bestand das Repertoire des Rigggenbachschen Kränzchens hauptsächlich aus älterer und neuer Chormusik, wobei besonders den Werken Johann Sebastian Bachs und Robert Schumanns Beachtung geschenkt wurde. Ausgiebige Pflege fand im Kränzchen auch der Operngesang, wobei als Spezialität des Kreises die Opern Glucks zu nennen sind. Viele Werke, die im Rigggenbachschen Kränzchen einstudiert wurden, waren im damaligen Basel noch weitgehend unbekannt. Es war daher nicht einfach, an das gewünschte Notenmaterial zu gelangen. Von besonderem Vorteil waren hier vor allem die Freundschaften, die Friedrich Rigggenbach und der musikalische Leiter des Kränzchens, der Basler Chordirigent und Komponist August Walter, zu Musikern und Gelehrten pflegten. Diesen Beziehungen war es zu verdanken, dass dem Rigggenbachschen Kränzchen zahlreiche Musikalien vermacht wurden.⁸

⁵ August Walter, *Wahrheit ohne Dichtung. Aus meinem Leben*, Bd. 2, s.l., s.a. [zwischen 1850 und 1896], 14.

⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt Privatarchiv, *Annalen des Musikkränzchens unter der Direction von August Walter*, verfasst von Friedrich Rigggenbach-Stehlin (1821–1904). Unveröffentlichte, maschinenschriftliche Kopie des Originals. Umfang 286 Seiten, 1850–1862. StABS PA 826, 238ff. Im Folgenden zitiert als StABS PA 826.

⁷ Zahlreiche Kränzchenmitglieder werden als Mitglieder des BGVs genannt in: Gotthold Eglinger, *Der Basler Gesangverein*, Basel 1874.

⁸ Das umfangreiche Notenmaterial, das diesem Privatchor einst zur Verfügung stand, ist noch heute vorhanden und größtenteils in der Universitätsbibliothek Basel verwahrt (Signatur kr 65). Ein 46-seitiges Verzeichnis dieser Musikalien wurde von Dr. Heidy Zimmermann erstellt. Weiteres Notenmaterial der Rigggenbachs und des Rigggenbachschen Kränzchens befindet sich im Bechburg-Archiv der Familie Rigggenbach (Signatur StABS PA 841, F 18).

Einmal wöchentlich fanden sich die Kränzchenmitglieder bei den Riggembachs ein, wo August Walter die Sänger zum einen auf dem Klavier begleitete und zum anderen im Rahmen der bei den Kränzchenmitgliedern äusserst beliebten sogenannten „Entr'actes“ Klaviermusik vortrug – meist die damals noch weniger bekannten Sonaten von Ludwig van Beethoven. Die „Entr'actes“ waren also nicht nur Erholungspausen für die Sänger, sondern sie dienten auch zur musikalischen Weiterbildung der Kränzchenmitglieder.

Im Kränzchen musizierte man zum eigenen Genuss und aus Freude am gemischten Chorgesang, trat jedoch schon bald auch bei wichtigen Familieneignissen der Kränzchenangehörigen sowie bei Hauskonzerten im Haus der Familie Riggembach auf und wirkte in August Walters öffentlichen Konzerten mit. Walter war seinerzeit einer der bedeutendsten Musiker in Basel, ganz besonders bedacht auf die Kenntnis und Pflege von Vokalmusik. Bis zu seinem Tode veranstaltete er alljährlich öffentliche Konzerte, in denen er zum Teil selbst als Pianist auftrat.



Abb. 5: August Walter (1821–1896; Foto aus der Porträtsammlung der Universitätsbibliothek Basel)

Die Schweizer Erstaufführung von Christoph Willibald Glucks Orpheus (1856)

In ihrem Heim, dem geräumigen „Kettenhof“ in der oberen Freien Strasse, organisierten die Riggembachs zusammen mit August Walter und den Kränzchenmitgliedern Musikaufführungen und Hauskonzerte großen Stils. Der Chor, der durchschnittlich aus etwa 25 Sängerinnen und Sängern bestand, trat oftmals vor einem mehr als 100-köpfigen Publikum auf. Das Programm wurde gewöhnlich am gleichen Abend nach einer Erfrischungspause ein zweites Mal geboten. Der eine Teil der Zuhörerschaft hörte sich beide Aufführungen an, der andere wechselte.

Eine besondere Bedeutung hatte für die Kränzchenmitglieder das Hauskonzert vom 16. Dezember 1856. Die Leipziger *Neue Zeitschrift für Musik* notierte jene Kränzchenaufführung mit der Bemerkung:

Zum ersten Mal in der Schweiz brachte ein kleiner, aus der Elite der hiesigen singenden Kräfte zusammengesetzter Verein, der sich regelmäßig in einem Privathaus versammelt, Gluck's vollständige Oper *Orpheus* unter Hrn. A. Walter's Leitung vor einer Auswahl von Musikfreunden zur Aufführung.⁹

⁹ O.A., „Aus Basel“, *NZfM* 47 (1857), 8.



Abb. 6: Haus zum Kettenhof, Freie Strasse 113–115. Neu erbaut 1852, 1902 wegen Straßenerweiterung abgebrochen (Bechburg-Archiv der Familie Rigganbach, StABS PA 841, A 5.4).

Im Kettenhof wurde also der *Orpheus* von Gluck zum ersten Mal nicht nur in Basel, sondern in der gesamten Schweiz vollständig zu Gehör gebracht – vor rund 80 Zuhörern in konzertanter Aufführung, und zwar „mit deutschem Text, aber nach der italienischen Bearbeitung des Componisten und mit Einschaltung des Schluss-Terzettes aus seiner französischen Original Composition“,¹⁰ ein Ereignis, für das lange geprobt worden war. Weggelassen wurden nur solche Nummern, die in einer konzertanten Aufführung nicht umsetzbar waren, also etwa Ballette. Die Rolle der Eurydike wurde von August Walters Ehefrau Josephine Walter-Fastlinger gesungen, einer ausgebildeten Sopranistin, die Titelpartie von der Altistin Margaretha Rigganbach-Stehlin. Das Ehepaar Rigganbach-Stehlin lud so viele Gäste wie möglich ein und betrieb einen ungeheuren Aufwand, um beste Voraussetzungen für den Konzertabend zu schaffen. Die Zimmer im Kettenhof wurden umgeräumt, aus dem Stadtcasino wurden fast 80 Konzertsessel, mehrere Hänggerüste für die Garderobe der Gäste und diverse Lüster und Kandelaber zur Optimierung der Beleuchtung gemietet bzw. gekauft.¹¹ Nach vollbrachtem Werk vermerkte Friedrich Rigganbach in den Kränzchenannalen:

Alle saßen und hörten gut. Das Ganze lief sehr gut und gerundet ab: *Orpheus* war über Erwarten gut im Zug, das Schluss-Terzett wurde als eine der brillantesten Nummern erfunden, überhaupt athmete Alles eine solche Frische und wahre Empfindung, daß man sich fragen musste ob solche Musik fast 100 Jahre alt sei. Die Chöre frappierten besonders Hrn. Dir. Schöneck durch ihre Praecision und genaueste Nüancierung – ein Verdienst von Hrn. Walters unermüdlicher Vortragsbezeichnung – kurz man gieng sehr befriedigt auseinander.¹²

¹⁰ StABS PA 826, 38.

¹¹ StABS PA 826, 34.

¹² StABS PA 826, 39.

Dieses Ereignis hatte zur Folge, dass sich das Kränzchen fortran „Orpheus-Verein“ nannte.



Abb. 7: Einladungskarte des „Orpheus-Vereins“ (Bechburg-Archiv der Familie Riggensbach, StABS PA 841, F 17.2).

Die Schweizerische Erstaufführung von Johann Sebastian Bachs Johannesspassion (1861)

Zwischen der Schweizerischen Erstaufführung der Bachschen *Johannesspassion* und dem Riggensbachschen Kränzchen besteht ebenfalls eine enge Verbindung. Im Jahre 1861 war es dem Basler Gesangverein vorbehalten, die Schweizer Erstaufführung der Bachschen *Johannesspassion* zu bestreiten. Die Riggensbach-Stehlins und viele weitere auch im Basler Gesangverein aktive Mitglieder des Kränzchens waren von Anfang an sehr darum bemüht, das Projekt voranzutreiben und zu fördern. Trotz enormer Schwierigkeiten und andauernder Diskussionen trug das ehrgeizige Vorhaben seine Früchte, und die Passion kam am 31. Mai 1861 mit überwältigendem Erfolg zur Aufführung. Es war ein Ereignis, das weit über Basel hinaus sein Echo fand.¹³

Es brauchte viel Mut und Anstrengung, um in jener Zeit ein solches Werk aufzuführen. Sowohl den Sängern als auch dem Publikum war Bachsche Musik noch ungewohnt. Ernst Reiter, damaliger künstlerischer Leiter des Basler Gesangvereins, hatte schon in den frühen fünfziger Jahren die Absicht gehabt, die *Johannesspassion* mit seinem Chor aufzuführen. Die Kommission war ihm aber nicht gefolgt, weil sie das Stück für den bisher meist nur mit kleineren und leichteren Kompositionen befassten Chor als zu anspruchsvoll erachtete. Seither aber hatte der Gesangverein verschiedene Kantaten Bachs gesungen, und auch im Riggensbachschen Kränzchen hatte man Bachs Musik besser kennengelernt. Von Beginn des Kränzchens an war August Walter für die Bachsche Kirchenmusik eingetreten, so dass schon in den ersten Kränzchenjahren Bachkantaten einstudiert worden waren.

¹³ Vgl. Martin Staehelin, „Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannesspassion im Jahre 1861“, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 76 (1976) 77–124.

Im März 1858 wurde der Schlusschor der *Johannespassion* in einem Hauskonzert aufgeführt,¹⁴ und im Januar 1859 sang das Kränzchen „Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine“ erstmals öffentlich in einem Orgelkonzert von Theodor Kirchner im Basler Münster.¹⁵ Schliesslich etablierte sich, wenn auch zögernd, der Plan, das ganze Werk im Basler Münster zur Aufführung zu bringen, auch in der Kommission des Basler Gesangvereins. Im Herbst 1860 begann der Chor mit Stimmenmaterial, das vom Stuttgarter Musikdirektor Immanuel Faisst hatte ausgeliehen werden können, mit den Proben.

Das Engagement des Rigggenbachschen Kränzchens kam dem Vorhaben, die *Johannespassion* zur Aufführung zu bringen, sehr zugute, denn die Schwierigkeiten, die sich stellten, waren von erheblichem Ausmaß. Friedrich Rigggenbach erkannte zum Beispiel, dass die Orgel tiefer gestimmt war als die Orchesterinstrumente, wobei vor allem die wichtigen Holzblasinstrumente nicht passen wollten. Er versuchte, Bläser und Instrumente aus dem Orchester des Kölner Kapellmeisters Ferdinand Hiller auszuleihen; da aber Hiller Rigggenbachs Wunsch nicht entsprechen konnte, musste sich dieser andernorts nach Hilfe umsehen. Schliesslich fasste er den Entschluss, adäquat gestimmte Holzblasinstrumente eigens für die Aufführung bauen zu lassen. Die Instrumente, die aus Paris, München und vor allem aus Dresden geliefert wurden, bezahlte Rigggenbach aus eigener Tasche. Anonym stiftete er dem Gesangverein zudem ein Podium, das im Münster für Chor und Orchester verwendet wurde.

Dank seiner persönlichen Beziehungen zu sehr guten Musikern war Friedrich Rigggenbach für die aufwendigen Vorbereitungen glänzend geeignet. Für den Part des Christus und die Bass-Arien konnte er den berühmten Bariton Julius Stockhausen und für den des Evangelisten den Tenor Carl Schneider gewinnen. Die übrigen solistischen Aufgaben wurden von Mitgliedern des Rigggenbachschen Kränzchens wahrgenommen, so etwa der Alt von Margarethe Rigggenbach-Stehlin. Die Ausführung des Continuo lag in den Händen von August Walter (am Klavier) und denen des renommierten Komponisten, Organisten und Dirigenten Theodor Kirchner aus Winterthur (an der Orgel); die Leitung hatte der Basler Sänger und Dirigent Ernst Reiter. Rigggenbach berichtete dem damals amtierenden Leipziger Thomaskantor Moritz Hauptmann, dass das Hauptaugenmerk darauf gerichtet sei, das Werk „so vollständig als möglich in Bach'schem Sinne“¹⁶ zu geben. Dies darf nicht einfach als selbstverständlich beurteilt werden, denn abgesehen davon, dass Basel damals noch keine Tradition der Pflege Bachscher Vokalwerke besaß, hatten Bach-Begeisterte wie Felix Mendelssohn Bartholdy in Aufführungen und in Editionen Bachs

¹⁴ StABS PA 826., 54.

¹⁵ Ibid., 96.

¹⁶ Zitiert nach: Martin Staehelin, op. cit., 95.

Schöpfung gekürzt und ihre Texte verändert, um sie dem zeitgenössischen Verständnis leichter zugänglich zu machen.¹⁷

Auch der Chor hatte diverse Anlaufschwierigkeiten zu bewältigen. Drei Vorträge des damals 26jährigen Rechtshistorikers Andreas Heusler, Mitglied des Basler Gesangvereins und des Riggensbachschen Kränzchens, über die Entstehungsgeschichte der Passionen und besonders diejenige der *Johannespassion* waren dazu bestimmt, den Mitwirkenden das Werk näher zu bringen, wobei sich Heusler vor allem auf Carl von Winterfelds dreibändiges Werk *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (1843–1847) stützte. Auch das Publikum wurde auf das bevorstehende Ereignis vorbereitet: Im März 1861 sang der Basler Gesangverein in der Martinskirche mehrere Choräle aus der Matthäus- und der Johannespassion. Nachdem die Hindernisse überwunden waren, schrieb Riggensbach:

Erst als wir in unsren Proben nach und nach vorrückten und die technischen Schwierigkeiten [...] nach und nach besiegen lernten, steigerte sich die Vorliebe für dieses Werk bei den Tüchtigeren des Vereins so, daß Manche von denselben specielle Studien über Bach zu machen begannen.¹⁸

Das Ehepaar Riggensbach selbst reiste eigens nach Köln und in andere große Musikstädte, um sich weitere Eindrücke Bachscher Passionsmusik zu verschaffen und das Gehörte in Basel allenfalls verwerten zu können.¹⁹

Trotz andauernden Diskussionen nahm das Projekt allmählich Gestalt an, und das Werk kam am 31. Mai 1861 zur Aufführung, unter deren unmittelbarem Eindruck der Dirigent Ernst Reiter abends in sein Tagebuch schrieb:

Aufführung ganz gelungen und Eindruck der großartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht [...]. Erster und letzter Chor nebst Choral von der größten Wirkung, desgleichen die Chöre der Juden.²⁰

Auch Riggensbach hielt seine Eindrücke fest. Er berichtet davon, wie erschütternd das Brausen des Erdbebens gewesen sei, die Worte Christi „Es ist vollbracht“ das Auditorium tief bewegt hätten und die anschließende Alt-Arie von solcher Wirkung gewesen sei, dass manche Träne geflossen wäre.²¹

Weit herum fand die Aufführung Beachtung, und es herrschte, wie damals in der Presse nachzulesen war,

¹⁷ Zu Mendelssohns Bearbeitung der Matthäus-Passion anlässlich der spektakulären Aufführung am 11.3.1829 in der Berliner Singakademie vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, 36 ff. Zur Bearbeitung von J. S. Bachs Kantate *Actus tragicus* durch Moritz Hauptmann vgl. ders., „Moritz Hauptmanns Bearbeitung des *Actus Tragicus* BWV 106“, *BfHM* 21 (1997) 21–35.

¹⁸ Ibid., 79.

¹⁹ StABS PA 826, 215.

²⁰ Zitiert nach Staehelin, op. cit., 94f.

²¹ Zitiert nach Staehelin, op. cit., 97.

[...] die Freude, dass Basel sich auf die hohe Kunststufe zu stellen vermochte, ein so herrliches, aber auch schwieriges Tonwerk, wie die Passionsmusik von Bach aufführen zu können und zu wollen. Es ist dieses das erste Beispiel der Art in der Schweiz, ein kunsthistorisch wichtiges Ereignis für unser Vaterland, welches Basel zur grössten Ehre gereicht.²²

Das ehrgeizige Vorhaben trug Früchte. Zu Recht wurde das Rigggenbachsche Haus als „fester Stützpunkt für die Bestrebung, den großen Meister mit einem seiner mächtigsten Werke unter die Menge des Volkes treten zu lassen“,²³ beschrieben. Friedrich Rigggenbach wird wohl mit Freude festgestellt haben, dass die Popularität Bachscher Werke stetig anwuchs. Bis zu seinem Tod im Jahre 1904 wurde die *Johannespassion* vom Basler Gesangverein vier Mal aufgeführt (1861, 1874, 1880, 1892), die *Matthäuspassion* acht Mal (1863, 1865, 1870, 1876, 1885, 1889, 1896, 1899), das *Weihnachtsoratorium* zwei Mal (1862, 1886), die Messe in h-moll drei Mal (1882, 1888, 1900), und Bachsche Kantaten kamen in 14 Konzerten zum Vortrag.²⁴

Fazit

Es kann gesagt werden, dass das Rigggenbachsche Kränzchen nicht nur zur Unterhaltung seiner Mitglieder gedacht war. Sein Bestreben zielte auch darauf, das noch junge Basler Chorwesen durch sein musikalisches Wirken zu ergänzen und zu bereichern. Oft sprangen die Sänger des Kränzchens dort ein, wo Lücken zu füllen und Pionierarbeit zu verrichten war. Der Gesangskreis engagierte sich vor allem dafür, noch unbekannte Lied- und Chorkompositionen aus älterer und neuer Zeit der Öffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen. Das Rigggenbachsche Kränzchen diente somit der Förderung, der Verbreitung und der Popularisierung von Musik und brachte wertvolle musikalische Werke, die aus dem Repertoire der Gesangsvereine und Musikgesellschaften heute nicht mehr wegzudenken sind, in die Schweiz und insbesondere nach Basel.

Besonders am Rigggenbachschen Kränzchen war auch, dass es eine überbrückende Funktion hatte: Es diente als Scharnier zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen, verband die private mit der öffentlichen Sphäre und wob unsichtbare Fäden, die von den Privatstuben der Hausmusik über die Übungslokale der Gesangsvereine bis auf das Konzertpodium reichten. Gleichzeitig bot das Kränzchen seinen Mitgliedern die Möglichkeit, auf ungezwungene, informelle Art ihren Interessen nachzugehen und einen Teil ihrer Freizeit gestalten zu können. So brachte das Rigggenbachsche Kränzchen für viele Menschen Glanz in das von reformierter Einfachheit geprägte gesellschaftliche Leben, stiftete wertvolle Kulturvermittlung und wurde zu einem Leuchtturm in der Entwicklungsgeschichte des Basler und des Schweizer Chorwesens.

²² Zitiert nach: Paul Clerc, „Vorkämpfer für die Johannespassion“, *Doppelstab* 67/68 (7. April 1977).

²³ Emanuel Probst, „Friedrich Rigggenbach-Stehlin“, *Basler Jahrbuch* 1905, 31.

²⁴ Ibid., 32/33.

