

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Die Bach-Bearbeitungen im Nachlaß von Felix Mottl: Eine Zäsur in der Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Vokalmusik

von Klaus Peter Richter, München

Die „historisierende“<sup>1</sup> Aufführungsweise von Bachs Vokalmusik hat sich in den letzten Jahren auf breiter Front durchgesetzt und versteht sich, vor allem im Bereich der Schallplatte, als Avantgarde heutiger Bach-Interpretation. Ihre Wurzeln liegen allerdings schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dort formiert sich in den heftigen Auseinandersetzungen um die Zusatzstimmen und Instrumentierung sowie die Realisierung des Generalbasses in Bachs Vokalmusik nicht nur eine bisher unbekannte Front zwischen ‚Künstlern‘ und philologisch arbeitenden ‚Gelehrten‘, sondern gleichzeitig auch ein erstes Kapitel von dem, was sich heute als ‚Aufführungsgeschichte‘ zunehmend eigenständiger von der reinen ‚Kompositionsgeschichte‘ abhebt.

Wesentliche Protagonisten waren auf seiten der ‚Künstler‘ Robert Franz, Julius Schäffer, Selmar Bagge, Carl Hermann Bitter, August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick, auf seiten der Historiker Friedrich Chrysander, Heinrich Bellermann, Franz v. Holstein, Alfred Volkland und vor allem Philipp Spitta sowie, mit unterschiedlichen Standpunkten, Paul Graf Waldersee, Hermann Kretzschmar und die Thomaskantoren Moritz Hauptmann und Wilhelm Rust. Neben den einzelnen Werkeditionen wird vor allem die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) und der 1875 gegründete Leipziger Bach-Verein zum Forum der Auseinandersetzung<sup>2</sup>. Obwohl diese Grundsatzdiskussionen um 1880 mit einem ‚Sieg‘ der Historikerpartei ausklingen, bleibt die Aufführungspraxis des Konzertlebens weitgehend von den Bearbeitungen und großen Besetzungen bestimmt. Es ist vor allem die Avantgarde von damals, die Liszt-Wagner-Tradition, die sich ihr verpflichtet fühlt und sie aus der Klangästhetik des Wagnerschen Ring-Orchesters bis zur sinfonischen Großbesetzung steigert. Otto Reubke (1842–1913) führt als Leiter der Singakademie in Halle Bach in den Franzischen Bearbeitungen auf, ebenso wie Hans Richter in England<sup>3</sup>. Max Reger, Philipp Wolfrum und Felix Mottl bearbeiten Bachs Vokalmusik für ihre Aufführungen noch nach der Jahrhundertwende, Arnold Mendelssohn (1855–1933) sogar noch in den zwanziger Jahren<sup>4</sup>. Franz’ Bearbeitung der *Matthäuspassion* von 1867 erlebt schließlich noch 1906 eine Neuauflage<sup>5</sup>. Mit den Aktivitäten der 1900 gegründeten Neuen Bachgesellschaft, einem Forum, in dem sich die Auseinandersetzung zwischen ‚Künstlern‘ und ‚Gelehrten‘ auf einer neuen Stufe organisiert, treten zwar die Bearbeitungen zurück, aber die Instrumental- und Vokalbesetzungen bleiben groß. So führt Siegfried Ochs die *Matthäuspassion* 1912 in Berlin mit 300 Sängern für den Doppelchor auf<sup>6</sup>, und selbst Günther Ramin vergrößert 1945 die Besetzung des Thomanerchors

<sup>1</sup> Nach dem Sprachgebrauch von Werner Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*, in: *Bach-Jb.* 53 (1967), S. 103 (gemeint sind Besetzungen mit ‚originalen‘ Instrumenten der Bach-Zeit, für die inzwischen zum Teil der Anspruch der Authentizität erhoben wird).

<sup>2</sup> Vgl. Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950. I. Die Vokalwerke*, Diss. Kiel 1955 (masch.), S. 162–212.

<sup>3</sup> So etwa des *Magnificat* (BWV 243) bei den Musikfesten in London und Birmingham 1887 und später, vgl. Rudolph Procházka, *Robert Franz*, Leipzig 1925, S. 130.

<sup>4</sup> *Chorgesänge alter protestantischer Meister*, hrsg. vom Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland. 1 J. S. Bach, *Nun lob, mein Seel, den Herren* für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel, eingerichtet von Arnold Mendelssohn, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh (ca. 1925).

<sup>5</sup> Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906, Partitur B. 671

<sup>6</sup> Vgl. die genauen Besetzungsangaben bei Siegfried Ochs, *Der deutsche Gesangverein*, 4 Bde., Berlin 1923–1929, Bd. 2, S. 365ff.

in Leipzig wieder von 60 auf 80 Stimmen<sup>7</sup>, während kleine ‚originale‘ Besetzungen (wie etwa 1925 in München oder 1931 in Magdeburg)<sup>8</sup> eher Einzelepisoden bleiben. Beiträge wie die von Max Seiffert (1904)<sup>9</sup>, Max Schneider (1908)<sup>10</sup>, Arnold Schering (1920)<sup>11</sup> oder Ludwig Landshoff (1927)<sup>12</sup> sowie die verschiedenen Stufen in der Editionspraxis von Bachs Vokalmusik spiegeln zwar den fortschreitenden Erkenntnisstand der Bach-Forschung in diesen Fragen wider, erhellen aber kaum die tatsäc h l i c h e Aufführungspraxis des Konzertlebens. Der erstmals zugängliche musikalische Nachlaß von Felix Mottl (1856—1911), einer der letzten Bach-Bearbeiter großen Stils, liefert hingegen einige konkrete Belege zur Aufführungspraxis in einer Phase gravierenden Wandels und gleichzeitig auch einen Beitrag zur genaueren Kenntnis der süddeutschen Bach-Rezeption zu Beginn dieses Jahrhunderts.

Der Nachlaß stammt aus dem Familienbesitz Mottl und wurde 1988 von der Bayerischen Staatsbibliothek München erworben<sup>13</sup>. Er enthält zahlreiche Bearbeitungen Mottls aus den Bereichen Oper, Lied und Instrumentalmusik sowie von Kantaten und Konzerten Bachs. Im einzelnen handelt es sich um folgende 23 Werke von J. S. Bach.

1. Kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1  
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
2. Kantate *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4  
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
3. Kantate *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden*, BWV 6  
handschriftl. Partitur sowie Druck „für den Konzertgebrauch bearbeitet von Felix Mottl“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, Partitur B. 1515 und Stimmen, Orchester Bibliothek B. 1210; Chorbibliothek Nr. 961)
4. Kantate *Liebster Gott, wann werd' ich sterben*, BWV 8  
handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
5. Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort*, I, BWV 20  
handschriftl. Orgelstimme sowie Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1285, bearbeitet von G. Rösler, mit dem Vermerk „für den Chordirector“) und Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt, Tenor und Baß [aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen]
6. Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21  
Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 4506, bearbeitet von H. Ulrich) mit Bleistiftvermerk auf Titelblatt: „Studienpartitur“ und zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Dynamik, Phrasierung, Instrumentierung und Strichen
7. Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, BWV 23  
handschriftl. Partitur und Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1651 mit Vermerk auf Titelblatt „für den Chordirector“) mit handschriftl. Ergänzungen und Einklebungen sowie Stimmhefte für die Solisten Alt und Tenor (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt)

<sup>7</sup> Vgl. Elisabeth Hasse, *Erinnerungen an Günther Ramin*, Berlin 1958, S. 43.

<sup>8</sup> 1 Münchner Bachfest, 1925, Aufführung der *Matthäuspassion* unter August Schmid-Lindner in kammermusikalischer Besetzung mit kleinem Chor Zur Aufführung in der Hl.-Geist-Kirche Magdeburg, 1931, unter Martin Jansen, vgl. Erich Valentin, *Die Matthäuspassion in Originalbesetzung*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 58 (1931), Nr. 39.

<sup>9</sup> Max Seiffert, *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen*, in: *Bach-Jb.* 1 (1904), S. 51—76.

<sup>10</sup> Max Schneider, *Bearbeitung Bachscher Kantaten*, in: *Bach-Jb.* 5 (1908), S. 94—106.

<sup>11</sup> Arnold Schering, *Die Besetzung Bachscher Chöre*, in: *Bach-Jb.* 17 (1920), S. 77—89.

<sup>12</sup> Ludwig Landshoff, *Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke*, in: *Die Musik* 21, I (1928/29), S. 81—97

<sup>13</sup> Herrn Dr. Münster, dem Leiter der Musiksammlung, danke ich herzlich für die schon im Vorstadium des Erwerbs so großzügig gewährten Möglichkeiten der Einsichtnahme in das Material.

8. Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, BWV 26, Baßarie *An irdische Schätze* (BWV 26,4) handschriftl. Partitur mit Vermerk „für Bass und Orchester, instrumentiert von Felix Mottl, Karlsruhe September 1883“ sowie Schlußvermerk „8. 9. 1883“
9. Kantate *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, BWV 27 handschriftl. Partitur und Orgelstimme, ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters, Platten-nr. 5837, bearbeitet von G. Rösler mit Vermerk „Chordirector“) mit handschriftl. Ergänzungen und Einklebungen sowie Stimmhefte für die Solisten Alt, Tenor und Baß (aus gedrucktem Klavierauszug, mit handschriftl. Ergänzungen)
10. Kantate *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*, BWV 31 handschriftl. Partitur und Orgelstimme, ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 1695, bearbeitet von G. Rösler) sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Tenor und Baß (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen)
11. Kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen*, BWV 32, Dialogus und Arie *Nun verschwinden alle Plagen* (BWV 32,4 und 5) handschriftl. Orgelstimme
12. Kantate *Brich dem Hungrigen dein Brot*, BWV 39 handschriftl. Partitur und Orgelstimme sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt und Tenor (aus gedruckten Klavierauszügen zusammengestellt, mit handschriftl. Ergänzungen)
13. Kantate *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*, BWV 40 handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme
14. Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 80 handschriftl. Partitur (mit Vermerk „instrumentiert nach dem Original und mit Zugrundelegung einer Bearbeitung von F. Hiller und mit Vortragszeichen versehen von Felix Mottl, Karlsruhe September 1883“), ferner Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 5413, bearbeitet von G. Rösler) mit einigen handschriftl. Eintragungen zu Dynamik, Instrumentation und Strichen
15. Kantate *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95 handschriftl. Orgel- und Ergänzungsstimme sowie Stimmhefte für die Solisten Sopran, Alt, Tenor und Baß (aus Druck Breitkopf & Härtel, Chorbibliothek No. 848)
16. Kantate *Laß Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV 198 Klavierauszug (Druck Edition Peters No. 5424, bearbeitet von G. Rösler) mit einigen handschriftl. Eintragungen zur Dynamik
17. Kantate *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, BWV 201 handschriftl. Partitur (mit Vermerk „Der Streit zwischen Phoebus und Pan mit ausgeführtem Accompagnement von Felix Mottl, Marienbad Bayreuth, Juli 1902“)
18. *Matthäuspassion*, BWV 244 Partiturdruk (Edition Peters No. 4535, herausgegeben von Salomon Jadassohn) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Besetzung, Aufstellung der Instrumente und Choristen, Tempo, Dynamik und Phrasierung
19. *Johannespassion*, BWV 245 Partiturdruk (Edition Peters No. 4549, herausgegeben von Salomon Jadassohn) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen zu Besetzung, Aufstellung der Instrumente und Choristen, Tempo, Dynamik und Phrasierung

20. *Weihnachtsoratorium*, BWV 248, 1–6  
1 gebundener Band, der die handschriftl. Orgelstimme, handschriftl. Ergänzungen zur Partitur sowie Instrumentationsangaben enthält (und Anfangsvermerk „mit Benutzung der Robert Franz’schen Harmonisierung“ sowie Schlußvermerk „6. 4. 1902“)
21. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 2, F-dur, BWV 1047  
handschriftl. Partitur (mit Vermerk „für den Konzertgebrauch eingerichtet von Felix Mottl, Hallstadt 1900“ und Schlußvermerk „28. 9. 1900“), ferner Partiturdruk Breitkopf & Härtel Nr. B 1638, Leipzig 1901 (= *J. S. Bachs Werke für Orchester. Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch*) sowie Partiturdruk in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Breitkopf & Härtel) mit zahlreichen handschriftl. Eintragungen von Mottl (offensichtlich als Vorlage für die eigene Bearbeitung)
22. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 4, G-dur, BWV 1049  
handschriftl. Partitur mit Originaltitel „Konzert G-dur für Violine und 2 Flöten und Begleitung des Orchesters von J. S. Bach, bearbeitet und mit Cadenz versehen von Felix Mottl, Hietzing 1895“ und Schlußvermerk „20. 7. 1895“
23. *Brandenburgisches Konzert* Nr. 6, B-dur, BWV 1051  
handschriftl. Ergänzungsstimme mit Originaltitel. „Concert in B-dur für 2 Violen, 2 Gamben, Violoncell und Continuo (Celli, Bässe und Cembalo [Orgel]) Ausgeführtes Accompagnement von Felix Mottl“ mit separatem Notenblatt, auf dem vermerkt ist „NB Für den Stecher: Die neue Partitur muß folgendermaßen hergestellt werden [ . ]“ (folgt die Anordnung der Instrumente. Offensichtlich Stichvorlage für den Partiturdruk des Konzerts in der Edition Peters, Partiturnr. 3182, Leipzig 1908)

Ferner enthält der Nachlaß die folgenden Drucke. *Das wohltemperierte Klavier*. Teil I in 2 Bänden (BWV 846–869), Berlin (Bote und Bock Nr. 2222, *Collection des Œuvres Classiques*), zusammengebunden mit Teil II (BWV 870–893), Berlin (Bote und Bock Nr. 2209, *Collection des Œuvres Classiques*), sowie in einem Sammelband mit Klavierwerken von Rameau, W. A. Mozart, Schumann, Schubert, Chopin und Ferdinand Hiller, das *Italiänische Concert für Piano-forte solo* „revidiert und zum Vortrag eingerichtet von Hans von Bülow“ (BWV 971), Berlin (Bote und Bock Nr. 4702, *Collection des Œuvres Classiques*), die *Gavotte d-moll* (aus der 6. *Englischen Suite*, BWV 811), die *Gavotte g-moll* (aus der 3. *Englischen Suite*, BWV 808) „revidiert und zum Vortrag eingerichtet von Hans von Bülow“, Berlin (Bote und Bock, Nr. 3021 und 3022, *Collection des Œuvres Classiques*), und Gounods Bearbeitung des *C-dur-Präludiums* aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Teil I (BWV 846), Mainz (Schott Nr. 12756). Keines dieser Stücke enthält nennenswerte handschriftliche Eintragungen.

Die Kantaten BWV 95, 2, 31, 39, 23, 32, 40 und 27 befinden sich zusammen in dieser Reihenfolge in einem Sammelband mit dem handschriftlichen Titel *Bachkantaten in Bearbeitung*; die Kantaten BWV 8, 1 und 4 in einem gebundenen Band, datiert „Febr. 1903“. Die Partitur der Kantate BWV 6 befindet sich in einem gebundenen Sammelband, der die folgenden Bearbeitungen von Mottls Hand enthält: 1. Peter Cornelius, *Ouverture zu Der Barbier von Bagdad* (1882). 2. Franz Schubert, *Viola*. 3. Ludwig van Beethoven, *Zwei Lieder* (1898). 4. Jean Philippe Rameau, *Balletstücke*. 5. J. Ph. Rameau, *Concert*. 6. Johann Strauß, *Walzer aus Ritter Pázmán*. 7. J. S. Bach, Kantate BWV 6. 8. F. Schubert, *Die Allmacht* (1899).

Die Baßarie *An irdische Schätze* aus Kantate BWV 26 befindet sich ebenfalls in einem Sammelband mit folgenden Bearbeitungen Mottls a) im Druck. 1. *Badische Volkshymne*. 2. Franz Liszt, *Vogelpredigt des hl. Franz von Assisi*. 3. Luigi Boccherini, *Menuett*; b) handschriftlich: 1. P. Cornelius, *Der alte Soldat* für Männerchor (1880). 2. J. S. Bach, Kantate BWV 26,4. 3. Mikhail Iwanowič Glinka, *Cavatine und Rondo aus Ein Leben für den Zaren*. 4. Georg Friedrich Händel, *Rezitativ und Arie aus Rinaldo* (1883). 5. F. Schubert, *Mirjams Siegesgesang* (1897). 6. G. Fr.

Händel, *Marsch und Chor aus Judas Maccabäus* (1883). 7. F. Schubert, *Abendständchen* (1893). 8. F. Schubert, *Gesang des Harfners* (1883).

Einige der Bach-Bearbeitungen Mottls waren schon als Drucke bekannt, nämlich die Kantate BWV 6 (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B 1515, Leipzig, wahrscheinlich vor 1903), Kantate Nr. 201 (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B. 1737, Leipzig 1903) sowie die Konzerte BWV 1047 (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1901) und BWV 1051 (Peters, Leipzig 1908). Ferner existieren gedruckte Bearbeitungen von den Kantaten BWV 209 *Non sa che sia dolore* (Breitkopf & Härtel Partiturnr. B. 2162, Leipzig 1910) und BWV 212, der *Bauernkantate* (Eulenburg, Verlagsnr. E. E. 3515, Leipzig 1908), über die sich kein Material im Nachlaß findet.

Die vorliegenden Bearbeitungen Mottls (ausgenommen die Drucke Nr. 6, 18 und 19) transferieren den Satz Bachs in die Sphäre des ‚großen‘ Orchesters, zum einen klangverstärkend durch zusätzliche Instrumente, zum anderen strukturverändernd mittels Ausführung des Basso continuo durch Orchesterinstrumente (neben dem Tasteninstrument), die nicht allein den akkordlichen Zusammenhang realisieren, sondern teilweise zu motivischen oder frei paraphrasierenden Nebenstimmen ausgestaltet werden. So wird der 1. Satz der Kantate BWV 6 durch 2 Flöten, 2 Klarinetten und Engl. Horn (als zeitüblicher Klangersatz für die Oboe da caccia), 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken ergänzt<sup>14</sup>, der Eingangssatz der Kantate BWV 80 mit Baßposaune, Baßtuba und Kontrafagott. Die Rezitative sind ausinstrumentiert (meist mit Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß), ebenso wie viele der Arien (so ist etwa die Arie *Komm in mein Herzenshaus* aus der Kantate BWV 80 *Ein feste Burg*, bei Bach für Sopran und Bc. gesetzt, von Mottl mit Flöte, Violine, Viola, Kontrabaß, Oboe, Klarinette und Fagott instrumentiert). Die Baßarie *An irdische Schätze* aus der Kantate Nr. 26, bei Bach mit drei Oboen und Bc. besetzt, ergänzt Mottl durch 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte und Streicher (Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß). Im 4. *Brandenburgischen Konzert* (BWV 1049) findet sich zwischen *Andante*- und *Presto*-Satz eine 35taktige „Cadenza“ für Solovioline und Flöte eingefügt; für den *Adagio*-Mittelsatz des 6. Konzertes (BWV 1051) wird sogar die Wahl zwischen Cembalo oder Orgel im Bc. offeriert („Cembalo ossia organo“).

Damit repräsentieren die Bach-Bearbeitungen Mottls eine Stufe der Aufführungsgeschichte, die noch deutlich in der Tradition künstlerisch-kongenialer Bearbeitungspraxis aus der Mitte des 19. Jahrhunderts steht (etwa seit Hauptmann, Mosewius und Franz)<sup>15</sup>. Ihre Potenzierung durch die kaum mehr überbietbaren Mittel des Wagner-Orchesters kennzeichnet sie allerdings als letzte Phase der von Mendelssohn ausgehenden ‚romantischen‘ Bach-Auffassung. Für sie sind nicht nur die orchestralen Hinzufügungen zum Satze Bachs bezeichnend, sondern ebenso die Defizite in seinem Verständnis, etwa hinsichtlich der alten Generalbaßpraxis oder der spezifischen Klangidiomatik von bestimmten Obligatbesetzungen und alten Instrumenten — ein Verständnis, das erst auf einer neuen Stufe des Historismus wiedergewonnen wird.

Diese Einschätzung Mottls in der Aufführungsgeschichte ist im wesentlichen bekannt, muß aber nun aufgrund des Nachlasses in einem wichtigen Punkt ergänzt werden. Mit Mottl ist nicht nur der Höhepunkt dieser Aufführungstradition erreicht, sondern auch ein definitiver Wendepunkt. Beleg dafür sind einige, von ihm später auf den Partituren gemachte Vermerke. Auf dem Umschlag zu den Stimmen von Nr. 3 (Kantate BWV 6) findet sich der handschriftliche Vermerk: „Das ist eine auf völligem Irrthum beruhende Bearbeitung. F. Mottl, 25. 2. 1907“. Auf der Titelseite der handschriftlichen Partitur der gleichen Kantate steht mit Bleistift: „Schlecht“, auf dem Umschlag der handschriftlichen Partitur von Nr. 14 (Kantate BWV 80): „Schlecht. Mottl“. Schließlich vermerkt er auch auf dem Titelblatt seiner Bearbeitung des *F*-dur-Konzertes (BWV 1047; vgl. Nr. 21, Partiturdruk): „Schlecht. 25. 2. 1907“. Damit bestätigt sich, daß Mottl

<sup>14</sup> Vgl. eine Abbildung der 1. Partiturseite in: *Jugendstil-Musik! Münchner Musikleben 1890—1918. Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek 19. Mai — 31. Juli 1987, Wiesbaden 1987 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 40), S. 243.*

<sup>15</sup> Vgl. G. Feder, op. cit., S. 117 ff. und Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 9), S. 87 ff.

noch selbst eine Abkehr von seiner Bearbeitungspraxis vollzogen hat, wie es eine Bemerkung zu Karl Straube vom Oktober 1906 in Essen bereits vermuten ließ<sup>16</sup>

In die gleiche Richtung weist eine andere Anmerkung Mottls in seiner Partitur der *Matthäuspassion* (Nr. 18). Die von Jadassohn herausgegebene Ausgabe repräsentiert in der Editions-geschichte des Werks — mit den signifikanten Stufen vom Erstdruck 1830 (ediert wahrscheinlich von Adolf Bernhard Marx) über die Ausgabe der Bach-Gesellschaft 1854 (Rietz), von Franz (1867) bis Schumann (1904) und Ochs (1929) — die Leipziger Aufführungstradition der 90er Jahre. Das zeigt sich in Änderungen der originalen Tempovorschriften, eigenen Vortragszeichen, Noten-änderungen, typischen Besetzungsangaben (z. B. für Nr. 41<sup>17</sup>, die Arie *Geduld, Geduld* mit Violoncello und Orgel oder der Bezeichnung „organo e continuo“ für den Bc. bei allen Chören, Arien und Chorälen sowie einem Teil der Rezitative und „continuo“ für einen anderen Teil der Rezitative) sowie folgender Anmerkung des Herausgebers: „Bei den Charfreitagsaufführungen der Matthäus-Passion in Leipzig bleiben No. 12, 18, 19, 21, 29, 38, 41, 48, 57, 58, 61, 65, 66, 70, 75 in der Regel fort“ Dies ist übrigens einer der seltenen konkreten Belege für eine seit Mendelssohns Wiederaufführung fortwirkende Tradition der Kürzungen, die sich — im Unterschied zu den immer exakter werdenden Editionen — in der Aufführungsrealität erstaunlich lange hält und sogar noch in den Schallplatten-Gesamtaufnahmen von Hans Weißbach (Leipzig 1935), Willem Mengelberg (Amsterdam 1939), Günther Ramin (Leipzig 1941) und Wilhelm Furtwängler (Wien 1954) dokumentiert ist. Mottl hat nun den Passus „in der Regel“ in dieser Anmerkung dick unterstrichen, dahinter 4 Ausrufezeichen gesetzt und darunter seine Bemerkung: „In der Stadt, in der Bach lebte!!!“ Das ist die Mißbilligung eines der großen Dirigenten seiner Zeit, der schon bald nach Antritt seiner Kapellmeisterstelle in Karlsruhe, 1880, neben Kantaten Bachs die *Matthäuspassion* in einer ganz am Geiste Bayreuths orientierten ‚Regie‘ aufführte. Einem zeitgenössischen Bericht ist zu entnehmen, daß Mottl die Passion zu Ostern in der Festhalle mit mehrstündiger Pause zwischen beiden Teilen, Fanfarensignalen von den Türmen vor Beginn und selbstverständlich ‚großer‘ Besetzung — aber ungekürzt — musizierte<sup>18</sup> Die ‚mehrstündige Pause‘ erinnert zwar deutlich an die Aktpausen in Bayreuth; aber auch Siegfried Ochs, Leiter des Philharmonischen Chors in Berlin und stilbildender Bach-Dirigent seiner Zeit, hält eine vierstündige Pause bei seiner ersten, ungekürzten Aufführung der Passion in Berlin, 1912, für angebracht<sup>19</sup>

Mottls Aufführungspartitur aus dem Nachlaß, die seine Münchner Praxis wiedergeben dürfte, enthält keinerlei Striche und zeigt auch hinsichtlich der Instrumentalbesetzungen keine übermäßigen Dimensionen. Seine handschriftlichen Angaben sehen für je ein volles Orchester vor je 2 Flauti trav I und II, je 2 Oboen I und II, je 8 Violinen I und II, 6 Bratschen, 4 Violoncelli und 4 Kontrabässe, das ergibt zusammen (Orchester I und II) 76 Instrumentalisten (ohne Orgel), eine Zahl, die von Ochs in seiner Berliner Aufführung von 1912 mit 120 Instrumentalisten (ohne Orgel und Cembalo) erheblich übertroffen wird. An älteren Instrumenten sind vorgesehen: Viola da gamba (für die Nr. 65 und 66) und Oboe d’amore. Die von Bach geforderte Oboe da caccia wird durch das Diskantinstrument der Familie schlechthin, die ‚Oboe‘ (wie in Nr. 18), oder Englisch Horn ersetzt. Die volle (quantitativ nicht spezifizierte) Chorbesetzung wird für die Chorsätze der 12 Jünger (Nr. 7, 14 und 15) auf 12 Choristen reduziert; ähnlich steht bei Nr. 45 und 75 „Kleiner Chor“ (mit dem Zusatz für Nr. 45. „Ein paar Mägde und Knechte!“). In diesen Sätzen ist auch das Orchester auf 6 Violinen, 4 Violoncelli und 2 Kontrabässe reduziert.

<sup>16</sup> Vgl. Karl Straube, *Rückblick und Bekenntnis*, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*, hrsg. v. Karl Matthaui, Zürich 1950, S. 15. Als weiteren Beleg für eine veränderte Einstellung zu den Partituren Bachs kann man vielleicht Mottls Edition der Kantate BWV 209, *Non sa che sia dolore* werten (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910), die lediglich ein von ihm ausgesetztes Cembalokompagnement aufweist

<sup>17</sup> Die Nummernbezeichnungen in beiden Passionen erfolgen nach Wolfgang Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis*.

<sup>18</sup> Vgl. Adolf von Grolmann, *Johann Sebastian Bach*, Heidelberg 1948, S. 46. Dort werden solche Aufführungen „bald nach 1900“ datiert; tatsächlich ist aber eine Aufführung der *Matthäuspassion* schon für den 23. März 1883 belegt „Der Chor bestand aus ca. 400 Personen mit einem Knabenchor von 120 Stimmen“, vgl. *NZfM* 50 (1883), S. 170, und F. Schweikert, *Mottl als Bachverkünder*, in: *Der Kunstwart* 18 (1905), S. 269.

<sup>19</sup> Vgl. S. Ochs, op. cit., Bd. 2, S. 328.

Die Choräle Nr. 63, *O Haupt voll Blut und Wunden*, und Nr. 72, *Wenn ich einmal soll scheiden*, werden a cappella gesungen, eine, ebenso wie die Ausinstrumentierung von Rezitativen durch Streicher (z. B. in Nr. 18), seit Mendelssohn durch das ganze 19. Jahrhundert reichende Aufführungstradition. Der Cantus firmus aus dem Eingangs- und Schlußsatz des 1. Teils wird durch einen abgesetzten Knabenchor ausgeführt, hierzu ist angemerkt: „Knabenchor auf der Galerie, No. 1 und 35“.

Die Edition der *Johannespassion* von Jadassohn repräsentiert augenscheinlich eine fortgeschrittenere Editionsstufe, denn in ihr lautet die Generalbaßbesetzung für alle Sätze „organo e continuo“ und bezieht für sämtliche Chorsätze (mit Ausnahme von Nr. 54) ausdrücklich das Fagott mit ein („Fag., Vcelli e C. Bassi“) Bei den Arien allerdings ist für den „continuo“ nur „Vcelli e C. Bassi“ spezifiziert (mit Ausnahme von Nr. 32, 60 und 63: nur „Vcelli“ und Nr. 31: nur „C. Bassi“); bei den Rezitativen und Chorälen fehlen nähere Angaben (mit Ausnahme von Nr. 61 „Vcelli e C. Bassi“). Mottl richtet sich in seinem Aufführungsexemplar (Nr. 19) allerdings nicht nach diesen Angaben, sondern er differenziert. Er unterscheidet zwischen „continuo“ (indem er „organo“ ausstreicht), „organo“ (indem er „continuo“ ausstreicht) und dem (unangestasteten) „organo e continuo“ des Herausgebers. Bloßes „continuo“, d. h. keine Orgel, will er für die Arien Nr. 11, 13 (mit Streichern ausinstrumentiert), 31 und 63; nur Orgel für sämtliche Rezitative (mit Ausnahme Nr. 61 *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*, wo für die 32tel in Takt 2 „continuo“ angemerkt ist). „Organo e continuo“ gilt für alle Chöre, die restlichen Arien (Nr. 19, 32, 48, 58, 60 und 62) sowie für alle Choräle (mit Ausnahme der a cappella vorgetragenen Nr. 15, 52, 56 und des ersten Teils des Schlußchorals, Nr. 68, der erst ab „Alsdann vom Tod erwecke mich“ vom Orchester begleitet wird). Die Besetzungsangaben Mottls beschränken sich in dieser Partitur auf folgende Liste auf dem Vorsatzblatt: „6 Flauti, 6 Oboi (2 Ob. d'amore, 2 Ob. da caccia [Corni inglesi]), 2 Fagotti, 2 Viole d'amore, Liuto, 1 Viola da gamba“. Die Besetzung der Fagotte in den entsprechenden, vom Herausgeber mit „organo e continuo“ und (in Klammer) „Fag.“ bezeichneten Chorsätzen merkt Mottl immer eigens durch „2 Fg.“ an. Anzeichen für Striche oder Änderungen am Notentext finden sich nicht.

So stellen sich die Bach-Bearbeitungen aus dem Nachlaß von Felix Mottl nicht nur als eines der letzten Dokumente für die spezifische Bearbeitungs- und Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts dar, sondern gleichzeitig auch für deren Ende. Im Unterschied zu Wolfrum, der noch 1905 in einem programmatischen Aufsatz die Bearbeitung der Vokalwerke Bachs für großes Orchester nachdrücklich verteidigt<sup>20</sup> und 1913 beim „Heidelberger Bach-Reger-Musikfest“ seine 1902/03 bei Breitkopf & Härtel edierte Bearbeitung der Kantate BWV 198, der *Trauer-Ode*, mit Baßtuben und etwa 150 Choristen aufführt<sup>21</sup>, vollzieht Mottl um 1906/07 eine klare Abkehr von dieser Tradition — ein Beleg für das Ende einer Bach-Rezeption unter dem Einfluß von Richard Wagners Werk und für den Übergang zu einer neuen Phase in der Aufführungsgeschichte von Bachs Vokalmusik im Zeichen der kleinen und „historisierenden“ Besetzungen.

<sup>20</sup> Philipp Wolfrum, *Über Bearbeitung Bachischer Werke*, in: *Der Kunstwart* 18/1 (1904/05), S. 682—688, eine Replik auf Max Seifferts Ausführungen im *Bach-Jb.* 1904.

<sup>21</sup> Vgl. Hans-Jörg Nieden, *Bachrezeption um die Jahrhundertwende*. Philipp Wolfrum, München u. Salzburg 1976 (= *Beiträge zur Musikforschung* 1), S. 156.