

# DAS REQUIEM VON W. A. MOZART

Fritz Schieri

## ENTSTEHUNG DES REQUIEMS (KV 626) UND ORIGINALER BESTAND

Mozart hatte von Jugend an vielerlei Musik für Gottesdienste der katholischen Kirche komponiert: Messen, Litaneien, Vespren, Motetten. All dieses ist von den liturgisch-musikalischen Traditionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum geprägt, ist Gebrauchsmusik bester Art, wie selbstverständlich und sozusagen naiv in Töne gesetzter Text, ohne besonderes Gewicht in Mozarts Schaffen.

Die eigentlichen Schwerpunkte dabei waren doch wohl Oper, Symphonie und Instrumentalkonzert, manches auch aus der Klavier- und Kammermusik. In den Opern klingen manchmal Töne an, die auf das Requiem vorausweisen: im „Don Giovanni“ die zentrale d-moll-Tonart und überhaupt die Komturszenen; bei der „Zauberflöte“, wie das Requiem in Mozarts Todesjahr entstanden, denke man an manche Einzelheit der Instrumentation, an die Chöre, an die quasi Bachsche Polyphonie beim Gesang der geharnischten Männer vor dem Eintritt Paminas und Taminos in den Prüfungstempel (der strenge Satz mit einer Kirchenliedmelodie als cantus firmus erinnert an die Art, wie der „tonus peregrinus“ im Introitus des Requiems verwendet wird).

Einen Wendepunkt in Mozarts Kirchenmusik bedeutet die c-moll-Messe von 1782/83: hier ist ein bislang unbekannter Grad religiöser und künstlerischer Verringerung erreicht. Dieses vorletzte kirchenmusikalische Werk ist wie das letzte, das Requiem, unvollendet geblieben.

Im Jahre 1791 geriet Mozart aus z.T. immer noch nicht aufgeklärten Gründen in eine tiefe Krise mit zeitweise starken Depressionen (Krankheiten, wirtschaftliche Schwierigkeiten . . .). Wie ein Geschenk des Himmels mußte da der überraschende, gut bezahlte Auftrag zur Komposition eines Requiems erscheinen. Mozart selbst hat durch sein Fabulieren vom „grauen Boten“, den er gewissermaßen für einen Vorboten seines Todes gehalten hat, diese Sache ins Geheimnisvoll-Vage gerückt. Erwiesenermaßen war die Sache aber so: ein Graf

Walsegg-Stuppach hielt sich in seinem Schloß in der Nähe von Wiener Neustadt ganz im Stile der Zeit eine Kapelle von Sängern und Musikanten für regelmäßige Aufführungen von Kammer-, Orchester- und Kirchenmusik. Als begeisterter Musikliebhaber und im Ehrgeiz, selbst als Komponist zu glänzen, bestellte er anonym bei bekannten Meistern seines Umkreises Kompositionen, schrieb sie eigenhändig ab und ließ sie dann zuhause aufführen. Zuhörer und Mitwirkende sollten dabei den Autor erraten. Wiewohl nun die meisten über die Sachlage informiert waren, schmeichelten sie doch dem Grafen und „errieten“ ihn selbst als „Komponisten“. Nun war zu Beginn des Jahres 1791 die Gräfin verstorben; zu ihrem Gedächtnis sollte ein neues Requiem erklingen. So wurde ein Unterhändler zu Mozart gesandt, legte 50 Dukaten auf den Tisch und versprach die gleiche Summe bei Ablieferung des fertigen Werks, ließ sich strengstes Stillschweigen geloben und entschwand: der graue Bote, das große Geheimnis!

Der Meister macht sich alsbald an die Arbeit, die dann aber mehrfach unterbrochen wurde: er mußte nach Prag reisen zur Uraufführung der Oper „Titus“; die „Zauberflöte“ sollte fertiggestellt und uraufgeführt, dazwischen noch eine Kantate neu komponiert werden. Dazu kamen diverse Krankheitsphasen, in deren Verlauf Constanze Mozart ihrem Gatten die Noten aus dem Krankenbett wegnahm, auf daß er sich nicht überarbeite (sie ist also mit schuld, wenn das Requiem unvollendet blieb).

Nach allem, was man über Mozarts Arbeitsweise weiß, dürfte er jedoch das ganze Werk im Kopf bereits fertig komponiert haben; er hätte nur noch einiger Zeit bedurft, es auch zu Papier zu bringen. So hatte er auf der 1. Manuskriptseite schon das Jahr 1792 eingetragen, d. h. er rechnete wohl damit, noch bis zum Jahresbeginn schreiben zu müssen. Fest steht auch, daß er mit Freunden, darunter dem jungen Franz Xaver Süßmayr, der seit einiger Zeit schon Kind im Hause gewesen war, am 4.12.1791 Teile aus dem Requiem sang, auch das „Lacrimosa“. Mozart selbst sang dabei den Alt; er soll danach in heftiges Weinen ausgebrochen sein, wohl aus dem Vorgefühl, das Werk nicht mehr vollenden zu können. Am Tag darauf starb er (wohl an Niereninsuffizienz; spätere Behauptungen über eine Vergiftung gehören ins Reich der Fabel).

Die Sätze des Requiems sind nicht in der gottesdienstlichen Reihenfolge komponiert worden; der authentische Bestand umfaßt folgende Teile:

INTROITUS	gesamte Partitur
KYRIE	Chorsatz und Generalbaß
OFFERTORIUM	dto., dazu Angabe einzelner Stellen für Instrumente; z.B. im „Domine Jesu Christe“ Takt 43 (6. Achtel) bis 46 (2. Achtel) in Violine I, im „Hostias“ Takt 1/2 ganzer Streichersatz; Takt 44–54 Violine I, Takt 44/45 Violine II

SEQUENZ Chorsatz und Generalbaß, dazu Angabe einzelner Instrumentalstellen; bis zum „Lacrimosa“, Takt 8 (hier die letzten von Mozart geschriebenen Noten zu den Worten „... homo reus“).

Wahrscheinlich von Mozart, aber nicht von ihm selbst niedergeschrieben sind Chorsatz und Generalbaß folgender Teile:

SEQUENZ/„Lacrimosa“ ab Takt 9

SANCTUS und BENEDICTUS ohne die „Osanna“-Fugen

AGNUS DEI.

Da alle Skizzen, von denen in Briefen Frau Constances die Rede war, verloren gegangen sind, kann die Urheberschaft der zuletzt genannten Sätze historisch-exakt nicht bewiesen werden; eine sorgfältige Analyse ergibt jedoch eine gleichbleibende Meisterschaft in Erfindung und Faktur, wie sie vergleichsweise in Süßmayrs eigenen Kompositionen auch nicht annähernd aufscheint. Vor einigen Jahren ist eine einzige originale Skizze zum Requiem aufgetaucht: Entwürfe zu Takt 7–11 des „Rex tremendae“ (vierstimmiger Chorsatz) und zu einer „Amen“-Fuge, die wohl als Schlußsatz der SEQUENZ konzipiert war (16 Takte einer Fugenexposition bis zum 3. Einsatz des Themas). Süßmayr hat dann dieses Stück nicht in seine Bearbeitung übernommen, sondern schließt den Satz mit einem einmaligen „Amen“ ab.

Zwei in der Totenmesse an sich vorgesehene Sätze fehlen: GRADUALE und TRACTUS. Hierbei sei auf die liturgische Praxis des 18. Jahrhunderts verwiesen, die ausdrücklich zur Wahl stellt, die genannten Sätze *oder* die SEQUENZ zu singen. Dementsprechend verfahren auch zahlreiche Requiem-Komponisten jener Zeit.

Interessant und für das weitere Schicksal des Werks bedeutungsvoll ist, daß sein Schöpfer größtenteils nur das Wichtigste aufgeschrieben hat: die Chor- und Soloteile, dazu die Harmonik (im Generalbaß), vom Orchester nur die führenden Stimmen unter vorläufiger Auslassung aller Untergeordneten, Nur-Begleitenden.

## DIE VERVOLLSTÄNDIGUNG DES REQUIEMS UND IHRE PROBLEME

Constanze Mozart war nun nach dem Tod ihres Mannes in eine prekäre Lage geraten: sie hatte für das Requiem ja bereits einen Teil des Honorars erhalten und benötigte den Rest dringend. So versuchte sie, für eine baldige Fertigstellung Komponisten ihres Umkreises zu gewinnen. Mit Joseph Eybler schloß sie einen Vertrag (am 21.12.1791), das Werk bis zur Fastenzeit 1792 zu

vollenden; doch gab er den Auftrag bald zurück, nachdem er in Skizzen die Instrumentation zu den von Mozart geschriebenen Vokalsätzen ergänzt hatte, vor einer eigenständigen Weiterführung aber offenbar zurückschreckte. Als nächster wurde Franz Xaver Süßmayr angegangen, schon in Mozarts letzter Lebenszeit eine Art Schüler und Adlatus. Er wagte die Vervollständigung, wohl nach originalen (nicht erhaltenen) Skizzen. Manche Einzelheiten übernahm er auch von Eyblers Eintragungen. Schließlich schrieb Süßmayr das Ganze nochmals ab: der Auftraggeber sollte ja nicht merken, daß mehrere Hände beteiligt waren. Der Graf bekam sein Requiem, Frau Mozart den Rest des Honorars (doch hatte sie noch Abschriften der Mozart-Süßmayrschen Partitur anfertigen lassen, was dann zu einem heftigen Streit mit Graf Walsegg führen sollte).

Sicher von Süßmayr ist die Vervollständigung der Instrumentation. Dabei ist die Besetzung des Introitus (2 Bassethörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen, Streicher und Generalbaß) für alle Teile beibehalten. Das war von Mozart her auch nahegelegt, der alles in gleicher Art notiert und vorgesehen hatte: 12 Notensysteme, unten Generalbaß, darüber die Vokalstimmen, dann die Bläser (ohne Posaunen, die mit den Chorstimmen parallel gehen), ganz oben Bratschen und Violinen. Dabei waren die Notensysteme für das noch Nachzutragende leergelassen. Wahrscheinlich hat Süßmayr auch die „Osanna“-Fugen in SANCTUS und BENEDICTUS nach dem von Mozart gegebenen Thema ausgearbeitet. Jedenfalls sind diese Fugen der schwächste Teil der ganzen Komposition: auf eine schulgerecht durchgeführte Exposition folgt nur noch ein Themeneinsatz, sodann gleich die Schlußkadenzierung. So sind diese Sätze viel zu kurz, vor allem auch im Verhältnis zu den umgebenden Teilen.

Für die Kürze dieser Fugen wie auch für manche andere Entscheidung Süßmayrs, z.B. für das Eliminieren der von Mozart vorgesehenen „Amen“-Fuge am Ende der SEQUENZ, gibt es von der Musikforschung nachgewiesene durchaus einleuchtende Erklärungen: er stand während der Ausführung des Auftrags selbst unter großem Zeitdruck.

Auf gleicher Linie liegt nun auch Süßmayrs Gestaltung der COMMUNIO. Mag seine Behauptung richtig sein, Mozart selbst habe ihm vor seinem Tode geraten, die Anfangsmusik des Requiems für den Schlußteil wiederzuverwenden, so kann man doch annehmen, Mozart hätte eine solche Wiederholung ganz anders gestaltet. Süßmayrs Fassung zerstört jedenfalls die liturgisch-textlich vorgegebene Form.

**EXKURS: VERGLEICH INTROITUS/KYRIE MIT DER COMMUNIO**

INTROITUS (Form ganz wie im gregorianischen Choral):

<b>Antiphon</b>	„Requiem aeternam . . .“ – polyphon (nach Einleitung)	A 1
	„et lux perpetua . . .“ – homophon	2
<b>Psalm</b>	„Te decet hymnus . . .“ – Sopran-Solo + Polyphonie	B 1
	„Exaudi orationem . . .“ – Chor + Rhythmik	2
	Beide Psalmverse mit cantus firmus im „tonus peregrinus“ (= mittelalterliche Psalmodie)	
<b>Antiphon</b>	„Requiem aeternam . . .“ – polyphon	A' 1
	„et lux perpetua . . .“ – homophon (mit Ausleitung)	2

KYRIE (= neuer Satz ohne thematische Verbindung zum Vorhergehenden, allerdings bei gleicher Tonart):

Fuge mit zwei gleichzeitig auftretenden Themen: C  
 I) Kyrie eleison + II) Christe eleison  
 Drei Durchführungen, davon die 2. stark modulierend (bis f-moll), Adagio-Coda.

NB! Die sonst meist (in der Gregorianik immer) übliche Dreiteiligkeit Kyrie – Christe – Kyrie erscheint hier nicht. Somit ist das (schon seit dem frühen Mittelalter kursierende) Mißverständnis des Kyrie, sich nacheinander an die drei göttlichen Personen zu wenden, vermieden. Mozarts Komposition entspricht ganz dem heutigen liturgiewissenschaftlichen Verständnis des Kyrie, d. h. es richtet sich ausschließlich an Christus, den Kyrios.

**COMMUNIO**

<i>Form des Textes:</i>		<i>Form der Musik:</i>	
(s. gregorianischer Choral)		(Süßmayr nach Mozart)	
<b>Antiphon</b>	„Lux aeterna . . .“ A 1	<b>Psalmodie:</b>	Sopran-Solo + B
einschließlich	„Cum sanctis 1 + 2	Polyphonie	1
tuis . . .“ = Repetenda		Chor + Rhythmik	2
		= zweimal ganzer Text mit „tonus peregrinus“ als cantus firmus (= Psalmodie)	
<b>Psalm</b>	„Requiem aeternam . . .“ B 1	<b>Antiphon</b> = Hauptteil	A'
	„et lux perpetua . . .“ 2		
<b>Antiphon/Repetenda</b>		<b>Fuge:</b> Thema I) und II) mit	C
„Cum sanctis tuis.“	A 2	gleichem Text	

Zwischen textlicher und musikalischer Form besteht also eine außerordentlich starke Diskrepanz. Dabei hat Mozart in den sicher von ihm stammenden

Teilen des Requiems die liturgisch-sprachlich vorgegebenen Elemente genau berücksichtigt: z.B. im Introitus (s.o.) und im Offertorium (A-B-C-B).

Über diese Problematik hinaus ist Süßmayrs Bearbeitung noch weiterer Kritik zu unterziehen und seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch immer wieder unterzogen worden: der Orchesterpart ist im Vergleich zum makellosen Vokalpart recht nachlässig ausgeführt bis hin zu fehlerhaften Stellen mit Parallelen und anderen Ungeschicklichkeiten der Stimmführung. Seit dem Erscheinen des Requiems im Druck wurden die groben Fehler stillschweigend ausgebessert; auch die Neue Mozart-Ausgabe von 1965 benennt zahlreiche geänderte Einzelheiten. Süßmayr weicht sogar manchmal von Mozarts Originaltext ab, oft im Sinne einer Glättung der Stimmführung oder auch als bloßes Versehen bei der Abschrift.

So erstaunt es nicht, wenn sich immer wieder Zweifel an der Autorschaft erhoben. Oft versuchten Dirigenten, durch kleine Retuschen am Orchestersatz Verbesserungen zu erreichen; manche Äußerung der Unzufriedenheit ist bekannt, z.B. von Richard Strauß und Gustav Mahler. Dennoch wagte niemand, einschneidende Änderungen vorzunehmen, zumal das Requiem trotz solcher Probleme als Meisterwerk erkannt und geliebt wurde, als „opus summum viri summi“, die edelste Komposition eines ganz großen Meisters.

Erst unsrer Zeit glückte es, nach wissenschaftlicher Klärung aller Einzelheiten die nicht von Mozart selbst geschriebenen Werkteile zu überarbeiten. Franz Beyer, Mozart-Spezialist und Bratscher, bis zu seiner Pensionierung 1988 Professor an der Münchner Musikhochschule, gab 1971 in der Edition Eulenburg eine Neufassung des Requiems heraus; unter Berücksichtigung aller Ergebnisse der Forschung und der Bedürfnisse heutiger Aufführungspraxis kleidet sie das Werk in ein neues und besseres Gewand.

Diese Ausgabe, bescheiden als „Instrumentation Franz Beyer“ bezeichnet, bietet Mozarts originalen Text, auch dort wo Süßmayr geändert hatte. Sie beseitigt dessen Fehler und Ungeschicklichkeiten, entfettet manche seiner Stimmführungen unter Berücksichtigung der Spätwerke Mozarts mit ihren instrumentatorischen Feinheiten. Auch die Frage der in der süddeutschen Kirchenmusik jener Zeit selbstverständlichen Mitwirkung von Posaunen ist endgültig geklärt, stellenweise allerdings in die Ermessensentscheidung des Dirigenten gestellt, ganz wie es jener Praxis entspricht. Die Chorsätze von „Lacrimosa“ (ab Takt 9), Sanctus, Benedictus und Agnus Dei sind, abgesehen von wenigen geringfügigen Änderungen, aus Süßmayrs Handschrift übernommen, aber auch hier in neuer Instrumentation und manchmal neuer Dynamik. Für die „Osanna“-Fugen sind ad libitum erweiterte Schlußbestätigungen im Stil der Zeit vorgesehen, die diesen allzu kurz geratenen Stücken wenigstens etwas aufhelfen.

Nicht möglich war eine Lösung des Formproblems der COMMUNIO (eine irgendwie originale Mozart-Fassung oder auch nur Hinweise darauf liegen eben nicht vor).

Insgesamt ist es gelungen, mit dieser Neu-Instrumentation ein Meisterwerk in einem guten Gewand vorzulegen. Bedeutende Interpreten bevorzugen diese Neufassung, u.a. Leonard Bernstein; mehrere Schallplattenaufnahmen liegen bereits vor oder erscheinen demnächst. Es ist lohnend für alle, die das Werk aufführen wollen, sich mit seiner erneuerten Form gründlich zu befassen.

Neben eigenen Analysen des Verfassers dieses Referats wurde u.a. folgende Literatur beigezogen:

Friedrich Blume in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Band IX, Spalte 787 ff, Kassel und Basel, 1949 ff

Leopold Nowak in „Wolfgang Amadeus Mozart/Neue Ausgabe sämtlicher Werke“, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 2, Teilband 1: Mozarts Fragment; Teilband 2: Fragment und Ergänzungen von Eybler und Süßmayr; jeweils vor allem die Vorworte und Facsimilia; Kassel und Basel, 1965

Franz Beyer, Vorwort zur Neu-Instrumentation, zuletzt Edition Kunzelmann, 1979; auch hier Facsimile-Seiten

In allen genannten Fällen ist weitere Literatur angegeben.