

Einführung

Werner Schubert

Nachdem die Musikwissenschaft sehr viel geleistet hat, um die letzte Phase von Mozarts Leben und damit die Entstehungsgeschichte seines *Requiems* zu entmystifizieren, erscheint es auf den ersten Blick fast wie ein Rückfall in alte Zeiten, in ein und demselben Konzert die auf einem Text Alexander Puschkins (1799-1837) basierenden „dramatischen Szenen“ *Mozart und Salieri* von Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908) mit Mozarts *Requiem* zu koppeln; denn dadurch rückt das Gerücht vom Giftmord an Mozart durch Antonio Salieri (1750-1825) ebenso wie die Entstehungsgeschichte des *Requiems* in ihrer musikbelletristischen Gestaltung, der entsprechend ein Bote aus dem Jenseits dafür sorgte, dass Mozart seine eigene Totenmesse komponierte, unweigerlich in den Fokus.

Die Darbietung dieser beiden Werke im heutigen Konzert lässt sich jedoch durchaus „rational“ begründen, und zwar als eine Gegenüberstellung von zwei Möglichkeiten produktiver Rezeption. Im Falle von Puschkin/Rimski-Korsakow leuchtet der Rezeptionscharakter unmittelbar ein: Zum einen initiierte das zeitgenössische Gerücht vom Giftmord an Mozart nur wenige Jahre nach Salieris Ableben Puschkins kleines dramatisches Werk (1830), das zwei Generationen später (1897) in eine Kurzoper verwandelt wurde; zum anderen wird Mozarts *Requiem* mittelbar (als Gesprächsthema) und unmittelbar (durch musikalisches Zitat innerhalb der Oper) zum Ingrediens von Rimski-Korsakows Werk. Was Rezeptionsaspekte in bzw. bei Mozarts *Requiem* betrifft, so muss man sich klar machen, dass dieses Werk in der von Franz Xaver Süßmayr (1766-1803) maßgeblich bestimmten Form, in welcher es seine Aufführungsgeschichte 1792 angetreten hat, eine Verbindung von Originalkomposition und produktiver Rezeption darstellt; das *Requiem* enthält einerseits authentisches Material, andererseits Retuschen und Rekonstruktionen, die auf Authentisches zurückgehen, und schließlich selbstständige, aber zugleich durch die Vorgabe des Vorhandenen bestimmte Ergänzungen einzelner Partien bzw. ganzer Sätze.

Eine weitere Polarität liegt darin, dass Rimski-Korsakows *Mozart und Salieri* von der romantischen Mystifizierung der Werkentstehung und des Todes Mozarts geprägt ist, während die von Franz Beyer vorgelegte Fassung von Mozarts *Requiem*, die heute erklingen wird, einzuordnen ist in das Bestreben, aus der komplizierten Werkgeschichte alle mystifikatorischen Elemente auszuschalten und falscher Pietät der lange Zeit akzeptierten Süßmayr-Fassung ebenso zu misstrauen wie einem über- oder unkritischen Eliminieren des Süßmayrschen Anteils.

1. Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow: *Mozart und Salieri*

Alexander Puschkins *Mozart und Salieri* bildet zusammen mit *Der steinerne Gast* und *Der geizige Ritter* den Zyklus seiner sogenannten *Kleinen Tragödien*. Erste Pläne für dieses aus zwei Szenen bestehende, in fünfhebigen Jamben verfasste, lediglich zwei Sprechrollen vorsehende Kurzdrama stammen aus dem Jahr 1826. Das Autograph ist, vom Umschlag abgesehen, nicht mehr erhalten; der Umschlag dokumentiert, dass ursprünglich als Titel *Neid* vorgesehen war.

Die Handlung nimmt ihren Ausgang von den Spekulationen über die Gründe von Mozarts frühem Tod. Zwar ist die Vergiftung Mozarts durch Salieri ins Reich der Legenden zu verweisen; sichtet man jedoch die (nicht immer zuverlässigen) Dokumente zu den letzten Lebenswochen des Komponisten, so kristallisiert sich heraus, dass diese Legendenbildung sehr früh einsetzte und der Urheber für dieses Gerücht möglicherweise Mozart selbst war: Er soll sich dahingehend geäußert haben, jemand habe ihm „Acqua Toffana“ gegeben – ein arsenhaltiges Gift, das nach seiner Erfinderin Teofania di Adamo benannt worden war. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Mozart einer

sich über mehrere Wochen hinziehenden Krankheit zum Opfer fiel, bei deren (Selbst-)therapie er, zeitgenössischer Praxis entsprechend, wahllos Medikamente einnahm und dabei vielleicht auch zu schädlichen Mitteln griff bzw. sich in der Dosis vertat. Salieri hat den Vorwurf, Mozart vergiftet zu haben, bis zu seinem Tode von sich gewiesen. Für die Legendenbildung um Mozarts frühen Tod war dieser Vorwurf ebenso verantwortlich wie die gar nicht so merkwürdigen, von der Nachwelt jedoch ziemlich bald mystifizierten Umstände, die Mozart zur Komposition seines *Requiem*s veranlassten und auf die in Puschkins Tragödie angespielt wird: Im Sommer 1791 erhielt Mozart durch den Boten eines Ungenannten, hinter dem sich der Graf Franz von Walsegg-Stuppach (1763-1827) verbarg, den Auftrag, ein *Requiem* zu komponieren. Dieser Graf hatte die Gewohnheit, bei verschiedenen Komponisten Werke zu bestellen und aufführen zu lassen, wobei er die Ausführenden und die Zuhörer raten ließ, von wem diese Werke stammten – und nichts dagegen hatte, wenn man ihn selbst als Urheber vermutete. So berichtet ein aktiver Teilnehmer entsprechender Hausmusikabende: „Daß uns Herr Graf bey dem Requiem, wie bey den Quartetten mystifizieren wollte, war uns allen eine bekannte Sache, indem er es in unserer Gegenwart als seine Composition ausgab, wozu er aber immer lächelte“ (zitiert nach dem Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des *Requiem*s von G. Brosche 1990, S. 12). Mozart übernahm den Auftrag, wollte sich aber zeitlich nicht unter Druck setzen lassen, da noch andere Verpflichtungen anstanden. Der Bote trat noch weitere Male in Kontakt mit Mozart und leistete auch eine Anzahlung. Als Mozart am 25.8.1791 nach Prag reiste, wo seine Oper *Titus* am 6.9.1791 uraufgeführt werden sollte, sei dieser Bote bei der Abfahrt an der Kutsche aufgetaucht und habe sich nach dem Stand der Dinge erkundigt.

Mozart arbeitete in zumindest drei Phasen an dem *Requiem*. Während der ersten Phase (Juni/Juli bis zum 25.8.1791) beschäftigte sich Mozart auch mit dem *Titus* und der *Zauberflöte*. Dann reiste er nach Prag; danach, in der zweiten Phase, bereitete er neben der Arbeit am *Requiem* die Uraufführung der *Zauberflöte* (30.9.1791) vor und komponierte Anfang Oktober 1791 das *Klarinettenkonzert* KV 622. Die dritte Phase umfasste die Zeit von Mitte November 1791 bis zum 4.12.1791, dem Vortag von Mozarts Tod, während welcher auch die Freimaurerkantate *Das Lob der Freundschaft* KV 623 entstand. Unbestreitbar ist, dass Mozart sich in seinen letzten Lebensmonaten nicht gesund fühlte. Den Verdacht, er sei vergiftet worden, soll Mozart in der Phase nach seiner Rückkehr aus Prag geäußert haben, ebenso, „daß er das *Requiem* für sich setze“ (so Niemetschek, zitiert nach Wolff S. 123).

Vor diesem Hintergrund hat Puschkin sein kleines Drama gestaltet. Zunächst stellt Salieri in einem langen Monolog seine eigene, im Dienst der Kunst stehende, entsagungsvolle, aber zugleich durchaus erfolgreiche Laufbahn derjenigen Mozarts gegenüber. Während er selbst sich seine Stellung mühsam durch das Studium der Musiktheorie und fleißige Fingerübungen erarbeitet habe, fliege Mozart, dem „Toren“ und „faulen Müßiggänger“, alles zu. Dieser junge Österreicher überstrahle mit der Leichtigkeit seines Schaffens und seinem scheinbar ohne jede Anstrengung erworbenen Publikumserfolg Salieris hart erkämpften Ruhm. Damit ist der Gegensatz zwischen Talent und Genie exponiert.

Antonio Salieri, seinerzeit ein wichtiger Exponent der internationalen Musikszene, war ein ausgesprochener „Macher“ und profilierte sich nicht nur als Komponist bedeutender und wirkungsmächtiger Opern wie *Les Danaïdes* (1784) oder *Tarare* (1787), sondern auch als Administrator des Musikbetriebs. Er wurde (noch zu Lebzeiten Mozarts) zum Hofkapellmeister ernannt, was viel Organisationstalent verlangte und dazu führte, dass er sich nach und nach aus dem Bühnenmetier zurückzog und sich seit 1804 kompositorisch nur noch auf dem kirchenmusikalischen Sektor betätigte. In jüngster Zeit werden Salieris Werke wieder stärker von der musikalischen Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen – gerade in unserem Raum, was vor allem dem Walldorfer Salieri-Spezialisten Timo Jouko Herrmann zu verdanken ist. Dass eine Kombination von Werken Mozarts und Salieris in ein und demselben Konzert nicht zu Ungunsten

Salieris ausfallen muss, bewies vor einigen Jahren Gerald Kegelmann mit einer Aufführung von Mozarts *Missa Solemnis in C KV 337* und Salieris *Krönungs-Te-Deum* in der Heidelberger Johanneskirche. Nicht verschwiegen werden darf, dass bereits Ende 1979 zunächst die Theaterwelt, fünf Jahre später auch die Cineasten äußerst wirkungsvoll mit der Person Salieris (und der Giftmordthese) vertraut gemacht wurden: durch Peter Shaffers Theaterstück *Amadeus*, in dem das Leben Mozarts aus der Perspektive des alten Salieri dargestellt wird und das 1984 von Miloš Forman verfilmt wurde.

In Puschkins Stück gibt Salieri selbst einen (von Rimski-Korsakow aus operndramaturgischen Gründen etwas gekürzten) Überblick über seine Laufbahn als Komponist und Musiker im Gefolge der Gluckschen Reformen und grenzt sich (scheinbar demütig) als Priester der Musik, der das Handwerk von Grund auf gelernt hat, von dem „Gott“ Mozart ab; auf diese Weise insinuiert er, dass ein Genie entweder kein Handwerk brauche oder sein Handwerk nicht beherrsche. Weder das eine noch das andere trifft auf Mozart zu: Mozarts musikalische Erziehung und auch seine sonstige (fremdsprachliche) Bildung im Elternhaus sind gut dokumentiert; er erfuhr alle erdenkliche Förderung, so dass letztlich das musikalische Handwerk zum integralen Bestandteil seines musikalischen Denkens und seiner Inspiration wurde.

Die Handlung selbst setzt ein, als Mozart bei Salieri auftaucht und sich königlich darüber amüsiert, dass ein Bettler seine Arie *Voi che sapete* auf der Geige verhunzt habe. Er bringt diesen Bettler mit sich und lässt ihn eine Arie aus *Don Giovanni* spielen. Salieri kann Mozarts Heiterkeit nicht nachvollziehen. Er empfindet diese musikalische Darbietung als Besudelung eines Kunstwerks. Der Geiger geht wieder; Mozart setzt sich ans Klavier und spielt Salieri vor, was ihn gerade als Komposition beschäftigt. Salieri ist wie vor den Kopf geschlagen, einerseits wegen der Qualität von Mozarts Einfall, andererseits, weil Mozart sich seiner eigenen Qualität nicht bewusst sei: „Du bist ein Gott und weißt es selber nicht“. Er lädt Mozart zum Essen in einem Gasthaus ein. Mozart geht; Salieri sinniert über das Erlebte nach und entschließt sich, in den Gang des Schicksals einzugreifen: Er sei vom Schicksal auserwählt, Mozart aufzuhalten, damit Leute wie er – Salieri – als Priester und Diener der Musen nicht untergingen. Seit Langem besitzt er ein Gift, das er nun als „Liebesgabe“ beim geplanten gemeinsamen Abendessen in den „Kelch der Freundschaft“ schütten will.

In der zweiten Szene, die in einem Gasthaus spielt, wirkt Mozart zerstreut; er erklärt, dass er gerade an einem *Requiem* arbeite, welches ein schwarz gekleideter Mann bei ihm bestellt habe. Dieser schwarze Mann verfolge ihn auf Schritt und Tritt. Das *Requiem* selbst sei fertig. Da sicher auch Puschkin bekannt war, dass das *Requiem* unvollendet blieb, wird damit wohl auf die bekannte Arbeitsweise Mozarts angespielt, der von sich sagte, dass ein Werk zumeist völlig fertig in seinem Kopfe sei und nur noch niedergeschrieben werden müsse. In der Gasthausszene kommen Mozart und Salieri schließlich darauf zu sprechen, dass P. A. C. Beaumarchais, der Mozart die Vorlage für *Le nozze di Figaro* geliefert hatte, jemanden vergiftet habe. Mozart glaubt jedoch nicht, dass ein Genie wie Beaumarchais dazu imstande gewesen sein konnte, da „Genie und Missetat“ völlig unvereinbar seien. Genau in diesem Moment schüttet Salieri das tödliche Gift in Mozarts Glas – und spricht sich selbst damit ein Todesurteil höherer Ordnung. Mozart zieht sich kurz darauf zurück, weil er sich unwohl fühlt. Das Stück endet mit Fragen Salieris: „Hat er recht, und ich wär kein Genie?“ Er verweist auf einen Präzedenzfall, der belegen könnte, dass Genie und Missetat doch vereinbar seien – falls es wahr sei, dass „ein Mörder den Vatikan geschaffen“ habe. Dies bezieht sich auf eine weitere Künstlerlegende: Michelangelo hatte angeblich einen Menschen kreuzigen lassen, um ein Bild vor Augen zu haben, nach dem sich Christi Leiden möglichst realistisch darstellen ließe.

Über die Gründe, die Nikolai Rimski-Korsakow im Jahr 1897 dazu bewogen haben, diese kleine Tragödie als Oper zu gestalten, kann nur spekuliert werden. Er selbst äußerte sich nicht dazu. Möglicherweise wurde der Grundstein dafür gelegt, als Rimski-Korsakow Ende der 1860er Jahre

zusammen mit Cesar Cuj die Oper *Der steinerne Gast* von A. J. Dargomyschski auf den Text einer der beiden anderen kleinen Tragödien Puschkins vollendete. Zumindest zwei Parameter verbinden beide Werke: Das eine ist die für die damalige Zeit ungewöhnliche Entscheidung, eine literarische Vorlage wörtlich zu vertonen, das andere ist das weitgehende Fehlen von geschlossenen Musiknummern wie etwa Arien, Duetten etc. Vielleicht kam Rimski-Korsakow diese Beschäftigung mit Puschkin und Dargomyschski wieder in den Sinn, als er sich im Zusammenhang mit Liedvertonungen 1897 intensiv mit dem Problem des Verhältnisses von Wort und Musik beschäftigte und danach strebte, die Melodie allen Nuancen des Textes folgen zu lassen. Dies ist in der Tat eines der Hauptmerkmale der Kurzoper, in der schlichte, rezitativartige Diktion mit orchestral angereicherten Passagen wechselt, je nachdem, wie „trocken“ oder wie „emotional“ der Text ist. Das Klangbild ist insgesamt nicht unbedingt zeittypisch, sondern eher „rückwärtsgewandt“; eine durchsichtige Linienführung und Diatonik herrschen vor. Wenn Mozart auftritt, bekommt die Musik einen spezifisch mozartischen Klang, ohne dass das Ganze klassizistisch wirkt. Die beiden Szenen der Kurzoper werden durch ein kleines Intermezzo („Fughetta“) getrennt, das sehr geschäftig wirkt und vielleicht die sinistren Machenschaften Salieris unterstreichen soll. Fugen waren ein probates Mittel, „Geschäftigkeit“ musikalisch zu versinnbildlichen; so verwendete Hector Berlioz in *L'enfance du Christ* gleich zwei Fugen (eine vokale und eine instrumentale), um die Beflissenheit der ismaelitischen Familie zu charakterisieren, die der Heiligen Familie Aufnahme während ihrer Flucht nach Ägypten gewährt.

Alles in allem gehört Rimski-Korsakows Kurzoper sicherlich nicht zu den bedeutendsten Exponenten dieses Genres; doch ist E. Henscheids Urteil, es handle sich um die „uninspirierteste, unbedarfteste und belämmertste aller Opern der Musikgeschichte“ (Henscheid S. 85) nicht nachvollziehbar, ganz abgesehen davon, dass uns dieser Autor die Kriterien für sein Verdikt schuldig bleibt.

2. Wolfgang Amadeus Mozart: *Requiem in d-Moll KV 626*

Die Legenden, die die Entstehung von Mozarts *Requiem* bald nach Mozarts Tod umwoben, wurden genährt durch zahlreiche postume Äußerungen von Constanze Mozart, Franz Xaver Süßmayr und anderen, zum Teil erst Jahrzehnte nach Mozarts Tod, als das *Requiem* bereits seinen Nimbus als unvollendetes Opus ultimum eines der größten Komponisten, die je gelebt hatten, erhalten hatte. Alles lässt sich im Grunde auf zwei Tatsachen reduzieren: Die eine ist, dass Mozart tatsächlich mit dieser Komposition von einem anonymen Auftraggeber per Boten betraut wurde. Dieses Incognito war spätestens seit 1800 gelüftet. Seitdem war bekannt, dass Graf von Walsegg-Stuppach ein Requiem bestellt hatte, das jeweils beim Jahrestag des Todes seiner Gattin, die im Frühjahr 1791 gestorben war, aufgeführt werden sollte. Mozart nahm den Auftrag angeblich auf Drängen Constanzes an. Die andere Tatsache ist, dass Mozart seit dem Sommer 1791 kränkelte, sich jedoch nicht schonte und innerhalb kürzester Zeit, in der er zum Teil auf Reisen war, mehrere großformatige Werke schuf.

Die Disposition des von Mozart in seiner letzten Lebensphase in Angriff genommenen *Requiem*s ist eher bescheiden, nicht vergleichbar mit dem großangelegten *Requiem* von François-Joseph Gossec (1760), sondern dem Typ der „Missa brevis et solemnis“ (der ‘Feierlichen Kurzmesse’) entsprechend, wie ihn zu Mozarts Zeit Michael Haydns 40minütiges *Requiem* (1771) repräsentierte. Der Chorpart steht bei Mozart im Zentrum und wurde offenbar jeweils als erstes für die einzelnen Sätze konzipiert. Viele der insgesamt fast durchweg knapp gehaltenen Sätze beginnen ohne instrumentale Einleitung. Bis auf die gregorianische Intonation „Te decet hymnus“/„Cum sanctis tuis“ gibt es keine echten Soli; das Solistenquartett bildet stets ein Ensemble. Von den Hauptteilen einer mehrstimmigen *Requiem*-Vertonung hat Mozart den *Introitus* mit *Kyrie*, die Sequenz *Dies irae*, das Offertorium *Domine Jesu Christe* sowie die *Secreta Hostias* vertont. Das *Sanctus* und das *Benedictus* sowie das *Agnus Dei* mit der *Communio Cum sanctis tuis* wurden von Franz Xaver

Süßmayr hinzugefügt, wobei wahrscheinlich nur im Falle der *Communio* eine Anweisung Mozarts existierte: Constanze Mozart schrieb am 27.3.1799: „Als er [sc. Mozart] seinen Tod vorhersah, sprach er mit dH: Süßmeyer, izigem K. K. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe, ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich, im letzten Stük zu repetiren, und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war“ (zitiert nach Wolff 138). Was Mozarts Anteil an den von ihm komponierten Teilen des *Requiem*s betrifft, so existiert immer mindestens der Vokalsatz; vollständig instrumentiert ist der *Introitus*; bei den anderen Sätzen gibt es mehr oder weniger differenzierte Instrumentationshinweise; zumeist beschränkte Mozart sich auf die Notierung des Basses und einiger Angaben dort, wo obligate Instrumentalpartien vorgesehen waren. Eine markante Lücke gibt es im *Lacrimosa*, dem letzten Abschnitt des *Dies irae*: Die Komposition bricht nach der Textpartie „Judicanti homo reus“ ab. Doch ist dies nicht zugleich das Ende dessen, was an der Gesamtkomposition noch von Mozart selbst stammt. Das *Lacrimosa* sollte wohl mit einer „Amen“-Fuge enden, deren Thema eine Variante des „Requiem aeternam“-Themas darstellte; aber Mozart war sich des Schlusses der *Sequenz* vermutlich nicht ganz sicher, weshalb er das *Lacrimosa* nach ein paar Takten zunächst abbrach und stattdessen die beiden folgenden Sätze *Domine Jesu Christe* mit der Fuge „Quam olim Abrahae“ und *Hostias* komponierte. Die Tatsache, dass Mozart bei seiner Niederschrift letztlich nur wenig Raum für den Abschluss des *Lacrimosa* auf seinen Notenblättern veranschlagt hat, spricht dafür, dass er den Plan einer Fuge mittlerweile hatte fallen lassen. Authentischer Mozart sind also auch das *Offertorium* und die *Secreta*. Möglicherweise vertonte Mozart als letztes die Worte „Fac eas de morte transire ad vitam“ – ‚lass sie [sc. die Seelen der Verstorbenen] vom Tode übergehen zum Leben‘. Die beiden letzten notierten Takte enthalten die instrumentale Überleitung zur Wiederholung der „Quam olim Abrahae“-Fuge. Diese beiden Takte wirken wie ein Zitat des markanten Violinmotivs aus dem *Et incarnatus est* aus Bachs *h-Moll-Messe*.

Da es sich um eine Auftragskomposition handelte, war Constanze Mozart nach dem Tod ihres Gatten sehr darauf bedacht, das Werk möglichst zügig vollenden zu lassen. Insgesamt waren wohl mindestens vier Bearbeiter beteiligt, von denen sich die ersten drei, Franz Jacob Freystädtler, Joseph Eybler und Maximilian Stadler, vor allem um die Instrumentation bemühten. Den Hauptanteil sollte jedoch Franz Xaver Süßmayr leisten. Dieser war, anders als es die gelegentlich fast schon in Beckmesserei ausartende Kritik an Details seiner Ergänzungstätigkeit vermuten lässt, durchaus kein musikalischer Stümper. Er wurde vielmehr zu Lebzeiten als Opernkomponist hochgeschätzt; Komponisten wie Beethoven und Paganini verwendeten für eigene Werke Themen Süßmayrs. Seine geistlichen Kompositionen haben die österreichische Kirchenmusik bis über die Mitte des 19. Jh. hinaus beeinflusst. Unbekannt ist, wie eng man sich die „Zusammenarbeit“ zwischen Mozart und Süßmayr (dem übrigens auch ein Verhältnis mit Constanze Mozart angedichtet wurde) vorstellen muss und ob Süßmayr tatsächlich eine nennenswerte Zeit lang Schüler Mozarts war. Doch ist als gesichert anzunehmen, dass er zu denjenigen gehörte, mit denen Mozart sich über sein *Requiem* unmittelbar vor seinem Tod austauschte. Warum sich Constanze Mozart letztlich dafür entschied, Süßmayr die Vollendung des Werkes anzuvertrauen, könnte (auch) daran gelegen haben, dass Süßmayr Mozarts Handschrift sehr gut nachahmen konnte und deshalb mit der Reinschrift für den Besteller beauftragt wurde (Süßmayr fertigte daneben noch zwei Kopien an): „Tatsächlich beweist denn auch die gesamte Requiem-Partitur, daß sich Süßmayr in der Noten- und Textschrift um einen Mozart-ähnlichen Duktus bemüht hatte, denn seine Normalschrift zeigt sonst deutlich andere Züge“ (Wolff 25). All dies nährt natürlich Spekulationen, was Süßmayrs Eignung für die Aufgabe betrifft, das Werk zu ergänzen. Die Gemengelage von Quellenlage, mutmaßlichen mündlichen Weisungen Mozarts in seiner letzten Lebensphase, als ihm klar war, dass er das Werk nicht mehr vollenden würde, und von den (zum Teil recht späten) Erinnerungen von Zeitzeugen ist recht undurchsichtig, doch ist an der Tatsache nicht vorbeizugehen, dass Süßmayrs Version zur ihrer Zeit autorisiert war; ebenso ist es allerdings Tatsache, dass diese Version – wie jede Ergänzung von fremder Hand – ebenso angreifbar ist wie andere Bearbeitungen, da jeder

Bearbeiter seine Vorstellungen davon, was verbesserungsbedürftig ist, in seine Version hineinträgt. Im Falle von Mozarts *Requiem* kommt hinzu, dass es unmöglich ist, den Anteil Süßmayrs von dem Mozarts fein säuberlich zu trennen – was immerhin für eine gewisse musikalisch Empathie Süßmayrs spricht, bei allen Defiziten, die seine Version in Details aufweist. Hier stehen erwartungsgemäß diejenigen Sätze im Kreuzfeuer der Kritik, für die es keinerlei Originalpartituren oder -particelli gibt, d. h. die Teile *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*, die Süßmayr nach seinen eigenen Aussagen „ganz neu“ komponierte (bzw. eventuell aus eigenen Kompositionen übernahm). Dieser Anspruch einer Neukomposition wird von manchen Musikwissenschaftlern zurückgewiesen: Insbesondere die Anfänge des *Sanctus* und des *Agnus Dei* seien so beziehungsreich mit dem Werkganzen verknüpft, dass man dahinter Mozarts eigene „Handschrift“ vermuten müsse. Diese Widersprüchlichkeit lässt sich auflösen, wenn man die durchaus vorhandenen Indizien dafür, dass Süßmayr Notate von der Hand Mozarts zum Ausgangspunkt seiner Weiterkomposition gemacht hat, ernst nimmt: Zwar schrieb Mozart in der Regel seine Werke bzw. deren einzelne Sätze in einem Zug nieder, doch skizzierte er gelegentlich, vor allem bei größeren Werken, auf Einzelblättern die Anfänge einzelner musikalischer Sätze bzw. notierte kompliziertere Übergänge und polyphone Strukturen wie Fugenexpositionen etc. Diese Praxis ist durchaus auch für das *Requiem* anzunehmen; Constanze Mozart soll Süßmayr nach Mozarts Tod einige „Zettelchen“ ausgehändigt haben, auf denen sich Material zum *Requiem* befunden habe. Gerade bei einem so umfangreichen Werk ist es plausibel, dass Mozart sich Gedanken notiert hat, wie die einzelnen Sätze thematisch miteinander zu verbinden seien. Solche Verbindungen gibt es wie gesagt auch in den angeblich „ganz neu“ komponierten Sätzen: Im *Sanctus* zitiert der Sopran in den ersten Takten den Beginn der *Sequenz* „Dies irae“. Der Themenkopf der kurzen „Osanna“-Fuge ist von den Intervallen her identisch mit dem der „Quam olim Abrahae“-Fuge. Im *Agnus Dei* wird beim ersten Einsatz der Vokalstimmen der Beginn des „Dies irae“ (nun im Alt) mit dem Beginn des „Requiem aeternam“ (im Bass) verknüpft. Das „ganz neu“ wäre dann nicht auf die Themenerfindung und die Initialtakte des *Sanctus* und des *Agnus Dei* zu beziehen, sondern auf den kompositorischen Akt als solchen, der sich auf das Schaffen ganzer Sätze bezieht. Bei der Frage, wie dieses „ganz neu“ zu verstehen sei, ist es natürlich auch nicht ausgeschlossen, dass Süßmayr selbst in der Lage war, aus seinem Wissen um Mozarts Praktiken heraus eine solche thematische Verknüpfung vorzunehmen. Was die Möglichkeit betrifft, dass Mozarts Anteil an den „ganz neu“ komponierten Sätzen vielleicht größer war, als gemeinhin angenommen wird, so macht Wolff die erstaunliche Feststellung: „Trennt man [...] bei diesen Stücken [sc. *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*] die vokale Substanz von der instrumentalen Einkleidung, so lässt sich nicht nur eine überraschende Übereinstimmung im satztechnischen Konzept mit den authentischen, d. h. von Mozart entworfenen Sätzen erkennen, man findet insgesamt auch deutlich weniger Fehler in der kompositorischen Faktur“ (Wolff 43). Alles in allem kann sich ein Mozartforscher nach dem derzeitigen Stand der Dinge nicht ohne weiteres von den Süßmayrschen Ergänzungen distanzieren; denn er liefe damit Gefahr, das Kind mit dem Bade auszuschütten, d. h. vor lauter Purismus auch „echten Mozart“ preiszugeben.

Aufgrund der unterschiedlichen Positionen, die man zur Geschichte von Mozarts *Requiem* und dessen Bearbeitungen bzw. Ergänzungen beziehen kann, existieren mehrere Fassungen, von denen zur Zeit zumindest drei nicht nur Spezialisten bekannt sind, sondern uns in Aufführungen begegnen: 1) die „alte“ Fassung Süßmayrs, 2) eine mehrfach revidierte Bearbeitung von Süßmayrs Fassung durch Franz Beyer (zuletzt 2005), in der die satztechnischen Missgriffe Süßmayrs ausgemerzt sind und das Instrumentalgewand vor dem Hintergrund des Stils des späten Mozart fundamental neu gestaltet ist, ohne dass am Gesamtumfang etwas geändert worden wäre; 3) die sich von Süßmayrs Fassung emanzipierende Version (mit neuer „Amen“-Fuge am Ende der *Sequenz* unter gleichzeitiger Aussparung von *Sanctus* und *Benedictus*) von C. R. F. Maunder.

Michael Sekulla, der Dirigent der heutigen Aufführung, entschied sich für die zweite dieser drei Versionen. Die satztechnischen Korrekturen Beyers führen zwar gelegentlich zu Stimmenverläufen, die für diejenigen, die die alte Süßmayr-Fassung kennen, ungewohnt sind, doch bewirken sie keine

wesentliche Veränderung des herkömmlichen Klangbilds. Dagegen ist die Instrumentation markant anders als bei Süßmayr, und man kann behaupten, dass hier dem Prinzip „weniger ist mehr“ mit Erfolg gehuldigt wurde. Das Klangbild wirkt wesentlich durchsichtiger als in der alten Süßmayr-Fassung, weniger düster und pathetisch, dabei trotzdem herb und streng. Die differenzierte Rhythmik Mozarts (wie die Streichersynkopen im *Introitus* oder die Punktierungen im *Rex tremendae maiestatis*) treten nun plastisch zutage.

Insbesondere die Nähe zur barocken Kirchenmusik Händelscher Provenienz, die Mozart programmatisch zu Beginn des *Requiem*s zu erkennen gibt – handelt es sich doch um eine Adaptation des zweiten Satzes aus Händels *Funeral Anthem 'The ways of Zion do mourn' for Queen Caroline*“ (1737) – und die sich im Notenbild auch sonst stark dokumentiert („*Rex tremendae maiestatis*“!), wird in dieser revidierten Instrumentierung viel stärker hörbar als bei Süßmayr, wo vieles etwa durch den großzügigen Einsatz der Posaunen und der Pauken recht dunkel gefärbt wird. Süßmayr war dabei sicherlich nicht willkürlich verfahren; vermutlich orientierte er sich an Michael Haydns geistlichen Kompositionen, die dem Salzburger Zeitgeschmack entsprechend an pathetischen Instrumentaleffekten nicht sparten. Im Falle des markanten „*Requiem aeternam*“-Motivs, das bereits in der Instrumentaleinleitung des *Introitus* polyphon verarbeitet wird, handelt es sich bei Mozart sogar um eine doppelte Rezeption; denn schon Händel hatte kein eigenes Thema verwendet, sondern die Melodie des deutschen Sterbechorals *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* herangezogen. Neben Händel ist als weitere inspirierende Kraft Michael Haydn zu nennen, mit dessen *Requiem pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo* (1771) Mozart offensichtlich sehr vertraut war (das musikalische Gedächtnis Mozarts war bekanntermaßen phänomenal). Mozarts „*et lux perpetua*“ im *Introitus* greift die entsprechende Stelle in Haydns *Requiem* auf; die Doppelung des Rufes „*rex gloriae*“ im *Offertorium* findet sich bei beiden Komponisten; die rhythmische Struktur des Themas der „*Quam olim Abrahae*“-Fugen ist bei beiden Komponisten bis auf die spannungsintensivierende Mozartsche Synkope auf „*promisisti*“ identisch. Ferner ist Mozarts Verwendung einer gregorianischen Intonation bei „*Te decet hymnus*“ vermutlich durch Michael Haydns *Requiem* angeregt. Dieser zog allerdings den 1. Psalmton heran, während Mozart sich für den 9. Psalmton entschied; dies wiederum mag eine Reminiszenz an das *Suscepit Israel* aus Bachs *Magnificat* sein (das Mozart aus der von ihm frequentierten Bibliothek des Barons van Swieten kennen konnte), zumal es mindestens zwei weitere Stellen im *Requiem* gibt, die an Bachs *Magnificat* erinnern. Wenn es sich bei letzteren Ähnlichkeiten nicht um Zufall handelt, dann hätte Mozart auf engstem Raum drei von ihm hochgeschätzten Komponisten seine musikalische Reverenz erwiesen. Im Übrigen orientiert sich auch die Fuge im *Kyrie* von Mozarts *Requiem* an einem Modell Händels: am Schlusschor des *Dettingen Anthem* (1743).

Die textreiche und dennoch vergleichsweise knapp gehaltene *Sequenz* ist gleichsam spiegelsymmetrisch angelegt: Auf einen chorischen Einleitungsteil, der die ersten beiden Strophen der *Sequenz* als Textbasis hat, folgt ein solistischer Teil, in dem die vier Singstimmen sich vom Bass bis zum Sopran gleichsam vorstellen, bis sie sich am Ende dieses Abschnitts zum Quartett vereinigen. Die formale, wenn auch nicht mathematische Mitte des Werkes bildet das kurze chorische *Rex tremendae maiestatis* mit scharf punktierten Rhythmen, wie sie seit der Barockzeit gerne eingesetzt werden, wenn es um königliche Herrschaft geht. Es folgt ein zweiter solistischer Teil, dessen Bedeutung durch ein Orchestervorspiel unterstrichen wird, das in seiner meditativ repetierenden Polyphonie das Eröffnungswort „*Recordare*“ (‘Erwäge’) musikalisch deutet. Die Kunst Mozarts, jeweils instrumental den Inhalt der einzelnen Strophen mit knappen Mitteln und ohne Störung des musikalischen Flusses zu versinnbildlichen, verdiente eine ausführlichere Darstellung, als dies hier möglich ist. Den Abschluss bildet ein chorischer Abschnitt, der *Confutatis maledictis* und *Lacrimosa* umfasst. Dass Mozart diese beiden Sätze als zusammengehörend betrachtet hat, beweist ein Überleitungstakt, der durch einen A⁷-Akkord die beiden Sätze verknüpft und der als Kadenz nicht notwendig wäre; denn auf den F-Dur-Schluss des *Confutatis* könnte ohne weiteres das d-Moll des *Lacrimosa* unvermittelt folgen. Der erste Teil des *Confutatis* ist von einem

Wechsel zwischen erregtem Männerchor-/Orchestersatz sowie ruhigem Frauenchor-/Orchestersatz geprägt. Der Abschnitt „Oro supplex et acclinis“ moduliert ebenso logisch-zwingend wie kühn über a-Moll, as-Moll, g-Moll und ges-Moll (!) nach F-Dur. Das *Lacrimosa* im wiegenden Zwölfachteltakt enthält durch Seufzermotive in den Violinen ein ganz charakteristisches Gepräge. Die Harmoniefolge bei „qua resurget ex favilla...“ hat viele Jahre später Anton Bruckner so fasziniert, dass er in manchen seiner Sinfonien, vor allem in den großen Steigerungen der langsamen Sätze, darauf anspielt.

Handelt es sich bei der Textvorlage der *Sequenz* um Poesie (in der Regel um Strophen zu jeweils drei Versen), enthalten die beiden nächsten Sätze *Domine Jesu Christe* und *Hostias* wie zuvor der *Introitus* Prosa. Insbesondere im *Domine Jesu Christe* führt dies zu einer völlig anderen Art der Kompositionsweise: Orientiert sich Mozart in der *Sequenz* in seiner musikalischen Charakteristik jeweils an dem Inhalt einzelner Strophen, so folgt er hier dem Text fast Wort für Wort; man beachte die „Herrscher“-Punktierungen bei „rex gloriae“ oder die musikalischen Abstürze (bald in Dreiklängen, bald in Oktav- oder gar Septimsprüngen), wenn von der Unterwelt (dem „Inferno“, dem „tiefen See“ und dem „Tartarus“) die Rede ist; das „Abbröckeln“ bei „ne cadant“ (‘dass sie nicht fallen’) erinnert stark an das „dispersit“ (‘er hat zerstreut’) im *Fecit potentiam* aus Bachs *Magnificat*. Ein kurzes Fugato der Solisten mit der Bitte um den Beistand des Erzengels Michael leitet über zur Fuge auf den Text „Quam olim Abrahae promisisti et semini eius“, die harmonisch zum Kühnsten gehört, was Mozart geschrieben hat. Die vielen fallenden Oktavsprünge, der überall lauende „diabolus in musica“ (Tritonus) und die allgemeine chromatische Verunsicherung stehen im Kontrast zum Gottvertrauen, von dem der Text spricht, und lassen die zuvor im *Offertorium* bilderreich ausgebreiteten Ängste vor der Hölle nachklingen. (Dieser Kontrast wird besonders deutlich, wenn man damit das inhaltlich nahezu identische, aber harmonisch völlig in sich ruhende *Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula* – ebenfalls eine Fuge – aus Bachs *Magnificat* vergleicht.) Nicht der obligatorische Orgelpunkt, sondern erst die Plagalkadenz am Ende der Fuge, der sog. „Kirchenschluss“, sorgt – an spätestmöglicher Stelle – für harmonische Beruhigung. Joseph Haydn sollte übrigens dieser Fuge durch ein Dur-Pendant („Uns sprießet Überfluss“) im *Frühling* seiner *Jahreszeiten* einige Jahre später seine Reverenz erweisen.

Die *Secreta Hostias* in hellem Es-Dur wartet mit zahlreichen geschmeidigen Modulationen auf; dieser Satz steht in seinem weitgehend homophonen Duktus dem kurz zuvor entstandenen *Ave verum corpus* KV 618 nahe.

Das äußerst knappe *Sanctus* ist vor allem bei „pleni sunt coeli“ von harmonischen Spannungen geprägt, die sich in einer kurzen „Osanna“-Fuge lösen, deren Themenkopf dem Beginn des *Recordare* und der „Quam olim Abrahae“-Fuge entspricht. Bei seiner Revision ist Beyer nicht der Gefahr entgangen, über das Ziel hinauszuschießen; denn er entschloss sich, die „Osanna“-Fugen am Ende um jeweils vier Takte zu erweitern: „In Anlehnung an die sich wiederholenden bekräftigenden Kadenz in Mozarts *C-Moll-Messe* KV 427 sollten die neu hinzugefügten Schlüsse beide Sätze organischer ausschwingen lassen“ (Beyer, S.XVI).

Das solistische *Benedictus* mag zwar in seiner harmonischen Simplizität am meisten „süßmayrisch“ und am wenigsten „mozartisch“ klingen, doch bildet es auf seine Weise einen meditativen Ruhepunkt zu den vorhergehenden Sätzen sowie zum folgenden, von starken Kontrasten geprägten *Agnus Dei* und zur Wiederaufnahme des *Introitus* in der *Communio* des *Requiem*s.

Wie bereits bemerkt, beginnt das *Agnus Dei* nach einer nur einen Takt umfassenden instrumentalen Einleitung mit simultanen Reminiszenzen an das *Requiem aeternam* des *Introitus* und den „Dies irae“-Ruf zu Beginn der *Sequenz*. Die jeweiligen Antworten auf die „Agnus Dei“-Rufe („Dona eis requiem [sempiternam]“) sind mit ihren geschmeidigen und gelegentlich überraschenden Harmonien vielleicht vom *Hostias* angeregt.

Mag die Reprise des zweiten Teils des *Introitus* (von „Te decet hymnus“ an) für die *Communio Lux aeterna* auf eine Weisung Mozarts zurückgehen oder nicht: Sie ist höchst plausibel, da sie einen festen Rahmen schafft und das gesamte Werk nach den drei Sätzen *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*, die mehr oder weniger Süßmayr verpflichtet sind, mit authentischer Musik von Wolfgang Amadeus Mozart enden lässt.

Literatur (außer den einschlägigen Lexika wie MGG):

W.A. Mozart: *Requiem* KV 626. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach Mus. Hs. 17.561 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek hrsg. und komm. von G. Brosche. Kassel, Basel etc. 1990 (insbesondere S. 7-19).

W:A. Mozart: *Requiem* KV 626. Fassung Franz Beyer. Partitur. Edition Kunzelmann 2005 (insbesondere S. IV-XXXIII).

Das Mozartbuch. Chronik von Leben und Werk. Zusammengestellt und eingeleitet von K. Pahlen. Wiesbaden o. J. [nach 1968].

E. Henscheid: *Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführer.* Stuttgart. Erw. Neuausg. 1992.

W. Hildesheimer: *Mozart.* Frankfurt/M. 1977.

H. Pezold: *Ist Mozart von Salieri vergiftet worden?* Beitrag zum Booklet der CD BERLIN classics 0020892BC (siehe unten), S. 5-7.

C. Wolff: *Mozarts Requiem: Geschichte, Musik, Dokumente. Mit Studienpartitur.* Bärenreiter Werkeinführungen. Kassel etc. 6. Aufl. 2010.

Aufnahmen:

Nicolai Rimsky-Korsakow: *Mozart und Salieri op. 48.* Gesamtaufnahme in deutscher Sprache. Text: Alexander Puschkin, deutsche Nachdichtung von Gerhard Hartmann. Ltg. Marek Janowski. CD BERLIN classics 0020892BC ©1998.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Requiem* (Fassung Süßmayr/Beyer). Ltg. Nikolaus Harnoncourt. SACD (mit CD-ROM-Track des Originalmanuskripts von Mozarts *Requiem*) deutsche harmonia mundi 88697 39794 2 © 2004.

Georg Friedrich Händel: *Funeral Anthem for Queen Caroline – Caroline Te Deum.* Ltg. Wolfgang Helbich. CD cpo 999 244-2 © 1995.

Michael Haydn: *Requiem pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo – Missa in honorem Sanctae Ursulae.* Ltg. Robert King. CD Hyperion CDA67510 © 2005.