

Michael Ostrzyga

Fakt und Fiktion – Das Requiem Mozarts
Eine Einführung

Fact and Fiction: Mozart's Requiem
An Introduction



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
DBA01088-03

INHALT / CONTENTS

<p>GESCHICHTE UND REZEPTION DER HISTORISCHEN FASSUNG 5</p> <p>ÜBER DAS VERVOLLSTÄNDIGEN DES REQUIEMS. . . 17</p> <p>Vorbemerkungen 17</p> <p>1. Zur Musik Mozarts 23</p> <p style="padding-left: 20px;">1.1. Vierstimmiger Satz, Vokalsatz und Instru- mentalsatz 24</p> <p style="padding-left: 20px;">1.2. Stimmumfänge in Mozarts Chorsatz und ihre Bedeutung. 26</p> <p style="padding-left: 20px;">1.3. Zur Instrumentation 28</p> <p style="padding-left: 20px;">1.4. Das Zusammenspiel von Vokalem und Ins- trumentalem 30</p> <p style="padding-left: 20px;">1.5. Zusammenhänge von Konzeption, Kom- position und Niederschrift. 32</p> <p style="padding-left: 20px;">1.6. Umsetzung in dieser Edition. 34</p> <p>2. Musik in Mozarts Schaffensumfeld 35</p> <p style="padding-left: 20px;">2.1. Händel und Bach 36</p> <p style="padding-left: 40px;">2.1.1. Zu Mozarts Händel-Bearbeitungen. . . . 38</p> <p style="padding-left: 40px;">2.1.2. Mozarts <i>Kyrie</i> und die Vorbildfuge von Händel 39</p> <p style="padding-left: 20px;">2.2. Wiener Komponisten 40</p> <p style="padding-left: 20px;">2.3. Salzburger Komponisten 43</p> <p style="padding-left: 20px;">2.4. Fugenthemen mit verminderter bzw. klei- ner Septime 44</p> <p style="padding-left: 20px;">2.5. Zusammenspiel der Einflüsse 45</p> <p>3. Die „Kunst der Fuge“ im Requiem 47</p> <p style="padding-left: 20px;">3.1. Zu den für die Edition neu ausgeführten Fugen im Einzelnen 52</p> <p style="padding-left: 40px;">3.1.1. Die <i>Amen</i>-Fuge. 53</p> <p style="padding-left: 40px;">3.1.2. Die <i>Hosanna</i>-Fuge in D. 57</p> <p>4. Zum Umgang mit den historischen Hinzufü- gungen 58</p> <p>5. Zu einzelnen Sätzen 61</p> <p style="padding-left: 20px;">5.1. Zur Ergänzung des <i>Tuba mirum</i> 61</p> <p style="padding-left: 20px;">5.2. Zum <i>Lacrimosa</i> – mit oder ohne <i>Amen</i>-Fuge 61</p> <p style="padding-left: 20px;">5.3. Das Satzpaar <i>Sanctus/Benedictus</i> 64</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.1. Die Unterschiede in Süßmayrs beiden <i>Hosanna</i>-Fugen und mögliche Rück- schlüsse 65</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.2. Fragen der Tonartendisposition. 67</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.3. Zur Realisierung des ersten Szenarios 70</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.4. Zur Realisierung des zweiten Szenarios 70</p>	<p>HISTORY AND RECEPTION OF THE HISTORICAL RE- QUIEM VERSION 83</p> <p>ON FINISHING THE REQUIEM 95</p> <p>Introductory remarks 95</p> <p>1. On the Music of Mozart 100</p> <p style="padding-left: 20px;">1.1. 4-Part composition, setting of the vocal and instrumental parts. 102</p> <p style="padding-left: 20px;">1.2. Vocal ranges in Mozart’s choral writing and their significance 104</p> <p style="padding-left: 20px;">1.3. On instrumentation. 105</p> <p style="padding-left: 20px;">1.4. The interaction of vocal and instrumental aspects 107</p> <p style="padding-left: 20px;">1.5. Conception, composing, and writing. . . . 109</p> <p style="padding-left: 20px;">1.6. Realisations in this edition 111</p> <p>2. Music in Mozart’s creative environment 112</p> <p style="padding-left: 20px;">2.1. Handel and Bach 113</p> <p style="padding-left: 40px;">2.1.1. On the Handel-arrangements by Mozart 115</p> <p style="padding-left: 40px;">2.1.2. Mozart’s <i>Kyrie</i> and its model by Handel 116</p> <p style="padding-left: 20px;">2.2. Composers in Vienna 117</p> <p style="padding-left: 20px;">2.3. Composers in Salzburg. 119</p> <p style="padding-left: 20px;">2.4. Fugue subjects with diminished (or minor) seventh. 120</p> <p style="padding-left: 20px;">2.5. Envisioning the convergence of all influ- ences. 122</p> <p>3. The “Art of Fugue” in the Requiem 124</p> <p style="padding-left: 20px;">3.1. On the fugues (re-)composed for this edi- tion in detail 128</p> <p style="padding-left: 40px;">3.1.1. The <i>Amen</i> fugue 128</p> <p style="padding-left: 40px;">3.1.2. The <i>Hosanna</i> fugue in D major. 133</p> <p>4. Handling the historical additions 134</p> <p>5. On individual movements 136</p> <p style="padding-left: 20px;">5.1. On the completion of the <i>Tuba mirum</i> 136</p> <p style="padding-left: 20px;">5.2. On the <i>Lacrimosa</i> – with <i>Amen</i> fugue ad lib 137</p> <p style="padding-left: 20px;">5.3. The <i>Sanctus/Benedictus</i>. 139</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.1. Differences between Süßmayr’s two <i>Ho-</i> <i>sanna</i> fugues and possible conclusions 140</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.2. Questions of key 143</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.3. On the first scenario 145</p> <p style="padding-left: 40px;">5.3.4. On the second scenario 145</p>
--	--

5.3.5. Einzelaspekte des <i>Sanctus</i>	72	5.3.5. Individual aspects of the <i>Sanctus</i>	147
5.3.6. Zum <i>Benedictus</i>	75	5.3.6. On the <i>Benedictus</i>	150
5.4. Zu <i>Domine Jesu</i> und den Alternativen in der Instrumentierung	77	5.4. On <i>Domine Jesu</i> and the alternatives in instrumentation	152
5.5. Zur Ergänzung des <i>Hostias</i>	79	5.5. On the completion of the <i>Hostias</i>	154
5.6. Zum <i>Agnus Dei</i>	79	5.6. On the <i>Agnus Dei</i>	154
6. Zum <i>Lux aeterna / Cum sanctis tuis</i> als Kon- trafaktur von <i>Introitus / Kyrie</i> am Werkende . .	81	6. On <i>Lux aeterna / Cum sanctis tuis</i> as contrafac- tum of <i>Introitus / Kyrie</i>	156
DANK	82	THANKS	157
BIBLIOGRAPHIE	158	REFERENCE LIST	158
Quellen	158	Sources	158
Dokumente, historische Schriften, frühe Dar- stellungen von Leben und Werk	158	Documents, historical writings, early accounts of life and work.	158
Historische musiktheoretische Schriften	159	Historical writings in music theory	159
Notenausgaben von Ergänzungen des Requiem- Fragments (Auswahl, chronologisch)	159	Practical editions of completions of the Requiem fragment (selection, ordered chronologically)	159
Literatur	160	Literature	160

Der vorliegende Text bietet eine ausführliche Einführung in Mozarts Requiem.
Er ergänzt die Urtext-Edition (BA11310), herausgegeben von Michael Ostrzyga,
die 2022 im Bärenreiter-Verlag erschienen ist.

The present text gives an extensive introduction to Mozarts Requiem.
It complements the Urtext-edition of the Requiem (BA11310), edited by Michael Ostrzyga
that was published 2022 at Bärenreiter-Verlag.

© 2024 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Diese Ausgabe unterliegt dem Urheberrecht; jede Verwendung zu anderen als rein privaten Zwecken
ist ausdrücklich untersagt und bedarf der vorherigen Zustimmung des Bärenreiter-Verlags.
Dies gilt insbesondere für die Verwendung von Texten oder Textauszügen in Publikationen jeglicher Art.
This edition is subject to copyright; any use for other than strictly private purposes
is expressly prohibited and requires prior authorisation from Bärenreiter-Verlag.
This applies in particular to the use of texts or text excerpts in publications of any kind.
ISBN 978-3-7618-7304-5

GESCHICHTE UND REZEPTION DER HISTORISCHEN FASSUNG

Am Ende von Mozarts kompositorischem Schaffen steht ein Werk, das sich mit dem Tod befasst und das unabgeschlossen blieb, weil das Leben seines Schöpfers endete. Die Auseinandersetzung mit dem Nachleben dieser gewissermaßen für immer im Werden begriffenen Musik wird nie zur Ruhe kommen: Schon vor sechzig Jahren beschrieb Friedrich Blume in seinem Aufsatz *Requiem, but no peace* (1961) das „Gesamtbild des Problems“ als „verworrener denn je“.¹ Wer auch immer die wissenschaftliche Auseinandersetzung zusammenfasste, knüpfte immer wieder daran an. Ulrich Konrad sprach 1994 (S. 65) vom „Umschichten des historischen Schutts“. Simon P. Keefe gab dieser Tradition 2008 eine popkulturelle Note durch den Vergleich der Requiem-Debatte mit der Filmreihe *Der Pate*.²

Vervollständigunghbemühungen und Bearbeitungen sind, wie schon „unzählige Male erörtert[e]“ Echtheitsfragen zu Blumes Zeit, Teil des Requiem-Phänomens,³ das die Fälschung eines bewegenden Mozartbriefs (BriefeGA IV, S. 156; Kommentar VI, S. 423), eine Rimski-Korsakow-Oper (*Mozart und Salieri*, 1898), einen achtfach Oscar-prämierten Hollywood-Film (*Amadeus*, Regie: Miloš Forman, 1984) und vieles mehr hervorbrachte. Der oft aus einem John-Ford-Film (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) fehlerhaft zitierte Spruch „When truth becomes legend, print legend“ ist für die Erzählung der Requiem-Geschichte immer wieder maßgebend, gewollt oder unbewusst. Fügt man sich in das Wenige, das man mit Sicherheit weiß, bliebe nicht viel zu erzählen.⁴

1 Der Titel dieses viel rezipierten Aufsatzes ist zu einem geflügelten Wort geworden. Thomas Bauman (1991) und Ulrich Konrad (1994) haben sich mit einem Wortspiel bzw. mit einer wörtlichen Übersetzung in ihren Publikationen daran angelehnt.

2 „Superficially, debates about Mozart’s Requiem have tended to resemble Francis Ford Coppola’s *Godfather* films – ample machismo, self-interest, and attempts at (scholarly) garrotting in full view, coupled with intimations that issues are motivated by ‚personal‘ rather than ‚business‘ considerations. But whereas the *Godfather* films move majestically beyond their grisly contexts for meditation on more high-minded concepts and ideals, Requiem debates have not.“ (Simon Keefe in Levin et al. 2008, S. 602).

3 Siehe Keefe 2012 zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte bis ins 21. Jahrhundert hinein, einschließlich eines weltweit mindestens 125 Chöre umfassenden, digital vernetzten Gedenkens der Opfer von 9/11.

4 Sowohl die Forschungsergebnisse bis 1990 als auch die Mehrheit der hier angeführten Quellen und Dokumente finden sich gesammelt bei Wolff 1991, Revisionen und neue Erkenntnisse zu Quellen- und Überlieferungsfragen bspw. bei Leisinger 2012 sowie im Kritischen Bericht zu den Requiem-Teilbänden der NMA, Berke und Wolff (mit Litschauer) 2007.

Entgegen der verbreiteten Legende ist das von Mozart Überlieferte jedoch allem Anschein nach nicht in der Erwartung des baldigen Todes niedergeschrieben worden, auch wenn viel später dokumentierte Erinnerungen der Zeitzeugen⁵ und fragwürdige Behauptungen der Witwe derlei glauben machen können. Eindrucksvolle Gemälde des 19. Jahrhunderts beflügeln die Fantasie, denn dem Wunsch Georg Nikolaus Nissens (1828, S. 564), man „hätte Mozart sterbend malen sollen, die Partitur des Requiems in der Hand“, kam eine Reihe von Künstlern nach.

Dass wir zwischen den vor zwei Jahrhunderten niedergeschriebenen Zeilen letztlich nur erraten können, was es mit der Entstehung des Requiems auf sich hat, machte Ulrich Konrad (1994, S. 66f) deutlich: „Keine einzige authentisch bezeugte Aussage Mozarts zu seiner letzten Komposition ist überliefert; alle uns bekanntgewordenen Äußerungen stammen aus zweiter oder dritter Hand und sind zwischen 1798 und 1826 [1827], also zwischen sieben und fünfunddreißig Jahren nach dem Geschehen, aufgezeichnet worden. Alle zentralen Informationen über die Entstehungsgeschichte gingen von Constanze Mozart aus, gelangten jedoch zumeist über die schriftstellerische oder journalistische Aufarbeitung ganz unterschiedlich kompetenter Autoren in Umlauf. Daß alle publizierten Mitteilungen aus der Frühzeit der Wirkungsgeschichte zusammengenommen ein disparates und in sich widersprüchliches Bild ergeben, rührt einerseits von der stellenweise klar erkennbaren Geschichtsklitterung der Witwe Mozarts in dieser Sache her, andererseits von der Eigendynamik, die ihre Geschichten entwickelten.“

*

Constanze Mozart erbt von ihrem Mann eine horrend Summe an Schulden. Einer der Gläubiger war Mozarts Logenbruder Johann Michael Puchberg. In über zwanzig erhaltenen Briefen der letzten Lebensjahre bat Mozart Puchberg um Geld. Puchbergs Ad-

5 So berichtet etwa ein 1827 erscheinender, anonymer Nachruf (AmZ 25. Juli 1827, Sp. 521) auf Benedikt Schack, Tamino der *Zauberflöten*-Premiere und guter Freund der Mozarts, dass es an Mozarts letztem Lebenstag eine Quartettprobe gegeben haben soll mit Schack (wie es davor oft der Fall gewesen sei) im Sopran, Mozart im Alt, dessen Schwager Franz Hofer im Tenor und Franz Xaver Gerl im Bass. Bei den ersten Takten des *Lacrimosa* habe Mozart „bitterlich zu weinen“ begonnen und die Partitur beiseitegelegt.

resse ist dabei von Bedeutung: Mozart bezeichnete sie 1787 und 1789 mit dem Zusatz „im Walseggischen“ bzw. „walseckischen Hause“ (BriefeGA IV, S. 54, 82, 88). Der dort bei Aufhalten in Wien residierende Franz Graf von Wallsegg, Auftraggeber des Requiems, war Mozart also ein Begriff. Walter Brauneis hat vermutet, dass Puchberg Mozart sogar als Komponisten für das Requiem vorgeschlagen hatte.

Ein Bericht des damaligen Schul- und Chorleiters Anton Herzog (Eibl 1978, S. 101–107; auch Wolff 1991, S. 130–137; vgl. auch Brauneis 1991/92, S. 33ff) stellt das wichtigste Zeugnis der Rolle Wallseggs in der Entstehungsgeschichte des Requiems dar. Herzogs Bericht lässt sich so lesen, dass nicht nur ein Grabdenkmal bei einem angesehenen Bildhauer, sondern auch das Requiem bei Mozart über den „Geschäftsträger, Herrn Dr. Johann Sortschan, Hof und Gerichts-Advokaten“, bestellt wurde. Wer auch immer der Überbringer des Auftrags war, der vermutlich Mitte Juli 1791 bei den Mozarts erschien, und ob dieser den Mozarts nicht vielleicht doch bekannt war – er ging als „grauer Bote“ in die Geschichte ein.

Wallsegg hatte die Gewohnheit, bei bekannten Tonkünstlern in Auftrag gegebene Kompositionen als eigene Werke auszugeben. Zumindest in Musikkreisen war diese Koketterie ein offenes Geheimnis. Ein Requiem war es bei der Beauftragung Mozarts, weil der Graf seiner erst 21-jährig verstorbenen Frau gedenken wollte. Vertragsgemäß an Wallsegg zu liefern und schließlich 1800 auch die Inverlagnahme unter Dach und Fach zu bringen war Constanze Mozart nach dem Tod ihres Mannes nur möglich, indem sie erfinderisch wurde. Sie verkaufte aus Existenznöten die Mozart/Süßmayr-Version sogar viermal, und zwar, so lange dies möglich war, als alleiniges Werk Mozarts. In der Folge mussten sie und alle an der Ergänzung Beteiligten fortwährend zwischen Wahrem und Erfundenem navigieren. Die vertraulichen Briefe Constanzes weisen meist, wenn es um die Frage geht, was im Requiem von wem stammt, Zeichen von Geheimnistuerei oder Verstohlenheit auf. Der Verlag Breitkopf & Härtel publizierte die Erstausgabe 1800 im Wissen um Süßmayrs Mittun ebenfalls als Werk allein aus Mozarts Feder, womit der Grundstein der Vermarktung gelegt war. Die Legenden waren der Erstausgabe jedoch in ganz Europa bereits vorausgeeilt, und sie kamen nicht aus ohne einen Ko-Komponisten, der immer im Schatten Mozarts stehen wird.

*

Auch wenn auf der Erstausgabe nur Mozarts Name steht, federführend abgeschlossen hat Franz Xaver Süßmayr das Werk, nachdem der zuvor von der

Witwe beauftragte Joseph Eybler das Handtuch geworfen hatte. Dessen nicht beendete Arbeiten sind ebenfalls erhalten geblieben. Vielleicht waren noch weitere Komponisten beteiligt, deren Handschriften verloren gingen. Süßmayr sprach 1800 im Brief an Breitkopf & Härtel (→S. 19) davon, dass die „Endigung dieses Werkes [...] mehreren Meistern übertragen“ wurde, bevor er an der Reihe war. Eybler jedenfalls hatte begonnen, die *Sequenz* zu instrumentieren, die bis einschließlich Takt 8 des *Lacrimosa* als ‚roter Faden‘ vorlag: Mozart hatte durchgehend Vokalsatz und Bass sowie stellenweise weitere Eintragungen notiert. Gleiches war beim *Offertorium*, dem größeren, der *Sequenz* folgenden Abschnitt, der Fall. Für spätere Teile ist nichts aus Mozarts Hand überliefert.

Was die Sätze vor der *Sequenz* betrifft: Der allererste Satz, der *Introitus*, war noch von Mozart zu Ende komponiert worden. Vom darauffolgenden *Kyrie* trug er nur Vokalstimmen und Bass – für derartige Vokalfügen die Haupts substanz – in die Partitur ein. In den überlieferten Manuskripten findet sich im *Kyrie* noch die Handschrift von einem, vielleicht auch zwei weiteren Personen. Die Instrumentalstimmen im *Kyrie* mit Ausnahme jener für Trompeten und Pauken (und Bassi, die ja von Mozart bereits vorlag) wurden früher fälschlicherweise Jacob Freystädler zugeschrieben.⁶ Der Schreiber ist bislang jedoch nicht identifiziert. Die Trompeten- und Paukenstimmen werden im Allgemeinen als Teil der Arbeiten Süßmayrs angesehen; inzwischen wird jedoch auch dies vermehrt angezweifelt, und weitere Quellenstudien mit neueren technischen Möglichkeiten stehen noch aus.

Eyblers Ergänzungen zeigen, dass er entlang von Mozarts ‚rotem Faden‘ in der *Sequenz* offenbar zügig vorankam, ohne diesen aber nicht mehr als zwei verloren erscheinende Takte einer melodischen Fortsetzung im Sopran zu Papier brachte (→Faks. 3). Süßmayr fing trotz Zeitnot wieder ganz von vorne an.⁷ Die Instrumentation unterscheidet sich; in den zwei besagten Takten schrieb er etwas völlig anderes.

6 Siehe Lorenz 1997, S. 106, sowie Lorenz 2006. In aktuellen Publikationen wird bisweilen jedoch noch immer an dieser Zuschreibung festgehalten.

7 Leisinger (2012, S. 64ff) vermutet, dass Eyblers Beiträge Süßmayr gar nicht bekannt waren. Überliefert ist allerdings lediglich erstens die ‚Arbeitspartitur‘, die – vom *Dies irae* an – Mozarts Entwurfspartitur und Eyblers Zutaten in sich birgt, und zweitens die ‚Ablieferungspartitur‘, die Mozarts authentische Teile (für *Introitus* und *Kyrie*) enthält sowie vom *Dies irae* an alles Weitere in Süßmayr Handschrift. Wenn Süßmayr also Eyblers Arbeit unbekannt gewesen sein sollte, dann müsste er seinerseits aus einer – bis heute noch nicht aufgetauchten – weiteren Abschrift der originalen Mozart-Teile ohne Eyblers Anteile abgeschrieben haben.

Es hat sich auch eine Handschrift des *Offertoriums* von Maximilian Stadler erhalten, die bis auf wenige kleine Details mit Süßmayrs Version übereinstimmt (→ Faks. 5). Früher hat man angenommen, dass sie Süßmayr als Vorlage diente, und deshalb vermutet, dass Stadler noch vor Süßmayr ebenfalls seine Hand im Spiel hatte. Wolff (1991, S. 30ff) etwa hat angenommen, dass Stadler neben Constanze in einer Art Produzentenrolle beteiligt gewesen sein könnte: Er war der Witwe wesentlich bei der Ordnung und Verwertung des Nachlasses behilflich und ergänzte im Zuge dessen einige Entwürfe Mozarts, darunter auch Messe-Sätze. Darüber hinaus erwies er sich im sog. Requiem-Streit ab 1825 als Kenner der Tonsprache des Komponisten mit Eindrücken noch aus erster Hand.⁸ Genau wie Stadlers weitere Abschriften von Mozarts Partitur-Fragment wird diese Handschrift des *Offertoriums* inzwischen jedoch auf nach 1800 datiert.⁹ Es besteht demnach das umgekehrte Verhältnis: Stadler hat von Süßmayr abgeschrieben. Die Annahme einer möglichen Beteiligung Stadlers wird mitunter allerdings noch immer vertreten. Wenn Stadler bei den Ergänzungsarbeiten unmittelbar nach Mozarts Tod tatsächlich involviert gewesen wäre, dann bliebe fraglich, weshalb er sich in allen der zahlreichen späteren, vertraulichen wie öffentlichen Äußerungen so zeigte, als wüsste er nichts mehr davon.

*

Mozart hatte mit der Komposition des Requiems wohl erst am oder nach dem 8. Oktober 1791 begonnen; aufgrund diverser beruflicher und familiärer Verpflichtungen kann allerdings nicht von einer kontinuierlichen Arbeit die Rede sein. In der ersten Novemberhälfte verfasste Mozart mit der rund zwanzigminütigen Freimaurekantate noch sein letztes abgeschlossenes Werk. Um den 20. November herum, offenbar plötzlich, wurde er bettlägerig und verstarb schließlich in der Nacht vom 4. auf den 5. Dezember 1791.

Ob Mozart seinen Tod kommen sah, wissen wir nicht.¹⁰ Erinnerungen der Schwägerin Sophie Haibl an seine letzten Stunden (BriefeGA IV, S. 463) sug-

8 Gegenüber dem *Hostias* war er (neben anderen Zeitzeugen) allerdings zu Unrecht skeptisch, bis der Einblick in das schließlich aufgetauchte Autograph ihm Klarheit verschaffte. Übrigens ergänzte nach Mozarts Tod auch Eybler die Instrumentierung in einigen kleineren Werken Mozarts. Bei der Beerdigung Joseph Haydns 1809 dirigierte Eybler das Requiem Mozarts/Süßmayrs, das bei Beethovens Begräbnis 1827 ebenfalls erklang.

9 Leisinger (2012, S. 52) ist sogar der Ansicht, die Abschrift zeige „jedenfalls deutlich Stadlers Altersschrift und dürfte daher nicht vor etwa 1826 entstanden sein.“

10 Erwähnung verdient vielleicht in diesem Zusammenhang, dass Mozart es sich bereits 1787, als nicht er selbst, sondern sein Vater ernsthaft erkrankte und im selben Jahr verstarb, „zur gewohn-

gerieren dies zumindest für die letzte Phase der Erkrankung. Alle anderen diesbezüglichen Verlautbarungen haben ihren Ursprung in Mitteilungen der Witwe Constanze. Von ihr sind jedoch ausschließlich, wie schon angedeutet, hochgradig widersprüchliche Äußerungen bis nachweisliche Lügen zur Entstehung des Requiems überliefert, darunter die Behauptung, Mozart habe das Requiem noch ganz zu Ende komponiert. Naheliegender ist, dass Todesahnungen in dem Maße zunahmten, in dem sich Mozarts Zustand verschlechterte, aber nichts deutet in der Fragment-Partitur darauf hin: Das Schriftbild ist durchgehend geordnet; Mozart konnte seine Feder wie gewohnt flüssig und ganz ohne Beeinträchtigungen führen. Das Autograph zeigt auch keine Spuren von Eile, wie sie sonst bei unter Zeitdruck angefertigten Partituren, etwa beim *Don Giovanni*, durchaus zu erkennen sind. Wenn er also seit dem 20. November durchgehend ans Bett gefesselt bzw. bei schlechter Verfassung war, so hat Mozart von da an allem Anschein nach keine einzige Eintragung mehr in die Partitur vorgenommen.

Dennoch könnte Mozart – unwissentlich oder nicht – ein Requiem für sich selbst geschrieben haben: Mindestens drei Zeitungen berichteten, dass seine eigene Totenmesse bei seinem Begräbnis erklingen wäre. Dass ein Trauergottesdienst tatsächlich stattfand, und zwar am 10. Dezember 1791, konnte 199 Jahre später durch den Fund einer Rechnung für die Exequien nachgewiesen werden (Brauneis 1991a, S. 8ff). Gänzlich von Mozart abgeschlossen war allerdings lediglich der halbschlüssig endende *Introitus*. Der Gedanke, dass die Schreiber die fehlenden Stimmen des *Kyrie* in Eile vor der Totenmesse am 10. Dezember eintragen mussten, um nach dem musikalischen Doppelpunkt des *Introitus* jenen Satz folgen lassen zu können, liegt nahe. Es hat sich eingebürgert, diese sich auf Indizien stützende Theorie mehr oder weniger als Tatsache hinzunehmen.¹¹

*

heit gemacht“ hat, sich „immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen“ (BriefeGA IV, S. 41).

11 Michael Haydn ereilte 1806 übrigens das gleiche Schicksal wie Mozart. Bei seinem Seelenamt wurde erst der Beginn seines unvollendeten zweiten Requiems (in B), ab *Dies irae* aber sein erstes Requiem (in c) gespielt. Derartige Zusammenstellungen („Pasticcio“-Praxis) selbst von Sätzen verschiedener Komponisten waren in der Kirchenmusik-Praxis des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit (vgl. Brauneis 1991/92, S. 43, v. a. Anm. 19). Auch bei Florian Leopold Gaßmanns c-Moll-Requiem fehlt alles nach dem Offertorium. Hierfür hat interessanterweise Maximilian Stadler 1790 eine Komplettierung geschrieben. Gaßmanns Requiem kam sehr oft zum Einsatz. Und im frühen 19. Jahrhundert wurde es ergänzt durch Sätze von Georg Reutter, Joseph Krottendorfer, Michael Haydn und Joseph Kaintz (siehe Black 2007, S. 355).

An der Verbreitung des Requiems in Windeseile hatte die legendenumwobene Biographie des Erst-Schöpfers natürlich großen Anteil. Noch im Todesmonat wurden Mutmaßungen über Landesgrenzen hinaus publiziert: Mozart könne einer Vergiftung erlegen sein inmitten der Komposition einer Totenmesse,¹² die von einem Unbekannten in Auftrag gegeben worden war und die er für sich selbst zu schreiben glaubte. Die erste literarisch aufgearbeitete Mozart-Biographie, die von Franz Xaver Niemetschek, erschien bereits 1798 – zwei Jahre vor der Drucklegung des Requiems. Mit Erscheinen der Erstausgabe wurden immer wieder Autorschafts-Zweifel laut und Kritik, die sich bald auf Süßmayr einschoss.¹³ Eine doppelte Dichotomie charakterisiert die Rezeption: Zum einen das Bestreben nach Aufklärung gegenüber dem Bedürfnis nach Verklärung, zum anderen das Verlangen nach einem musikalischen Vermächtnis Mozarts gegenüber der erzwungenen Akzeptanz der Musik Süßmayrs. Das Requiem wird gleichzeitig als Erfolg (Mozarts ‚Aufbruch‘ betreffend) wie als Fehlschlag (was Süßmayrs Vervollständigung angeht) wahrgenommen. Gleichwohl tat dies dem ‚Meisterwerk‘-Status keinen Abbruch, und es gab auch von Beginn an Stimmen, die das Ergebnis der Koproduktion als ein vollkommene Werk großer Einheit verstanden haben.

Die Musikwelt hat sich also auf ganz verschiedene Weise mit der Melange der Stile – die auch von damaligen Komponisten wie Stadler angesprochen wurde – zufriedengegeben. Aber es wundert nicht, dass Süßmayr nach wie vor ins Spiel kommt, selbst wenn er geringgeschätzt wird: Seine Fassung ist das kompositorische Testament der rätselhaften Umstände unmittelbar nach Mozarts Tod; sie war Auslöser der historischen und ist Kristallisationspunkt gegenwärtiger Requiem-Streite. Seine Ergänzung repräsentiert das, was als ‚Mozart-Requiem‘ rezipiert wird und für

12 Vgl. *Musikalisches Wochenblatt* (Berlin), 31.12.1791. Dass Mozart in seinen letzten Lebensjahren Constanze gegenüber von seiner Angst sprach, vergiftet zu werden, können wir in Niemetscheks Biographie von 1798 lesen. Jedoch „besteht an einer natürlichen Todesursache kein vernünftig begründbarer Zweifel“ (Konrad 2005, S. 130), vgl. auch die ausführlichen Darlegungen schon bei Deutsch 1966, S. 149–153.

13 Erstmals wurde die „Echtheitsfrage“ öffentlich 1825 von Gottfried Weber aufgeworfen, im Artikel *Ueber die Echtheit des Mozart'schen Requiem* in der Zeitschrift *Cäcilia*. Beethoven bezeichnete Weber in seinem Exemplar als „doppelte[n] Esel“ und „Erzesele“. Er erkannte stilsicher, dass Weber an diesen Stellen die Authentizität der von Mozart stammenden Teile in Zweifel zog. Unabhängig von all dem schrieb Richard Strauss viel später, er werde „aus der furchtbar putzigen Süßmeyerschen Instrumentation einiges herausstreichen“ (Richard Strauss, *Briefe an die Eltern*, hrsg. von W. Schuh, Zürich/Freiburg 1954, S. 69). Auch Franz Liszt sah sich für seine Klavier-Transkription des *Lacrimosa* bei den Achtel-Paaren der ersten Violinen Süßmayrs veranlasst, Tonhöhen zu ändern.

viele zu einer Art Wahrheit geworden ist,¹⁴ zumal eine Chance – so gering sie auch sein mag – besteht, dass sich Mozarts Spuren darin befinden. Lange gab es zwar keine alternativen Fassungen, aber neben Richard Strauss und Benjamin Britten ist auch von Thomas Beecham, Marius Flothuis, Hamilton Harty, Bruno Walter und Felix Weingartner bekannt, dass sie für Aufführungen zumindest Änderungen in der Instrumentierung vorgenommen haben. Und sie waren sicher nicht die einzigen.

*

Festzuhalten bleibt auch, dass Süßmayrs Ruf bei allen berechtigten Vorbehalten unverhältnismäßig viel Schaden genommen hat. Es ist sicherlich keine Übertreibung zu sagen, dass die Musikwissenschaft eher dazu beigetragen hat, als dass sie Abhilfe schaffen konnte. Das hat verschiedene Gründe, rührt aber auch daher, dass Mozarts Notentexte nicht oder nicht ausreichend intensiv zum Vergleich herangezogen wurden. Hinsichtlich analytischer und stilkritischer Herangehensweisen kann man zwar über die letzten 70 Jahre Fortschritte ausmachen, aber im Großen und Ganzen ist das Gesamtbild unaufgeräumt geblieben, wobei inzwischen vermehrt aufwertende Darstellungen hinzugekommen sind. Die Kommentare zu Süßmayrs Ergänzungen bedürfen kritischer Bilanz aus musiktheoretisch fundierter Sicht ohne Zweifel kaum weniger als die Ergänzungen selbst.

Was Mozart selbst über Süßmayr gedacht hat, ist schwer einzuschätzen. Seine Vergleiche mit einem Ochsen¹⁵ wurden und werden immer wieder ange-

14 „Auch Aufführungsgeschichte schafft ja eine Wirklichkeit.“ (Schmid 2007, S. 248), vgl. kritisch auch Ebisawa 1992 und Harnoncourt 1983. Verschieden nuancierte Voten zur Akzeptanz von Süßmayrs Arbeit als ‚historical fact‘ stützen sich auf das Ausnahmekriterium Süßmayrs: seine zeitliche und persönliche Nähe zu Mozart. Diese können Formen annehmen wie „impurities‘ must be embraced wholeheartedly“ (Keefe 2008, S. 60; vgl. auch Levin et al. 2008, S. 593). Keefe sind dabei jedoch nachdrückliche Impulse zur Abkehr von diffamierender Süßmayr-Kommentierung zu verdanken. Er differenzierte seinen Aufruf später (2012, S. 81): „We need to embrace, far more systematically than hitherto, the musical and aesthetic resonances of the Requiem as a multi-authored work, in the process evaluating Süßmayr's and also Eybler's contributions in a new light informed by historical and aesthetic contexts.“ Vgl. auch Baumans (1991) scharfsinnige Gedanken zu modernen Ergänzungen, im Allgemeinen wie konkret zu jener Maunders. Simon P. Keefe sei an dieser Stelle gedankt für den anregenden Austausch zu Requiem-Ergänzungen im Allgemeinen und sein Feedback zu meiner Edition.

15 So in Briefen an Constanze vom Sommer 1791 (vgl. BriefeGA IV, S. 143, S. 147): „NB. Grüße mir den Snai [Süßmayr] – ich laß ihn fragen wie's ihm geht? – wie einem Ochsen halt, er soll fleißig schreiben daß meine Sachen bekomme [...]“; „Heute, als ich zum Wetzlar gieng, sah ich ein paar Ochsen an einen Wagen angespannt, und als sie zu ziehen anfiengen, machten es die Ochsen mit dem Kopf accurat so, wie unser närrischer N N – Snai! –.“ Der Vergleich mit „Ochsen am Berge“ [Kursivierung

führt, um vermeintliche Geringschätzung nachzuweisen. Auch schrieb Mozart 1791 einen Brief an den befreundeten, als Chorregent und Schulmeister in Baden amtierenden Anton Stoll, als sich Constanze dort zur Kur aufhielt – sechs Geburten und häufige Umzüge forderten ihren Tribut. Auf Mozarts Wunsch wurde sie von Süßmayr begleitet, der „auf Constanze aufpassen“ sollte. Auf der Rückseite des genannten Briefes an Stoll fälschte Mozart verspottend einen ‚Süßmayr‘-Brief, datiert mit „Scheishäusel den 12 Juli“ und signiert mit „ächter freund / franz Süßmayer / Scheisdreck.“ (BriefeGA IV, S. 153). Wie bedeutsam kann all dies jedoch sein angesichts der bekannten Vorliebe der Mozarts für mehr als derben Humor und des generellen Schreibstils der Briefe? Hier zeigte sich der Komponist häufig in ungebührlicher Weise undankbar gegenüber Zeitgenossen, denen er eigentlich viel Dank schuldete, und respektlos gegenüber verdienten Künstlern. Der Gedanke, dass sich hinter Mozarts Vergleichen vielleicht in Wahrheit Komplimente (für Fleiß etwa) verbergen, ist nicht ganz von der Hand zu weisen – auf den befreundeten Hornisten Joseph Leitgeb, für den die Hornkonzerte entstanden, hat Mozart sich in ganz vergleichbarer Weise bezogen.¹⁶ Immerhin bewegte sich Süßmayr in der engsten privaten wie beruflichen Umgebung der Mozarts. Eingebürgert hat sich darüberhinaus, Süßmayr als Schüler Mozarts zu bezeichnen. Zwar ist ein Schüler-Lehrer-Verhältnis zwischen Süßmayr und Mozart nicht in gleicher Weise belegbar wie bei Thomas Attwood, Franz Jakob Freystädtler und Barbara Ployer, von denen recht umfangreiche Unterrichtsmaterialien erhalten sind, aber das beweist noch nicht, dass es ein solches nicht gab, wie Black (2007) andeutet.

*

Was hat es mit Werkstattmaterialien Mozarts, auf die Süßmayr zurückgegriffen haben könnte, für eine Bewandnis? Tatsächlich hat es Skizzen zum Requiem gegeben – deren zwei wurden 1962 auf einem Blatt gemeinsam mit zwei weiteren Skizzen gefunden,

des Herausgebers] geht auf einen Brief Constanzes von 1827 an Stadler zurück (BriefeGA IV, S. 491): „Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayer sagte: ‚Ey – da stehen die Ochsen wieder am Berge; das verstehst du noch lange nicht‘“.

16 Die Widmung des Hornkonzerts KV 417 lautet: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt / zu Wien den 27: May 1783“; der Horn-Solopart im fragmentarischen Rondo KV 412 enthält 41 derb (in einer Art humorvoll) beleidigende, an Leitgeb gerichtete ‚Hinweise‘, in denen dieser unter anderem angesprochen wird mit „Esel“, „Narr“, „Elen-diger“, „infames Schwein“ und „Sauschwanz“. Dabei ist vielleicht zu erwähnen, dass Leitgeb's Beherrschung des Instruments im Alter nachließ, was Mozart dazu veranlasste, den Umfang der Hornstimme von Konzert zu Konzert enger zu halten.

eine zur Ouvertüre der *Zauberflöte* und eine, die noch nicht zugeordnet werden konnte, möglicherweise aber ebenfalls mit der *Zauberflöte* zu tun hat (→ Faks. 6). Eine der beiden Skizzierungen zum Requiem, die zwei Vorstufen zu T. 7ff des *Rex tremendae* in sich birgt, hat Mozart schlussendlich – wie das Requiem-Fragment dokumentiert – zu etwas ganz anderem umgeformt. Dass auch die andere, zu einer *Amen*-Fuge (→ Noten-Bsp. 1), von Mozart im Hinblick auf das Requiem niedergeschrieben wurde, kann jedoch als sicher gelten.¹⁷ Wo sich dieses Blatt direkt nach Mozarts Tod in dessen ungeordnetem Nachlass befand, ist nicht bekannt. Hätte es den Weg zu Süßmayr gefunden, wäre zunächst eine Entzifferung notwendig gewesen. Dergleichen ist jedoch selbst für heutige darauf spezialisierte Fachleute mit den neuesten technischen Möglichkeiten eine Herausforderung, bei der sich nicht immer alle Einzelheiten klären lassen – so wie es bei der *Amen*-Skizze auch der Fall ist. Denn diese im Wirrwarr anderer Aufzeichnungen verborgene und mehrfach veränderte Notiz ist in keiner Weise mit der geordneten Reinschrift der Fragment-Partitur vergleichbar. Süßmayr hat das einzige bislang aufgetauchte, (noch?) nicht verwertete Werkstattmaterial zum Requiem also nachweislich nicht berücksichtigt und hätte vielleicht etwaige weitere „Zettelchen“ und „Trümmer“ von Mozarts Hand auch nicht zuordnen, geschweige denn verlässlich dekodieren können. Gleichzeitig wird hier die Unwägbarkeit deutlich, die mit der *Amen*-Skizze einhergeht, denn „skizzenschriftlich Fixiertes steht immer im Rang des Vorläufigen (keine Skizze Mozarts stimmt notengetreu mit einer Endfassung überein),

17 Mitunter wurde die kompositorische Qualität des *Amen*-Entwurfs in Zweifel gezogen, allerdings ohne die geringste Angabe von belastbaren Argumenten, so von Bauman (1991, S. 160): „This is not genuine Mozart in any meaningful sense, but mediocre counterpoint, unworthy to stand as Mozart's conclusion to his powerful vision of the Last Judgement.“ Black (2007, S. 360) sieht in T. 7 einen „awkward diminished-fifth leap“, wobei sicherlich nicht der Sprung an sich seltsam ist, sondern eher, dass die sich anschließende Gegenbewegung, die dieser erwarten lässt, ausbleibt. Dass die Skizze ein frühes Stadium im Schaffensprozess dokumentiert, steht außer Frage. Black spricht diesbezüglich die schwer zu entziffernden Korrekturen Mozarts für die vierte Stimme (über dem vierten Themen-Einsatz, im Bass) an. Aber es gibt eine Reihe von Skizzen, die vergleichbare oder sogar noch ungünstigere Verhältnisse aufweisen und dennoch den Weg ins Werk gefunden haben. Dass Mozart schon für das *Requiem*-Thema (Originalgestalt) kein besonders prägnantes Profil wählte, kann zumindest verständlich machen, dass Schmid (1997) bei der *Amen*-Skizze (Umkehrungsgestalt) keine zwingende Verbindung zum Requiem sieht. Gleichwohl: Mit dem wenig prägnanten Profil fiel die Wahl auf eine Standard-Tonfolge für Umkehrungskünste. Berücksichtigt man also die satztechnischen Implikationen dieses Topos, scheint die Verbindung zum Requiem umso naheliegender, denn die Ermöglichung dieser Modifikationen und Kombinationen, die an mehreren Stellen des *Introitus* bereits nachweisbar sind, kann als ausschlaggebend gelten.

anders Geschriebenes im Rang des Gültigen (ohne zwangsläufig zu einem vollendeten Werk zu gehören).“ (Konrad 1998, S. XII). Die Bedeutung, die Mozart der *Amen*-Skizze für die Finalgestalt des Requiems beigemessen haben könnte, ist also nicht einzuschätzen.

Constanze (seit 1809 wieder verheiratet mit Nissen) erwähnte erstmals 1826 – 35 Jahre nach Mozarts Tod – derartige Aufzeichnungen, die sie auf Mozarts Schreibtisch gefunden haben will und die angeblich etwas von Bedeutung für das Requiem enthalten haben könnten. An Maximilian Stadler (BriefeGA IV, S. 491) schrieb sie: „Setzen wir den Fall, daß Süßmayr Trümmer von Mozart gefunden hatte (zum Sanctus etc) so wäre ja das Requiem doch nur noch Mozarts Arbeit.“ Für die Bewertung ihrer Mutmaßungen ist jedoch wichtig, den Kontext zu kennen, denn Constanze reagierte auf den seit 1825 ausgetragenen Requiem-Streit, in dem öffentlich in Zweifel gezogen worden war, dass das Werk tatsächlich von Mozart stammte. Süßmayr, der die Wahrheit hätte ans Tageslicht bringen können, war zu diesem Zeitpunkt schon lange tot – er starb 1803 fast im gleichen Alter wie Mozart – und fiel damit als Gewährsmann aus. In seiner *Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem* griff Stadler Constanzes Spekulationen, „es hätten sich auf Mozart's Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Herrn Süßmayr übergeben habe“, auf und ergänzte: „Was genau dieselben enthielten, und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe, wußte sie nicht.“ Auch er gestand ein, dass „nicht erwiesen werden“ könne, ob „Süßmayr dazu [*Lacrimosa*-Fortsetzung, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*] einige Mozartische Ideen benutzt habe, oder nicht“ (1826, S. 16). An anderer Stelle war ihm gar eine stilistische Abgrenzung wichtig: „In den letzten 3 Theilen des Requiem: Sanctus, Benedictus, agnus [sic] Dei wird ein Kenner des Moz. Styls ohne Mühe die Verschiedenheit wahrnehmen. Es mag seyn, daß Süßmayr einige Ideen von Mozart geborgt habe; allein die Ausführung ist gar nicht mozartisch sondern dem Süßmayr ganz eigen, und seiner [vermutlich 1800 komponierten] Messe in D ähnlich.“ (1826Erg, zit. nach Plath 1976/77, S. 183)

Auch hinsichtlich möglicher mündlicher Instruktionen durch Mozart bleiben die Quellen vage und unsicher. Sophie Haibl schilderte 1825 in einem Brief an ihre Schwester Constanze und ihren Schwager Georg Nikolaus Nissen mit eindrücklichen Worten ihre Erinnerungen an die letzten Stunden in Mozarts Leben: „da war der Sissmaier bey M: am Bette dan Lag auf der Deke das Bekannte Requiem [sic] und

M: Explicirte jhm wie seine Meinung seie daß er es Nach seinem Todte Vollenden sollte. [...] sein Leztes war noch wie Er mit dem Munde die Paucken, in seinem Requiem aus Trüken wollte [...]“ (BriefeGA IV, S. 464). Von Süßmayr selbst ist keine Erwähnung dieser Begebenheiten, von denen man annehmen könnte, dass sie im Gedächtnis geblieben wären, überliefert. Möchte man dem (34 Jahre nach Mozarts Tod erst niedergeschriebenen) Bericht Glauben schenken, dann liegt es im Auge der Betrachtenden, wie sich die Tragweite dessen, das Süßmayr hier mitgenommen haben könnte, einschätzen lassen kann. Doch auch Süßmayr selbst berichtete in einem Brief an Breitkopf & Härtel (8. Februar 1800), dass Mozart mit ihm „über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt“ hätte. Allerdings bezogen sich diese Gespräche auf „die schon in Musik gesetzten Stücke“, also das uns bekannte Requiem-Fragment, und hatten sich zudem wohl nicht unter Todesqualen zugetragen. Fraglich bleibt: Wenn Süßmayr unmittelbar vor Mozarts Tod der letzte war, der Instruktionen aus erster Hand für die Vollendung des Requiems erhalten hat, wieso hat ihn die Witwe dann nicht als ersten mit der Komplettierung beauftragt?¹⁸

Gleichwohl handelt es sich bei Süßmayrs Brief an Breitkopf & Härtel um eine der wichtigsten und vergleichsweise verlässlichsten Quellen zu Mozarts Anteil am Requiem. Darauf bedacht zu verhindern, als „Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer weg[z]u kommen [...], als jener Rabe, der sich mit Pfauen-Federn schmückte“, legte Süßmayr dem Verleger der Erstausgabe gegenüber offen, dass er selbst die Fortsetzung des *Lacrimosa* ab Takt 9, das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei* „ganz neu [...] verfertigt“ habe.¹⁹ Auch die Umtextierung des *Kyrie* zum *Cum sanctis tuis* sei seine eigene Idee gewesen. Werkstattmaterialien erwähnt Süßmayr nicht.²⁰

18 Constanzes gegenüber Stadler geäußelter Begründung (BriefeGA IV, S. 492) – „weil ich eben (ich weiß nicht warum) böse auf Süßmayr war“ – ist, obwohl sie „alles beschwören könnte“, mit Vorsicht zu begegnen, denn auch ihre Behauptung, Eybler hätte ihr den Wunsch auf Vervollständigung sogleich abgeschlagen und das Manuskript gar „nicht in die Hand“ bekommen, hat sich als unwahr erwiesen.

19 Ein längerer Auszug des Briefes ist auf Seite 12 wiedergegeben.

20 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch, dass Süßmayr (zit. nach Hausner 1964, S. 40) seine Oper *Der rauschige Hans* aus dem Jahr 1788 als „ein Operett [...], wozu ich hier [Wien] unter der Leitung des seeligen, unsterblichen Mozarts die Musik setzte“, beschrieb, obwohl sich seine erste Begegnung mit Mozart frühestens 1790 zugetragen hat. Demnach konnte auch Süßmayr Fakten zu seinen Gunsten uminterpretieren.

Unter all den widersprüchlichen Bekundungen Constanzes zum Requiem ist auch eine aufschlussreiche vertrauliche Mitteilung an den Verleger Johann Anton André von 1800 erhalten geblieben (BriefeGA IV, S. 386). Nicht nur ist darin von „Trümmern“ oder „Zettelchen“ der Jahrzehnte später angestellten Mutmaßungen bezeichnenderweise keine Rede. Vielmehr decken sich die Informationen im Wesentlichen mit jenen aus Süßmayrs im gleichen Jahr verfassten Brief: „Sie wissen ja / unter uns / daß nicht alles von Mozart, namentlich viele Mittelstimmen, ist [...]. Ich [...] vertraue Ihnen folgendes Geheimniß an. Alles was dem Dies irae vorausgeht, hat der Anonymus [Wallsegg] im Original. Von da an hatte Mozart nur Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare und Confutatis in allen Hauptstimmen gemacht, und in Mittelstimmen wenig oder gar nichts: diese wurden von einem Andern [Süßmayr] gemacht [...] Sie wissen also nun bestimmt alles, was Mozart am Requiem gemacht hat: ich habe es oben gesagt, und dazu kömt noch, was weiter hinten bloße Repetition ist [Communio]. Das Sanctus, was ich Ihnen verschaffe, ist in der Originalhandschrift dessen, der dieses Stük wie den Rest gemacht hat [Süßmayr].“ André hatte im Jahr zuvor Mozarts handschriftlichen Nachlass von Constanze erworben. Er war somit Geschäftspartner; ihm gegenüber gab es keine Notwendigkeit mehr für Halb- oder Unwahrheiten.

Dass sich die Erzähltradition, Süßmayr habe bei seiner Vervollständigung des Requiems auf Werkstattmaterialien Mozarts zurückgegriffen, dennoch bis heute aufrechterhalten kann, dürfte mit der von Constanze begründeten und noch immer effektiven Vermarktungsstrategie zu tun haben, aber nicht zuletzt auch mit dem Wunsch der Nachwelt, in Mozarts letzter, von einem anderen Tonsetzer fertiggestellten Komposition möglichst viel Originalsubstanz des ‚Meisters‘ in Händen zu haben. Wie viel Glauben und Bedeutung man der Erzählung letztlich schenken möchte: Der Popularität und Rechtfertigung von Mozarts/Süßmayrs Requiem-Fassung kam (und kommt sie noch immer) zugute.

*

Süßmayr gelang es, den Umständen geschuldet, mit dem Requiem eine architektonische Rarität zu erschaffen, die als solche paradoxerweise weitestgehend unerkannt blieb. Hierzu seien zunächst die Hintergründe ausführlich dargelegt.

In liturgisch gebundener Musik sind Da-capo-Anlagen häufig bereits in den zu Grunde liegenden kanonischen Texten und ihren gregorianischen Ausformungen vorgeprägt. In (Requiem-)Messen findet

sich so bspw. nach dem *Benedictus* häufig ein Da capo des *Hosanna*, das am Ende des *Sanctus* bereits erklungen war. Auch beim *Offertorium* im Requiem erklingt nach dem Vers *Hostias* in aller Regel ein Da capo des *Quam olim Abrahae*, das im Satz zuvor am Ende des *Domine Jesu* stand (→ Faks. 2 mit Mozarts Da-capo-Einträgen).

Etwas anderes als ein Da capo, also die wörtliche Wiederholung eines Abschnitts, ist eine Parodie bzw. Kontrafaktur, unter welcher im engeren Sinne zu verstehen ist, dass eine bereits existierende Musik mit einem neuen Gesangstext unterlegt wird.²¹ Mehr oder weniger weitgehende Modifikationen der Musik können, müssen aber nicht dabei auftreten. Parodieverfahren im Sinne reiner Umtextierungen waren noch in der Bach-Zeit Gang und Gäbe, innerhalb eines Werks aber durch spezielle Umstände begründet, etwa besondere dramaturgische bzw. quasi-szenische Gegebenheiten (wie in mehreren Turba-Chören in Bachs *Johannespassion*) oder der Absicht, mehrstrophige Anlagen zu strukturieren (wie in Bachs Motette *Jesu, meine Freude*). In Messen allerdings war es durchaus gängig, dass für das abschließende *Dona nobis pacem* die Musik des *Kyrie*, umtextiert aber ansonsten praktisch identisch, wiederholt wurde. Jan Dismas Zelenkas *Missa Votiva* ZWV 18 ist dafür ein Beispiel. Oft wurde auch nur das zweite *Kyrie*, manchmal der *Gloria*-Schluss (beide meist Fugen), für das *Dona nobis pacem* wiederverwendet. Bachs h-Moll-Messe stellt einen prominenten Sonderfall dar, ist dessen beschließendes *Dona nobis pacem* eine Kontrafaktur des zuvor gehörten *Gratias* aus dem *Gloria* (und seinerseits bereits eine Parodie aus Kantate 29). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam diese Herangehensweise für das *Dona nobis pacem* aber außer Gebrauch.

Zumindest von Werk zu Werk kam es auch zu Parodieverfahren in der Geschichte von Requiem-Messen, die den mitunter sehr kleinen Zeitfenstern für die Produktion geschuldet waren: Niccolò Jommelli konnte so 1756 sein Requiem in nur wenigen Tagen fertigstellen. Die Kirchenmusik, auf die Jommelli dabei zurückgriff, war allerdings nur in Italien bekannt, nicht in seinem neuen Wirkungskreis Stuttgart (vgl. Hochstein 1984 und Schmid 1997Jom). Im ausgehenden 18. Jahrhundert kam das Parodie-Verfahren von Werk zu Werk bei ein und demselben Komponisten praktisch so gut wie überhaupt

21 Koch (1802, Sp. 1136) definierte: „Wenn zu einem schon vorhandenen Singstücke ein anderer Text [...] unterlegt wird, so nennt man diesen dem Tonstücke aufs neue untergelegten Text eine Parodie.“

Introitus

[Antiphon:] **Requiem aeternam
dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.**

[Verse] Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

[Antiphon:] **Requiem aeternam
dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.**

Communio

[Antiphon:] Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

[Vers:] **Requiem aeternam dona eis, Domine:
Et lux perpetua luceat eis.**

[Zu wiederholende Abschnitte der Antiphon:]
Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

GRAFIK 1

nicht mehr vor;²² für das Requiem können wir es, sicher auch innerwerklich, ausschließen. Mozart veranschlagte laut Rochlitz „etwa vier Wochen“²³ für die Komposition des Requiems und ließ sich offenbar Zeit; eine äußere oder innere Notwendigkeit für Kontrafakturen scheint es nicht gegeben zu haben.

Die Anlage des Requiems von Mozart/Süssmayr weist nun folgende Besonderheit auf: Süssmayr behalf sich beim Schluss mit einer Hybrid-Lösung aus Da capo der letzten Teile des *Introitus*, was an sich durchaus üblich war, und Kontrafaktur der vollständigen *Kyrie*-Fuge – was es in diesem Umfang nie zuvor gab und so bislang noch nicht wieder gegeben hat. Die Möglichkeit zu Erstem besteht, da in der Liturgie der Totenmesse bereits eine Verklammerung des Endes mit dem Beginn angelegt ist; die *Communio* wiederholt den Abschluss des *Introitus* wört-

lich: „Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis“. Während im *Introitus* dieser Textteil eine Antiphon ist, die zwei Psalmverse einklammert, handelt es sich in der *Communio*, genau umgekehrt, um einen eingeklammerten Vers (siehe Grafik 1).

Was Süssmayrs Anordnung angeht, so wurde bislang ein einziges, kaum bekanntes Requiem mit einer zumindest ansatzweise ähnlichen Konstellation nachgewiesen: Nur in der neunten Totenmesse (E-Dur) von Johann Ernst Eberlin (1702–1762) hat Beatrice Ebel (1997) eine Wiederholung der *Introitus*-Antiphon als *Communio*-Vers und des *Kyrie* als zweites *Cum sanctis tuis* analog zu Mozarts Requiem aufgespürt. Jedoch ist dieser Fall aufgrund der erheblich kleinräumigeren Anlage und auch wegen Modifikationen beim Wiederaufgriff anders gelagert: Bei Eberlin ist eine gestalterische Motivation erkennbar; Süssmayrs Arbeit mutet dagegen wie das Ergebnis eines Cut-and-paste-Verfahrens an.

Allerdings könnte Mozart Eberlins Requiem in seiner Salzburger Zeit durchaus nicht nur gehört, sondern auch musiziert haben, denn er war von 1769 bis 1779 Instrumentalist im Dienst der Dommusik und 1779–1781 Hoforganist. Eberlins Totenmessen dürften nach seinem Tod 1762 noch in Gebrauch gewesen sein, da danach kaum weitere Requiem-Messen in Salzburg komponiert wurden. Für Wien konnte Black (2007) übrigens für die Zeit zwischen 1781 und 1791 ebenfalls kein einziges neu komponiertes Requiem

22 Siehe zur Parodie um 1800 Schwindt-Gross 1988. Die Praxis verlagerte sich hin zu Fremdparodien, die verbreitet waren auch von Werken Mozarts oder Haydns, nur zum Teil in deren Kenntnis. In Mozarts Schaffen begegnet uns das Parodieverfahren bei der nicht vollendeten *Missa in c* KV 427, die er „selbst in das Oratorium: *Davide penitente* [Davide penitente KV 469] umgeschaffen“ hat (Stadler 1826, S. 10). Der liturgische Rahmen einer Messe hat vielleicht nach einer weniger ausufernden und experimentellen Musik verlangt, wodurch die musikalische Substanz ‚frei‘ wurde. Dafür spricht, dass Mozarts liturgisch gebundene Musik nach KV 427 (einschließlich der Fragmente) weniger überbordend gehalten anmutet.

23 AmZ 5. Dez. 1798, Sp. 150. Rochlitz' Aussagen ist allerdings mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen, denn etliche haben sich als falsch oder übertrieben erwiesen.

(Erste Zeile der Antiphon ist noch Teil des vorausgehenden *Agnus Dei*)

[Antiphon, 1. Zeile:] Lux aeterna luceat eis, Domine:

[Satzbeginn]

Fuge

[Antiphon, 2. Zeile:] Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

Rückgriff auf Introitus-Antiphon:

[Vers] Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Da capo der Fuge

[liturgisch zu wiederholende 2. Zeile der Antiphon:]
Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

GRAFIK 2

ausmachen. Dass nun Mozart sich in Wien 1791 (oder gar auf irgendeine Weise Süßmayr) an speziell dieses Requiem Eberlins erinnern haben sollte, das bis auf den bedingt vergleichbaren Aufgriff von *Introitus*-Antiphon und *Kyrie* in der *Communio* keine weiteren Ähnlichkeiten aufzeigt, dürfte unwahrscheinlich sein. Plausibler scheint, dass Mozart verbreitete Formanlagen aufgenommen und weiterentwickelt hätte, zumal von Werken, die er schätzte und die ihm in mancherlei Hinsicht als Modell für seine Requiem-Vertonung dienten. Und in der Tat findet sich in einer solchen früheren Requiem-Messe in der *Communio* beim Vers „Requiem aeternam“ eine gängige und naheliegende Form des Wiederaufgreifens musikalischer Substanz aus dem *Introitus*. Damit ist das von Mozart geschätzte *Schrattenbach-Requiem* Michael Haydns mit dem in Grafik 2 dargestellten Aufbau gemeint.

Interessanterweise zeigt das Thema von Haydns *Cum sanctis tuis*-Fuge eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem in Mozarts *Kyrie*- und damit auch zu Mozarts/Süßmayrs *Cum sanctus tuis*-Fuge: Beide enthalten einen verminderten Septim-Sprung (→ **Noten-Bsp. 2a und 2b**). Der Unterschied ist aber, dass bei Haydn das *Kyrie* am Werkbeginn nichts mit dem Werkende zu tun hat: Haydns *Cum sanctis tuis*-Fuge tritt erstmals am Werkende auf und wird dort erst bei den liturgisch zu wiederholenden Abschnitten der *Communio* als Da capo gesetzt, wie es von gregorianischen Formen ausgehend eine schlüssige Tradition war. Rückgegriffen auf den *Introitus* wird nicht bei „Cum sanctis tuis“, sondern „Requiem aeternam“. Süßmayr dagegen greift in einer so nie dagewesenen Weise schon beim ersten Erscheinen des „Cum sanctis tuis“ auf den *Introitus* zurück und beim zweiten schließlich auf das *Kyrie*.

Rückgriffe wie jener bei Michael Haydn waren vorausgeplant, d. h. die entsprechende Passage ist von vornherein für den Einsatz an beiden Stellen gestaltet. Vergleichbares ist in der von Mozart noch komponierten *Introitus*-Anlage aber nicht zu erkennen.

Die Konstruktion des *Introitus* scheint formal allein der Eröffnungssituation des Requiems vorbehalten gewesen zu sein. Das gilt noch mehr für das *Kyrie*, gegen dessen Wiederaufnahme zudem die Gattungstradition spricht. Mozarts Organisation des musikalischen Materials im *Kyrie* ist so passgenau auf den Text zugeschnitten, dass sie für das *Cum sanctis* nicht mehr nahe liegen kann: Alles ist thematisch eng und konsequent verschränkt, bedingt durch Kürze, Syntax und Semantik des *Kyrie*-Textes. Hier geht es um einen Gott, im *Cum sanctis tuis* dagegen um alle Heiligen.²⁴ Mozart wird natürlich bewusst gewesen sein, dass Haydn in seiner Fuge ebenfalls eine verminderte Septime zum Einsatz brachte; daraus zu schließen, dass Mozart nun auch beabsichtigt hätte, seine singuläre *Kyrie*-Fuge, die aufs Engste mit dem Text verbunden ist, nochmals beim *Cum sanctis tuis* wiederzuverwenden, ist angesichts des Gesagten also in mehrerlei Hinsicht unwahrscheinlich. Nicht zuletzt wäre es vom Grundsatz her eine innerwerkliche Kontrafaktur, die unwahrscheinlich ist für Zeit wie Werk, und die wir bei Haydn ja auch gar nicht vorfinden.

Mozart ist übrigens offenbar der erste, der auf die zunächst konsequent verschränkte Kopplung von *Kyrie* und *Christe* gekommen ist. Zwar gibt es in Salzburger und Wiener Requiem-Messen, wie auch Schuller (1995, S. 321) anführt, Fugen oder fugenartige Sätze, die *Kyrie* und *Christe* je einem Thema zuordnen. Jedoch sind diese Themen nicht von Beginn an konsequent gekoppelt, sondern werden, einem anderen Typus der Doppelfuge folgend, erst mit einigem Abstand nacheinander eingeführt. Beispiele dafür finden sich etwa in den Totenmessen von Heinrich Ignaz Franz Biber (in A und in f), Guiseppe Bonno (in c),

24 Vgl. Schmid 1997, S. 33. Dass das „quia pius es“ zuweilen als inhaltlich unpassend für die *Kyrie*-Musik erachtet wird, rührt daher, dass zumeist von der üblichen deutschen Übersetzung („der du bist mild“) ausgegangen wird. „Pius“ meint hier aber weniger „mild“ als vielmehr „zu seinem Wort stehend“ oder „sein Wort haltend“. Für die Liturgie betreffende Hinweise danke ich Albert Richenhagen und Wolfgang Bretschneider (†).

Johann Joseph Fux (in c), Johann Caspar von Kerll (in F) und Georg Reutter dem Jüngeren (in c).

Kommen wir nun zu historischen Aussagen zu dieser besonderen Requiem-Gestalt, wie sie von direkt bei der Fertigstellung involvierten Personen überliefert sind, beginnend mit Constanze. Ihr zufolge habe Mozart Süßmayr gebeten, „wenn er wirklich stürbe ohne es [das Requiem] zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetieren“ (BriefeGA IV, S. 234). Festzustellen ist zunächst, dass, wenn wir annehmen, diese Aussage Constanzes sei wahr, sie hier offenbar einen ‚Plan B‘ Mozarts beschreibt, den zu ersinnen nur dann notwendig gewesen wäre, wenn Mozart tatsächlich seinen frühzeitigen Tod befürchtet hätte. Eine Rekapitulation der *Kyrie*-Fuge am Ende des Requiems – falls das gemeint war – ist allerdings alles andere als „ohnehin gebräuchlich“, wie oben gezeigt wurde. Vielleicht meinte Constanze hier aber auch die Repetition der *Introitus*-Antiphon und nicht die der *Kyrie*-Fuge. Am Ende des *Introitus* im Requiem gibt es ein Fugato, das seinerseits eine veränderte Wiederaufnahme des *Introitus*-Beginns darstellt. Denkbar ist, dass sie diese Passage(n) als „erste Fuge“ verstanden hat.

Möglich ist auch, dass Constanze sich auf etwas bezog, das nicht in Requiem-Messen, sondern in allsonntäglichen Messen auftrat: Für die abschließende Friedensbitte „Dona nobis pacem“ griff man zuweilen auf Bestandteile des eröffnenden *Kyrie* zurück, wofür es mit der *Krönungsmesse* KV 317 auch ein Beispiel aus Mozarts Feder gibt. Dabei handelt es sich lediglich um losere Wiederaufnahmen von Taktgruppen oder Melodieteilen des Eröffnungssatzes. Die oben angesprochene Praxis, Musik des *Kyrie* oder auch des *Gloria*-Schlusses weitgehend intakt für das *Dona nobis pacem* umzutextieren, war seit Jahrzehnten nicht mehr üblich. Die Texte des *Kyrie* und *Dona nobis pacem* liegen außerdem strukturell und in gewisser Weise inhaltlich recht nah beieinander, was beim Requiem mit dem beschließenden „Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius est“, das von Süßmayr unter die Musik des eröffnenden „Kyrie eleison“ (bzw. „Christe eleison“) gelegt wurde, nicht der Fall ist.

Es überrascht in Anbetracht der widersprüchlichen Aussagen Constanzes nicht, dass sich auch hinsichtlich der Kontrafaktur am Werkende eine Äußerung Süßmayrs erhalten hat, die etwas ganz anderes beinhaltet – wenn Constanze mit der „ersten Fuge“ das *Kyrie* gemeint haben sollte. Süßmayr formulierte in seinem schon erwähnten Brief von 1800, dass es seine eigene und nicht Mozarts Entscheidung war, das *Kyrie* „zu repetieren“. Er schrieb, „nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu

geben, die Fuge des *Kyrie*, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen“. Sieht man Süßmayrs Wortwahl nicht als Tiefstapelei („nur hab ich mir erlaubt“), so mag sie vielleicht sogar suggerieren, dass ihm bewusst war, dass (a) Mozarts Absichten andere waren, (b) seine Lösung gattungsgeschichtlich ungewöhnlich ist oder (c) beides. Im Anschluss an die vorausgehenden Zeilen des Briefes (→ S. 12) wirkt seine Aussage umso mehr in einer solchen Weise.

Die Forschung ist mit diesen Zusammenhängen sehr heterogen umgegangen, was vor allen Dingen daran liegen dürfte, dass sich in der über 200 Jahre währenden Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Requiems eben auch die Tradition verfestigt hat, die Schlussanlage unhinterfragt als mitgegeben hinzunehmen. Dass dem Anschein nach ein *Da capo* und eine Kontrafaktur wie ein und dasselbe anmuten können, mag auch Anteil daran haben, genauso wie der Umstand, dass es in dem Mozart bekannten *Schrattenbach-Requiem* von Michael Haydn eine Schlussfuge gibt, deren Thema ebenfalls eine verminderte Septime enthält. Der letztgenannte Umstand birgt die Gefahr der Überinterpretation. So kann die Schlussfuge im Requiem, die Süßmayr dort erst integrierte, als an Haydns Schlussfuge angelehnt erscheinen. Und es ist dann kein großer Schritt mehr hin zu der Annahme, Mozart hätte dies ursprünglich so beabsichtigt und folglich schon die *Kyrie*-Fuge entsprechend angelegt.

Die Veröffentlichungen von Wolff und Keefe aus traditionell musikhistorischer Sicht werden der Kontrafaktur-Problematik im Requiem nicht gerecht: Keefe (2012, S. 222) reiht Süßmayrs Anlage (irrtümlich) ein in das Repertoire früherer Requiem-Vertonungen. Wolff (1991, S. 48) nimmt Constanzes Aussage, Mozart habe Süßmayr für den Abschluss des Requiems entsprechend instruiert, für bare Münze und versteht den gesamten Schluss als von Mozart intendiert; er unterlässt die Hinterfragung anhand von Gattungskonventionen ganz. Die Widersprüche der Aussagen von Constanze und Süßmayr wurden ansonsten zwar diskutiert, etwa von Bauman (1992, S. 496) und Schuler (1995), und auf Diskrepanzen zur Gattungstradition sind zudem Schmid (1997) und Ebel (1997) eingegangen. Innerhalb der Fachwelt scheint sich das Bild allmählich aufzuklären (siehe etwa Ackermann 2006); im allgemeinen Bewusstsein aber spielen diese Zusammenhänge kaum eine Rolle.

Einerseits ist wahrscheinlich, dass Mozarts Absichten für die *Communio* andere waren, andererseits ist vielleicht nichts am Requiem mehr zur ‚Wahrheit‘ geworden. Offenbar hat allein die Existenz und weite Verbreitung der Requiem-Fassung Mozarts und Süß-

mayrs ausgereicht, jedwede Skepsis gegenüber solch einer Architektur gar nicht erst aufkommen zu lassen. Und sinngemäße Anklänge des Beginns am Ende sowie formale Anlagen mit gliedernden Da capo-Aufgriffen bleiben, mitinspiert von der überaus bekannten Totenmesse Mozarts/Süßmayrs, eine Konstante bei Requiem-Vertonungen für die Kirche wie den Konzertsaal.²⁵ So gesehen ist die *Missa pro defunctis* Mozarts/Süßmayrs zum Inbegriff einer Form geworden, für die es so paradoxerweise gar keine weiteren Beispiele gibt.

*

Jede Darstellung der Entstehung des Requiems windet sich zwangsläufig um die großen Lücken und Widersprüchlichkeiten der Erzählungen. Überwiegend wissen wir nicht, wie es war, und über Autorchaftsfragen lässt sich jenseits klarer Zuweisungen von Handschriften vielfach nur streiten. Antwortversuche sind in dieser philologisch unklaren Situation auch ein Spiegel persönlicher Präferenzen. Nicht alles ist jedoch Ansichts- oder Geschmackssache.

Einschneidende Eingriffe für die Pariser Erstaufführung 1804, historische Hinzufügungen eines *Libera me* Sigismund von Neukomms und Ignaz von Seyfrieds, Klavier-Transkriptionen Carl Czernys und Franz Liszts und historische Reduktionen für Streichquartett sowie für Klavier mit Harmonium sind Zeugnisse davon, dass die Weiterbearbeitung von Beginn an eine Konstante der Aufführungs- und Rezeptions-

25 Je mehr sich das Requiem von der Kirche emanzipierte, desto freier wurde mit den kanonischen Texten umgegangen, und das auch bei jenen Requiem-Messen, die weiterhin für den liturgischen Gebrauch entstanden. Gabriel Fauré bspw. übergang beim *Agnus Dei* (einschl. *Lux aeterna*) die Ordnung der gregorianischen Texte, indem er die Wiederholung des *Cum sanctis* entfallen ließ und somit das *Agnus Dei* mit Text und Musik des *Introitus*-Beginns schließen lassen konnte. Als epilogartiges Nachspiel erscheint aber, ohne Text, die versöhnliche Eingangs-Melodie des *Agnus Dei* ein letztes Mal. Ohne dass mir dieses Beispiel konkret bewusst war, hatte ich eine ähnliche Textarchitektur für die Edition (natürlich ohne wortlosen Epilog) erwogen, die sogar einmal (in Harvard) aufgeführt worden ist. Ein Sänger berichtete mir von der eindringlichen Wirkung, da das letzte zu hörende Wort dann „Requiem“ ist. Angesichts der kirchenmusikalischen Praxis ist es, zumal in der konservativ behandelten Requiem-Messe, aber unwahrscheinlich, dass 1791 die kanonischen Texte entsprechend umgestellt worden wären. – Wenn bei Requiem-Vertonungen das *Libera me* mit an den Schluss gestellt wird, ergeben sich nicht nur deutlich mehr Textaufgriffe, vor allem des *Dies irae*. Das Werk schließt dann auch automatisch mit der Anrufung vom Beginn: „Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis“. Eine solche Formgestaltung zieht mehrere Da-capo-Aufgriffe nach sich, die dann über das ganze Werk zu einer rondoartigen Wirkung beitragen, so wie es bei Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* der Fall ist. Benjamin Britten fügte am Ende seiner lateinisch-liturgischen Textebene im *War Requiem* noch die Formel „Requiescant in pace. Amen“ an, und zwar als Kontrastfaktor der abschließenden Takte des *Kyrie*.

geschichte des Requiems gewesen ist. Die Ansicht, dass Mozarts Requiem über 200 Jahre lang in einer von Süßmayr vollendeten Version aufgeführt und rezipiert worden ist, bedarf insofern der Relativierung. Die Erstdruck-Version ist nichtsdestoweniger wesentlicher Teil des Wurzelwerks, aus dem die dynamische Auseinandersetzung hervorgehen konnte. Die beiden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgekommenen Neigungen, puristisch zur Erstaussgabe zurückzugehen einerseits und alternative Ergänzungen anzufertigen andererseits bedingen sich gegenseitig wie zwei Seiten derselben Medaille. Nach wie vor kommt auch alles Mögliche zwischen diesen Extremen vor.²⁶ Wenn das Requiem heute in feuilletonistischen oder journalistischen Texten, Programmheftbeiträgen, Werkeinführungen und Ähnlichem zur Sprache kommt, wird in aller Regel der Forschungsstand wiedergegeben, wie er von Wolff 1991 zusammengefasst wurde. Dabei werden auch immer wieder Annahmen, die mittlerweile widerlegt oder zumindest mit guten Argumenten angezweifelt wurden, nicht nur zitiert, sondern irrtümlich als Fakten dargestellt, etwa dass Freystädtlers Handschrift in den Requiem-Manuskripten zu finden sei. Darüber hinaus werden aus Wolffs Buch regelmäßig bedenkliche Bewertungen und Darstellungen kompositorischer Phänomene und stilistischer Zusammenhänge zitiert, auch in wissenschaftlichen Texten. Einige dieser mitunter bereits von Rezensenten kritisierten Probleme (vgl. Maunder 1993 und Jones 1995) werden im zweiten Teil dieser Einführung angesprochen.

Neben einer Reihe von modernen Ergänzungsversuchen in der Tonsprache der Mozart-Zeit sind inzwischen auch von ganz anderer ästhetischer Warte aus Formen von Zutaten imaginiert worden, wie etwa 2005 die Klangräume von Georg Friedrich Haas. In nicht allzu ferner Zukunft wird es mit der Digital-Interaktiven Mozart-Edition und der Hilfe von künstlicher Intelligenz²⁷ vielen ohne großen Aufwand mög-

26 Es kommt auch vor, dass eine Produktion zwar grundsätzlich puristisch ausgerichtet ist, in selbiger aber inkonsequenterweise an einer oder wenigen Stellen dennoch Eingriffe in Süßmayrs Ergänzung vorgenommen werden. So wird beispielsweise in Jordi Savalls neuer Einspielung von 2023 zwar konservativ für Süßmayr plädiert, aber dennoch eine Passage des *Tuba mirum* uninstrumentiert. Interessanterweise hat auch Benjamin Britten lediglich am Beginn des *Tuba mirum* in die Instrumentierung eingegriffen.

27 Computer und KI spielen zunehmend auch in der Kunst eine Rolle. Heutige KI-gestützte Tools zur Erstellung von Musik, die an Tonalitätssysteme bzw. Stile gebunden sind, demonstrieren dabei noch Unterlegenheit gegenüber menschlicher Expertise. Und in Musikwissenschaft und Musiktheorie steht der Aufwand von Programmierung und Daten-Fütterung sowie Reflexion der Ergebnisse sicher noch nicht im Verhältnis zum Gewinn, bspw. bei der Repertoirebewältigung. Vgl. dazu Gjerdingen (1990) und

lich sein, Versuche des Ergänzens selbst zu unternehmen. Der unschätzbare Wert von Süßmayrs Vervoll-

ständigung als einzige aus Mozarts Zeit aber wird immer Bestand haben.

„Ich habe den Lehren dieses grossen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses grossen Namens unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig, und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unreichbar, daß jeder Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauen-Federn schmückte. [...] Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte, daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesezten Stücke öfters mit ihm durchgespielt, und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, daß es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darinn finden können. Zu dem Requiem samt Kyrie – Dies irae – Domine Jesu Christe. – hat Mozart die 4 Singstimmen, und den Grund-Baß samt Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers – qua resurget ex favilla – und seine Arbeit war die nemliche, wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an – Judicandus homo reus etc: hab ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus – Benedictus – und Agnus Dei – ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen.“

Süßmayrs Angaben sind bezüglich der Nahtstelle im *Dies irae* nicht ganz korrekt: Mozart hatte die Worte „Judicandus homo reus“ noch selbst vertont; Süßmayr hat die *Sequenz* erst von den darauf folgenden Worten an, „Huic ergo parce Deus“, weiterkomponiert. Mit „dessen größter Theil“ meinte Süßmayr sicherlich, dass durch die Ausinstrumentierung rein quantitativ eine größere Anzahl Noten auf ihn zurückgehen. Stadler schrieb in seiner Vertheidigung (S. 12), Süßmayr „hatte nicht vielmehr dabey [der Instrumentierung] zu thun, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen“.

Franz Xaver Süßmayr an Breitkopf & Härtel, 8. Februar 1800, Auszug. Autograph des Briefes: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung, Signatur Mus.Slg.Härtel 336; gedruckt: Eibl 1978, S. 89/90; auch bei Wolff 1991, S. 145f

Kaisers (2007, S. 74) Kommentierung Gjerdingens: „Die Hoffnung, dass durch computergestütztes Nachbilden menschlichen Lernens Aufschlüsse über musikalische Zeit- und Personalstile erlangt werden können, ist dabei ebenso reizvoll wie das Misstrauen gegenüber einer Vision berechtigt, dass eine auf Kodierungen und Dekodierungen von 0/1-Sequenzen aufbauende mu-

sikalische Analyse jemals ohne Sinngebung durch menschliches Bewusstsein möglich sein wird.“ 1995 gab es bereits einen computergestützten Versuch, Autorschaftsfragen im Requiem zu beantworten (Leeson 1995). Gründe für das schon durch die Versuchsanordnung determinierte Scheitern desselben legte Schüler (2013) dar in seinem Aufsatz *Computergestützte Mozartanalyse*.