

MOZART, REQUIEM KV 626

(NEUFASSUNG: BENJAMIN-GUNNAR COHRS 2013)

EINFÜHRUNG

Bachs *Kunst der Fuge*, Mozarts c-moll-Messe, Schuberts *Unvollendete*, Bruckners Neunte, Mahlers Zehnte, Bergs *Lulu*, Busonis *Faust* – das Faszinosum musikalischer Torsi ist ungebrochen. Manche Fragmente konnten aus biographischen Gründen nicht fertiggestellt werden – sei es, daß ihre Schöpfer sich Neuem zuwandten oder über der Arbeit verstarben. Weitere sind reine Ideen-Notate, von vorneherein nicht zur Ausarbeitung vorgesehen, oder bloße Studien. Wiederum andere sind Reste von Werken, die wohl einmal fertiggestellt waren, jedoch unvollständig überliefert wurden. Ob es grundsätzlich angemessen ist, eine Aufführungsfassung davon herzustellen, sollte jedesmal erneut sorgfältig bedacht und von Fall zu Fall entschieden werden, unter Kenntnis aller Fakten und der überlieferten Quellen. Viele Dogmatiker verdammen solche Komplettierungen unbesehen in Bausch und Bogen, ohne sich je mit den Quellen befaßt zu haben. Mit derartigem Gezerre tut man dem Erlebbarmachen der Musik nun nicht gerade einen Gefallen. Doch während Kritiker weiter streiten, ob es sich um ein Sakrileg handelt, das Finale von Bruckners Neunter, Mahlers Zehnte oder Schuberts unvollendete Sinfonien aufführbar zu machen oder nicht, haben entsprechende Bearbeitungen längst Einzug in die Konzertsäle gehalten und sind auf Tonträgern verfügbar.

Eigenartigerweise war freilich Mozarts Requiem unter Dirigenten, Kritikern und beim Publikum bezüglich solcher Erwägungen immer ein Ausnahmefall: Selten einmütig war man stets darin, diesem Fragment, das nur in Komplettierungen aus zweiter Hand als Werk auf uns gekommen ist, einen Sonderstatus einzuräumen. Musikwissenschaft und Aesthetik messen hier also mit zweierlei Maß. Als der Verfasser einmal Leopold Nowak, den Herausgeber des Requiem in der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA), fragte, warum man Vervollständigungen anderer Werke ablehnen, der Requiem-Ergänzung aber zustimmen könnte, antwortete er: »Bei Mozart ist es etwas anderes. Das Requiem hat sich ein zweihundertjähriges Gewohnheitsrecht erworben. Außerdem war Süßmayr so mit Mozarts Intentionen vertraut, daß sich prinzipieller Einspruch hiegegen verbietet.«

Zu Mozarts Zeiten sah man derlei viel nüchterner. Das Requiem war, wie man heute weiß, eine Auftrags-Arbeit des Grafen Franz von Walsegg (1763–1827), der es in einem Gedenk-Gottesdienst für seine jung verstorbene Gattin Anna aufführen lassen wollte und über den Wiener Anwalt Johann Nepomuk Sortschan anonym bei Mozart bestellte. Für den Handel hatte er gut gezahlt – 25 Dukaten Anzahlung, weitere 25 Dukaten bei Ablieferung des fertigen Stückes. Dummerweise starb Mozart zuvor, und guter Rat war teuer. Witwe Constanze hätte die Anzahlung kaum zurückzahlen können und war auf die Rest-Einnahme angewiesen. 50 Dukaten entsprachen damals nämlich 225 Gulden und somit mehr, als Mozart in drei Monaten offiziell verdiente (Jahresgehalt: 800 Gulden, ohne Neben-Einnahmen). Am 5. Dezember 1791 starb Mozart; am 10. Dezember wurden bereits Teile des Fragments in seinem Trauer-Gottesdienst aufgeführt. Dabei handelte es sich um INTROITUS und KYRIE, deren Vervollständigung der Instrumentation bisher Mozarts ältestem Schüler Franz Jacob Freystädtler (1761–1841) und Mozarts Freund und Copist, dem Komponisten Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) zugeschrieben wurde. Dem Revisionsbericht zufolge waren hingegen stattdessen zwei bisher noch nicht ermittelte Schreiber daran beteiligt, und der Musikwissenschaftler Michael Lorenz konnte Freystädtlers Beteiligung an der Requiem-Partitur überhaupt gänzlich ausschließen. Am 21. Dezember quittierte der von Mozart hoch geschätzte Joseph Eybler (1765–1846) Constanze den Empfang des Autographs mit der Verpflichtung zur Fertigstellung bis zur Mitte der Fastenzeit 1792, also in nur etwa zwei Monaten. Der gab aus unbekanntem Grund und zu einem unbekanntem Zeitpunkt auf. Bis dahin hatte er *Dies irae* und *Confutatis* fertig instrumentiert und war mit der Ausführung der Streicher bis zum *Lacrymosa* gekommen. Erst in letzter Minute wurde Süßmayr hinzugezogen, von dem Mozart selbst als Komponist nicht viel gehalten haben soll; Constanze hatte ihn vielleicht auch deshalb ausgewählt, weil er Mozarts Handschrift täuschend ähnlich nachahmen konnte.

Er stellte schließlich die Partitur unter Zeitdruck bis Ende Februar 1792 fertig (dokumentarisch nachweisbar wurde bereits am 4. März 1792 dem preußischen Gesandten in Wien eine Kopie übergeben) und imitierte sogar auf dem Titelblatt Mozarts Unterschrift. Der Graf hatte ja ein Mozart-Stück bestellt und sollte auch eins bekommen. Süßmayr datierte das Titelblatt erstaunlicherweise mit »di me W. A. Mozart m[anu] p[ropria] 1792«, obwohl der bekanntermaßen schon 1791 gestorben war. Der erfreute Empfänger schrieb die Partitur ab und setzte seinerseits den eigenen Namen als Autor darauf. Damit begann ein Etiketten-Schwindel, der noch heute anhält, denn oft heißt es nur ›Mozarts Requiem‹, nicht – richtiger – ›Requiem-Fragment‹, und meist werden gar die Bearbeiter ganz unterschlagen.

Mozarts eigene Arbeiten am Requiem

Mozarts Requiem gehört in seiner Vervollständigung durch Franz Xaver Süßmayr zu den meist aufgeführten Kirchenmusikwerken überhaupt. Die Aufführungsfassung zweiter Hand eines unbeendeten Werkes kann natürlich nie als ›Vollendung‹ bezeichnet werden, welche mit dem Schöpfer verstorben ist (eigentlich in diesem Zusammenhang ein Unwort). Doch obwohl an den Ergänzungs-Arbeiten Süßmayrs immer wieder Zweifel geäußert wurden und Generationen von Herausgebern versuchten, zumindest seine größten Schnitzer auszubügeln, ist die Stellung dieser Komplettierung so gefestigt, daß selbst Koryphäen historisch informierter Musizierpraxis danach greifen, ohne sonst bei Aufführungs-Fassungen von Fragmenten geltend gemachte Zweifel am Verfahren und am Notentext anzumelden. Es gibt nur wenige Dirigenten, die das Requiem aufgrund der Mängel in den Ergänzungen prinzipiell nicht aufführen.

Umso wichtiger scheint der Blick auf die erhaltenen Original-Dokumente selbst. Die wohl wertvollsten Beiträge zur Rezeption sind diesbezüglich eine jüngere Faksimile-Ausgabe der Manuskripte (vorgelegt von Günter Brosche, Kassel 1990) sowie die vorzügliche Studie von Christoph Wolff (*Mozarts Requiem. Geschichte • Musik • Dokumente • Partitur des Fragments*; dtv/Bärenreiter, Kassel 1991), die eine Fülle von Dokumenten und Einzel-Untersuchungen sowie eine Transkription des Fragmentes wie von Mozart hinterlassen bietet. Es gibt allerdings leider keine Studienpartitur, in der Faksimile oder Transkription des Fragmentes gemeinsam mit einer Vervollständigung erschienen wären. Hingewiesen sei auch auf den Faksimile-Lichtdruck von 1913, herausgegeben von Alfred Schnerich, der im Anhang Schriftproben aller Beteiligten beigibt – ein wichtiges Instrument bei der Untersuchung der Manuskripte und dem Versuch, Mozarts Eintragungen von fremden Zutaten zu unterscheiden. (Diese Ausgabe erschien 1991 als Reprint in der Edition Kunzelmann. Allerdings hat ihr Herausgeber, Franz Beyer, leider auf diesen wichtigen Anhang Schnerichs verzichtet.) Auch der Klassik-Liebhaber hat inzwischen eine leicht zugängliche Möglichkeit, sich Mozarts Manuskript anzuschauen: Auf Initiative des Produzenten Christian Leins und mit Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek enthält die Einspielung des Werkes mit dem Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt einen CD-ROM-Teil, der ermöglicht, beim Abhören das Manuskript in einer guten Farb-Reproduktion auf dem Bildschirm mitzulesen. (SACD DHM 82876 58705 2, Deutsche Harmonia Mundi, 2003) Der Revisionsbericht (Hrsg. von Dietrich Berke und Christoph Wolff) erschien schließlich 2007 in der NMA.

Über den Zustand des erhaltenen Originalmaterials und den Stand von Mozarts Arbeiten gibt es zahlreiche wissenschaftliche Studien; eine Zusammenfassung scheint insbesondere angesichts der Studie von Wolff hier obsolet. Um jedoch zu verstehen, ob und wie sich dies Werk vervollständigen ließe, muß man berücksichtigen, in welchem Zustand Mozart es hinterließ. Von größter Wichtigkeit ist seine Vorgehensweise beim Komponieren. Skizzen im eigentlichen Sinne machte er sich beim Requiem nur zu einzelnen Passagen, Stimmführungen, harmonischen Verläufen. Nur sehr wenig davon ist überhaupt erhalten. Das Autograph ist dagegen kein Entwurf, keine Skizze, sondern eine im Entstehen befindliche Original-Partitur (übrigens genau wie hundert Jahre später das Finale zur Neunten von Anton Bruckner). Mozart konzipierte das Requiem ganz vom vierstimmigen Vokalsatz und vom Baß her, was die erste Arbeitsstufe der Skizze wie auch der Partitur darstellt. Gelegentlich notierte er sich in Art einer Kurzschrift Hinweise zur Instrumentierung und setzte Satz-Anfänge und Überleitungen aus.

Die nächsten Stufen wären dann das Instrumentieren der Violinen und Bratschen, die Bezifferung der Bässe (im MS nur unvollständig), die Hinzufügung der Bläser (in diesem Werk lediglich 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und 3 Posaunen) und der Pauken, schließlich die endgültige Durchsicht und Hinzufügung weiterer Vortrags-Bezeichnungen. Mozart kam zu all dem nicht mehr. Allerdings wurden diese letzten Stufen als reine Routine-Arbeiten angesehen; es war durchaus üblich, derlei von beaufsichtigten Kopisten und Schülern erledigen zu lassen.

Die im Faksimile zugängliche Partitur Mozarts bricht mit dem *Hostias* und seiner Anweisung »quam olim da capo« ab, also dem Schluß des OFFERTORIUMS. Die Legende, Mozart sei nach dem achten Takt des *Lacrymosa* verstorben, ist dokumentarisch nicht zu belegen, auch wenn Nowak meinte, dies aus seinen Untersuchungen zum Requiem herleiten zu können. Vielmehr bricht der Satz, wie Wolff zeigte, an jener Stelle ab, weil Mozart wohl noch vorhatte, eine komplexe *Amen*-Fuge anzufügen, skizziert auf einem Notenblatt, das 1960 von Wolfgang Plath in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin wiederentdeckt wurde. Den dahin leitenden Schluß des *Lacrymosa* hätte Mozart dann erst bei Ausarbeitung der Fuge fertiggestellt.

Bekannte und unbekannte Vorbilder für Mozarts Requiem

Wolff wies darauf hin, daß Mozart beim Versuch, das Requiem in einem neuen, schlichten Kirchen-Stil zu schreiben, zugleich auch historische Totenmessen heranzog und bisweilen hörbar zitierte. Offenbar ging es Mozart um eine kontemplative Genre-Rückschau mit der Absicht, zugleich eine Trauermusik auf der Höhe seiner Zeit zu schaffen. So entstammt der INTROITUS »weitgehend dem Eingangschor von Händels 1737 entstandenem *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264« (Wolff). Ein weiteres Vorbild war der Schlußchor aus Händels Dettinger Te Deum für das KYRIE. Hartmut Krones, Leopold Nowak und anderer Autoren zufolge gibt es außerdem mehr oder weniger deutliche Anklänge und Anspielungen auf Totenmessen von Gassmann, Gossec und Michael Haydn, aber auch auf Bachs h-moll-Messe, Weihnachts-Oratorium und Magnificat, C.P.E. Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* sowie die *Missa S. Caroli* von Georg Reutter d. J.

Eins der wichtigsten Modelle für Mozart blieb jedoch bisher ungenannt oder gar unentdeckt – das *Stabat Mater* f-moll (ca. 1734) von Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), ein damals sensationell erfolgreiches Werk. Das bezeugen zahlreiche Druck-Ausgaben des 18. Jahrhunderts wie auch eine große Anzahl Abschriften in zahlreichen Bibliotheken weltweit. Überdies gibt es etliche Parodien und Transkriptionen davon, u. a. von Giovanni Paisiello, Johann Sebastian Bach (Psalm 51 »*Tilge, Höchster, meine Sünden*«), Johann Adam Hiller (1776), Joseph Eybler (ca. 1800) und Alexej Fyodorovich L'vov (ca. 1830); erhalten ist sogar eine kuriose Bearbeitung im Teamwork – Vokalsatz zu vier Stimmen von Salleri, Bläser von Süßmayr, Posaunen von Seyfried (1831), und das Ganze revidiert und herausgegeben von Otto Nicolai (1843). Die alte Pergolesi-Gesamtausgabe (Florenz 1942) veröffentlichte interessanterweise eine Bearbeitung dieses Werkes als *Dies irae*, nach einem in Bologna befindlichen Manuskript, das Erweiterungen für Chor vorsieht, zwei Corni da Caccia hinzuzieht und dem Werk ein Largo in C-Dur voranstellt. (Die Herausgeber vermuteten darin eine Urform des *Stabat Mater*, datiert auf 1730/31, die jedoch von der Pergolesi-Forschung überwiegend als unecht erkannt wird. Allerdings konnte eine Autorschaft bis heute nicht eindeutig zugeordnet werden.)

Pergolesis *Stabat Mater* ist hinsichtlich des Requiem gleichwohl besonders interessant. Mozart dürfte das erstmals 1742 im Druck veröffentlichte Original sicherlich gekannt haben, das spätestens seit 1776 in der Einrichtung von Hiller weite Kreise zog. Schon der Anfang des *Stabat Mater* erinnert an den Anfang des Requiems (sowie in einer Dur-Version an den Beginn des *Recordare*). Verblüffend ist insbesondere die Nähe der beiden Schlußteile der *Dies irae*-Bearbeitung aus der alten Pergolesi-Gesamtausgabe, *Lacrymosa* und *Amen*, mit den korrespondierenden Teilen in Mozarts SEQUENTIA. Das *Lacrymosa* hat ein sehr ähnliches Anfangsmotiv. Vor allem ist jedoch der fugierte Beginn des *Amen* von Pergolesi in der Bearbeitung für vierstimmigen Chor in dem fraglichen *Dies irae* nahezu völlig identisch mit der *Amen*-Skizze, die Plath zum Requiem entdeckt hat – abgesehen von Mozarts Umrhythmisierung in den 3/4-Takt.

Frühe Aufführungen des Requiem

Bisher kaum beachtet wurde noch ein weiterer Umstand, der für eine Vervollständigung des Requiem von Bedeutung ist: Mozart fand hier nicht nur zu einem neuen Stil, der von seinen Salzburger Arbeiten abweicht. Vor allem war das Werk ursprünglich ja gar nicht zur Veröffentlichung unter Mozarts eigenem Namen vorgesehen, und somit auch nicht für eine etwaige Aufführung unter ihm selbst (beispielsweise im Stephansdom). Vielmehr orientiert es sich in Umfang und Besetzung wohl auch an Anforderungen oder Vorgaben des Auftraggebers. Mozarts Entscheidung zur Besetzung ist zweifellos originell. Man weiß freilich nicht, ob und in welchem Maße er mit dem für ihn anonymen Auftraggeber über Sortschans Kanzlei entsprechende Absprachen getroffen hat, doch ist nur wenig vorstellbar, daß Mozart ungeachtet der Anonymität der Bestellung bezüglich Umfang und Besetzung des Requiem völlig ins Blaue hinein komponiert hat. Wenn man über Aufführungspraxis und Stilfragen im Zusammenhang mit dem Requiem nachdenken möchte, sind also jedenfalls auch Besetzungs-Verhältnisse und Umstände der ersten Aufführungen heranzuziehen.

Die Aufführung des INTROITUS im von Schikaneder und Bauernfeld organisierten Gedenk-Gottesdienst für Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael dürfte, so gesehen, vielleicht noch als Unfall gelten, der die Existenz des Werkes der Öffentlichkeit enthüllte, ohne die Umstände des Kompositions-Auftrags zu berücksichtigen – sicherlich aber nicht mehr die zweite Wiener Aufführung des Werkes, die Baron van Swieten für ein Benefizkonzert der Mozart-Witwe und ihrer Kinder am 2. Januar 1793 im Jahn-Saal auf das Programm gesetzt hatte. Hinsichtlich Mozarts etwaiger Intentionen kann man diese beiden Aufführungen allerdings außer Acht lassen, denn er selbst hatte keinen Grund, anzunehmen, daß das Requiem jemals von einem anderen als dem Auftraggeber aufgeführt werden würde. Graf Walsegg war freilich angesichts dieser Aufführungen ebenso indigniert wie über die Veröffentlichung, die auf Betreiben von Constanze im Jahr 1800 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erfolgte. Nur aus Gutmütigkeit verzichtete er später darauf, rechtliche Schritte einzuleiten. Einzelheiten dazu teilte Anton Herzog mit, seinerzeit Regens Chori in Wiener-Neustadt, und musikalischer Mitstreiter des Grafen Walsegg. (Wolff, Dokument 12)

Graf Walsegg selbst führte das Werk erst am 14. Dezember 1793 im Rahmen eines Gottesdienstes in der Zisterzienser Stifts-Pfarrkirche (Neuklosterkirche) in Wiener-Neustadt erstmals auf; eine weitere Aufführung zum eigentlichen Zweck, dem Gedenken seiner verstorbenen jungen Frau Anna, erfolgte erst an deren dritten Todestag, dem 14. Februar 1794, in der Patronatskirche des Grafen, Maria-Schutz am Semmering. Anton Herzog zufolge verfügte Walsegg nur über zwei eigene Musiker, den Geiger Johann Benard und den Cellisten Louis Prevost. Herzog spielte zweite Violine oder Viola, der Graf selbst Flöte oder ebenfalls Cello. Es dürfte auch einen Continuo-Spieler gegeben haben. In der Regel wurde zweimal die Woche in dieser Besetzung Kammermusik gemacht. Für eine Aufführung in Stuppach gab es also überhaupt nicht genügend Musiker. Dies war auch offenbar von Beginn an klar, wie der Brief eines Herrn Zawrzel an Johann Anton André vom 25. Juli 1826 nahelegt (vgl. Wolff, Dok. 24), demzufolge Walsegg schon früh beabsichtigt habe, »die Bassetthörner von Wien kommen« zu lassen. Herzog berichtete über Walseggs Aufführung: »Weil sich aber in der Umgegend von Stuppach nicht alle dazu geeigneten Musiker aufbringen ließen, so wurde veranstaltet, daß die erste Aufführung des Requiem in Wiener-Neustadt geschehen sollte. Man traf die Auswahl unter den Musikern so, daß die Solo- und wichtigsten Teile von den besten, wo man sie fand, besetzt wurden; daher geschah es, daß der Sopranist Ferenz von Neustadt, die Altistin Kernbeiß von Schottwien, der Tenorist Klein von Neustadt und der Bassist Thurner von Gloggnitz zu den Soloparten verwendet wurden. [...] Herr Graf von Walsegg dirigierte das Ganze.«

Man darf von vergleichsweise kleinen Besetzungen ausgehen; insbesondere Bassetthörner, Trompeten, Pauken und Posaunen dürften von Vertragsmusikern übernommen worden sein. Auszugehen ist von einem vergleichsweise kleinen Chor und nur wenigen Streichern. Zeitgenössische Besetzungslisten verraten, daß eine Streicher-Besetzung von etwa 4-4-2-2 verbreitet war, doch wird es fallweise auch weniger gegeben haben. (Fest-Aufführungen mit Riesen-Besetzungen waren selten.)

Posaunen dürften nicht überall verfügbar gewesen sein, und Trompeten und Pauken sind für ein Requiem kühn. So bemängelte Herzog: »Doch glaube ich überzeugt zu seyn, daß Mozart das Sanctus nicht in D dur und in diesem Style geschrieben haben würde; denn obschon der Text der nähmliche ist, wie in einem Hochamte, so sind doch die Umstände bey einem Requiem ganz andere; es wird ein Trauergottesdienst dabey gehalten, die Kirche ist schwarz tapeziert, und die Priester erscheinen im Trauer-Ornate. Dazu schickt sich keine grelle Musik. Man kann heilig, heilig ausrufen, ohne dabey Paukenwirbel anwenden zu müssen.«

Schließlich ist zu bedenken, daß das ‹Dirigieren› kirchenmusikalischer Aufführungen seinerzeit nicht unbedingt bedeutete, was man heute darunter versteht. (Vgl. dazu Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, 5. Kapitel, Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert) Es gab einen Chordirektor, Organisten, Kapellmeister und mitunter auch einen Violindirektor. Taktiert wurde nicht mit dem Taktstock, sondern mit der Hand, mit Chorstäben oder gar mit Papierrollen. Oft entstand erheblicher Lärm (mit dem Stab auf den Boden klopfen; Taktieren mit dem Fuß; laut zählen), wenn sich die Kantoren nicht anders zu helfen wußten, was von Zeitgenossen oft beklagt wurde. Organist und Violindirektor wirkten an der Leitung mit; oft gab es zusätzlich ein Cembalo für den Kapellmeister. Dabei war in der Kirchenmusik das Taktieren aufgrund der Raumgröße und manchmal mehrhörigen Musizierens viel verbreiteter als in der Oper oder im Konzert. Die reine Klavier-/Violin-Direktion wurde in Oper und Konzert üblich, blieb aber in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts lange selten und setzte sich nur zögerlich durch; Mozart dürfte an die Klaviersdirektion allerdings seit seiner Italien-Reise gewöhnt gewesen sein, wo sie üblich war und sich später auch in Deutschland weiter verbreitete. Wie genau die Leitung auszuführen war, bestimmten letztlich der Kirchenraum (Standort des Orgel-Spieltisches, Bauweise des Chorraums, Anlage von Emporen etc.) und die individuellen Begabungen sowie die Entscheidungen der jeweiligen leitenden Kirchenmusiker. Diese Musizierweise erforderte jedenfalls von allen Beteiligten ein waches Miteinander.

Süßmayrs Vervollständigung

Der Notentext von Süßmayrs Bearbeitung wurde 1965 von Leopold Nowak in der NMA vorgelegt. Seine Arbeiten wurden freilich schon früher kritisiert, wie auch von Wolff dargelegt: »Die Ergebnisse seines Komponierens stellen sich denn auch tatsächlich dar als eine eigenartige Mischung aus überraschend guten Einfällen und deren unzureichender Aus- bzw. Durchführung, von möglichen halb- oder mißverstandenen Orientierungshilfen ganz zu schweigen. Seine Ergänzungen bieten jedenfalls alles andere als eine homogene Partitur. [...] Für kontrapunktische Herausforderung fehlte es ihm an Zeit, Interesse und technischem Rüstzeug. [...] Ohne Zweifel war Süßmayr ein vielseitig-geschickter Adlatus sowie ein durchaus routinierter Komponist, keinesfalls aber ein wirklicher Meister und in Constanzes Augen eben nur ein Schüler Mozarts – offenbar der entscheidende Grund für sie, sich mit dem unvollendeten Werk nicht von vorneherein gleich an Süßmayr zu wenden.«

Andrerseits gab Wolff mit vollem Recht zu bedenken: »Dieses unschätzbare historische Dokument aber stellt nicht nur die einzig erhaltene und zugängliche Quelle der Neukomposition Süßmayrs dar, sondern darüber hinaus die einzige Quelle überhaupt, die die Chance in sich birgt, von Mozart stammendes musikalisches Gedankengut [...] aufzudecken.« *Sanctus, Benedictus, Osanna* und *Agnus Dei* hat Süßmayr angefertigt, allerdings vielleicht unter Verwendung heute verlorener Skizzen und wohl aufgrund von Mozarts Anweisung, die *Kyrie*-Fuge unter Neutextierung am Ende zu wiederholen (belegt durch einen Brief von Constanze an Breitkopf & Härtel vom 27. März 1799). So bekommt das Werk immerhin einen offenbar authentischen Schluß. Folgende Übersicht bietet einen Überblick über Süßmayrs Arbeitsanteil.

Übersicht: Vervollständigung von Franz Xaver Süßmayr, 1790/91

I. INTROITUS – KYRIE (100 Takte)

Requiem (48): Vokalsatz & Basso Continuo (V/B) von Mozart; Instrumentation von Mozart begonnen, möglicherweise nicht ganz von ihm selbst zuende geführt.

Kyrie (52): V/B von Mozart; *Instrumentation von zwei unbekanntem Schreibern; Endtext: Süßmayr.*

II. SEQUENTIA (332) [+22]

Dies irae (68): V/B, Str. 1–4, Viol. 15–9, 19–31, 40–57, 65–68 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Tuba mirum (62): V/B, Pos. 1–19, Viol. 44–62 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Rex tremendae (22): V/B, Viol. 1 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Recordare (130) V/B, 1–13, 126–30 kompl., auch Viol. 134–38, 52f, 68–79, 109f, Viol. 2109f, Vla. 52f Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Confutatis (40): V/B, Viol. 17–12, 17–40, Viol. 238–40; B.-Hrn., Fag. 26–29 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Lacrymosa (8) [+22]: 1–2 vollst.; 3–8 V/B Mozart; *Instrumentation Süßmayr. 9–30 [22] Komposition von Süßmayr.* (ca. 11–18 skizziert von Mozart?)

[*Amen* (16): V-Skizze der Exposition von Mozart; *nicht von Süßmayr ausgearbeitet.*]

III. OFFERTORIUM (167)

Domine Jesu (43): V/B, Viol. 143 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Quam olim (35): V/B, Viol. 11–3, 24–35, Viol. 224–28 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Hostias (54): V/B, 1–2 offenbar vollst., auch Viol. 144–54, Viol. 244f Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Quam olim da capo (35): wie oben

IV. SANCTUS [114]

Sanctus [11]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–5 skizziert von Mozart?)

Osanna [27]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–16 skizziert von Mozart?)

Benedictus [53]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–22 skizziert von Mozart?)

Osanna da capo [23]: *Komposition von Süßmayr, transponiert von D-Dur nach B-Dur; 4 T. verkürzt.*

V. AGNUS DEI – COMMUNIO [53] (+80)

Agnus Dei [51]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–14 skizziert von Mozart?)

Lux aeterna [2] (+28): 1–2 *Komposition von Süßmayr.* 3–30 (=28) Wiederholung nach Mozarts INTROITUS.

Cum sanctis tuis (52): Wiederholung des KYRIE. *Instrumentation von zwei unbekanntem Schreibern; Endtext: Süßmayr.*

Gesamtlänge:	866 Takte
Instrumentation wohl vollständig von Mozart (28 Takte wiederholtes Material eingeschlossen):	83 Takte
Instrumentation von Süßmayr:	783 Takte
Vokalsatz & Basso sowie Stimmen-Skizzen von Mozart (inkl. Wiederholungen):	594 Takte
Verlauf von Mozarts Komposition insgesamt:	677 Takte
Komposition von Süßmayr (Verwendung originaler Skizzen möglich, doch unbewiesen):	[189 Takte]

Die 189 Takte Süßmayrs entsprechen knapp einem Viertel (22 %) der Gesamtlänge.

Wer sich auf die Suche machen will, wo sich in Süßmayrs Ergänzungen etwaige Spuren Mozarts erhalten haben könnten, greift Wolff zufolge beim Lesen am besten zurück auf Baß und Chorsatz, Mozarts Ausgangspunkt der kompositorischen Faktur. Das stärkste Argument pro Mozart wäre neben der Güte des Vokalsatzes die Verwendung von Motiven aus früheren Teilen, um stärkere innere Einheit zu schaffen – eine Technik, die Süßmayr kaum beherrschte, wie aus den vom ihm überlieferten Kompositionen deutlich wird. Schon früh fanden Analytiker zum Beispiel heraus, daß der Anfang des *Agnus Dei* im Chor-Baß hörbar das Requiem-Thema zitiert, das von Mozart in allerlei kontrapunktischen Arten in vielen Sätzen durchgeführt wird und den inneren Zusammenhang sicherstellt. Auch im *Sanctus* gibt es solche Verbindungen. Die Sopran-Stimme des Anfangs ist nichts anderes als eine Dur-Fassung des *Dies irae* in Vergrößerung, und das Thema der *Osanna*-Fuge – ein Thema, das den jungen Schubert so verückte, daß er es im *Osanna* seiner kleinen G-Dur-Messe zitierte – ist eine Dur-Variante des *Quam olim*-Fugenthemas.

Der Beginn des *Benedictus* wurde identifiziert als ein Thema, das Mozart seiner Schülerin Barbara Ployer ins Lernheft notiert hatte; überdies erinnert der Nachsatz des Themas an das *Incarnatus* aus der unvollendeten Missa Solemnis c-moll KV 427, das Süßmayr sicher unbekannt war. Außerdem taucht gegen Ende eine feierliche Figur auf, die Mozart für die Rückführung in die *Osanna*-Fuge vorgehen haben könnte, und die in ähnlicher Gestalt bereits im INTROITUS bei den Worten »et lux perpetua« auftritt. Neben diesen hörbaren Winken mit Zaunpfählen gibt es weitere kleine Details, die auf konstruierte Zusammenhänge schließen lassen – zum Beispiel die Figur aus durchgängigen Sechzehntelnoten, die zu Beginn des *Benedictus* und auch des *Agnus Dei* auftaucht, um den Bogen zu schlagen zum *Lux aeterna* und der Begleitfigur der Schlußfuge. Vor allem durch solche Elemente erhärtet sich der Eindruck, daß das Werk zumindest in der Substanz des Vokalsatzes weitgehend von Mozart ist. Dann wären entsprechende Skizzen, die Süßmayr zur Verfügung gehabt hätte, im Moment unauffindbar oder verloren.

Frühere Ausgaben und ihre Ansätze

Süßmayrs Stimmführung, seine fantasielose Instrumentation und mangelnde Inspiration in den von ihm nachkomponierten Teilen wurden schon früh kritisiert. Dementsprechend verfolgten die heute allgemein verfügbaren Neu-Ausgaben – etliche weitere liegen sicher unveröffentlicht in diversen Schubladen – unterschiedliche Strategien. Die neueren Ausgaben von **Franz Beyer (1991)** und **H. C. Robbins Landon (1990)** ließen die kompositorische Gestalt der Süßmayr-Version weitgehend unangestastet und wollten lediglich Instrumentation und Stimmführung korrigieren oder verbessern. Neu-Ausgaben von **Richard Maunder (1988)**, **Duncan Druce (1993)** und **Robert Levin (1994)** haben die kompositorische Substanz Süßmayrs weitergehend kritisiert. Druce gab sowohl den von ihm durchgearbeiteten Süßmayr-Text wie auch im Anhang seine eigene Neufassung der Partien nach dem unbeendeten *Lacrymosa* wieder. Die Version von **Hans-Josef Irmen (1978)** ersetzte *Amen*, SANCTUS und *Agnus Dei* gar durch Parodien. Als SANCTUS diente der Chor »Gottheit über alles mächtig« aus der Oper *Thamos von Ägypten* KV 345; zum *Amen* wurde das *Laudate pueri* aus den *Vesperae Solennes* KV 339/4; als *Agnus Dei* fungierte das aus der *Missa Brevis* in B KV 275.

Die letzte Ausgabe von Robbins Landon bietet eine Mischfassung, die in den Teilen bis zum *Lacrymosa* alle Ergänzungen von Eybler nebst eigenen Zusätzen enthält. Dieser hatte das Requiem immerhin bis zum *Lacrymosa* weitgehend instrumentiert, aber dort abgebrochen, wo substanzielle Ergänzungen der kompositorischen Faktur nötig geworden wären. Als Beispiel für seine intelligente Könnerschaft möge seine Instrumentierung der Pauken und Trompeten im *Dies irae* gelten: Eybler hat die Pausen des Chors durch Bläseröne aufgefüllt und den Chor offengelassen; die ganze Faktur klingt durchsichtiger, und die Pauken und Trompeten wirken dramatischer. Süßmayr hat den Chor in den Bläsern durch relativ einfache Haltetöne stützen wollen, die ihn aber zugleich zudecken. Wie auch Wolff in seiner Studie zeigte, hat er also die guten Einfälle Eyblers manchmal übernommen, gelegentlich »verschlimmbessert«, oft aber schlicht ignoriert und durch eigene Routine ersetzt. Nach dem *Lacrymosa* gab Robbins Landon dann allerdings den puren Süßmayr-Text wieder, so daß ein innerer Riß seine Ausgabe teilt. Dazu zählt vor allem ein Mangel, den Kritiker schon früh konstatiert hatten: Das *Sanctus* und die zugehörige *Osanna*-Fuge stehen in D-Dur, das *Benedictus* ist in B-Dur. Entsprechend der Reprise der *Quam olim*-Fuge wäre nun zu erwarten, daß auch die *Osanna*-Fuge in D zu wiederholen sei. Süßmayr wiederholte sie jedoch abweichend in B-Dur. Robbins Landon ließ diesen Lapsus stehen, denn zur Korrektur wäre nötig, am Ende des *Benedictus* eine Überleitung neu zu komponieren und vielleicht Mozarts von Wolff erwähntes Modulations-Motiv auszunutzen.

Richard Maunder hielt *Sanctus* und *Benedictus* für unecht und hat daher vorgeschlagen, ganz darauf zu verzichten. Er gab allerdings Süßmayrs Vervollständigung dieser Teile im Anhang seiner Partitur-Ausgabe bei und überließ damit dem Dirigenten die Entscheidung, das Requiem als Torso aufzuführen oder nicht. Andererseits paßt das von ihm ganz anders instrumentierte Werk nun stilistisch nicht mehr mit Süßmayrs *Sanctus*, *Benedictus* und *Osanna* zusammen.

Duncan Druce kam zu einer noch radikaleren Lösung. Er komponierte ein ganz neues *Benedictus* für Soloquartett auf Mozarts bekanntes Thema, einschließlich natürlich auch einer eigenen Rückführung in die D-Dur-Fuge. Das Ergebnis verleugnet aber – abgesehen vom Thema – völlig mögliche Mozart-Spuren.

Den größten Vorwurf muß man Süßmayr Wolff zufolge darin machen, daß er wohl nicht in der Lage war, Entwürfe Mozarts weiter durchzuführen. Ein beredtes Beispiel dafür ist das *Sanctus*, das bei Süßmayr recht unbeholfen weitergeführt wird (den Beginn dieses Satzes nahm er bemerkenswerterweise einige Jahre später im *Sanctus* seiner eigenen Missa Solemnis in D SmWV 106 wieder auf). Den Bruch markiert ein häßlicher Querstand (Cis/C). Beyer und Druce haben versucht, ihn recht erfolglos durch einen deutlichen Schlußpunkt der Trompeten abzusetzen; Robbins Landon versuchte eine Abschwächung. Nur Levin folgte in seiner Realisation der Erkenntnis von Wolff, daß es sich hier um ein rein harmonisches Problem handelt, vielleicht durch eine Fehl-Interpretation Süßmayrs einer möglichen Original-Skizze, und ersetzte in der ersten Hälfte des sechsten Taktes das C im Baß überzeugend durch ein A im Alt.

Auch die *Osanna*-Fuge war offenbar ursprünglich eine von Mozart entworfene Themen-Aufstellung, die Süßmayr nicht ausarbeiten konnte oder wollte: Nachdem alle vier Stimmen einmal eingesetzt hatten, hat er nur einen unbeholfenen Notschluß angefügt. Druce und Levin haben im Gegensatz zu Beyer und Robbins Landon gewagt, die Exposition zu einer Fuge auszuarbeiten. Druce war dabei erfolgloser, denn seine Version wurde entgegen Mozarts Verfahren an vergleichbaren Stellen (z. B. die *Kyrie*-Fuge) zu lang und fällt in Harmonik und Stil aus dem Rahmen. Die von Levin komponierte Fuge ist mit 58 Takten kürzer und einfacher gehalten. Allerdings wäre hier eine strenge Vokalfuge zu erwarten, während Levin obligate Instrumental-Einsätze auskomponierte. Befremdlich ist auch Levins Entscheidung, für den gesamten Komplex Klarinetten heranzuziehen. Er argumentierte dahingehend, daß Mozart selbst in einem Satz in D-Dur nicht Bassethörner in F verwendet hätte, sondern allenfalls welche in G, die es Levin zufolge heute nicht mehr gibt. Andererseits notierte Süßmayr im *Sanctus* Bassethörner in F mit drei Kreuzen als Vorzeichen. Mithin läßt sich dies entgegen Levins Argumentation wohl durchaus mit damaliger Praxis vereinbaren.

Die *Amen*-Fuge zum *Lacrymosa* wäre Wolff zufolge zur Verdeutlichung der Struktur des Requiems und der Symmetrie-Achse in d-moll (*Kyrie*-Fuge / *Amen*-Fuge / *Cum sanctis*-Fuge) unerläßlich. Süßmayr »verzichtete freilich zugunsten einer zweitaktigen plagalen Kadenz auf eine *Amen*-Fuge – dies aber wohl kaum, weil er von Mozarts Absichten nichts gewußt hätte, zumal dieser sich doch mit ihm über die Ausarbeitung sehr oft besprochen hatte (Dok. 15), sondern weil er sich wohl den Erfordernissen der streng polyphonen Schreibart nicht gewachsen fühlen konnte, und wohl erst recht nicht im Hinblick auf die von Mozart geplante Anlage der Fuge, die unter anderem Umkehrung, Diminution und vielleicht gar Krebsgang vorsah. Denn nach Mozarts Skizze bildet das Hauptthema der *Amen*-Fuge die genaue Umkehrung des Hauptthemas des *Requiem*-Eingangssatzes.« (Wolff) Es wäre zur Verteidigung Süßmayrs aber vorstellbar, daß ihm Eybler nicht alle Skizzen übergab, die er vielleicht von Constanze erhalten hatte. (Hatte Eybler den Entwurf mit dem *Amen*-Thema behalten?) Die Zuordnung der Skizze ist jedoch schon aufgrund des *Requiem*-Themas in Umkehrung unbestreitbar.

Beyer und Robbins Landon verzichteten dessen ungeachtet auf eine Ausarbeitung, obwohl ihnen das 1960 entdeckte Skizzenblatt bekannt sein mußte. Robbins Landon ordnete sie sogar noch im Nachwort seiner Neu-Ausgabe dem früher entstandenen *Münchener Kyrie* KV 341 zu, obwohl die *Amen*-Skizze auf jener Papiersorte II notiert ist, die Mozart erst Ende September 1791 zu verwenden begann, wie Alan Tyson schon 1987 durch Wasserzeichen-Vergleiche nachgewiesen hatte. (Sollte Robbins Landon dies wirklich entgangen sein?) Maunder war wohl der erste, der diese Fuge ausarbeitete. Seine Version wirkt in ihrer Strenge und Kürze überzeugend, obwohl sie, wie Levin bemerkte, Modulationen enthält, »wohingegen derartige Fugen aus dem 18. Jahrhundert in der Haupttonart bleiben, um dadurch nicht nur den Satz (*Lacrymosa*), sondern den ganzen Teil (die Sequenz) stabil abzuschließen.« Vor allem ist der Schluß mit sechs Takten etwas kurz geraten.

Die Fuge von Druce enthält gewagte Brüche und einige seltsame Synkopierungen; stilistisch klingt sie eher nach Brahms (*Deutsches Requiem*) und ist überdies mit 127 Takten so lang, daß sie völlig die Proportionen sprengt. Levin ging einen Mittelweg: Seine Fuge ist mit 88 Takten wenig länger als die von Maunder, kontrapunktisch dichter gearbeitet und hat einen längeren Schluß, wirkt aber nach dem *Lacrymosa* zu üppig und virtuos. Vor allem enthält sie wieder unabhängige Themen-Einsätze von Begleit-Instrumenten, während die Fugen Mozarts im Requiem-Fragment strenge Chorfugen sind, in denen die Instrumente mit wenigen Ausnahmen (Pauken und Trompeten; Basso) ausschließlich den Chorsatz zu stützen hatten und obligat in den fugierten Passagen kaum vorkommen.

Da Mozarts *Lacrymosa* nach dem achten Takt abbricht, haben Druce und Maunder eine neue Hinleitung zur Fuge komponiert. Levin behielt unter Korrektur kleiner Fehler Süßmayrs Text weitgehend bei und änderte nur am Schluß. Druce bezog die zwei Takte lange melodische Fortsetzung von Eybler ein, ließ aber in Instrumentierung und der ausführlichen Komposition von Zwischenspiel und Überleitung wiederum seiner Fantasie unangemessen freien Lauf. Sein *Lacrymosa* umfaßt 36 Takte. Maunder fand eine völlig neu komponierte Lösung, die mit 24 Takten sechs Takte kürzer als die von Süßmayr ist und stilistisch mehr überzeugt.

Hans Josef Irmen hatte die an sich bestechende Idee, Mozart mit Mozart zu ergänzen. Doch die von ihm zur Parodie gewählten Vorlagen stammen aus Werken zwischen 1773 und 1780; der Eindruck ist leider ähnlich dem Pasticcio, das Alois Schmitt 1901 zur Komplettierung der c-moll-Messe anfertigte. Am interessantesten ist vielleicht seine Idee, das *Laudate pueri* aus KV 339 als Schlußfuge für die SEQUENTIA zu parodieren, aufgrund der Ähnlichkeit des Fugensubjektes mit der *Kyrie*-Fuge des Requiem wie auch der Nähe des Schlußsatzes aus Pergolesis *Stabat Mater*. Doch fehlt der Instrumentierung (ebenso in dem *Agnus Dei* aus der Messe KV 275) die obligate Viola, und Irmen ergänzte keine Bassethörner und Fagotte. Seine Partitur übersteigt zudem den von Mozart vorgegebenen Besetzungs-Rahmen, denn Irmen übernahm für sein SANCTUS die Instrumentation der Originalvorlage, die zwei Flöten und zwei Hörner hinzuzieht. Als Argument dafür zog er die c-moll-Messe heran, in der im *Incarnatus* eine zusätzliche Flöte erscheint, doch übersah er dabei, daß Flöten und Oboen oft von den gleichen Spielern bedient wurden; insofern überschreitet die Solo-Flöte nicht den Rahmen der Instrumentierung der c-moll-Messe, da das *Incarnatus* nur mit einer Oboe besetzt ist und ggf. die Flöte vom anderen Oboisten übernommen werden konnte.

Irmen kritisierte die dunkle Farbgebung des Requiem durch Bassethörner und Fagotte als »stereotyp ›graue‹ Klangfolie«, doch ließe sich der gänzliche Verzicht auf Holzbläser in vielen Salzburger Kirchenwerken Mozarts oder die Besetzung vieler Werke mit Streichern, Basso, zwei Oboen und zwei Hörnern als ähnlich »stereotyp« kritisieren. Es ist aber immerhin bezeichnend, daß weder Süßmayr noch Eybler zusätzliche Bläser hinzuzogen, die die Schlichtheit des Werkes gestört hätten. Auf der anderen Seite läßt auch die Instrumentation, wie sie überliefert ist, zahlreiche Schattierungen zu. Im Grunde treten die beiden Bassethörner lediglich an die Stelle der sonst typischen Oboen; einziges Problem dabei ist der nach oben begrenzte Tonumfang des Bassethorns, der mitunter Varianten im ersten Bassethorn nötig macht, wo es *colla parte* geführt ist und der Sopran den Ambitus des Instruments übersteigt. Irmens im Selbstverlag erschienene Partitur muß schließlich auch als unfertig betrachtet werden, ungeachtet ihrer wenigen Aufführungen zu Lebzeiten des Bearbeiters: es gibt darin einige Fehler, fehlende Vortrags-Bezeichnungen, gar keine Generalbaß-Bezifferung, und etliche Probleme der Süßmayr-Bearbeitung ließ Irmen unverändert stehen. Schließlich ist diese Ausgabe nicht einmal mehr erhältlich, denn der Prisca-Verlag wurde schon vor Irmens Tod (2007) liquidiert. Eine neue Auflage ist nach Auskunft seiner Witwe (2009) nicht vorgesehen.

Betrachtet man zusammenfassend die gängigen Bearbeitungen, kann man nur ernüchert das Fazit ziehen, daß gegen alle Ausgaben erhebliche grundlegende Einwände vorgebracht werden können. Der eigentliche Teufel steckt nämlich, abgesehen von Ergänzungen der kompositorischen Faktur, auch in den Details der Instrumentierung: Mozart hat ja den größten Teil der Partitur uninstrumentiert gelassen. Unter diesem Aspekt sind nicht nur Süßmayr, sondern auch alle anderen hier genannten Ergänzungen kritisch zu hinterfragen.

Beyer und Robbins Landon korrigierten etliche Schnitzer Süßmayrs, ließen aber noch mehr davon unkorrigiert. Maunder und Druce beriefen sich in den Instrumentations-Modellen auf die späten Opern (*Zauberflöte*; *Titus*), berücksichtigten aber kaum die gänzlich anderen Anforderungen des pathetischen Kirchenmusikstils. Papierforschungen von Alan Tyson hatten ohnehin ergeben, daß das Requiem wohl erst begonnen wurde, als Mozart mit seinen Opern-Arbeiten fertig war, nämlich nach seiner Rückkehr aus Prag (Mitte September 1791). Die fantasievollen Ergänzungen von Druce sprengen völlig den stilistischen Rahmen des Werkes; seine nachkomponierten Passagen zeigen wenig Vertrautheit mit alten Kompositionstechniken oder dem *stile antico* (der bei Mozart mancherorts zutage tritt und auch für die *Amen*-Fuge sicher eine besondere Rolle spielen sollte, wie die Faktur der Skizze zeigt). Ähnliches ist für Levin zu konstatieren, der sich überdies auf Mozarts früheren Salzburger Stil berief, ohne zu beachten, daß das Requiem auch in der Instrumentation aber eher an Wiener Verhältnissen orientiert ist. Er zog sogar die stilistisch ganz anders geartete, unvollendete c-moll-Messe von 1783 heran (*Sanctus*; *Amen*-Fuge). Allerdings lassen sich solche Modelle nicht einfach auf das Requiem übertragen, das ja einem ganz eigenen, neuen Stil verpflichtet ist. Irmen schließlich überschritt willentlich den aus dem Erhaltenen ersichtlichen Rahmen von Mozarts geplanter Instrumentierung. Seine Komplettierung wirkt daher völlig stilfremd im Rahmen der von Mozart selbst vorgegebenen Parameter der Komposition – paradoxerweise trotz des Rückgriffes auf Parodien, von denen nur das herangezogene *Laudate pueri* einigermaßen paßt.

Anliegen der Neu-Ausgabe

Jeder Dirigent, der eine Aufführung des Requiem vorbereitet, steht vor einem Dilemma: Wer sich nicht für eine der Ausgaben gänzlich entscheiden möchte, könnte nur verschiedene Bearbeitungen miteinander vermischen. Dementsprechend haben schon ganze Generationen von Kirchenmusikern eigene Fassungen zusammengestellt. Da zu viele grundsätzliche Entscheidungen zu treffen wären und etliche Probleme in keiner der bekannten Versionen gelöst wurden, blieb dem Herausgeber nurmehr übrig, eine völlig neue Bearbeitung vorzulegen, die unter folgenden Prämissen erstellt wurde:

1.) Da die weiteren Ergänzungen Süßmayrs Mozart zeitlich besonders nahe stehen und, wie wir heute mit einigem Recht vermuten dürfen, in Teilen wohl auf Skizzen von Mozart beruhen (s. oben), sind sie in der zweiten Hälfte des Requiem unabdingbar für jede Neu-Ausgabe, insbesondere Vokalsatz und Basso. Sie waren freilich abzuprüfen und wo immer erforderlich zu modifizieren oder zu ersetzen. *Amen*-Fuge, *Sanctus*, *Benedictus*, *Osanna* und *Agnus Dei* waren dabei (unter Erhaltung mutmaßlichen Materials von Mozart) ganz neu zu bearbeiten. Ähnlichkeiten mit anderen Ausgaben ergeben sich zwangsläufig da, wo Süßmayrs oder Eyblers Text zugrunde liegt und Korrekturen entweder auf der Hand liegen oder wenige Varianten möglich wären.

2.) Da Eybler ein unbestritten besserer Komponist als Süßmayr war, wurden seine Ergänzungen in der SEQUENTIA denen Süßmayrs vorgezogen, allerdings wo nötig modifiziert und ergänzt, mitunter auch zurückgeschnitten, denn Wolff kritisierte mit einigem Recht die Ergänzungen Eyblers und Süßmayrs bezüglich ihrer »Tendenz zu stärker ausgeprägter obligater Orchesterbegleitung« als stilistisch bedenklich. Die Instrumentation hatte die spezifischen Besonderheiten des Werkes zu berücksichtigen. So wird, wie von Mozart angedeutet, auf eine obligate Führung der Posaunen (bei wenigen, begründeten Ausnahmen) weitgehend verzichtet. Die Holzbläser stützen im Tutti den Chor, die Fagotte mitunter den Basso, und dienen zur rhythmischen Profilierung wie auch zur Verstärkung der Resonanz. Die Faktur der hohen Streicher orientiert sich am Basso und an den Vokalstimmen.

3.) Da das Autograph nur wenige entsprechende Angaben bietet, waren Artikulationen, Tempi, Dynamik und Generalbaß-Bezifferung unter Beachtung von Mozarts üblicher Vorgehensweise und anhand der kargen Angaben der Handschriften zu überprüfen und weitgehend zu ergänzen.

Haupt-Anliegen der Neu-Ausgabe (= NA) ist es, die Komplettierung eher angelehnt an den Stil Eyblers weiterzuführen, unter Berücksichtigung seines Ansatzes (etwas freiere Führung der Bläser, selbständigere Violinen und Violen, gelegentlich *divisi* geführt).

Durch den Versuch der Ausmerzungen von Süßmayrs Ungeschicklichkeiten sollte dem Requiem außerdem zu mehr innerer Geschlossenheit verholfen werden, selbst wenn dies bedeutete, Süßmayrs Ergänzungen nurmehr durch solche des Herausgebers zu ersetzen, dem die Problematik dieses Tuns durchaus bewußt ist.

Aus diesem Grund wurden auch hier zunächst Überlegungen angestellt, ob man auf Parodien früherer Werke Mozarts zurückgreifen könnte (*Amen, Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei*). Doch anders als in seiner Komplettierung von CREDO und AGNUS DEI der c-moll-Messe schien dies dem Herausgeber nicht sinnvoll. Zunächst ist der Stil des Requiem, der sich noch aus dem von Mozart Niedergeschriebenen herleitet, in seiner Schlichtheit und Faktur so einzig, daß es ausgesprochen schwer fiel, Werke zu finden, die sich so parodieren und bearbeiten ließen, daß dieser Charakter ganz getroffen würde. Die Entscheidung Irmens, für das SANCTUS einen Teil aus der *Thamos*-Musik heranzuziehen, die den Stil des Requiem völlig sprengt, zeugt von diesem Dilemma. (Irmens Bearbeitung würde allenfalls in einen Komplettierungsversuch jener unvollendeten d-moll-Messe hineinpassen, die mit dem sogenannten *Münchener Kyrie* KV 341 beginnen sollte, deren übrige Sätze Mozart aber gar nicht komponiert hat.) Überhaupt gäbe es nur wenige geeignete Vorlagen. Ein passendes SANCTUS ließ sich nicht finden. Für die *Amen*-Fuge war der Herausgeber aufgrund der oben genannten Bezüge zum Requiem einige Zeit versucht, der Anregung Irmens zu folgen und eine neue Parodie des *Laudate pueri* anzubieten, unter Vergrößerung der Instrumentation auf Requiem-Verhältnisse. Doch scheint der Satz etwas lang, und die Taktart ist falsch, denn Mozart hatte eine *Amen*-Fuge im Dreivierteltakt vorgesehen, wie die Skizze beweist (er hat ja sogar Pergolesis Vorlage, die im *Laudate pueri* ebenfalls deutlich anklingt, eigens umrhythmisiert).

Christoph Wolff unterstrich die Bedeutung dieser Entscheidung für die Struktur des Werkes: »Aus großformalen Gründen stellt der Fugen-Abschluß der *Sequenz* eine geradezu zwingende Notwendigkeit dar: Alle fünf Werkteile schlossen dann einen Fugensatz ein, und zwar in einer deutlich symmetrischen Ordnung der Taktarten: gerader – ungerader – gerader – ungerader – gerader Takt. Die *Osanna*-Fuge paßt (abgesehen von Unzulänglichkeiten der Süßmayrschen Ausarbeitung) übrigens bestens in das Spektrum bewußt origineller Lösungen hinein, indem sie auf einem klar profilierten Thema basiert, das Grund-Elemente des Themas der *Quam olim Abrahae*-Fuge weiter entwickelt und damit die Voraussetzung übergreifender struktureller Stabilität gewährleistet. Andererseits betont die *Osanna*-Fuge Neuartig-Individuelles schon durch den synkopisch beginnenden Dreiertakt, vor allem aber die kontrastreiche interne Profilierung (Gliederung in 3+3 Takte mit asymmetrischer Anlage; synkopischer Beginn; abschließend gleichmäßige Achtelkette). In Mozarts Behandlung des Satztypus Fuge manifestiert sich ein doppeltes Interesse: Anknüpfung an die Tradition unter Transformation zu einer neuen Qualität – zu erinnern wäre hier an die von Nissen angesprochene Verbindung der ›heiligen Würde der alten Musik mit dem reichen Schmucke der neueren‹. Nicht zufällig ist darum das gesamte Requiem in einen darauf zugeschnittenen stilistischen Rahmen eingebettet: Die im *Intritus* und *Kyrie* erklingende Musik ist Ausgangspunkt, ihre Wiederholung mit verändertem Text ist Ziel.«

Aus diesen Gründen schien es geraten, die überlieferte Gestalt des Werkes in der strukturellen Disposition nicht anzutasten und eine neue ›Second Hand-Komplettierung‹ der *Amen*-Fuge einer Parodie vorzuziehen. Aus dem gleichen Grund wurde auch darauf verzichtet, ein *Cum sanctis* in Parodie eines anderen Werkes anzufügen, obwohl es dafür durchaus Argumente gäbe – die unglückliche Textverteilung von Süßmayrs Parodie des KYRIE, insbesondere auch der Schluß des Werkes, der so gar nicht zur Milde des Textes »quia pius es« (und damit zum Sinn des Requiem, nämlich den Trost der Hinterbliebenen) paßt. Dem trug der Herausgeber schließlich durch einen alternativen Dur-Schluß Rechnung, der den bekannten Schluß um einen Takt verlängert und das Werk in einen tröstlicheren Plagalschluß münden läßt. Dabei hätte sich für eine Parodie für ein neues *Cum sanctis* nun eine wirklich gute Vorlage gefunden – das Graduale *Misericordias Domini* KV 222 (wohl 1775), das in d-moll steht, in Takt 3 das spätere signifikante Hauptthema des Requiem vorwegnimmt und im Hauptsatz auch schon auf die *Kyrie*-Fuge hinweist. (Es wäre lohnend, diese Motette zumindest im Zusammenhang mit dem Requiem aufzuführen.)

Zur Edition und Gliederung

Das Autograph und Süßmayrs Erstkopie weisen keine Numerierung der Sätze auf, die dort jeweils mit ihren Anfangsworten bezeichnet sind. Die Bezeichnungen nach Mozart und Süßmayr werden in der NA in der Regel beibehalten. Die großen Abschnitte wurden wie in anderen Kompositionen des Ordinarium Missae beigegeben und mit lateinischen Ziffern geordnet:

[I. INTROITUS & KYRIE]

Requiem • Kyrie

[II. SEQUENTIA]

Dies irae • Tuba mirum • Rex tremendae • Recordare • Confutatis • Lacrymosa • [Amen]

[III. OFFERTORIUM]

Domine [Jesu] • Quam olim • Hostias • Quam olim da capo

[IV. SANCTUS]

Sanctus • [Osanna] • Benedictus • [Osanna da capo]

[V. AGNUS DEI & COMMUNIO]

Agnus Dei • Lux aeterna • [Cum sanctis]

Satzangaben Mozarts sind dabei fett und kursiv, solche von Süßmayr nur kursiv, Ergänzungen des Herausgebers kursiv und in eckigen Klammern. Die einzelnen Sätze wurden nicht nummeriert, um weitere Verwirrung zu vermeiden, denn die verschiedenen Ausgaben des Requiem kamen zu stets anderen Numerierungen, je nach dem, ob man Wiederholungen von Abschnitten mitzählt, oder ob man die Fugen als zum vorherigen Satz gehörig oder als separat betrachtet. Um die Orientierung bei den Proben zu erleichtern, erhielt in der NA jeder Satz eine mit Eins beginnende Takt-Zählung. Eine Besonderheit betrifft die Betrachtung des *Quam olim* als eigenständigen Satz: Die NA trennt ihn mit Doppelstrich vom *Domine*, um Mozarts eigener Angabe »quam olim da capo« Rechnung tragen zu können, auch wenn die Wiederholung des Satzes aus Gründen der Praktikabilität ausnotiert ist. Dies ermöglichte eine eigenständige Taktnumerierung des Satzes, die nun beide Male identisch ist. Übrigens rechtfertigen es Mozarts letzte Worte, den Satz mit dem originalen Titel *Quam olim* zu versehen, auch wenn Mozart ihn nicht über den ersten Takten am oberen Rand notiert hat.

Da es sich ausdrücklich um eine praktische Bearbeitung und keine kritische Ausgabe handelt, schien die Kennzeichnung von weiteren Ergänzungen etwa durch Kleinstich, gestrichelte Bögen oder eckige Klammern obsolet. Dies hätte das Druckbild über Gebühr belastet. Außerdem ist Mozarts Autograph als Faksimile erhältlich, und jeder Interessierte kann im Zweifelsfall nachschlagen. Daher enthält die NA lediglich einen umfangreichen Arbeitsbericht, jedoch keinen detaillierten Revisionsbericht bis hinunter zum kleinsten Zeichen. Praktiker nehmen sich heutzutage leider ohnehin viel zu selten Zeit, philologischen Detailfragen nachzugehen. Die Forscher sind sich bis heute nicht einmal einig darüber, wie weit die Eingriffe der zahlreichen Hände in das Manuskript eigentlich genau reichen; Robbins Landon hat zum Beispiel in seiner Ausgabe sogar Stellen mit »M« bezeichnet, die nachweisbar gar nicht von Mozart stammen.

Da Mozart Cello, Kontrabaß und Orgel in ein einziges System notierte, gibt es oft Inkongruenzen zwischen Cello und Kontrabaß, die hier aufzulösen waren. Vor allem schien es sinnvoll und weit übersichtlicher, anders als sonst üblich Streichbässe und Orgel in zwei Systemen zu notieren. Nach ›Vc.‹ wird der Einsatz beider Streich-Instrumente durch ›Bassi‹ angezeigt.

Das Layout orientiert sich an Mozarts Schreibgewohnheiten (so bezeichnet er die Sopranstimmen zu meist mit »Canto«; wie auch bei Maunder, hier übernommen) und an der Praktikabilität. Insbesondere wurde auch ein Vorschlag von Nikolaus Harnoncourt aufgegriffen, zur besseren Orientierung für den Dirigenten auf jeder Seite den gerade aktuellen Satzteil in der Kopfzeile zu benennen.

Zur Behandlung der Posaunen

Das Autograph deutet an, daß Mozart mit der Verwendung obligater Posaunen zurückhaltend war, denn sie sind mit den Vokalstimmen stets *colla parte* notiert. Dies war aufgrund der kleinen Besetzung, die den Rahmen des zwölfzeiligen Notenpapiers sonst nicht überschritt, praktikabel. (Andernfalls wären, wie im Fall der c-moll-Messe, Teilpartituren erforderlich geworden.) Es gibt nur zwei obligate Posaunenstellen von Mozarts eigener Hand – den ersten Einsatz im INTROITUS sowie insbesondere aufgrund seines Charakters das Solo der Tenor-Posaune zu Beginn des *Tuba mirum*. Süßmayr ließ sich jedoch offenbar leicht zu einem viel freieren Satz verleiten, da er anders als Mozart die Posaunen wo immer möglich separat vom Vokalsatz notierte. Die zum Teil exzessive Verwendung obligater Posaunen anderer Ausgaben, die meist auf Süßmayr zurückgeht – besonders störend im *Benedictus* – ist jedoch durchaus stilfremd. Hinzu kommt, daß es sich beim Original um ein ‚Autograph im Entstehen‘ handelt; Angaben zum Einsatz und Schweigen der Posaunen sind bei Mozart rudimentär und bei Süßmayr nicht widerspruchsfrei. Man fährt wohl am besten damit, den Posaunensatz so schematisch wie möglich zu behandeln und eine obligate Führung nur wo unbedingt erforderlich zu verwenden. Im übrigen haben die Posaunen in Solo-Partien ebenso zu schweigen wie auch in leisen Passagen, die in der NA stets mit »(senza Trb.)« bezeichnet sind.

Über die Praxis bei Posaunen im Requiem hat Nowak umfassend Auskunft gegeben. (NMA I/1/2/2, S. XVIIIff; vgl. auch NMA I/1/2/1, S. XIIIff) Er wies insbesondere auf Folgendes hin: »Es konnte vorkommen, daß man die durch die Singstimmen gegebenen kleinen Rhythmen in den Posaunen zu größeren Notenwerten zusammenzog. Das ist aber sicher je nach Aufführungsort und Musizier-Gewohnheiten verschieden gewesen.« Nur an wenigen Stellen gibt Süßmayrs Partitur bereits solche Vereinfachungen vor. (Nowak, S. XIX) In der NA werden rhythmische Vereinfachungen im Allgemeinen jedoch nicht vorgenommen, was auch der Praxis entspricht, die erhaltenen Posaunenstimmen aus Mozarts Zeit zu entnehmen ist (insofern die Posaunisten nicht ohnehin aus Chorstimmen musiziert haben). Dies soll ausdrücklich der Entscheidung der Spieler überlassen bleiben, auch wenn Irmen beizupflichten ist, der darauf hinwies, daß sich die Posaunen bei schneller Bewegung wohl auf die Gerüst-Töne beschränkten: »Die erfreuliche Virtuosität unserer heutigen Instrumentalisten darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß Mozart die häufig im Requiem zu hörende Artistik ausdrücklich nie verlangt hat.« Freilich dürfte jede raschere Koloratur für einen guten Posaunisten auch zu Mozarts Zeiten eine Herausforderung dargestellt haben. Mozart dürfte sicher auch nichts dagegen gehabt haben, wenn seine Posaunisten alles sauber blasen konnten, was da stand...

Um die Besonderheit des Werkes zu unterstreichen, werden in der NA genau wie im MS die Posaunen in den Vokalstimmen wiedergegeben, wobei Tenor und Alt in entsprechenden Schlüsseln gesetzt sind. Das Lesen dürfte dem Dirigenten keine Schwierigkeiten bereiten. Der moderne Violinschlüssel für den Sopran wird freilich zur Erleichterung beibehalten, und im Klavierauszug sind die Chorstimmen natürlich in neuen Schlüsseln gesetzt.

Zur Problematik der Orgel-Stimme

Mozart hat nur an wenigen Stellen im Requiem den Generalbaß schon selbst beziffert. Süßmayr hat etliche Bezifferungen ergänzt, aber nicht alle, was vielleicht der Eile bei der Abfassung geschuldet ist. Einige Bezifferungen stammen möglicherweise auch von Eybler und Stadler. Daher sind traditionell die Bezifferungen in Ausgaben des Requiem eine Mischung aus den Angaben der Manuskripte sowie weiteren Ergänzungen, die erst im Erstdruck von 1800 (Breitkopf & Härtel), mitunter auch in der Ausgabe von André (Offenbach 1827) zum ersten Mal zu finden waren. Dabei gibt es zunächst einige Diskrepanzen in der Zeichengebung: Mozart selbst notierte aus Gewohnheit alle Vorzeichen vor den Ziffern; heute ist es dagegen üblich, sie nachzustellen. Die meisten Ausgaben des Requiem halten sich dessen ungeachtet an die Praxis Mozarts, so auch die NA. Continuo-Spieler sollten ohnehin beide Lesarten beherrschen, und dem Herausgeber scheint es naheliegender, die Vorzeichen bei Ziffern ebenso wie bei Noten zu setzen; dort ist man daran gewöhnt, erst das Vorzeichen, dann die Note zu lesen.

Die Bezifferung der NA wurde durchgesehen, fallweise ergänzt oder korrigiert, denn sogar Mozart selbst unterliefen mitunter kleine Ausrutscher. Die alten Sonderzeichen für die übermäßige Quart und Sext wurden außerdem durch Ziffern mit üblichen Vorzeichen ersetzt.

Ein ernstes Problem bietet die Verwendung der Orgel in den weiteren Sätzen der SEQUENTIA bis zum *Sanctus*. Im *Tuba mirum* schrieb Mozart vor die Akkolade nur »Basso« und im ganzen Satz keinerlei Hinweis auf die Orgel. Im *Rex tremendae* steht wieder »Basso ed Organo«, ebenso auch im *Recordare*, aber im *Recordare* finden sich wiederum keinerlei weitere Angaben für den Orgelpart. Vor dem *Confutatis* steht gar nichts, aber ab T. 26 hat Mozart die Bezifferung vorgegeben. Im *Domine* steht nur »Basso« von Mozarts Hand, aber dennoch eine eigenhändige Bezifferung zwischen T. 21 und 28. Das *Hostias* hat »Basso ed Organo«, aber keine Bezifferung. Die meisten Ausgaben nahmen diese Angaben wörtlich, und daher wird das *Tuba mirum*, oft auch das *Recordare* meist ganz ohne Orgel dargeboten. Dabei zeigt Mozarts eigenhändige Bezifferung im *Domine*, daß das bloße Vorhandensein des Wortes »Basso« ohne »Organo« zu Beginn der Akkolade das Mitspielen der Orgel keineswegs ausschließen muß. Auch muß das Fehlen jeglicher Bezifferung bei Mozart oder Süßmayr nicht heißen, daß die Orgel zu schweigen hätte. Aus den erhaltenen Angaben läßt sich nur eins sicher schließen: Wie die Fragmentizität des Werkes ohnehin unterstreicht, können die Angaben zum Orgelpart keine Endgültigkeit beanspruchen; der Orgelpart war gemäß praktischer und stilistischer Erwägungen zu ergänzen. Es ist eigentlich kaum vorstellbar, daß die Orgel in ganzen Sätzen völlig schweigen sollte, wenn man die Praxis der Leitung von der Orgel aus mit bedenkt. Darüber hinaus steht vor keinem einzigen Satz im Requiem ausdrücklich »senza organo«. Ebenso kann man sich im *Tuba mirum* und *Recordare* kaum vorstellen, daß die Orgel immer *tasto* begleiten sollte. Daher bietet die NA Ergänzungen, wo es sinnvoll erschien. Weitere Einzelheiten teilt der Arbeitsbericht mit.

Noch ein letztes Problem ist anzuführen: Levin wies darauf hin, daß Mozart in der Requiem-Partitur in der Orgelstimme zwischen »Solo« und »Tutti« unterscheidet. Unter Verweis auf entsprechende Vermutungen in den Messe-Bänden der NMA zur Salzburger Kirchenmusik meinte er dazu: »Diese Bezeichnung bezieht sich auf die dortige Praxis, eine »Solo-Orgel« für das Spiel mit dem Orchester bzw. den Gesangssolisten und eine »Tutti-Orgel« für das Spiel mit dem Chor zu verwenden.« Diese Annahme hat zu tun mit der einmaligen Disposition des Salzburger Doms mit seinen 12 Musizier-Emporen, die zum Teil Orgeln haben. (Abbildung in: *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV, Lieferung 2, Leipzig 1971, S. 32) Man muß jedoch gerade in Mozarts Salzburger Kirchenmusik genau auf den Entstehungs-Anlaß schauen, und bei kleinen Gelegenheitswerken, die im Rahmen des Gottesdienstes aufgeführt wurden, dürfte kaum der Aufwand mehrhörigen Musizierens betrieben worden sein. Doch auch in ihnen finden wir Mozarts »Solo«- und »Tutti«-Angaben in der Orgel. Eine Praxis, generell für eine Messe zwei Organisten an zwei verschiedenen Orgeln zu beschäftigen, von denen der eine konsequent alles rein Orchestrale und die Solopartien, der andere die Partien mit Chor begleitet, dürfte allenfalls die Ausnahme in speziellen Kirchen gewesen sein. Geradezu absurd würde dies wirken, wenn der Wechsel von »Solo« zu »Tutti« auf wenige Takte, manchmal nur ein oder zwei, beschränkt bleibt, was in Mozarts Kirchenmusik oft vorkommt. Überdies ist Mozarts Requiem ja ausdrücklich nicht für Salzburger Verhältnisse konzipiert worden, weist aber die gleichen Angaben auf. Man stelle sich nun die Wirkung vor, wenn beispielsweise in T. 32 des INTROITUS eine »Solo-Orgel« spielt, und schon in T. 34 wieder eine andere »Tutti-Orgel« ... Diese Bezeichnungen machen aber Sinn, wenn man sie als für den Organisten nötige Hinweise darauf versteht, was er gerade begleitet, um ihm zu ermöglichen, gegebenenfalls das Manual oder die Registrierung zu wechseln (so wird dies heute eigentlich auch verstanden), und hilfreich wäre die Angabe von Solo und Tutti auch, wenn die Leitung von der Orgel aus erfolgte, damit der Organist, der ja in der Regel nur seine Stimme vor sich hatte (Klavierauszüge wie heute gab es nicht, und das Spiel aus der Partitur war wenig praktikabel und selten), wußte, wann er sich dem Tutti zuzuwenden hatte. Besonders die einleitenden Orchester-Ritornelle (= »Solo«) hatten schließlich auch die Funktion, dem Chor oder den Solisten Takt und Bewegung anzuzeigen; hier war also für den Spieler besondere Aufmerksamkeit geboten. In diesem Sinn wurden Mozarts Angaben verstanden und wo nötig entsprechend ergänzt.

Spieltechnische Bezeichnungen

Aufgrund der Fragmentizität des Werkes waren an zahlreichen Stellen spieltechnische Angaben zu ergänzen. Sie orientieren sich durchaus an den Ergänzungen von Süßmayr und Eybler, behandeln diese aber keineswegs als unbestreitbar. Nicht einmal im INTROITUS, dessen Instrumentation weitergehend von Mozart stammt, läßt sich genau sagen, welche Legato-Bogen noch original sind (primär sicherlich die in den Vokalpartien); die meisten Zusätze dieser Art dürften vielmehr erst von der Erstaufführung im Gedenk-Gottesdienst für Mozart fünf Tage nach seinem Tod herrühren.

Mozart selbst hat, wie aus dem Autograph hervorgeht, nur sporadisch spieltechnische Anweisungen mitgeteilt, beschränkt auf die wichtigsten Dynamik-Angaben in Vokalstimmen und Baß sowie nur wenige Artikulationen. Interessant ist allerdings, daß die Vokalstimmen bei ihm oft schon kleingliedrige Bögen in melismatischen Passagen aufweisen. Sie sind zur Verdeutlichung der Deklamation und Phrasierung von Linien und Koloraturen für die Choristen von Bedeutung und Nutzen, können aber ursprünglich vor allem für die Posaunisten gedacht gewesen sein, um ihnen die Phrasierung zu erleichtern, auch wenn ihrer realen Legato-Fähigkeit natürliche Grenzen gesetzt sind und in der Regel allzu geläufige Passagen zu Stütznoten zusammengefaßt wurden (s. oben). Unverständlicherweise sind aber alle älteren Ausgaben des Requiem in diesem Punkt inkonsequent, denn oft werden die im Vokalsatz wiedergegebenen Bögen nicht in den Posaunen gesetzt. Auch wagt kaum eine der früheren Ausgaben, Artikulationen reicher zu ergänzen, auch wenn vorhandene Artikulationen im Manuskript dies zumindest für bestimmte, immer wiederkehrende Figuren nahelegen (dies betrifft besonders die Melismen in den Fugen). Die NA setzt alle Bögen gleichermaßen in Posaunen und Vokalstimmen, da sie im gleichen System wiedergegeben werden, und ergänzt sie wo immer nötig.

Auch in den Streichern und Holzbläsern waren oft Artikulationen zu ergänzen. Einigermaßen bezeichnet ist nur der INTROITUS, was zweifellos mit seiner frühen Aufführung zusammenhängt. Schon die *Kyrie*-Fuge weist fast keine Artikulationen auf, was dazu führte, daß seit Generationen die Sechzehntel-Melismen so gleichförmig wie von einer Nähmaschine heruntergerattert werden, obwohl das alte, durchgängige, leichte Streicher-Detaché bei solchen Figuren gegen Ende des 18. Jahrhunderts längst am Schwinden war. Schon Süßmayr hatte bei der Wiederholung der Fuge als *Cum sanctis* an einigen wenigen Stellen Legato-Bogen in den Streichern ergänzt; diese bieten einen Ansatzpunkt für entsprechende Ergänzungen.

Die gesamte Artikulation und Dynamik wurde im Übrigen nochmals geprüft und weitreichend ergänzt. Berücksichtigt wurden neben den Vorgaben des Autographs auch neuere Erkenntnisse der Forschung; verwiesen sei insbesondere auf Neal Zaslaws *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford University Press, 1981) und den Symposiumsbericht *Mozart's Piano Concertos: Context, Performance, Interpretation* (Neal Zaslav, Hrsg.; Ann Arbor, Michigan, 1986), in dem sich verschiedene Aufsätze diesem Thema widmen. Hingewiesen sei insbesondere auf folgende Eigenheiten zu Mozarts Zeichengebung: Steht ein *fp* oder *mf* bei einer verbalkten Notengruppe (z. B. Achtel-Repetitionen), so bezieht sich das *f* oder *mf* in der Regel auf die gesamte Gruppe und nicht nur die erste Note. Bei angeordneten Noten gilt das *f* bzw. *mf* für die erste Note. Das *fp* bedeutet bei Mozart also keineswegs generell einen Anfangs-Akzent und plötzliches Abschwächen, wie heute meist zu hören. Man muß solche Zeichen vielmehr stets aus dem jeweiligen Kontext betrachten. Wollte Mozart dagegen einzelne Noten herausheben, so setzte er solche Noten in der Regel separat (z. B. ein Achtel mit Fähnchen, drei Achtel verbalkt). Mozart verwendet gelegentlich das Wort »*dolce*«. Da es in der Regel stets nach einem bereits gesetzten *p* steht, meint es nicht nur das Timbre, sondern bedeutet auch »*p dolce*«, also noch zarter als nur leise, mithin eine weitere Abschwächung. Ähnliches gilt analog für Mozarts »*sotto voce*« im Vokalsatz. Das von Süßmayr verwendete, im Requiem von Mozart aber nicht vorgegebene und bei ihm auch sonst sehr seltene *ff* wurde stilgemäß zu *f* reduziert.

Fermaten und Appoggiaturen

Auch die Setzung der Fermaten wurde noch einmal abgeprüft und fallweise korrigiert. So setzte Mozart vor der *Kyrie*-Fuge eine Fermate auf die letzte Note des INTROITUS, um den attacca-Übergang anzuzeigen; das macht natürlich eine Fermate auf dem Doppelstrich überflüssig. Andererseits hatte Mozart die Angewohnheit, auf dem letzten Taktstrich eines Satzes generell eine Fermate zu setzen, auch wenn die Sätze nicht unbedingt attacca folgen sollten. Frühere Ausgaben haben diese Fermaten unbesehen übernommen, da sie in der heutigen Praxis, das Requiem im Konzert aufzuführen, der Abfolge hintereinander entsprechen. Im Gottesdienst jedoch folgen auf die fünf vertonten Teile ja verschiedene Gebete, Lesungen, liturgische Gesänge und Responsorien. Man müßte eigentlich besser die Fermaten auf den Schlußtaktstrichen der fünf Hauptteile tilgen, um Mißverständnissen vorzubeugen. Sie wurden allerdings schließlich beibehalten, da sie sich im Manuskript finden und nicht ‚wegedierte‘ werden sollten. Die Teile, die unmittelbar aufeinander folgen sollen, wurden in der NA stets konsequent mit ›segue‹ bezeichnet, da Mozart selbst dies am Ende des *Confutatis* vorgab. (Robbins Landon wählte davon abweichend stets die Bezeichnung ›attacca‹.) Besondere Aufmerksamkeit gebührt T. 7 des *Tuba mirum*: Hier notierte Mozart auf der ersten Note eine Improvisations-Fermate, die fast nie von Interpreten berücksichtigt wird (vgl. Arbeitsbericht).

Besonderes Augenmerk hat schließlich den Appoggiaturen zu gelten (vgl. dazu z. B. Hartmut Krones & Robert Schollum, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Böhlau-Verlag, 1983, S. 158–203). Sie werden hier genau wie im MS wiedergegeben. In den von Mozarts Hand erhaltenen Teilen ist das *Tuba mirum* der einzige Satz, in dem sie reicher vorkommen; sie finden sich sonst vereinzelt nur noch im INTROITUS und *Domine Jesu*. Im *Benedictus* und *Agnus Dei* dürften sie von Süßmayr herrühren, es sei denn, er hätte für den Vokalsatz Skizzen Mozarts benutzt (was durchaus nicht auszuschließen ist). Der Herausgeber war versucht, zur korrekten Ausführung der Appoggiaturen Optionen in eckigen Klammern beizugeben, kam aber von dieser Idee wieder ab, da sich diese Problematik letztlich nicht aufgrund strikter Einhaltung von Regeln lösen läßt.

Generell sind die Appoggiaturen mit Geschmack und aus Kenntnis dieser Problematik heraus aufzulösen. Außerdem ist dabei immer der Gesamtzusammenhang zu betrachten – Ausdruck, Affekt, Tempo, Rhythmus, Metrum, Notation, bei Vokalstimmen zusätzlich noch der Text (Silbenverteilung; Konsonanten/Vokale). Wirklich falsch wäre es freilich, aus Unkenntnis heraus alle Vorschläge kurz auszuführen oder zu vereinheitlichen. Im Übrigen sind im Requiem viele Stellen, die eigentlich als Appoggiatur hätten notiert werden können, ausgeschrieben. (Dies hat vielleicht auch damit zu tun, daß es sich um eine Totenmesse im strengen Kirchenstil handelt, was opernhafte Verzierungen kaum zuläßt.) Umso wichtiger ist eine gewisse Freiheit und guter Geschmack bei der Ausführung der wenigen notierten Vorschläge. Im Folgenden sei dazu auf einige grundlegende Probleme hingewiesen:

Im *Tuba mirum* notierte Mozart in T. 20 Viertel-, ab T. 27 aber Achtel-Vorschläge, obwohl der Rhythmus der Hauptnoten gleich ist (punktierte Viertel und Achtel), so auch in T. 35, 38, 41 und 43. In solchen Fällen erhält der Vorschlag in jedem Fall ungefähr zwei Teile der punktierten Hauptnote, diese selbst nur einen Teil (also zu singen der Vorhalt ungefähr als Viertel, die Hauptnote etwa als Achtel; vgl. Krones & Schollum, S. 181). Die Abweichung in T. 20 kann ein Schreibversehen Mozarts sein; es ist aber auch denkbar, daß Mozart hier auf eine Ausnahme aufmerksam machen wollte, der zufolge bei Vorschlägen vor punktierten Noten die anschließende Hauptnote ihrerseits punktiert und die nachfolgende Note nochmals verkürzt wurde (hier etwa doppelt punktierte Viertel und Sechzehntel; vgl. Krones & Schollum, S. 182). Eine solche Verschärfung würde hier zum erregten Charakter, zur Begleitung und zur scharfen Artikulation in T. 18 passen, nicht jedoch mehr ab T. 27. Jedenfalls falsch wäre hier wohl die oft zu hörende Achtel für den Vorschlag.

Takt 36 wie auch 41f im *Domine Jesu* stellen ein besonderes Problem dar: Auf den ersten Blick würde man im MS die Appoggiaturen für durchgestrichene Achtel halten. Bei Mozart gibt es jedoch ein grundsätzliches Problem: In seiner Handschrift kommen Fähnchen überhaupt nur bei Achteln vor; bei allen kleineren Notenwerten zog er kleine Striche durch den Notenhals, anstatt weitere Fähnchen an-

zuhängen. Die NMA hatte also Grund dafür, solche Appoggiaturen grundsätzlich als Sechzehntel wiederzugeben, irrt aber sicher darin, daß im Falle einer solchen Appoggiatur vor einer Achtel beide als gleichlange Sechzehntel auszuführen sind, denn macht man aus einer Figur mit Appoggiatur, Achtel und zwei Sechzehnteln in der Ausführung vier Sechzehntel, führt sich die Schreibweise mit Appoggiatur selbst *ad absurdum*. Führt man allerdings solche Appoggiaturen auf dem Schlag aus, könnte man allenfalls etwa eine Zweiunddreissigstel vor eine punktierte Sechzehntel stellen. Dies funktioniert jedoch nur bei einigermaßen ruhigen Tempi. Ab einem bestimmten Tempo werden bei aller guter Absicht aber doch ungefähr zwei Sechzehntel daraus, oder aber die Appoggiatur rutscht vor den Schlag. Wahrscheinlicher ist es deshalb, daß solche Vorschläge als Hervorhebung durch Dehnung gedacht waren, zumal sie meist auf an sich unbetonten Zählzeiten stehen. Man könnte auch fragen, ob es sich bei Fällen wie den hier Vorliegenden nicht doch um eine Antizipation handelt, da die Appoggiatur von der gleichen Höhe wie die Vornote ausgeht, auch wenn solche »durchgehenden Vorschläge« bei L. Mozart und Quantz nur in Sonderfällen wie aufsteigenden Tonfolgen gestattet sind. (Vgl. auch L. Mozart, *Violinschule*, S. 207!) Die drei Stellen im Requiem (T. 36 im *Tuba mirum* und 41f im *Domine Jesu*) sind jedenfalls wohl nicht als zwei gleich lange Sechzehntel auszuführen. Das Tempo wie auch die Textverteilung legen nach Ansicht des Herausgebers vielmehr eine Ausführung als Hervorhebung im Fluß einer schleichenden Bewegung nahe.

Bei den abkadenzierenden Klauseln im *Benedictus* (T. 15, 18, 33, 36, 40) und *Agnus Dei* (T. 14, 28) legt die Begleitung zwei gleichlange Noten (Sechzehntel im *Benedictus*, Achtel im *Agnus Dei*) ebenso nahe wie die Worte »Domini« und »Requiem«, doch auch hier sei vor metronomischer Gleichförmigkeit gewarnt. Appoggiaturen an solchen Stellen dürfen zwar keinen irgendwie aufgeregten Charakter haben, sollten aber immer noch mit Freiheit und Geschmack ausgeführt werden. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Appoggiaturen wohl primär der Verstärkung der Textbedeutung dienen, wie Nikolaus Harnoncourt herausstellte.

Tempi

Von Mozart selbst stammen im Requiem nur wenige Tempo-Angaben. Einige hat Süßmayr ergänzt, aber andere Sätze blieben unbezeichnet und wurden von verschiedenen Herausgebern nach unterschiedlichen Kriterien ergänzt. Sie waren daher für die NA zu hinterfragen und wo nötig zu modifizieren. Tempo-Angaben Mozarts wurden dabei ohne Klammern, sämtliche Ergänzungen (ob nun auf Süßmayr zurückgreifend oder nicht) in eckigen Klammern gesetzt.

Helmut Breidenstein wies zur Tempo-Problematik insbesondere auf folgende Umstände hin: »Es geht bei den Tempo-Vorschriften des späteren 18. Jahrhunderts nicht nur um die physikalische Geschwindigkeit, um die wir uns so vorrangig zu sorgen pflegen, sondern als Ganzes um den Vortrag. [...] Taktart, Notenklasse und Tempo-Wort bilden gemeinsam so etwas wie ein Modul zur Bestimmung sowohl des Betonungs-Gefüges als auch der Geschwindigkeit, des Charakters und der Spielart – der Bewegung eben im weitesten Sinne. Fast drei Viertel aller verbalen Tempo-Bezeichnungen Mozarts beziehen sich deshalb nicht auf eine Zählzeit, welcher Taktteil auch immer sich in der Praxis zum Zählen anbieten mag.« Dem war hier unbedingt Rechnung zu tragen. (Vgl. Helmut Breidenstein, »Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?«, in: *Das Orchester* 3/2004, S. 17ff, sowie ders., »Mozarts Tempo-System: Zusammengesetzte Takte als Schlüssel«, in: *Mozart-Studien* 13, Tutzing 2004, S. 11ff. Ausführliche Informationen finden sich auf der mehrsprachigen Website von Breidenstein: www.mozart-tempi.net)

Bei den Tempo-Bezeichnungen im Requiem muß man bedenken, daß es sich um ein Stück im pathetischen Kirchenstil handelt, das nur selten leichte Tempi verwendet. Die Ankündigung der ersten Aufführung außerhalb Wiens (Leipzig, 20. April 1796; vgl. Wolff, Dok. 13) teilte mit: »Das aufzuführende Stück dauert eine gute Stunde.« Moderne Aufführungen kommen eher zu 45 bis 55 Minuten. Zu berücksichtigen war außerdem insbesondere der innere Zusammenhang durch rhythmisch geprägte Motive, die an verschiedenen Stellen identische Tempi erfordern, wie auch die Tatsache, daß gerade und ungerade Taktarten bei identischem Puls durchaus unterschiedliche Angaben erfordern können.

Den Rahmen gab Mozart selbst im INTROITUS mit den Angaben »Adagio« (INTROITUS) und »Allegro« (KYRIE), vielleicht auch mit dem »All° assai« für das *Dies irae* und »Andante« für *Tuba mirum* und *Confutatis*; das Schriftbild dieser Worte läßt allerdings die Vermutung zu, sie hätten auch von Eybler geschrieben sein können (Mozart schrieb z. B. das große A meist spitzer). Auch im INTROITUS verraten die verschiedenen Schriftzüge »Allegro« (fol. 5v) und »Adagio« (fol. 9r) in den Schlußtakten des KYRIE mindestens zwei weitere Hände. Angesichts der Notenwerte und Schwerpunkte ist »Andante« für das *Tuba mirum* allerdings sicher angemessen. Dabei ist für den INTROITUS zu bedenken, daß es sich um ein Adagio im alten »großen Vierviertheiltact« handelt. Darauf bezieht sich auch das Andante im *Tuba mirum* in Alla Breve, dessen Halbe den Vierteln des Adagio entsprechen sollen, wie dem Begleit-Rhythmus zu entnehmen ist.

Im Original und auch bei Süßmayr unbezeichnet blieben die nächsten beiden Sätze ebenso wie das *Lacrymosa*. Aufgrund seines gravitätischen Charakters und der kleinen Notenwerte (punktierte Sechzehntel) wäre für das *Rex tremendae* »Andante« sicherlich nicht angemessen; es wäre daher (wie schon bei Maunder und Druce) am besten als »Adagio« zu bezeichnen. (Vgl. dazu das im Charakter ähnliche »exaudi« im INTROITUS, auch das *Gratias* der c-moll-Messe.)

Recordare, *Confutatis* und *Lacrymosa* bilden einen schwierigen Komplex: Das *Recordare* ist dem Charakter nach ein Andante im 3/4-Takt, jedoch bezogen auf Achtel als Hauptwert, und die längeren Sechzehntel-Gruppen bei T. 90 zeigen, daß der Satz nicht schnell genommen werden darf. Das *Confutatis* steht im 4/4-Takt und hat erheblich kleinere Notenwerte, doch ist die Streicher-Figur beim »voca me« (T. 7) identisch mit dem charakteristischen Hauptmotiv des *Recordare* und legt den gleichen Puls nahe. Um die Bewegung des *Confutatis* richtig zu erfassen, schien ungeachtet des gleichen Pulses angesichts der veränderten Takt-Art und der generell kleineren Notenwerte eine langsamere Tempo-Angabe als im *Recordare* angemessen. Daher wurde das fließende, wenn auch langsame *Recordare* (3/4) mit »Andante con moto« (bezogen auf die Achtel), das *Confutatis* (4/4) mit »Andante« bezeichnet, ungeachtet der kleinen Noten bezogen auf den Viertel-Puls (wie auch der Schluß besonders schön zeigt). Sicher ist der Satz nicht als »Adagio« gemeint, und er ist nicht so langsam wie der INTROITUS.

Dem entspricht im *Lacrymosa*, das attacca anschließt, aufgrund der zusammengesetzten Takt-Art (12/8) am ehesten ein »Larghetto«. (Zu diesem Schluß war zuvor bereits Duncan Druce gekommen.) Für die *Amen*-Fuge (im 3/4-Takt und in ganzen Takten) entsprechen die Viertel den vorausgehenden Achteln. Sie ist allerdings, wie auch schon Maunder vorschlug, am besten mit »Allegro« zu bezeichnen, was mit dem »Allegro assai« im anfänglichen *Dies irae* (4/4) korrespondiert. Die Viertel des *Amen* sollten denen des *Dies irae* entsprechen. Druce ergänzte für die Fuge »Vivace«; dies widerspricht jedoch Mozarts Gepflogenheiten bei Sätzen im 3/4-Takt in ganzen Takten. (Mozart hätte dann eher »Presto« geschrieben, was aber für diese Fuge in einem Kirchenstück unangemessen wäre.) Übrigens entspricht »Allegro« auch dem Vorschlag Süßmayrs für die *Osanna*-Fuge, die in der gleichen Takt-Art steht und die gleiche Bewegung aufweist.

Unangemessen schien Süßmayrs Vorschlag »Andante con moto« für das *Domine*. Der Satz steht im 4/4-Takt und hat einen bewegten, vorantreibenden Charakter, geprägt durch Sechzehntel-Bewegungen (s. insbes. die durchgängigen Streicher-Sechzehntel ab T. 21). Druce verwies im Vorwort seiner Ausgabe darauf und zog als Vergleich das *Confitebor* aus der *Vesperae Solennes* KV 339 heran. Er behielt freilich Süßmayrs Vorschlag bei und wies nur in einer Fußnote auf ein optionales »Allegro moderato« hin. Die NA ersetzt, wie schon die von Maunder, Süßmayrs Vorschlag durch »Allegro« – zumal das *Domine* in seiner Bewegungsart erkennbar an die ebenso bezeichnete *Kyrie*-Fuge anknüpft. (Zum Vergleich: das in Takt-Art und Bewegung ähnliche *Gloria* aus der c-moll-Messe ist sogar »Allegro vivace« bezeichnet!) Auch Süßmayrs Vorschlag »Andante« für das *Hostias* wurde nicht beibehalten, da der Satz aufgrund der Notenwerte und Takt-Art (leichter 3/4-Takt), der unruhig-synkopierten Bewegung und des Charakters sicher rascher als das *Recordare* verläuft. Angemessener erschien hier »Allegretto«.

Passend sind Süßmayrs Vorschläge für *Sanctus* und *Osanna*, die hier übernommen wurden, allerdings nicht sein ›Andante‹ für das *Benedictus*. Hier war, wie Christoph Wolff nahelegte, die »Modulations-Figur« aus dem INTROITUS (bei »et lux perpetua«) zu berücksichtigen, auch sind die Notenwerte kleiner, und der Takt ist schwer; daher wurde hier ›Adagio‹ ergänzt, was auch dem *Sanctus* entspricht. Süßmayr hat auch das *Agnus Dei* unbezeichnet gelassen. Zwar ist das Tempo aufgrund des Übergangs wie auch der Sechzehntel-Figur sicher identisch mit dem ›Adagio‹ des nachfolgenden *Lux aeterna*. Es wäre jedoch untypisch für Mozart, im Kirchenstil einen Satz mit anderer Taktart gleich zu bezeichnen. Aufgrund der Schwere der Takte, des gravitatischen Charakters und des 3/4-Taktes käme am ehesten ›Andante maestoso‹ in Frage, auch wenn dessen Viertel denen des folgenden ›Adagio‹ entsprechen sollten. Für das *Lux aeterna* und *Cum sanctis* gelten schließlich analog Mozarts eigene Tempo-Vorschriften aus INTROITUS und KYRIE.

Viele Musiker sind leider heute mit den historischen Grundlagen nur wenig vertraut und haben, wie Breidenstein zu Recht bedauert, längst verlernt, ein Tempo aus dem Zusammenhang heraus zu bestimmen. Auch wenn die Anwendung der sich aus dem Tactus-Prinzip herleitenden metrischen Relationen unter Musikwissenschaftlern und Musikern bis heute heiß umstritten ist und immer von Fall zu Fall überprüft werden muß, so deuten doch motivische Zusammenhänge unter den verschiedenen Sätzen darauf hin, daß im Requiem bestimmte Verhältnisse walten, die auf klaren Tempo-Proportionen beruhen. Erforderlich waren diese nicht zuletzt für die Ausführenden damaliger Zeit – kleine Ensembles ohne Dirigenten, wie wir sie heute kennen, die darauf angewiesen waren, daß die Übergänge zwischen den Sätzen problemlos funktionieren. Dies zeigt sich übrigens ebenso in der Besonderheit der instrumentalen Ritornelle, die auch dazu dienten, den Vokalisten Rhythmus und Bewegung vorzugeben. Daher wagt die NA, an den wichtigsten Stellen die Relationen durch kleine Zusätze anzuzeigen (dabei wird anders als sonst oft zuerst der frühere, dann der neue Notenwert genannt) und darüber hinaus sogar, Metronom-Angaben vorzuschlagen. Diese wurden allerdings nicht in den Haupttext aufgenommen. Sie finden sich in der nachfolgenden Tabelle.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei dabei ausdrücklich betont, daß es sich bei den Metronom-Vorschlägen nicht um Vorgaben handelt, die ein strenges Einhalten unter allen Umständen festschreiben und die Musik auf ein Prokrustes-Bett spannen wollen. Dieser Vorwurf wird leider generell immer wieder erhoben. Doch wer das Metronom in Bausch und Bogen verdammt, verkennt böswillig die gute Absicht späterer Komponisten, die natürlich um den hohen Wert der Flexibilität wußten. Es handelt sich bei den seit Beethoven aufgekommenen Metronom-Angaben stets lediglich um Anregungen, die helfen sollen, den Charakter der Musik besser zu erfassen. So sind sie auch hier gemeint. Dabei wurde bewußt ein gewisser Spielraum belassen, der sich hier in einem Grundpuls-Rahmen von M.M. ca. 50–54 bewegt. Ein langsamerer Grundpuls (44–48) ist freilich möglich und in sehr halligen Kirchen sicher auch sinnvoll; ♩ = 54 bzw. für das 4/4-Allegro ♩ = 108 und das 3/4-Allegro ♩ = 162 (entsprechend auch im *Dies irae* dem Allegro assai im 4/4) dürfte wohl die äußerste Grenze für akustisch sehr trockene Räume setzen; bei noch rascheren Tempi käme die dem Gattungsnamen innewohnende Ruhe wohl kaum mehr angemessen zum Tragen. Die relative Breite der Angabe läßt dabei Freiheiten ohne weiteres zu. Dabei ist für das Requiem noch zu ergänzen, daß natürlich die Erfordernisse des pathetischen Kirchenmusikstils auch in der Aufführung zu berücksichtigen sind. Dies bedeutet Zurückhaltung im Rubato und Strenge der Ausführung, insbesondere jedoch langsamere, schwerere Tempi als in der Oper oder im virtuoseren Orchesterwerk, und diesen gegenüber einen grundsätzlich langsameren Grundpuls.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß die hier vorgeschlagenen Verhältnisse und Angaben lediglich die Sicht des Herausgebers widerspiegeln. Sie mögen teilweise mit zeitgenössischen Vorstellungen kollidieren (so findet man z. B. in manchen historischen Quellen für das Verhältnis Adagio – Allegro eine Relation von 1:3), ergeben sich für ihn jedoch aus den Taktarten, Notenwerten, Bewegungsmustern und übergeordneten motivischen Verwandtschaften. Selbstverständlich steht es aber Interpreten frei, zu eigenen Schlußfolgerungen zu kommen und die hier vorgeschlagenen Tempo-Angaben und -Verhältnisse entsprechend zu modifizieren.

Übersicht: Takt-Arten und Tempo-Angaben im Requiem

		<i>Mozart</i>	<i>Süßmayr</i>	<i>Neu-Ausgabe</i>	<i>Relation</i>	
I. INTROITUS & KYRIE						
<i>Requiem</i>	4/4	Adagio	Adagio	Adagio		♩ = 50–54
<i>Kyrie</i>	4/4	Allegro – Adagio	Allegro – Adagio	Allegro – Adagio	[♩ = ♩]	♩ = 100–108
II. SEQUENTIA						
<i>Dies irae</i>	4/4	All° assai [Eybler?]	Allegro assai	Allegro assai		♩ = 150–162
<i>Tuba mirum</i>	2/2	Andante [Eybler?]	Andante	Andante		♩ = 50–54
<i>Rex tremendae</i>	4/4	---	---	[Adagio]	[♩ = ♩]	♩ = 50–54
<i>Recordare</i>	3/4	---	---	[Andante con moto]		♩ = 76–80
<i>Confutatis</i>	4/4	Andante [Eybler?]	Andante	Andante	[♩ = ♩]	♩ = 76–80
<i>Lacrymosa</i>	12/8	---	---	[Larghetto]	[♩ = ♩]	♩ = 50–54
<i>Amen</i>	3/4	---	---	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 150–162
III. OFFERTORIUM						
<i>Domine Jesu</i>	4/4	---	Andante con moto	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 100–108
<i>Quam olim</i>	4/4	---	---	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 100–108
<i>Hostias</i>	3/4	---	Andante	[Allegretto]	[♩ = ♩]	♩ = 100–108
<i>Quam olim</i>	4/4	---	Andante con moto	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 100–108
[IV. SANCTUS]						
<i>Sanctus</i>	4/4	---	Adagio	[Adagio]		♩ = 50–54
<i>Osanna</i>	3/4	---	Allegro	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 150–162
<i>Benedictus</i>	4/4	---	Andante	[Adagio]	[♩ = ♩]	♩ = 50–54
<i>Osanna</i>	3/4	---	Allegro	[Allegro]	[♩ = ♩]	♩ = 150–162
[V. AGNUS DEI & COMMUNIO]						
<i>Agnus Dei</i>	3/4	---	---	[Andante maestoso]		♩ = 50–54
<i>Lux aeterna</i>	4/4	---	Adagio	Adagio	[♩ = ♩]	♩ = 50–54
<i>Cum sanctis</i>	4/4	---	Allegro – Adagio	Allegro – Adagio	[♩ = ♩]	♩ = 100–108

Zur liturgischen Vollständigkeit des Requiem

Nach dem INTROITUS & KYRIE kamen dem Missale Pius V. zufolge GRADUALE und TRACTUS, nach der COMMUNIO noch das RESPONSORIUM *Libera me* (zur Einsegnung der Toten) und die ANTIPHON *In Paradisum* (Prozession zum Grab). Diese Teile wurden meist choraliter gesungen. (Allerdings verzichtet die heutige katholische Kirche auf SEQUENTIA und RESPONSORIUM.) Im kirchlichen Gebrauch standen die Vertonungen der Teile an Ort und Stelle des Gottesdienstes für sich, getrennt durch die üblichen Lesungen, Gebete und die Predigt. Die Bräuche zur liturgischen Gestaltung waren zudem stets lokalen Traditionen unterworfen. Demzufolge haben Komponisten von Requiem-Vertonungen immer wieder auch sonst weggelassene Teile je nach Anforderung auskomponiert. Ist also Mozarts Requiem unvollständig?

Wolff stellte dazu fest: »Mozart beschränkt sich [...] auf die fünf zentralen Teile des Ordinariums der Totenmesse und hält sich damit an die Auswahl und Gliederung der Stücke, wie sie in Salzburg und Wien offenbar vorherrschte. [...] Es gibt jedenfalls keinerlei Anzeichen dafür, daß die Gesamtanlage des Requiems in der von Süßmayr ergänzten Form nicht getreulich dem folgt, was Mozart als Werk geplant hatte.« Man sollte also Mozarts Requiem nicht als liturgisch unvollständig betrachten, auch wenn **Sigismund Neukomm (1778–1858)** für eine Aufführung in Rio de Janeiro im Dezember 1819 zweifellos aus liturgischen Gründen eine Fortsetzung in Gestalt eines *Libera* nachkomponierte, Material aus den früheren Sätzen Mozarts aufgreifend. (Dieses Werk wurde in den Neunziger Jahren von Ulrich Konrad in Stockholm wiederentdeckt und ist inzwischen auf Tonträgern zugänglich.)

Auch **Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841)** schrieb ein inzwischen im Druck erhältliches *Libera* zu Mozarts Requiem, das 1827 im Rahmen von Beethovens Totenfeier aufgeführt wurde. Man sollte jedoch solche Ergänzungen nicht aus der romantischen Zyklus-Perspektive als ›Vervollständigungs-Versuche‹ betrachten.

Allerdings mag es auch heute immer wieder vorkommen, daß Mozarts Requiem im Gottesdienst bzw. speziell bei Trauergottesdiensten aufgeführt wird und Kirchenmusiker nach passenden Vertonungen des Fehlenden suchen. Um den Rahmen Mozarts nicht zu überschreiten, wird vorgeschlagen, falls erforderlich GRADUALE, TRACTUS, RESPONSORIUM und ANTIPHON choraliter zu singen (in dieser Ausgabe enthalten). Rein für den liturgischen Gebrauch schlug außerdem bereits H. C. Robbins Landon die Verwendung eines zeitnahen *Libera* vor, das **Josef Haydn (1732–1809)** offenbar zum 25. Februar 1790 anlässlich der Beerdigung von Marie Elisabeth Esterházy komponiert hatte – ein schlichtes, kurzes Werk in d-moll, das auf reizvolle Weise gregorianische Verse mit figuraliter ausgeführten, vierstimmigen Passagen abwechselt, welche *colla parte* von Streichern und Orgel begleitet werden (s. Anhang der NA).

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, daß dieser 2001 begonnene, 2013 abgeschlossene neue Versuch lediglich unternommen wurde mit dem Ziel einer »Werkaufführung, die das (legitime) Ziel anstrebt, so viel rein Mozartische Musik wie möglich und so wenig Fremdes wie eben notwendig zum Klingen zu bringen«, so Christoph Wolff. »Denn die Grenzen sind und bleiben unscharf. Dort, wo die Faktur von Mozart im wesentlichen fixiert ist [...], heben sich Instrumentation und Zutaten Eyblers und Süßmayrs deutlich ab und lassen sich, wo nötig, unschwer korrigieren. Bei den neu komponierten Sätzen aber existiert das nicht auszuräumende Dilemma, entweder bei einem Zuviel an Korrekturen Mozartsche Substanz anzutasten oder bei einem Zuwenig an Eingriffen den Absichten des Komponisten zu widersprechen. Mozarts Intentionen aber sind weitgehend nur hypothetisch zu begreifen.«

Dem Herausgeber sind seine eigenen Grenzen wohl bewußt, und naturgemäß kann diese Ausgabe nicht der Weisheit letzter Schluß sein, denn als Werk an sich ist das Requiem Mozarts mit seinem Komponisten bereits am 5. Dezember 1791 verstorben. Dennoch hofft er, mit der Neu-Ausgabe einen Beitrag zum besseren Verständnis zu leisten und die durch Aufführungen tätige Debatte um Mozarts Requiem um einige Gesichtspunkte erweitern zu können.

© DR. BENJAMIN-GUNNAR COHRS, BREMEN, 2013

INFORMATIONEN UND BEZUG DES AUFFÜHRUNGSMATERIALS (KÄUFLICH)

BGC Manuscript Edition, www.benjamin Gunnar Cohrs.com