

---

**WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):**

- ***Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771**
- ***Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR**

---

*20 Jahre liegen zwischen der Entstehung der beiden Werke. Beide denken der Posaune eine grosse Rolle zu. Das erste der beiden Werke (KV 109) steht am Anfang der grossen Karriere WOLFGANG AMADEUS MOZARTS; er hat es knapp 16jährig geschrieben. Das andere (KV 626) bleibt unvollendet und begleitet den ausgezehnten MOZART im jugendlichen Alter von knapp 36 Jahren in den Tod. Aus heutiger Sicht lächerliche Gründe riefen ein vielseitiges Interesse an der Geheimhaltung der Namen der wirklichen Schöpfer des Requiems hervor, ermöglichten einem eitlen adligen Witwer geistigen Diebstahl und halfen mit, ein völlig verqueres und unausrottbares Gerücht um einen Giftmord an MOZART entstehen zu lassen, das dem Ruf ANTONIO SALIERIS unberechtigt Abbruch tat und welchem Dichter, Musiker und Filmemacher von Weltrang erlagen. Viel interessanter als dies ist es zu erkennen, dass nicht weniger als sechs grosse und kleine Meister MOZARTS letztes Werk mitgestaltet haben. Nicht einmal dies vermochte MOZART daran zu hindern, das Meisterwerk schlechthin unter den spätbarock-klassischen Requiem entstehen zu lassen.*

**1. *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur  
für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e])**

Was führte den jungen Mozart überhaupt dazu, als Teenager gleich vier Litaneien (1771 in B-Dur = KV 109, 1772 in B-Dur = KV 125, 1774 in D-Dur = KV 195, 1776 in Es-Dur = KV 243) zu schreiben, wovon zwei zum Altarssakrament und zwei sogenannte Lauretanische Litaneien (KV 109 und KV 195)?

**1.1. Zum Ursprung der Litanei und speziell der Lauretanischen Litanei**

Wir kennen alle die nicht eben schmeichelhafte Redensweise: "Die ganze Litanei herunterbeten". Was ist überhaupt eine Litanei?

Litanei ist ein aus der griechischen Ausgabe des Alten Testamentes (2. Makkabäerbuch) abgeleiteter Ausdruck für Flehgebet<sup>1</sup>. Das vorchristliche Judentum kannte die Danklitanei (vgl. Psalm 136 oder das Achtzehn-Gebet Sch<sup>e</sup>moneh Esre). Das aus dem Synagogengottesdienst fortentwickelte *öffentliche Fürbittegebet für alle* in Form einer Christusanrufung<sup>2</sup> kam dann von der Ostkirche (hier hiess es Ektenia oder Synapte) her über die Regel des BENEDIKT VON NURSIA<sup>3</sup> in den Gottesdienst auch der Westkirche (gebräuchlich zunächst als Anliegenlitanei zu Beginn der Eucharistie und am Ende von Laudes und Vesper). Unter fränkischem Einfluss kam es im 7. Jahrhundert in Rom zur Allerheiligenlitanei, einem Mischtypus von Anliegen- und Anrufungslitanei, die dann ab dem 8. Jahrhundert im Frankenreich (hier bei Priesterweihen und am Karsamstag), in Irland, in Norditalien und in Rom je auf eigene, mannigfache Weise mit Bittprozessionen verschmolzen. Der daraus erwachsende "Litaneienfrühling" wurde von Papst CLEMENS VIII. 1601 drastisch reduziert auf die beiden noch zugelassenen Formen der *Allerheiligenlitanei* und der *Lauretanischen Litanei*. Seither reserviert sich der Papst die Zulassung von Litaneien selber; von 1601-1960 wurden neben den beiden genannten nurmehr vier weitere Litaneien approbiert<sup>4</sup>.

Die *Lauretanische Litanei* entstand aus einer um 1200 in Paris schriftlich niedergelegten Reim-Litanei (Akathistos-Hymnos) und gelangte spätestens 1531 in die mittelitalienische Kleinstadt Loreto (30 km südlich von Ancona an der adriatischen Küste). Von der seit 1193 hier bezeugten Marienkirche leitet die Lauretanische (von Loreto her kommende) Litanei ihren Namen her. Der 1473 verstorbene Probst von Loreto, PIETRO DI GIORGIO TOLOMEI aus Teramo verfasste kurz vor seinem Tod einen legendarischen Bericht über die wundersame Verschiebung des Elternhauses JESU aus Nazareth durch Engelshand in der Nacht vom 9./10. Mai 1291 zunächst nach Dalmatien, am 10. Dezember 1294 nach Recanati und schliesslich am 7. September 1295 nach Loreto.<sup>5</sup> Wirtschaftlicher Hintergrund war der Baubeginn der neuen, dreischiffigen Basilika 1468, die 1587 unter Papst SIXTUS V. vollendet wurde. Da waren spendefreudige Pilger willkommen, und Wunder waren erprobtes kirchliches Werbemittel.<sup>6</sup> Bis heute besuchen übrigens jährlich gegen eine Million Pilger Loreto.

<sup>1</sup> 2 Makk 3,20: "Sie alle streckten die Hände zum Himmel empor und *beteten flehentlich* (LXX: *εποιουντο την λιτανειαν*)"; 2 Makk 10,16: "Die Männer um den Makkabäer *hielten einen Bittgottesdienst ab* und baten Gott, ihr Bundesgenosse zu sein (LXX: *ποιησαμενοι λιτανειαν*)".

<sup>2</sup> Erwähnt etwa bei JUSTINOS MARTYRIOS (um 120-165 n. Chr.): *Apologia* I 65; *Didascalia et Constitutiones Apostolorum* (um 380 n. Chr.) VIII 35ff; JOHANNES CHRYSOSTOMOS (349-407 n. Chr.): *Homiliae* LV in *Acta Apostolorum = Patrologiae Graecae* 60 266.

<sup>3</sup> Benediktinerregel 9,25.

<sup>4</sup> Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* LThK, 2. Auflage Freiburg im Br. 1961, VI 1075-1078 und 1143f; *Lexikon des Mittelalters*, 2. Auflage München 2002, V 2010f.

<sup>5</sup> Vgl. LThK VI 1144.

<sup>6</sup> Der grosse Kriegsfanatiker unter den Päpsten, JULIUS II. äusserte 1507 unverhüllt, was von der Legende zu halten sei: "*ut pie creditur et fama est*" - *Mag's fromm geglaubt werden, es bleibt Gerücht!* (LThK VI 1144). - Die Lage Loretos nahe Ancona zeigt das wirkliche Anliegen: Es lag bei einem wichtigen Hafen im Kirchenstaat für das Auslaufen christlicher Flottenverbände gegen die moslemischen Türken, etwa für die Seeschlacht von Lepanto 1571. Es ist kaum Zufall, dass WOLFGANG AMADEUS MOZART während der Rückkehr von Loreto und dieser ersten Italienreise die "Azione sacra" *La betulia liberata* KV 118 geschrieben hat, die wie bereits ANTONIO VIVALDIS "sacrum militare oratorium" *Juditha triumphans* von 1716 den Topos des auf die Türken gemünzten Untergangs des Wüstlings HOLOPHERNES durch die gläubige JUDITH aufnimmt. Zu Einzelheiten vgl. HANS-URS WILI:

## 1.2. Der unmittelbare Anlass: Ein Aufenthalt MOZARTS in Loreto im August 1770

Seit seinem 12. Lebensjahr stand WOLFGANG AMADEUS (Taufname eigentlich: JOHANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANGUS THEOPHILOS) MOZART zusammen mit seinem Vater JOHANN GEORG LEOPOLD MOZART (1719-1787) und dem jüngeren Bruder JOSEPH HAYDN (1732-1809), JOHANN MICHAEL HAYDN (1737-1806) in den Diensten des Fürsterzbischofs von Salzburg, SIGISMUND Graf SCHRATTENBACH. In dieser Zeit komponierte WOLFGANG AMADEUS MOZART in Salzburg als 13jähriger bereits die sogenannte *Waisenhausmesse* (die *Missa solemnis* in c-moll KV 139) und als 14jähriger das "*Te Deum laudamus*" in C-Dur für vierstimmigen Chor und Streicher KV 141, welches der Kirchliche Singkreis Wohlen im Frühling 1995 aufführte. Der wohlgesinnte barock-leutselige Fürsterzbischof SIGISMUND erlaubte den MOZARTS aber auch immer wieder längere Abwesenheiten für Auslandsreisen, so auch zweimal anno 1769/71 für Reisen nach Italien zu Ausbildungszwecken. Die erste Reise von MOZART sen. und jun. begann am 13. Dezember 1769 und brachte sie am 28. Mai 1771 nach Salzburg zu Familie und geistlichem Brotherrn zurück. Die Reise führte mit jeweils oft mehrmonatigen Aufenthalten über die Stationen Innsbruck, Mailand, Florenz, Rom - hier erhielt WOLFGANG AMADEUS MOZART von Papst CLEMENS XIV. den Orden eines Ritters vom goldenen Sporn - und Neapel zurück via Rom und dann *nach einem Besuch der erwähnten "Casa santa der Heiligen Jungfrau" in Loreto im August 1770* nach Bologna, wo WOLFGANG AMADEUS nach dreimonatigem Intensivkurs die Prüfungen für das begehrte Diplom der Accademia Filarmonica bei Padre GIOVANNI BATTISTA MARTINI ablegen sollte. Das kindliche Genie bestand die Prüfung (Erweiterung eines einstimmigen Gregorianischen Gesangs um drei Oberstimmen im streng traditionellen Stile *osservato*) ... "angesichts der Umstände seines Alters" und dank einer Schummelei des Lehrers gerade noch knapp (Prüfungsarbeit: *Quaerite primum regnum Dei* KV 86), um gleich anschliessend in Mailand mit der Oper *Mitridate, re di Ponto* KV 87 - Dirigent: der 15jährige Komponist selber - einen triumphalen Erfolg zu feiern.

Kaum waren Vater und Sohn MOZART Ende Mai 1771 in Salzburg zurück, erreichte den Sohn daher die Aufforderung der Kaiserin, zur Hochzeit Erzherzog FERDINANDS eine Serenade oder eine Kantate zu schreiben und im Oktober 1771 in Mailand bei den Feierlichkeiten aufzuführen. WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte gerade noch Zeit, seine *erste Lauretanische Litanei* zu komponieren; diese Litanei nun führt der Kirchliche Singkreis Wohlen 2003 auf. Mitte August bis Mitte Dezember 1771 waren die MOZARTS in Salzburg erneut beurlaubt und weilten zu neuem Grosseerfolg in der Lombardei. Fünf Tage nach ihrer Rückkehr starb indessen der gutmütige Fürstbischof SIGISMUND am 16. Dezember 1771.

### 1.3. Fürsterzbischof SIGISMUNDS Tod und seine "Langzeitwirkung" auf MOZARTS Requiem

Aus Anlass dieses Todes schrieb MOZARTS Kollege MICHAEL HAYDN umgehend noch 1771 sein *Requiem (Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismundo) in c-moll* MH 154, das der Kirchliche Singkreis Wohlen am 21./22. November 1992 aufgeführt hat.

Bei der Uraufführung wie auch später noch öfters bei Aufführungen dieses Requiems wirkte WOLFGANG AMADEUS MOZART aktiv mit.<sup>7</sup> Dies hat sich schliesslich in der Uebernahme und hochinteressanten mehrfachen Neuverarbeitung des Motivs des "*Et lux perpetua*" im d-moll-Requiem MOZARTS niedergeschlagen: Was MICHAEL HAYDN in c-moll notiert, wird bei MOZART beim ersten Vorkommen - passend zum Text (*lux perpetua* = ewiges Licht) Dominantseptime zur Licht-, Frühlings- und Jugendtonart B-dur; das dunkle d-moll hellt sich just hier auf! Erst in der Reprise dann verarbeitet auch MOZART das Thema in moll.

Doch MICHAEL HAYDN war nicht der Einzige, dem WOLFGANG AMADEUS MOZART bei der Komposition seines *Requiems* Mitsprache gewährte.

## 2. Irdischer Auftakt zum *Requiem*

### 2.1. MOZART als Kind seiner Zeit: Religiöse Unmündigkeit

Auf SIGISMUND folgte als Salzburger Erzbischof ein aufgeklärter, aber tyrannischer Despot, hochintelligenter Bewunderer JEAN-JACQUES ROUSSEAU und VOLTAIRES: HIERONYMUS VON PAULA, GRAF VON COLLOREDO, ein schikanöser Drillkerl, der Disziplin und Gehorsam verlangte und keinen Widerspruch litt. COLLOREDO war Anhänger Kaiser JOSEFS II. im Machtkampf zwischen österreichischer Kaiserkrone und Papstkirche, bekämpfte den zierdereicheren neapolitanischen Kirchenmusikstil und machte WOLFGANG AMADEUS MOZART mit seinen Zeitbeschränkungen für geistliche Werke das Leben schwer.

---

<sup>7</sup> Im Gegensatz zu seinem Vater LEOPOLD MOZART hatte WOLFGANG AMADEUS MOZART zu MICHAEL HAYDN, dem gebildeten Kollegen in des Fürsterzbischofs Diensten, kein rivalisierend-getrübtetes Verhältnis; vielmehr hatte er bereits als Elfjähriger 1767 zusammen mit MICHAEL HAYDN und dem Salzburger Organisten CAJETAN ADLGASSER zusammen das geistliche Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes* KV 35 komponiert. 1772 schrieb WOLFGANG AMADEUS MOZART das *Regina coeli* KV 127 für die Gattin MICHAEL HAYDNS, die Sopranistin MARIA MAGDALENA HAYDN-LIPP, die 1768 bereits die Rosina bei der Uraufführung von MOZARTS Oper *La Finta semplice* KV 51 gesungen hatte. Am 18. Juli 1778 lobte WOLFGANG AMADEUS in einem Brief aus Paris an Vater MOZART "Feuer, Geist und Präzision des HAYDN", nachdem der Vater im Brief vom 29. Juni 1778 von einem Rausch des Kollegen im Dienst geklatscht hatte. Und noch 1783 schrieb WOLFGANG AMADEUS MOZART bei seinem Salzburger Besuch solidarisch für den kranken Kollegen zwei Duette für Violine und Viola (KV 423 und 424), damit MICHAEL HAYDN den Auftrag des MOZART so verhassten neuen Fürsterzbischofs COLLOREDO (dieser hatte WOLFGANG AMADEUS MOZART tatsächlich mit einem Fusstritt in den Hintern verabschiedet!) trotz seiner Krankheit fristgerecht erledigen konnte.

Es ist, als sässe man im falschen Film: Der entsprechend seiner Erziehung geradezu kindlich gläubige WOLFGANG AMADEUS MOZART verwandelt buchstäblich alles zu himmlischen Tönen. Seine kirchlichen Vorgesetzten - Bischöfe, Päpste - sind von solchem *Glauben* unbelastet<sup>8</sup>: Bei ihnen haben *Gehorsam* der Untertanen und *Einkünfte* Vorrang. Hintergrund dafür ist die *Gesellschaftsordnung am Vorabend der Französischen Revolution*: Der *weltliche Erbadel* verunmöglicht allen Personen nicht beidseitig blaublütiger Abkunft eine Karriere.

Der kirchliche Zölibat andererseits verhindert (vermeintlich) einen kirchlichen Erbadel. Verwaiste Bischofssitze, Kardinalshüte oder Abtposten und dergleichen bedürfen stets neuer Wahl. Der Zölibat erlaubt also weltlich ausgeschlossenen Karrieristen eine *geistliche Adelskarriere*. Nicht umsonst sind Kardinäle und Bischöfe unter den "grossen Tieren" der Weltpolitik im 17. und 18. Jahrhundert derart stark vertreten (etwa die Kardinäle ARMAND-JEAN RICHELIEU DU PLESSIS und JULES MAZARIN, Bischof CHARLES-AURICE DE TALLEYRAND-PÉRIGORD oder GUIDO ALBERONI). Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie ein *fürsterbischöflicher* Brotherr MOZARTS ohne Probleme den grossen Kirchengegner FRANÇOIS-MARIE AROUET (1694-1778) alias VOLTAIRE ("écrasez l'infâme!") verehren und gleichzeitig verspotten kann, derweil der naiv-gläubige WOLFGANG AMADEUS MOZART, selbst in Paris, als VOLTAIRE dort stirbt, voller Unverständnis darauf reagiert, dass die Franzosen um Besuch und Ableben ihres grossen kirchenkritischen Rebellen in der Hauptstadt so viel Aufhebens machen.<sup>9</sup>

Dass MOZART jun. seit 1784 Mitglied der Freimaurer-Loge war und verschiedene Werke für die Freimaurer komponiert<sup>10</sup> hat, darf nicht zum Fehlschluss verleiten, Mozart hätte sich aus der (freimaurerfeindlichen<sup>11</sup>) kirchlichen Gläubigkeit emanzipiert: MOZART konnte zur selben

---

<sup>8</sup> Vgl. nur Fn. 6 hiervoor!

<sup>9</sup> WOLFGANG AMADEUS MOZART im Brief vom 3. Juli 1778 an den Vater: "Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, ... dass nämlich der Gottlose und Erzspitzbub VOLTAIRE sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepiert ist - das ist der Lohn!" Vgl. WILLI REICH (Hg.): Wolfgang Amadeus Mozart - Briefe. (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur.) Zürich 1948, 93. Pikant daran: MOZART jun. schreibt dies Stunden nach dem Ableben seiner ihn begleitenden Mutter und bereitet eingangs des gleichen Briefes den Vater mit dem Hinweis "Meine liebe Mutter ist sehr krank" darauf vor, einige Tage später vom Tod seiner Gattin Kenntnis zu erhalten (vgl. Brief WOLFGANG AMADEUS MOZARTS an den Vater vom 9. Juli 1778, bei REICH, aaO., 97). Auch der bedrückende unmittelbare Eindruck vom Hinschied der eigenen Mutter lässt den naiv-gläubigen MOZART jun. weder toleranter noch ein- und nachsichtiger werden!

<sup>10</sup> *Die Zauberflöte* (1791) KV 620 ist das berühmteste; doch gibt es zuvor aus MOZARTS Feder bereits die Kantate *Die Maurerfreude* ("Sehen, wie dem starren Forscherauge", 1785) KV 471, die *Maurerische Trauermusik* in c-moll KV 477, danach noch die im November 1791 unter MOZARTS Dirigat uraufgeführte *Kleine Freimaurerkantate* ("Laut verkünde unsere Freude") KV 623.

<sup>11</sup> Papst CLEMENS XII. hatte 1738 mit der Bulle "*In eminenti*" wegen des eidlich geschützten Geheimnisses ihres Wirkens und "anderer uns bekannter, gerechter und vernünftiger Gründe" über sämtliche Freimaurer Kirchenbann und Exkommunikation verhängt. Vgl. CARL ANDRESEN/GEORG DENZLER: dtv-Wörterbuch der Kirchengeschichte. (dtv 3245.) München 1982, 228.

Zeit auch, eine Kerze in der Hand, an einer kirchlichen Fronleichnamsprozession teilnehmen<sup>12</sup>, und noch Mitte Juni 1791 komponierte er gut fünf Monate vor seinem Tod und zehn Tage vor der Geburt seines zweiten (überlebenden) Kindes mit dem *Ave verum corpus* (KV 618) wieder eine Fronleichnamsmotette. WOLFGANG AMADEUS MOZART war noch weit entfernt vom kirchenkritisch-unabhängigen FRANZ SCHUBERT (1797-1828), der sich in seinen sämtlichen sechs lateinischen Messen<sup>13</sup> und erst recht in seiner Deutschen Messe (D 872) mit Vorbedacht weigerte, im *Credo* den Teil "*Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*" (*Ich glaube ... an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche*) zu vertonen.

Immerhin entwand sich WOLFGANG AMADEUS MOZART nach zehn Jahren der demütigenden Abhängigkeit von Salzburgs Fürsterzbischof COLLOREDO. Er zog es vor, als freischaffender Künstler in Wien sein Glück zu suchen. Denn MOZART wollte *Opern* schreiben und nicht nur *Kürzestmessen*.<sup>14</sup> Und vor allem wollte MOZART die Musik schreiben, die ihm seine *innere* Stimme diktierte.<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang ist interessant zu vermerken, dass von den insgesamt 19 Messen MOZARTS nach seinem Weggang beim Salzburger Fürsterzbischof, also aus eigenem Antrieb nur noch eine einzige, Fragment gebliebene entstanden ist: Die "Grosse Messe" in c-moll von 1782 (KV 427), in der MOZART prompt die kantatenhafte Aufreihung von Arien, Chören, Ensembles und Orchesterpassagen nach der Art von ANTONIO VIVALDIS (1678-1741) *Gloria* in D-Dur (RV 589) - der Kirchliche Singkreis Wohlen führte das Werk 1997 auf - oder JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) *Hoher Messe in h-moll* (BWV 232) wieder aufgriff. Statt dessen komponierte der junge MOZART in Wien und auf seinen Reisen in schöner Abwechslung, wenn auch oft gruppenweise je etwa 40 Symphonien, Konzerte (vornehmlich für Klavier, aber auch für Streich- und Blasinstrumente) und Meisterwerke der Kammermusik für Bläser oder Streicher, Sonaten, Lieder und Divertimenti verschiedener Art.

---

<sup>12</sup> WILL und ARIEL DURANT: Kulturgeschichte der Menschheit, Bd. 15: Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung. Drittes Buch: Der katholische Süden (1715-1789). (Ullstein-Buch 36115.) Frankfurt am Main-Berlin 1982, 462.

<sup>13</sup> F-Dur (D 105), G-Dur (D 167), B-Dur (D 324), C-Dur (D 452), As-Dur (D 678) und Es-Dur (D 950).]

<sup>14</sup> Vgl. über COLLOREDOS Schikanen nur MOZARTS Klage im Brief vom 4. September 1776 an seinen ehemaligen Bologneser Lehrer, Padre GIOVANNI BATTISTA MARTINI: "Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien, und das umso mehr, als eine volle Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Epistelsonate, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Fürstbischof selber die Messe zelebriert, nicht länger dauern darf als höchstens dreiviertel Stunden. Es bedarf eines besonderen Studiums für diese Schreibart; und dazu muss es auch noch eine Messe mit vollem Orchester sein, mit Trompeten, Pauken usw. ..."

<sup>15</sup> Sprechend dafür die Reaktion MOZARTS auf die kritische Bemerkung Kaiser JOSEPHS II. nach der Vorstellung des *Figaro*, die furchtbar vielen Orchesternoten machten den Sängern das Leben schwer: Mozart replizierte, es seien "genau so viele Noten wie nötig".

## 2.2. MOZARTS aussermusikalisches Bildungsmanko führt bei der vorrevolutionären Gesellschaftsordnung ins wirtschaftliche Verderben

### 2.2.1. MOZARTS Schuldenwirtschaft

MOZART verdiente dabei keineswegs schlecht.<sup>16</sup> In den ersten Jahren nach seiner Heirat mit KONSTANZE WEBER verdiente MOZART 1782-1784 mit jedem Konzert um die 500 Gulden.

Für die sechs seinem Freund JOSEPH HAYDN gewidmeten Streichquartette<sup>17</sup> erhielt MOZART vom Verleger 100 Dukaten, für jede seiner Opern<sup>18</sup> üblicherweise mindestens den gleichen Betrag, für den *Don Giovanni* 1787 gar 225, für *La Clemenza di Tito* 200 Dukaten.<sup>19</sup> Kurfürst FRIEDRICH AUGUST VON SACHSEN gab MOZART im April 1789 für sein Konzert in Dresden 100 Dukaten; im gleichen Monat erhielt MOZART vom Preussenkönig FRIEDRICH WILHELM II. nach seinem Vorspiel in Potsdam und Berlin 700 Gulden.

Dennoch hatte MOZART aus den verschiedensten Gründen nie genug Geld. Aus einem für ihn organisierten Benefizkonzert hatte er 1783 immerhin 1'600 Gulden erhalten. Statt Schulden zu begleichen, sandte er daraufhin seinem Vater ein Geschenk, um den Zorn ob der vor dem Eintreffen der väterlichen Einwilligung eingegangenen Ehe zu besänftigen.<sup>20</sup> Bereits 1783 stürzte sich MOZART in horrenden Schulden, die in der Folge laufend wuchsen, ihn in den letzten beiden Lebensjahren in bittere Not trieben, zunehmend in billigere Wohnungen umziehen liessen und schliesslich zwangen, für das rasche Geld zu komponieren. Er entlieh und verlied Geld am laufenden Band, hatte alsbald keinen Ueberblick mehr, vermochte weder einen bettelnden Freund abzuwimmeln noch die Wünsche seiner Frau oder seiner selbst nach modischer Kleidung zu zähmen und liess sich manche Eskapade viel kosten, sobald er Geld besass.

---

<sup>16</sup> Zum Vergleich für den damaligen Geldwert hinsichtlich der nachfolgenden Angaben siehe den Brief WOLFGANG AMADEUS MOZARTS an seinen Vater vom 29./30. September 1777 (vgl. REICH, aaO. [Fn. 9 hiervor], 34f): 5 Gulden = 1 Dukaten; LEOPOLD MOZART musste seine vierköpfige Familie nach Angaben seines Sohnes mit jährlich 504 Gulden (d.h. 101 Dukaten) durchbringen. Allein mit seinen Opern, den HAYDN-Quartetten, den hier angeführten 3 Konzerten und dem einzigen hier erwähnten Benefizkonzert verdiente WOLFGANG AMADEUS MOZART für seine drei-, erst in seinen letzten Lebensmonaten vierköpfige Familie (vier Kinder verstarben jeweils in den ersten Lebenswochen) in den knapp 10 Jahren nach seiner Heirat mindestens 1580 Dukaten; noch nicht mitgezählt sind dabei andere Einkünfte wie Klavier- oder Kompositionsschüler oder aus den üblicherweise mehreren Dutzend Konzerten pro Jahr. Für die Einkünfte aus dem Druck seiner Werke hingegen muss andererseits berücksichtigt werden, dass zu MOZARTS Lebzeiten nur etwa 10 Prozent seiner Werke im Druck erschienen.

<sup>17</sup> Dies sind die Streichquartette G-Dur KV 387, d-moll KV 421, Es-Dur KV 428, B-Dur "Jagd-Quartett" KV 458, A-Dur KV 464 und C-Dur "Dissonanzen-Quartett" KV 465.

<sup>18</sup> *Die Entführung aus dem Serail* (1782) KV 384; *Der Schauspieldirektor* (1786) KV 486; *Le Nozze di Figaro* (1786) KV 492; *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) KV 527; *Così fan tutte* (1790) KV 588; *Die Zauberflöte* (1791) KV 620; *La Clemenza di Tito* (1791) KV 621. Dazu kamen noch die beiden Fragmente gebliebenen Buffoopern *L'oca del Cairo* (1783, Fragment) KV 422; *Lo sposo deluso ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (1783, Fragment) KV 430.

<sup>19</sup> Vgl. OTTO JAHN: Mozart. Band I, Leipzig 1923, 1022f, hier zitiert nach DURANT, aaO. (Fn. 12 hiervor), 463, 469 und 589 Fn. 75-77.

<sup>20</sup> DURANT, aaO. (Fn. 12 hiervor), 463f.

Auch in diesem Zusammenhang ist von Bedeutung: MOZART lebte *vor* der Französischen Revolution (1789) und ihren Folgen in ganz Europa; er starb lange vor dem Einmarsch der Franzosen in Wien 1809. Was LUDWIG VAN BEETHOVEN unter Hunger und grossen Entbehrungen später notdürftig gelang - als frei schaffender Künstler unabhängig von einem adligen Brotherrn allein von den Erträgen seiner Kunst zu leben - kam für MOZART zu spät: Im vorrevolutionären Europa hatten nur die *Adligen* Geld, um Kunst zu kaufen. Und im vorrevolutionären Europa war der Schuldverhaft noch längst nicht abgeschafft: Zahlungsunfähigkeit konnte sehr wohl Kerker zur Folge haben!

Als bald schrieb MOZART am laufenden Band verzweifelte Briefe an irgendwelche Freunde und Gönner und versuchte, sie um Geld anzupumpen. Allein vom 20. Januar bis zum 14. August 1790 bettelte MOZART seinen Freimaurer-Freund MICHAEL PUCHBERG neunmal je mit Teilerfolg um Geld an: Er erhielt insgesamt 610 Gulden. Erbeten hatte er verzweifelt mehrere tausend Gulden, um Mietrückstände für das früher bewohnte Haus bezahlen und die angedrohte Verhaftung abzuwenden.<sup>21</sup> Am 17. Mai 1790 musste MOZART gestehen, er sei "gezwungen, bey Wucherern Geld aufzunehmen"<sup>22</sup>.

Am 1. Oktober 1790 schliesslich musste er für ein zweijähriges Darlehen von 1000 Gulden nebst 10 % halbjährlich zu bezahlendem Jahreszins sein gesamtes Mobiliar verpfänden.<sup>23</sup> Mit andern Worten: Während seines letzten Lebensjahres war MOZART genötigt, nebst allen andern fortbestehenden Verpflichtungen diesem Darlehensgeber alle 6 Monate 50 Gulden bezahlen zu können. Dies hatte erhebliche Auswirkungen darauf, was MOZART hinfort noch komponieren konnte: Die Schuldenfalle zwang ihn, zu komponieren, was *rasch Geld* brachte.

## 2.2.2. MOZARTS aussermusikalisches Bildungsmanko ...

WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte bei seinem Vater wohl hervorragenden Musikunterricht genossen und neben Lesen und Schreiben auch leidlich Fremdsprachen (Latein, Französisch und vor allem Italienisch) gelernt. Aber er hatte dabei *weder eine adäquate Schulbildung noch auch nur Zeit dafür* erhalten. So paarte sich bei MOZART musikalische Genialität mit geradezu sträflicher Naivität, Unwissenheit und Desinteresse in vielen andern Bereichen des Lebens. Vor allem im Umgang mit *Finanzen* war MOZART schlicht lebensuntüchtig. Und seine *politische Blauäugigkeit* liess ihn konsequent auf die Gunst des Adels hoffen, nachdem er diesen Adel selber und dessen Adlanten mit seinem Selbstbewusstsein, seinem Mangel an Nachsicht für weniger Geniale und seiner undiplomatisch-verletzenden Offenheit doch längst auf breiter Ebene gegen sich aufgebracht hatte.<sup>24</sup> Ohne es zu merken, setzte sich MOZART zwischen alle Stühle. Ausser

<sup>21</sup> DURANT, aaO. (Fn. 12 hiervor), 466.

<sup>22</sup> DURANT, aaO. (Fn. 12 hiervor), 467.

<sup>23</sup> Wortlaut der Urkunde bei: HANS CONRAD FISCHER / LUTZ BESCH: Das Leben Mozarts. Eine Dokumentation. Zürich-Salzburg 1968, 191f.

<sup>24</sup> Als Beispiele vergleiche man dazu MOZARTS bitter-satirische Karikatur mediokrer Hofkompositionen im sogenannten *Dorfmusikantensextett (Ein musikalischer Spass)* KV 522, die voller Anspielungen auf musikalische Blößen zeitgenössischer Grössen ist. DURANT, aaO. (Fn. 12 hiervor), 462 berichtet daneben etwa über folgende "Schmeicheleien" MOZARTS: "CLEMENTIS Sonaten sind wertlos ..., er ist ein Scharlatan, wie alle Italiener"; "Gestern hatte ich das Glück, Herrn FREYHOLD ein Konzert seiner



JOSEPH HAYDN und einigen weit weniger einflussreichen Musikern hatte MOZART in Wien kaum mehr Freunde.

### 2.2.3. ... im Kontrast zu seiner musikalischen Reflexion

Nichts wäre verfehlter, als aus seinen schroffen Ungeschicklichkeiten abzuleiten, MOZART sei auch als Komponist ein himmlisch begabtes Naturtalent *ohne Reflexion* gewesen. Ganz im Gegenteil: Was MOZART sich an Lebenstüchtigkeit abgehen liess, das investierte er in seine Musik. MOZART klingt nicht nur wunderbar; seine Musik ist auch *aesthetisch* um nichts weniger *zwingend präzise konstruiert* und bis in *mathematische Relationen* durchdacht<sup>25</sup> als eine Passion JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750).

Und wie bei BACH gilt: Die mathematisch präzise Durchgestaltung nimmt der Musik nichts von ihrer Lebendigkeit; sie ist *hinreissend komponiert!* Ein Blick auf einige Besonderheiten des *Requiem*s zeigt es ebenso wie bei andern Kompositionen<sup>26</sup>.

### 2.2.4. MOZARTS politische Blauäugigkeit

Ein Musterbeispiel für die *politische Blauäugigkeit* bietet die MOZARTS Oper *Le nozze di Figaro*. Was Abbate LORENZO DA PONTE (1749-1838) und MOZART aus dem gesellschaftskritisch überaus scharfen und daher in Paris wie in Wien umgehend verbotenen, hoch *politischen* Erfolgsstück "*Le mariage du Figaro*" des verwegenen französischen Uhrmachers, Frauenhelden, Emporkömmlings, Kaufmanns, Grosserben, Geheimdiplomaten und europäischen Hauptgönners und millionenschweren Sponsors der amerikanischen Unabhängigkeitskämpfer, PIERRE AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS (1732-1799) machten, war eine harm- und zeitlose Verwechslungskomödie genialen Zuschnitts<sup>27</sup>. Aber weder DA PONTE noch MOZART merkten, dass allein schon die Aufführung

---

eigenen traurigen Komposition spielen zu hören, ich fand sehr wenig daran zu bewundern." LEOPOLD MOZART warnte denn auch seinen Sohn, seine ungezügelte Arroganz mache ihn unbeliebt.

<sup>25</sup> Als Beispiel denke man etwa an MOZARTS genial-symmetrisches Spiel mit der Taktzahl der musikalischen Themen in der Oper *Le Nozze di Figaro*: Der die Oper durchziehende harmonische 12-Takt-Rhythmus wird genau (und nur) dort zugunsten eines 13-Takt-Rhythmus durchbrochen, wo der alte Lüstling Graf Almaviva von den übrigen Hauptfiguren endlich als doppelzüngiger Lügner entlarvt wird.

<sup>26</sup> Als Beispiel diene etwa der Trugschluss zum Ausdruck von LEPORELLOS abgrundtiefem Zynismus gegen Ende seiner Registerarie in der Oper *Don Giovanni*.

<sup>27</sup> Man vergleiche nur etwa Figaros Cavatine in MOZARTS Oper (Nr. 3) mit dem viel aggressiveren Wortlaut des ersten Figaro-Monologs bei BEAUMARCHAIS. Sofort wird klar, welchen politischen Zündstoff sich MOZART und DA PONTE von der Zensur hatten wegstreichen lassen; bei BEAUMARCHAIS erwidert Figaro auf die Absicht seines adligen Brotherrn, ihn auf diplomatische Missionen zu entsenden: "Me crottant, m'écheminant pour la gloire de votre famille; vous, daignant concourir à l'accroissement de la mienne!" Vollständig gestrichen ist bei da PONTE/MOZART sodann die 5. Szene (Graf/Figaro) des 3. Aktes, das revolutionäre Kernstück von BEAUMARCHAIS Komödie mit folgenden Aussagen:

"*Le comte*: Avec du caractère et de l'esprit, tu pourrais un jour t'avancer dans les bureaux.

*Figaro*: De l'esprit pour s'avancer? Monseigneur se rit du mien. Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout.

des Stoffes dem morsch-dekadenten Wiener Adel suspekt war. So schaffte es MOZART, auch mit diesem politisch völlig amputierten Meisterwerk noch anzuecken: Die Uraufführung wurde nach dem Bericht der *Wiener Realzeitung* "durch ungestüme Bengel im obersten Stockwerke" gestört; als bei der zweiten, ebenfalls von MOZART dirigierten Aufführung fünf, bei der dritten Vorstellung gar sieben Nummern nach frenetischem Publikumsapplaus wiederholt werden mussten, untersagte der ach so aufgeklärte Kaiser JOSEPH II. forthin jegliche Wiederholung einzelner Teile des *Figaro*, und nach acht Vorstellungen wurde die Oper abgesetzt.

MOZART wusste solche Zeichen ebenso wenig zu deuten wie die Tatsache, dass er mit seinem Einakter *Der Schauspieldirektor* (KV 486) im selben Jahr 1786 den von Kaiser JOSEPH II. anberaumten Komponistenwettbewerb über italienische Opera buffa und deutsches Singspiel gegen ANTONIO SALIERIS *Prima la musica - poi le parole* im Urteil der 40 geladenen Fürsten klar "verloren" hatte.

### 2.3. Die Katastrophe bricht über MOZART herein

Dies war für die Ausgangslage seines Todesjahres von entscheidender Bedeutung. Als der musikbeflissene Kaiser JOSEPH II. - er hatte MOZART und DA PONTE 1789 den Auftrag zur Komposition erteilt - im Februar 1790 kurz nach der Uraufführung der Oper *Così fan tutte* starb, hoffte MOZART umsonst auf Mandate des Nachfolgers, Kaiser LEOPOLDS II. Im Gegenteil: Dieser entliess DA PONTE und "übersah" MOZART. Nun zeigte sich: MOZARTS Kontakte zum Kaiserhof hatten sich zum wesentlichsten Teil DA PONTE verdankt. Auch MOZARTS Hoffnung, in des neuen Kaisers Gefolge zur Krönung nach Frankfurt mitreisen und vorspielen zu dürfen, erfüllte sich nicht. Statt seiner waren 17 andere Musiker eingeladen. MOZART reiste trotzdem - auf eigene Kosten, und spielte dem neuen Kaiser unter Riesenapplaus sein längst komponiertes Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur (KV 537). Einzige Ausbeute war, dass das Konzert so zu seinem Namen "Krönungskonzert" kam. Angesichts des im selben Monat eingegangenen enormen Darlehensvertrags wurde MOZARTS finanzielle Lage nichts weniger als verzweifelt. MOZARTS Gesundheitszustand - sehr schmerzhaft, ärztlich diagnostiziert fortschreitend eiternde Nierenentzündung mit voraussehbarer Niereninsuffizienz - war es nicht weniger. Und zu allem Unglück verliess der einzige wirklich tiefe Freund JOSEPH HAYDN im Dezember 1790 Oesterreich, um sich in London mit seinem Schüler IGNAZ PLEYEL (1757-1831) zu einem von JOHANN PETER SALO-

---

*Le comte*: Il ne faudrait qu'étudier un peu sous moi la politique.

...

*Figaro*: La politique, l'intrigue, volontiers; mais, comme je les crois un peu germanes, en fasse qui voudra! ..."

Der Verschmelzung des 4. und 5. Aktes in MOZARTS Oper verdankt sich schliesslich die Streichung einer hochpolitisch-revolutionären Aussage von BEAUCHMARCHAIS' *Figaro* zu seinem Comte:

"Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! ... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus."

MON veranstalteten musikalischen Wettstreit zu treffen. MOZARTS Befürchtung, dass dies sein endgültiger Abschied vom selbstlosen väterlichen Freund sei, sollte sich bewahrheiten.

Drei Aufträge vermochten den Genius noch ein Jahr lang äusserlich über Wasser zu halten:

- der Auftrag seines Freimaurerlogenbruders EMANUEL SCHIKANEDER vom Mai 1791 zur Komposition der *Zauberflöte* (KV 620, Uraufführung in SCHIKANEDERS Theater am 30. September 1791),
- die im Juli 1791 von der Stadt Prag zur Krönung Kaiser LEOPOLDS II. zum König von Böhmen bestellte Oper *La Clemenza di Tito* (KV 621, Uraufführung in Prag am 6. September 1791), und
- ein besonders merkwürdiger, *anonymer* Auftrag einer schwarz verhüllten Gestalt, für den das Honorar unüblicherweise bei der Auftragserteilung im Juli 1791 zur Hälfte bereits *vorausbezahlt* worden war.

Unter normalen Umständen hätte MOZART einen anonymen Auftrag mit derart obskuren Bedingungen wohl kaum angenommen. Unter den bestehenden Umständen indes hatten sich alle Massstäbe gewandelt. Statt dessen liess MOZART nun Grossaufträge aus Ungarn und den Niederlanden unbeantwortet, die viel Geld - aber erst für geleistete Arbeit - abzuwerfen versprochen.

Die Einladung DA PONTES, nach London zu kommen, musste MOZART im September 1791 bereits abschlägig beantworten: "... wie soll ich das anstellen ... Ich fühle aus meinem Zustand, dass die Stunde schlägt. Ich bin im Begriff mein Leben auszuhauchen. Mein Ende ist da, ehe ich mein Talent nützen konnte. Und doch war das Leben so schön."

### **3. *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR**

Die Komposition der beiden abendfüllenden Opern - auch wenn MOZARTS 23jähriger Schüler FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766-1803) für den *Titus* unter MOZARTS Anleitung die Secco-Rezitative schrieb - liessen dem Meister bis Ende September 1791 noch kaum Zeit, an den obskuren Auftrag der schwarzverhüllten Gestalt heranzutreten, die ihn Mitte Juli 1791 besucht hatte, das halbe Honorar direkt bar bezahlt und von ihm verlangt hatte, unter Geheimhaltung seiner Autorschaft ein *Requiem* zu schreiben. Im Juli 1791 hatte MOZART unter Rückgriff auf frühere eigene Arbeiten erst die beiden Eingangsteile *Introitus* und *Kyrie-Fuge* zu Papier bringen können.<sup>28</sup> Und nach der Uraufführung der *Zauberflöte* stand MOZART der Sinn anfangs Oktober 1791 zunächst noch danach, für seinen Freund ANTON STADLER in aller Eile sein himmlisches Klarinettenkonzert A-Dur (KV 622) und dann die Kleine Freimaurerkantate (KV 623) für die Loge zu komponieren, deren Mitglieder ihm oftmals mit Geldleihen ausgeholfen hatten.

---

<sup>28</sup> Vgl. dazu unten, Ziff. 3.4.-3.4.2.

Im Oktober 1791 muss die vermummte Gestalt MOZART wieder besucht und nach dem Verbleib des *Requiem*s gefragt haben. Ab diesem Zeitpunkt arbeitete MOZART fieberhaft an dem Werk, bis er gegen Ende November 1791 mit Lähmungserscheinungen und enormen Schwellungen völlig ans Bett gebunden war.

### 3.1. Entwirrung des Knotens um die Urheberschaft am Requiem

Mittlerweile hat die Forschung nachgewiesen, dass der geltungssüchtige FRANZ Graf VON WALSEGG-STUPPACH seinen Verwalter FRANZ ANTON LEUTGEB vermummt zu MOZART gesandt hatte, um das *Requiem* zu bestellen, das der eitle Adelige zum Gedenken an seine am 14. Februar 1791 erst 21jährig verstorbene Gattin MARIA ANNA THERESA anlässlich des zweiten Todestages wie gewohnt unter seinem eigenen Namen aufzuführen gedachte.

Diese Konstellation zeigt, weshalb alle Beteiligten - von MOZART über SÜSSMAYR und die Witwe KONSTANZE MOZART-WEBER bis zu LEUTGEB und Graf VON WALSEGG-STUPPACH - mindestens für geraume Zeit ein je verschiedenes, aber konvergierendes Interesse an der Geheimhaltung der wirklichen Urheberschaft am *Requiem* hatten:

- WOLFGANG AMADEUS MOZART hatte erfahren, dass Ruhm allein nicht ernährt. Er benötigte dringend und rasch viel Geld, um Verfall des gesamten Familienmobiliars und Schuldverhaft abzuwenden.
- Der blutjunge Schüler SÜSSMAYR verdankte MOZART seine ganze Karriere, die vorangegangene Förderung, entscheidende Einblicke in die Kompositionstechnik und viele wichtige Kontakte (etwa zu SCHIKANEDER oder nach Prag). Und er war sich zweifelsohne bewusst, dass *sein* noch weitgehend unbekannter Name als (Teil)Autor dem *Requiem* noch nicht zum Durchbruch verhelfen würde.
- MOZARTS Witwe KONSTANZE benötigte dringend Geld - also auch und zu allererst die zweite Hälfte des Honorars des ihr unbekanntes Auftraggebers. Allein für sie gab es noch ein zweites (vielleicht von ihr selber erst später erkanntes) längerfristiges Interesse: Die Autorschaft ihres ersten Gatten an dem Werk zu dokumentieren. Dem diente der Auftrag zur Erstellung von Kopien vor der Uebergabe des Autographs an den Auftraggeber.
- LEUTGEB hing von seinem Brotherrn ab und konnte mit einem Verrat nur seine eigene Existenz gefährden.
- Graf VON WALSEGG-STUPPACH wollte "seine" Kunst präsentieren; dafür hatte er ja bezahlt. Und so führte der Graf das Werk am 14. Dezember 1793 in der Tat unter seinem *eigenen* Namen auf. Auch wenn geistiges Eigentum zu jener Zeit noch nicht geschützt war, so konnte der Graf schon aus Prestigegründen kein Interesse an der Bekanntgabe des Plagiats haben. Pech für den eitlen Adligen, dass ihm nicht MOZARTS Tod, wohl aber der Umstand entgangen war, dass - abgesehen von der Intonation der MOZARTEigenen Teile von *Introitus* und *Kyrie* bei den Exequien für den verstorbenen Komponisten am 10. Dezember 1791 in der Hofpfarrkirche St. Michael - dasselbe gesamte Werk bereits am 2. Januar 1793 unter MOZARTS Namen uraufgeführt worden war und dass dies dokumentarisch belegt worden ist.

### 3.2. Resultat des Beschweigens: Nicht Mord, aber Rufmord

Kein Wunder also, dass bei so viel Geheimniskrämerei bald das Gerücht entstehen konnte, ANTONIO SALIERI (1750-1825) habe WOLFGANG AMADEUS MOZART vergiftet.

- ALEXANDER PUSCHKIN (1799-1837) hat das Gerücht 1832 in seiner Novelle "*Mozart und Salieri*" verewigt;
- NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW (1844-1908) hat es 1898 in einer gleichnamigen Oper vertont, und
- MILOS FORMAN hat das Gerücht an SALIERI vor eineinhalb Jahrzehnten mit dem Film "*Amadeus*" wieder aufbereitet.

Fehlanzeige: Es war nicht Mord an MOZART, sondern Rufmord an SALIERI. Wohl zeigt das verdächtig allseitige Beschweigen der Entstehungsgeschichte von MOZARTS *Requiem* bestimmte Interessen am Verhehlen. Aber diese sind doch deutlich harmloser als vorsätzliche, ruchlose Tötung. SALIERI hatte gar keinen Grund für eine solche Schreckenstat; er hatte ja beim Hof seit dem Opernwettstreit von 1786 gegenüber MOZART die Nase unvermindert vorn und galt weiterhin als Musikpapst Wiens. Ausserdem förderte SALIERI grosse Talente wie FRANZ SCHUBERT (1797-1828) neidlos und hatte auch MOZART selbst keine 50 Tage vor dessen Tod beim gemeinsamen Besuch der *Zauberflöte* mit glaubhaften Komplimenten überhäuft. Dass MOZART seinen frühen Tod vorausahnte, entsprang nicht einer Angst vor SALIERI, sondern seiner schmerzhaft-eitrigen Nierenkrankheit und der entsprechenden ärztlichen Diagnose.

Erschwert haben das Entwirren der Anteile der verschiedenen Autoren am *Requiem* aber auch der Umstand, dass SÜSSMAYR überaus loyal, unter manchem Rückgriff auf thematisches Material seines Lehrers und keineswegs ohne Geschick versuchte, bei der Ergänzung des Werkes möglichst MOZARTS Originalton zu treffen, oder Zufälligkeiten wie die überaus ähnliche Charakterschrift MOZARTS und SÜSSMAYRS.

### 3.3. Was ist ein Requiem?

Die römisch-katholische *Missa pro defunctis* wurde ursprünglich jeweils am 2. November (Allerseelen) für alle Verstorbenen des abgelaufenen Jahres zelebriert; ähnlichen Charakter hat noch heute evangelischerseits der sogenannte Totensonntag. Die Totenmesse erhielt ihren Namen von den Anfangsworten des Introitus: "Requiem aeternam". Mit der Zeit wurde die Totenmesse auch bei Begräbnisgottesdiensten oder am Todestag Verstorbener zelebriert. Ihre für die grossen Kompositionen des Barock, der Klassik, der Romantik und der Moderne des 20. Jahrhunderts massgebende Form erhielt die Totenmesse durch das Tridentinische Konzil (1545-1563); so wurde sie 1570 von Papst PIUS V. mit dem Missale approbiert.

Das Requiem hat sich aus dem *Gregorianischen Gesang* heraus weiter entwickelt und unter dem Einfluss CLAUDIO MONTEVERDIS, dessen nachweislich komponiertes Requiem leider verschollen ist, eine opernartige Gegenüberstellung von Gesang und Orchester aufgenommen.

In der tridentinischen Form umfasst das Requiem grundsätzlich 9 musikalische Parteien:

- a. *Introitus*: Requiem aeternam dona eis Domine
- b. *Kyrie*
- c. *Graduale*: Requiem aeternam dona eis Domine
- d. *Tractus*: Absolve Domine
- e. *Sequentia*: Dies irae
- f. *Offertorium*: Domine Jesu Christe
- g. *Sanctus*
- h. *Agnus Dei*
- i. *Communio*: Lux aeterna.

Zuweilen - insbesondere bei den nicht mehr für die Kirche, sondern für den Konzertsaal bestimmten Requiem gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben Komponisten darüber hinaus auch noch das *Responsorium ad absolutionem* "Libera me Domine" vertont. Berühmtestes Beispiel hierfür ist das *Requiem* von GIUSEPPE VERDI (1813-1901).

### 3.4. Einige Hinweise zu Fremdeinflüssen in MOZARTS Requiem

Ueber Baron VAN SWIETEN hielt MOZART Kontakte zum Wiener Kaiserhof. Dies sollte Folgen haben wegen MOZARTS spätestens seit 1782 dokumentierter, überaus grosser Verehrung für JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) und GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759). Seit 1764 hatte MOZART HÄNDEL-Oratorien gehört und selber mannigfach HÄNDEL gespielt.

Durch Baron VAN SWIETEN gelangte MOZART in leihweisen Besitz von HÄNDEL-Manuskripten, die er abschrieb und seinerseits wieder bearbeitete. Nicht von ungefähr wird der Kopfsatz von MOZARTS Fragment gebliebener Klaviersuite in g-moll KV 399 in einer zeitgenössischen Wiener Ausgabe mit "*Ouverture de Mozart dans le style de Händel*" überschrieben.

1789 überarbeitete MOZART denn auch HÄNDELS *Messias* HWV 56, der in dieser Form erstmals 1803 bei Breitkopf & Härtel erschien und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ausschliesslich in dieser MOZART-Version erklang. MOZART fügte v.a. zuweilen Bläserstimmen (Flöten, Klarinetten und Hörner) bei, erweiterte so den Orchesterklang aufgrund der "weiter fortgeschrittenen Kultur der Instrumente" im Sinne seiner eigenen grossen klassischen Symphonien und Opern und ersetzte zuweilen epische Breite durch dramatische Konzentration (etwa durch Ersetzung der "kalten" Sopranarie Nr. 50 "*If God be for us, who can be against us?*" unmittelbar vor den beiden Schlusschören durch ein prägnantes Rezitativ).<sup>29</sup>

#### 3.4.1. Introitus

So kann es nicht mehr verwundern, dass MOZART auch für das *Requiem* zunächst auf thematisches Material HÄNDELS zurückgreift. Bereits im *Introitus* verwendet MOZART die gleiche Vokalmelodie wie GEORG FRIEDRICH HÄNDEL im 1. Satz (Larghetto e staccato, Takte 1-9) seines 1737 komponierten *Anthem for the Funeral of Queen Caroline* HWV 264.

---

<sup>29</sup> KURT VON FISCHER: Händel - Mozart. Ein Stück Rezeptionsgeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 83 vom Samstag/Sonntag, 8./9. April 1995, 68.

In Tat und Wahrheit zitieren damit beide Meister den noch weit älteren evangelischen Choral "*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*"<sup>30</sup>. Für HÄNDEL war dies bewusste Anspielung auf die - für England damals überaus bedeutsame - evangelisch-reformierte Konfession der verstorbenen Monarchin.<sup>31</sup>

Was bei HÄNDEL durch die Violin-Oberstimme in die Akkorde integriert ist, kontrastiert bei MOZART zur Begleitung mit dem synkopischen Einsatz der Bläser. Während bei HÄNDEL die Altsingstimme ab Takt 10 nach Art eines *Cantus firmus* die erste Textzeile in regelmässigen Halben vorträgt, setzen bei MOZART die vier fugierten Singstimmen, von Posaunenklängen vorbereitet, wiederum synkopisch ein mit dem "*Requiem aeternam*". Auch diversifiziert MOZART ab Takt 4 den Klang unerwartet rasch und dissonanzenreich zum Ausdruck von Schmerz und Erlösung und geht so in der dramatischen Verdichtung über HÄNDEL hinaus.<sup>32</sup>

Dieses Thema des *Requiem* unterlegt MOZART dann wieder den ersten Takten der Bassführung im *Dies irae* zu Beginn der Sequenz sowie den Worten *de poenis inferni* eingangs des Offertoriums und intendiert damit offensichtlich eine motivische Verklammerung: Die Anspielung auf die Ruhe soll in den schlimmsten Verheissungen des Jüngsten Tages und bei der Bitte um Verschonung vor den Qualen der Hölle an die Verheissung des Seelenfriedens erinnern.

Bei der Fertigstellung des *Requiem*s hat dann auch FRANZ XAVER SÜSSMAYR auf diesen Gedanken zurückgegriffen: Für ihn lag es nahe, bei der Bitte um Ruhe (*dona eis requiem*) im *Agnus Dei* seines verstorbenen Meisters anfängliches *Requiem*sthema erneut einzufügen.

### 3.4.2. Kyrie

Noch intensiver als im *Introitus* knüpft MOZART im *Kyrie* an HÄNDEL an. Dabei ist zunächst merkwürdig, welches Thema MOZART verwendet: Es entstammt den ersten Takten des Schlusschores (*We will rejoice in thy salvation*) von HÄNDELS Oratorium *Joseph and his brethren* (HWV 59, 1743) mit dem kontrapunktierenden *Alleluja* im Bass. Aber HÄNDEL hat das Thema bereits 1742 verwendet in seinem *Dettinger Anthem* HWV 265 zur Feier des englischen Sieges über Bayern und Franzosen im österreichischen Erbfolgekrieg! Für die verzweifelte *Kyrie*-Bitte seiner Totenmesse wandelt MOZART also einen *Siegesgesang* des verehrten HÄNDEL von Dur nach Moll! Freilich stimmt das Thema der tiefen Stimmen auch überein mit den ersten Tönen des Passionschores Nr. 23 (*And with His stripes we are healed*) aus dem zweiten Teil von HÄNDELS *Messias* (HWV 56, 1741).

Vielleicht aber hat MOZART auch einfach HÄNDELS dialogisch aufgebautes *Doppelthema* fasziniert. Denn bei MOZART erscheinen *Kyrie eleison* und *Christe eleison* nicht als *aufeinanderfolgende* Strophen, sondern *gleichzeitig* als Doppelfuge. HÄNDELS dreitaktiger, rondoartiger Refrain "*Alleluja*" wird bei MOZART als Bassthema dem *Kyrie* zugewiesen.

<sup>30</sup> Vgl. CHRISTIAN WOLFF: Mozarts Requiem. (dtv/Bärenreiter). Basel-Kassel-Wien 1991.

<sup>31</sup> Vgl. die britische *Act of Settlement* (1701) Ziff. II und III Einleitung und 1. Zu den historischen Hintergründen Näheres bei WILI, aaO. (Fn. 6 hiervoor), 3f.

<sup>32</sup> VON FISCHER, aaO. (Fn. 29 hiervoor), 68.

Hier zeigt sich nun, dass, aber zugleich wann, wie und wo MOZART auch in religiös vordefinierten Fragen emanzipiert eigenständig und unbezähmbar denkt: Im *Musikalischen* ist er der Meister, nicht die Theologen. Nichts mehr von sträflicher Naivität: MOZART durchbricht mit seiner Doppelfuge zum *Kyrie* die seit Jahrhunderten auf eine klare dreiteilige Abfolge (*Kyrie - Christe - Kyrie*) festgelegte liturgische Tradition.<sup>33</sup> Die ketzerische Idee muss in MOZART lange gereift sein, wie erste Ansätze im *Kyrie* in d-moll KV 341 zeigen.

Was musikalisch noch als konventionelle Doppelfuge zu beginnen scheint, entfaltet indessen sehr rasch enorme Bewegung der Harmonien und begibt sich in bis dahin ungeahnt dunkle Klangregionen (von d-moll bis nach f-moll). Auch dies kann kein Zufall sein: In den ersten drei Monaten seines Todesjahres hat MOZART gleich *zweimal* diese düsterste aller Tonarten verwendet (in den beiden *Stücken für ein Orgelwerk in einer Uhr* KV 594 und KV 608).

Die Tonart f-moll war zuvor in grösseren Werken nur gerade von JOHANN SEBASTIAN BACH im 5. *Cembalokonzert* BWV 1056 und von JOSEPH HAYDN in seiner Symphonie Nr. 49 "*La Passione*" (Hob I:49) gewählt worden. Erst die Romantik sollte diese Tonart dann häufiger verwenden.<sup>34</sup>

Daneben sprengt MOZART die Fugenregeln durch gleichzeitigen Einsatz von *Kyrie-* und *Christe-*Text in zwei Stimmen. Wie stark dies beabsichtigt und gewollt ist, wird daran deutlich, dass MOZART am Schluss des Satzes nach nochmaligem simultanem Erklängen beider Texte (*Kyrie* und *Christe*) eine Generalpause und anschliessend das *Kyrie* allein akkordisch homophon in allen vier Stimmen in den archaisch terzlosen Schlussakkord ausmünden lässt.<sup>35</sup> Denn damit nimmt MOZART nun wieder alte Tradition auf. MOZART belegt damit, dass er die Tradition sehr wohl kennt und dort, wo er will, auch umsetzen kann, dass er aber im Zentrum des Satzes *seinen eigenen Notschrei* los werden will, *nicht* mehr ein nach der Szenerie katholischer Messopfertradition *vorgeformtes* Flehen. Während also HÄNDELS *Anthem* Trauer in gewollter Einfachheit zum Ausdruck bringt, macht MOZART es zur grossen gedanklichen Auseinandersetzung mit dem Tod. HÄNDELS Vorlage - Siegesgesang - wird in MOZARTS *Kyrie* zum Drama des Todes. Wo es um *Musik* geht, legt MOZART den Glauben des bevormundet *Gehorsamen* ab: Er löst die Grenzen zwischen Geistlichem und Weltlichem auf, weil sein Interesse auf eine Humanität gerichtet ist, die auch um ihre existenzielle Bedrohung weiss. MOZART durchleidet sie physisch wie psychisch und finanziell bis zum bitteren Ende verzweifelter Auszehrung.

In diesen Kontext gehört MOZARTS Umdeutung von MICHAEL HAYDNS *Et lux perpetua*<sup>36</sup>: Ausgerechnet aus HAYDNS *Moll* wird bei MOZART der einzige Dur-Lichtblick.

<sup>33</sup> Frühere Werke von JOHANN JOSEPH FUX (1680-1741), JAN LUKAS IGNATIUS *DISMAS* ZELENKA (1679-1745) und JOSEPH HAYDN kannten eine Simultaneität höchstens bei der dritten Kyriebitte. Vgl. VON FISCHER, aaO. (Fn. 29 hiervor), 68.

<sup>34</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN (op. 2 Nr. 1, op. 57 und op. 95), FRANZ SCHUBERT (D 383, D 780 Nr. 3 und 5, D 935 Nr. 1 und 4 und D 940), CARL MARIA VON WEBER (op. 79), FRÉDÉRIC CHOPIN (op. 21 und op. 49), JOHANNES BRAHMS (op. 34 und op. 120 Nr. 1), ANTON BRUCKNER (Messe Nr. 3), PETER TSCHAIKOWSKI (op. 36), ANTONIN DVORÁK (op. 9 und op. 65) und MAX BRUCH (op. 36).

<sup>35</sup> Vgl. VON FISCHER, aaO. (Fn. 29 hiervor), 68.

<sup>36</sup> Vgl. Ziff. 1.3. hiervor.



### 3.4.3. Fertigstellung des *Requiem*s nach MOZARTS Hinschied

Darzulegen bleibt noch, was mit MOZARTS unvollendet vollendetem Werk nach des Meisters Tod geschah.

KONSTANZE MOZART war finanziell in grösster Bedrängnis. Aufgrund des grossen Darlehensvertrags WOLFGANGS vom 1. Oktober 1790 mit Verpfändung des gesamten Familienmobiliars stand sie mit ihren beiden Söhnen (7jährig und 5½ Monate alt) vor dem Ruin; wurde das *Requiem* nicht sehr rasch fertig gestellt, so riskierte sie zudem, die beträchtliche Honoraranzahlung zurückerstatten zu müssen. Aufgrund des obskuren Vertrags musste die Werker Ergänzung anonym geschehen. Der einzige dazu fähige grosse Freund - JOSEPH HAYDN - weilte unerreichbar weit weg in London. Gefragt war ein Köhner von charakterlicher Bescheidenheit. KONSTANZE fragte umgehend HAYDNs Vetter JOSEPH LEOPOLD EYBLER (1765-1846) an. Er instrumentierte einige Teile; über der Ergänzung des *Lacrimosa* muss er verzweifelt sein; er gab nach zwei Takten auf. Der vertraute Geistliche MAXIMILIAN STADLER war bereit, den bezifferten Bass auszuschreiben.

Aber mit alledem war das Requiem nicht aufführungsfähig! Und Graf WALSEGG hatte Geld, nicht Musikkennnisse. Schliesslich muss sich KONSTANZE MOZART anfangs 1792 an MOZARTS Schüler FRANZ XAVER SÜSSMAYR gewandt haben. Der 25-Jährige wagte es. Er hatte soeben für MOZART angesichts des Zeitdrucks die Secco-Rezitative zur Oper *La Clemenza di Tito* geschrieben und die MOZARTS nach Prag zur Uraufführung begleitet. Im Frühjahr 1792 muss SÜSSMAYR das Werk wenn nicht vollendet, so doch wenigstens abgeschlossen haben.

Die Musikkritik hat den armen SÜSSMAYR immer als drittklassigen Komponisten abqualifiziert, dabei aber doch selber 170 Jahre benötigt, bis sie SÜSSMAYRS Anteil einigermaßen sauber von jenem MOZARTS geschieden hatte! Drittklassige Musikkritik? Nicht unbedingt. Ein Blick in SÜSSMAYRS Arbeitstechnik löst den scheinbaren Widerspruch einigermaßen auf. SÜSSMAYR entlehnte öfters Originalelemente MOZARTS aus verschiedenen früheren Werken und verarbeitete sie zu den ergänzenden Teilen. Dabei zeigte SÜSSMAYR Stärken wie Schwächen. Als Epigone war er zweifelsohne stark: Auch später konnte er sich in verschiedene Stilrichtungen hinein fühlen und sie zum Verwecheln ähnlich nachgestalten. Hier eine kurze Analyse<sup>37</sup> der Arbeitsweise SÜSSMAYRS:

#### a. *Sequenz*

Bei der 3. Strophe der Sequenz (*Tuba mirum*) beendete MOZART das Posaunensolo textkonform beim Einsatz des Tenors, und auch JOSEPH LEOPOLD EYBLER belies dies so. SÜSSMAYR dagegen führte die Posaune ab Takt 24 völlig unmotiviert wieder weiter zu den folgenden Worten *Liber scriptus proferetur*.

Bei der 16. Strophe der Sequenz (*Confutatis maledictis*) wurden Pauken- und Trompeteneinsatz von SÜSSMAYR beigefügt; sie waren von MOZART im Autograph überhaupt nicht vorgesehen!

---

<sup>37</sup> Die nachstehende Analyse (Bst. a-d) stützt sich auf: DIETMAR HOLLAND: Textbeilage zu: MOZART: Requiem. MARIE MCLAUGHLIN, MARIA EWING, JERRY HADLEY, CORNELIUS HAUPTMANN, Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks, LEONARD BERNSTEIN. Deutsche Grammophon Gesellschaft 1989, Musik-Cassette Nr. 427 353-4.

Bei der 17. Strophe der Sequenz (*Oro supplex et acclinis*) griff SÜSSMAYR in das von MOZART ausdrücklich beabsichtigte (von MOZART notierte Takte 25-40) Klangbild ein und liess nun die Holzbläser statt erst auf dem verminderten Septakkord mit dem unheimlichen Tritonusfall der Bässe beim Einsatz der Bassstimme bereits im vorangehenden Takt (zum Auftakt der kommenden Phrase) einsetzen. Damit zerstörte er den von MOZART *gewollten* fahlen Klang der Bassethörner und Fagotte durch Beifügen der Posaune.

Zu Beginn der 18. Strophe der Sequenz (*Lacrimosa dies illa*, Takte 1 und 2) hatte MOZART den Eindruck der Verlassenheit durch gezieltes Weglassen der Bässe im Streichersatz gestärkt. SÜSSMAYR vermochte dies nicht durchzuhalten und orchestrierte statt dessen zunehmend satter.

Für das *Amen* am Ende der Sequenz verwendete SÜSSMAYR thematisches Material aus einem Entwurfsskizzenblatt MOZARTS.

#### **b. Sanctus**

Zu Beginn des *Sanctus* verarbeitete SÜSSMAYR thematisches Material MOZARTS aus dem Beginn des *Dies irae*, nun jedoch in Dur.

In der *Hosanna*-Fuge verwendete SÜSSMAYR MOZARTS Fugenthema *Quam olim Abrahae* aus dem Schluss des *Offertoriums*.

#### **c. Benedictus**

SÜSSMAYR entnahm das thematische Material des *Benedictus qui venit* wohl einem Skizzenzettel MOZARTS, der das Thema bereits 1784 seiner Schülerin BABETTE PLOYER ins Uebungsheft notiert hatte. Das Thema der unmittelbar nachfolgenden Worte *in nomine Domini* entnahm SÜSSMAYR den Takten 6/7 des Finales "Tu, è ver, m'assolvi, Augusto" aus MOZARTS am 6. September 1791 uraufgeführter Oper *La clemenza di Tito* (KV 621), an welcher er, SÜSSMAYR, mitgearbeitet und an deren Uraufführung er teilgenommen hatte.

#### **d. Agnus Dei**

SÜSSMAYR zitierte hier das *Qui tollis* aus MOZARTS 1775 in München, aber offensichtlich für den damaligen Salzburger Brotherrn Fürsterzbischof HIERONYMUS COLLOREDO komponierter "Spatzenmesse" C-Dur KV 220; ausserdem spielte SÜSSMAYR auch auf das *Qui tollis* aus MOZARTS 1769 entstandener "Dominicus"-Messe C-Dur KV 66 an. Dazu unterlegte SÜSSMAYR dem *Agnus Dei* wie vordem MOZART dem *Dies irae* und den Worten *de poenis inferni* als Bassführung das Thema des *Requiem*.

#### **e. Fazit**

Als *Fazit* lässt sich ziehen: Als *Epigone* war SÜSSMAYR so schwach nicht, wie ihn die Musikkritik lange hinstellte. Er ist sehr gewissenhaft und äusserst loyal gegenüber seinem Lehrer ans Werk gegangen, indem er thematisches Material seines Meisters suchte und verarbeitete und indem er bei der Verarbeitung auf vorhandene Ideen des Verstorbenen zurückgriff: Nicht nur wiederholte er auf MOZARTS eigenen Wunsch im *Requiem aeternam* der abschliessenden *Communio* beim "*cum sanctis tuis*" MOZARTS eigene *Kyrie*-Fuge.

Er trieb auch etwa die thematische Verklammerung mit dem wiederkehrenden Bassthema aus dem *Requiem* noch weiter oder griff in seiner (torschaft-kurzen) *Hosanna*-Fuge auf MOZARTS Fugenthema aus *Quam olim Abrahae* aus dem Schluss des *Offertoriums* ZURÜCK.

Entgangen ist SÜSSMAYR aber zum Beispiel bei der Instrumentierung, wie intensiv MOZART sich gerade in seinem Todesjahr des Klangs des Bassethorns angenommen hatte: Das unmittelbar vor dem *Requiem* entstandene *Klarinettenkonzert* A-Dur (KV 622)<sup>38</sup> zeugt davon, denn es ist bewusst für die (tiefer hinabreichende) Bassettklarinetten geschrieben! So setzte SÜSSMAYR auf MOZARTS früheren satten Orchesterklang und verkannte völlig, wie stark dem Meister die Reduktion auf sprechend-adäquate Vertonung selbst erlebter Hinfälligkeit geworden war (etwa beim *Oro supplex*, aber auch bereits beim *Recordare* mit dem von MOZART selber ausnotierten Wechsel Bassethörner/Streicher). Er verstand des Meisters leeres Quintintervall am *Kyrie*-Ende nicht zu deuten. Auch MOZARTS dramatische Verdichtung vorgegebener Themen grosser Meister der Musiktradition vermochte SÜSSMAYR natürlich nicht weiter zu führen. Und MOZARTS grosser Leidenschaft der letzten Lebensjahre – der Doppelfuge – war SÜSSMAYR nicht gewachsen: Seine *Hosanna*-Fuge hält den Vergleich mit MOZARTS eigener *Kyrie*-Fuge nicht aus.

---

<sup>38</sup> Der tiefere Tonumfang der Bassettklarinetten und das dunklere Kolorit dieser Variante seines Lieblingsinstruments haben MOZART mit Sicherheit fasziniert; dies zeigt sich daran, dass er das Soloinstrument im Klarinettenkonzert nicht weniger als 30 mal in den der klassischen Klarinette unzugänglichen Tontiefen erklingen lässt. Vgl. auch Ziff. 3.4. Einleitung *in fine* hiervoor!