

Folge 153: Mozarts Requiem

Der schillerndste Torso der *Musikgeschichte*

Die **Totenmesse**, über deren Komposition **Mozart** 1791 verstarb, war lange von Mythen umgeben. Wer sich mit ihr beschäftigt, muss sich zuallererst mit der Geschichte ihrer Entstehung und mit den Versuchen ihrer Vervollständigung auseinandersetzen.

Von Susanne Benda

Ach!, schreit Donna Elvira. Ah!, ruft Leporello. Hilfe, da draußen ist einer! Tap, tap, tap, tap tönen seine Füße, zwei Mal klopft er laut an die Tür. Der von den Toten auferstandene Komtur ist ein Rachegott, ein Todesengel; im zweiten Finale von Mozarts Oper „Don Giovanni“, uraufgeführt 1787 in Prag, kommt er, um den Wüstling Don Giovanni auf hochdramatische Weise ins Jenseits zu befördern. Vier Jahre später

ist der dunkle Gast zurück. Er klopft an die Tür der Mozarts im ersten Wiener Bezirk, Rauhensteingasse 8. Wenige Monate später stirbt Mozart dort im Alter von nur 35 Jahren an einer Streptokokken-Infektion, und das Requiem, an dem er bis zuletzt arbeitete, blieb unvollendet. Es war ein Auftragswerk des unbekannten Besuchers. In Peter Shaffers Film-Hit „Amadeus“ tut der Komponist seinen letzten Atemzug zu den Takten des „Lacrimosa“ – „Tränenreich ist jener Tag“, heißt es dort im Text.

Die Story ging zwar, wie man später herausfand, ganz anders, aber sie ist verdammt gut. Eine bessere Werbung kann es nicht geben – fand vor allem Mozarts chronisch finanzschwache Witwe Constanze. Tatsächlich stand bei der Beschäftigung mit Mozarts Totenmesse lange Zeit deren zunehmend nebulöse Entstehungsgeschichte im Vordergrund. Wer war jener „graue Bote“? Hat das Stück tatsächlich etwas mit Mozarts Tod zu tun? Und starb dieser womöglich gar nicht auf natür-

Foto: Creative Commons 3.0





Die Lithografie von Friedrich Leybold aus dem Jahr 1857 zeigt Mozart in seinen letzten Tagen.

liche Weise, sondern wurde (natürlich von seinem Rivalen Antonio Salieri) vergiftet?

Die Wahrheit ist ernüchternd. Der unbekannte Bote war ein Diener des Grafen Franz von Walsegg, eines Freimaurer-Logenbruders von Mozart, der dilettierend komponierte und sich gerne auch mal mit fremden Federn schmückte: Anonym ließ er bekannte Komponisten um Stücke anfragen, um diese anschließend bei Privataufführungen als die seinen auszugeben. So

wandte sich von Walsegg nach dem Tod seiner Gattin Anfang 1791 an Mozart mit dem Auftrag eines Requiems, das zum einjährigen Todestag aufgeführt werden sollte. Die Hälfte des Honorars von 50 Dukaten sollte es nach Abgabe des vollständigen Werkes geben, und da Mozart vor dessen Vollendung am 5. Dezember 1791 starb, verdankt sich diesen 25 Dukaten eine überaus verworrene und verwirrende Geschichte unterschiedlichster vervollständigungsversuche.



Ferenc Fricsay: Alles im Fluss

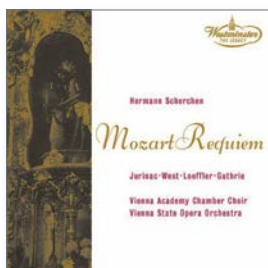


Leonard Bernstein: Requiem mit Theaterdonner

Empfehlenswerte Aufnahmen

Mit modernen Instrumenten

Ferenc Fricsay (Fassung: Süßmayr),
Chor der St. Hedwigs-Kathedrale Berlin, RIAS-Kammerchor,
RIAS-Symphonieorchester Berlin,
Elisabeth Grümmer, Gertrude
Pitzinger, Helmut Krebs, Hans Hotter,
Ferenc Fricsay (1951), DG



Hermann Scherchen (Fassung:
Süßmayr),
Orchester der

Wiener Staatsoper,
Wiener Akademiechor, Sena
Jurinac, Lucretia West, Hans
Loeffler, Frederick Guthrie, Hermann
Scherchen (1958);
Westminster



Leonard Bernstein (Fassung:
Beyer), Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks, Chor des
Bayerischen Rundfunks, Marie
McLaughlin, Maria Ewing, Jerry
Hadley, Cornelius Hauptmann,
Leonard Bernstein (1988); DG

Nur zwei Sätze des Werkes – das „Requiem“ und das „Kyrie“ – sind komplett in Mozarts Handschrift überliefert. Im „Dies irae“, „Tuba mirum“, „Rex tremendae“, „Recordare“ und „Confutatis“ der „Sequentia“ hat Mozart immerhin die Gesangspartien ausgeschrieben, außerdem gibt es einen bezifferten Generalbass sowie Hinweise zur Orchestrierung; ähnlich verhält es sich mit dem „Offertorium“ („Domine Jesu“, „Hostias“). Im „Lacrimosa“ sind nur die ersten acht Takte von Mozarts eigener Hand überliefert, und zum „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus dei“ ist er schließlich überhaupt nicht mehr vorgedrungen. Um das Auftragswerk dennoch pünktlich abliefern zu können, wandte sich

seiner Komplettierung dafür gesorgt, dass sein Name nicht dem musikhistorischen Nirwana anheimfiel: Franz Xaver Süßmayr. Dem Verfasser damals populärer Singspiele, die heute kaum einer mehr kennt, verdanken wir die erfolgreichste Fassung des Requiems. Und die historisch legitimierteste, weil Süßmayr mit Mozart gemeinsam während seiner letzten Lebenswochen das Stück durchgespielt und durchgesungen haben soll. Süßmayrs Version vor allem konserviert, gestützt auf „Zettelchen“ des Komponisten, die Spuren von Mozarts kompositorischen Ideen. Er habe, so Süßmayr 1800 in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel, das „Sanctus“, „Benedictus“ und den Beginn des „Agnus dei“ neu

Mozarts Requiem hat etwas Opernhaf- tes, Theatralisches. Es ist Kirchenmusik mit freimaurerischen Anklängen

Constanze Mozart erst an Franz Jakob Freystädler, dann an Joseph Eybler. Beide waren ehemalige Schüler ihres Gatten, beide lehnten – Eybler nach einigen vorgenommenen Ergänzungen – ab. Womöglich hat sich zwischenzeitlich obendrein der Abbé Maximilian Stadler als Bearbeiter versucht.

Am Ende jedoch hat ein weiterer Eleve Mozarts (und Salieris!) mit

komponiert und sich erlaubt, „um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse ‚cum Sanctis‘ etc. zu wiederholen“. Ansonsten jedoch sei er fest davon überzeugt, „dass meine Arbeit dieses großen Mannes (also: Mozarts) unwürdig ist.“ Mozarts Requiem hat etwas Opernhafes, Theatralisches. Es ist Kirchenmusik mit freimaurerischen



Teodor Currentzis: Trost und Verzweiflung

Anklängen. Und es klingt dunkel – ein Ergebnis einer Instrumentierung, die auf Flöte, Oboe und Horn verzichtet und stattdessen Bassklarinette, Fagott, Trompete und Posaune verwendet. Als Vorbilder Mozarts erkennt man Michael Haydn (in Form und Struktur), Wilhelm Friedemann Bach und Georg Friedrich Händel (dessen „Funeral Anthem for Queen Caroline“, HWV 264, in Mozarts „Introitus“ deutlich Spuren hinterlassen hat). Laut Constanze Mozart habe ihr Mann als designierter Domkapellmeister in Wien mit dem Requiem eine „sakrale Musik in pathetischem Stil“ schaffen wollen. Dominierender Kern des Stücks ist ein kontrapunktisch durchgeformter vierstimmiger Chorsatz, der als große Einheit verstanden wird, also (im Gegensatz zu früheren Salzburger Werken Mozarts) kaum exponierte einzelne Gesangsstimmen vorsieht. Überhaupt gibt es nirgends vordergründige Virtuosität. Und das Orchester ist zweitrangig, es ordnet sich unter.

Wer zum Kern des Stücks vordringen und seine zahllosen Einspielungen einordnen will, muss die Entstehungsgeschichte ebenso mitdenken wie die quellengeschichtliche Lage, und bei jedem Tondokument ist zu fragen, auf welche Fassung das jeweilige Ensemble bzw. der jeweilige Dirigent aus welchem Grund (und evtl. noch mit welchen eigenen Modifikationen) zurückgegriffen hat. Da kommt man

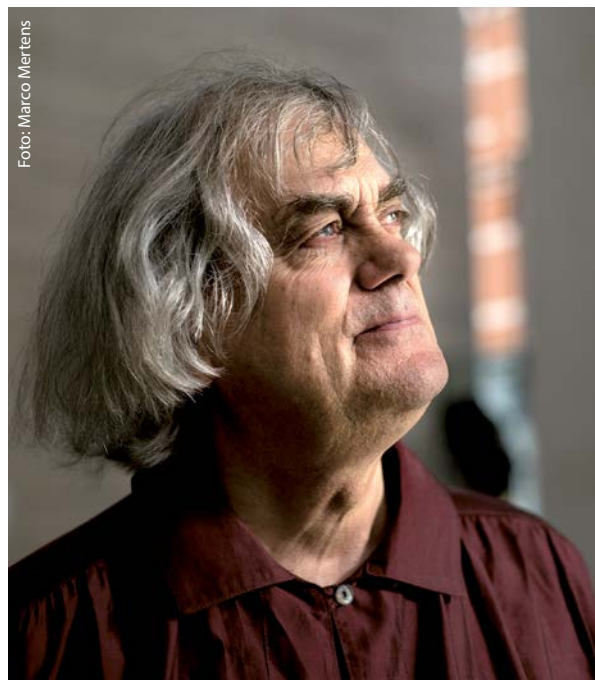
leicht in die Situation, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Die Grundfrage: Soll man Süßmayrs Zutaten ganz aus Mozarts Werk entfernen und stattdessen etwas Neues ausprobieren bzw. alternativ die Lücken einfach mit Sätzen aus Mozart-Messen füllen? Oder ist es doch am besten, die bis heute populärste Fassung Süßmayrs zu verwenden und gegebenenfalls ein wenig zu modifizieren?

Letzteres haben Karl Böhm, Bruno Walter, Herbert von Karajan und Ferenc Fricsay mit modernem Instrumentarium getan, ebenso aber auch Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis – John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Hervé Niquet und (mit kleineren Veränderungen) Jordi Savall in seinen beiden Aufnahmen des Stücks von 1991 und 2022. Auch Teodor Currentzis favorisiert Süßmayr.

Erster Konkurrent zu Süßmayrs Fassung war lange die Version, die Franz Beyer Anfang der 1970er-Jahre schuf und die zum Ziel hatte, Süßmayrs Bearbeitung von dem zu befreien, was Beyer „das Milieu der damaligen Populärsprache liturgischer Musik“ nennt – eine Profanisierung, die sich im Über-Theatralischen des „Dies irae“ ebenso niederschlägt wie im Pathos des „Confutatis“ oder in den terz-freudigen „Verschönerungen“ des „Rex tremendae“. Beyers Revision folgten unter anderem Nikolaus Harnon-



Frieder Bernius: Der Ausbalancierte



Sigiswald Kuijken: Der Wahrhaftige

Empfehlenswerte Aufnahmen

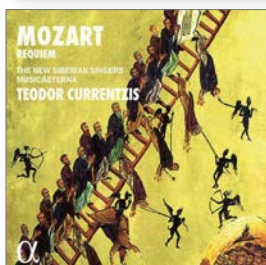
Mit historischen Instrumenten

Frieder Bernius (Fassung: Beyer), Vasiljka Jezovsek, Claudia Schubert, Marcus Ullmann, Michael Volle, Kammerchor und Barockorchester Stuttgart (1999); Carus

Sigiswald Kuijken (Fassung: Beyer), Ingrid Schmithüsen, Catherine Patriasz, Neil Mackie, Matthias Holle, Niederländischer Kammerchor, La Petite Bande, Sigiswald Kuijken (2002); Accent



Teodor Currentzis (Fassung: Süßmayr); Simone Kermes, Stéphanie Houtzel, Markus Brutscher, Arnaud Richard, The New Siberian Singers, MusicAeterna, Teodor Currentzis (2010); Alpha



John Butt (Fassung: Süßmayr/Black, „Rekonstruktion der Uraufführung“); Joanne Lunn, Rowan Hellier, Thomas Hobbs, Matthew Brook, Dunedin Consort, John Butt (2014); Linn



René Jacobs (Fassung: Süßmayr/Dutron); Sophie Karthäuser, Marie-Claude Chappuis, Maximilian Schmitt, Johannes Weisser, RIAS-Kammerchor, Freiburger Barockorchester, René Jacobs (2016); dhm/Sony



Florian Helgath (Fassung: Michael Ostrzyga), Gabriela Scherer, Anke Vondung, Tilman Lichdi, Tobias Berndt, Chorwerk Ruhr, Concerto Köln, Florian Helgath (2017); Coviello

court (in seinen beiden Aufnahmen 1972 und 2003), Leonard Bernstein, Neville Marriner und Frieder Bernius.

Deutlich radikaler ist die gut ein Jahrzehnt jüngere Neufassung von Richard Maunders, die Christopher Hogwood verwendet: Maunders instrumentiert neu, streicht Süßmayrs Neukompositionen des „Sanctus“ und des „Benedictus“ und ergänzt das „Lacrimosa“ um eine „Amen“-Fuge, die maßgeblich auf Mozarts Fuge für Orgelwalze von Mozart KV 608 fußt.

Zum 200. Todestag Mozarts 1991 entstanden schließlich gleich drei Neufassungen. H. C. Robbins Landon griff vor allem zurück auf die Instrumentationen Joseph Eyblers (seine Fassung hat Georg Solti mit den Wiener Philharmonikern eingespielt). Duncan Druce strich die meisten Ergänzungen Süßmayrs und komponierte das Fehlende mit dem Anspruch neu, „sich in einen fähigen Komponisten des 18. Jahrhunderts hineinzuversetzen, der Mozarts Stil nahestanden und sein Handwerkszeug recht gut gekannt hätte“. Das Ergebnis sind eine noch längere „Amen“-Fuge als bei Maunders sowie Neukompositionen des „Benedictus“ und der Einleitung zur „Communio“. Roger Norrington hat diese Fassung 1991 auf CD aufgenommen.

Im selben Jahr spielte Helmuth Rilling die Neufassung ein, die der Pianist und Musikwissenschaftler Robert Levin für ihn erarbeitet hatte: eine im Vergleich zur Süßmayr-Fassung instrumental lichtere Version, die Mozarts Vokalsatz betont und die bei Süßmayrs eigenen Sätzen stark eingreift. „Süßmayr war ein schlechter Komponist“, behauptet der intime Mozart-Kenner Levin. Entsprechend hat er sich als Bearbeiter verhalten – etwa durch die aufhellende Ergänzung des „Sanctus“ durch Klarinetten und besonders radikal beim „Lacrimosa“, das mit einer im Stil Mozarts neu komponierten Schluss-Fuge endet.

Weitere Versionen schufen Clemens Kemme (2006), Benjamin Gunnar

Cohrs (2013), Pierre-Henri Dutron (2016, aufgenommen vom Rias-Kammerchor und dem Freiburger Barockorchester unter René Jacobs) und Michael Ostrzyga (2017, eingespielt von Chorwerk Ruhr und Concerto Köln unter Florian Helgath). Letztere ist ein gelungener Versuch, Eyblers und Süßmayrs Ergänzungen im Stil der Zeit zusammenzubringen, den in ähnlicher Weise auch Masato Suzuki in seiner Bearbeitung für das Bach-Collegium Japan unter Masaaki Suzuki unternommen hatte (aufgenommen 2013). Die neueste Version stammt vom Dirigenten Howard Arman, der für seine Aufnahme mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und der Akademie für Alte Musik Berlin Mozarts unvollendete Sätze auf sehr feine Weise neu instrumentiert hat. Besonders ins Ohr fällt dabei etwa der Widerstand, den die Posaunen aus der Tiefe im „Confutatis“ artikulieren. Im „Lacrimosa“ spinnt Arman das vorhandene Material fort und führt danach eine hinterlassene d-Moll-„Amen“-Skizze Mozarts aus.

Außerdem haben sich etliche Dirigenten für Mischversionen der Fassungen entschieden – wie etwa Claudio Abbado. Und der junge Dirigent Julien Chauvin hat 2022 eine Rarität in Erinnerung gerufen: die stark veränderte Bearbeitung des Requiems für eine Pariser Aufführung 1804, mitsamt einem von Niccolò Jommelli „geklauten“ „Introitus“ – ein Kuriosum.

Womit wir endlich bei den Interpretationen selbst angekommen wären. Um es vorwegzunehmen: Unter den zahllosen Aufnahmen des Stücks gibt es allein schon wegen der unterschiedlichen Fassungen keinen eindeutigen Champion. Und die sehr unterschiedlichen Deutungen werfen viele Fragen auf, beginnend bei den idealen Stimmfächern der Solisten, sich fortsetzend bei der Wahl der Tempi. Soll ein Dirigent beispielsweise den „Introitus“ in Vierteln schlagen, was das vorgegebene Adagio eher nach einem Andante klingen lässt?

Zunächst die Aufnahmen mit modernem Instrumentarium. Leonard Bernstein zelebriert im „Introitus“ das (neben dem sehr behutsam analysierenden Hermann Scherchen) wohl langsamste Fagott-Solo der Interpretationsgeschichte und macht es dadurch erst dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, im „Tuba mirum“ dann den exzellenten Solisten mit Arleen Auger an der Spitze nicht gerade leicht. Im Gegenzug lässt

die unkorrigierten Flüchtigkeiten als Marginalien hinnimmt. Auch Roger Norrington (EMI, 1991) gelingt eine überzeugende Darbietung: zügig, vital, der Blick geht auf das Rhythmisch-Tänzerische mehr als auf das Gesangliche. Zu empfehlen sind auch die Einspielungen unter John Butt, Masaaki Suzuki, John Eliot Gardiner und Roy Goodman (der das „Sanctus“ allerdings rekordschnell abfrühstückt). Und die vielleicht durchsichtigste aller

Bei Bernstein ist das Requiem eine Kirchenoper, sehr subjektiv und voller theatralischer Extreme

er es im „Dies irae“ toben – und wie! Bei Bernstein ist das Requiem eine Kirchenoper, sehr subjektiv und voller theatralischer Extreme. In Bruno Walters Einspielung mit den Wienern (1956) sind der katholische Weihrauch und das Wabern des Chores kaum zu ertragen, dafür glänzen aber die Solisten Lisa della Casa, Anton Dermota und Cesare Siepi. Ähnliches gilt für die Luxusversionen unter Herbert von Karajan (wo 1975 Anna Tomowa-Sintow heraussticht) und für die ein wenig fade daherkommende DG-Aufnahme unter Karl Böhm (1971), die aber mit dem Star-Quartett Mathis/Hamari/Ochman/Ridderbusch punktet. Wie anders wirkt da der flüssige, schlackenlose Zugriff, den Ferenc Fricsay dem Stück 1951 angedeihen ließ – mit der fantastischen Elisabeth Grümmer, dem hörenswerten Tenor Helmut Krebs und einem Hans Hotter in Spitzenform!

Eine Preziose aus dem Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis ist die Einspielung unter Sigiswald Kuijken: Die Unmittelbarkeit, Wahrhaftigkeit und das innere Feuer seiner Live-Aufnahme von 1986 sind so überzeugend, dass man (ähnlich wie bei der sehr bekennnishaft wirkenden Aufnahme unter Jordi Savall von 2022)

Requiem-Aufnahmen unter Frieder Bernius (von 2017) sowie die gelassene, von allen Rechtfertigungsneurosen der frühen Alte-Musik-Revolution befreite zweite Einspielung des Requiems unter Nikolaus Harnoncourt (2003) mit dem sehr guten Solistenquartett Schäfer/Fink/Streit/Finley. Höhepunkt ist hier das „Confutatis“.

Wer nach dem Besonderen sucht, wird auch bei René Jacobs fündig: Mit dem RIAS-Kammerchor, dem Freiburger Barockorchester und einer überragenden Sophie Karthäuser hat Jacobs 2017 ein Requiem voller kleiner Irritationen aufgenommen, in dessen emotionalen Berg-und-Talfahrten es immer wieder stark menschelt. Deutlich greller geht es 2010 bei Teodor Currentzis und seinen Ensembles zu, deren Aufnahme zwischen Genialität und Manierismus schwankt. Im Hin und Wider zwischen Trost und Verzweiflung ist Currentzis Mozart aber sehr nahe – und feiert wirkungsvoll die Auferstehung der Toten. Sein „Sanctus“ swingt. Unter Florian Helgaths Leitung klingt dieser Satz dann so, als wolle der Bearbeiter Michael Ostrzyga an diese Idee anknüpfen: Statt D-Dur gibt's hier d-Moll. Ganz schön schaurig! Schon meint man, es klopfe wieder an die Tür. Ahhhhhh! ■

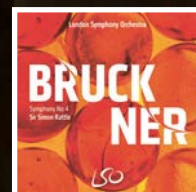
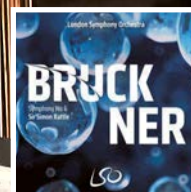
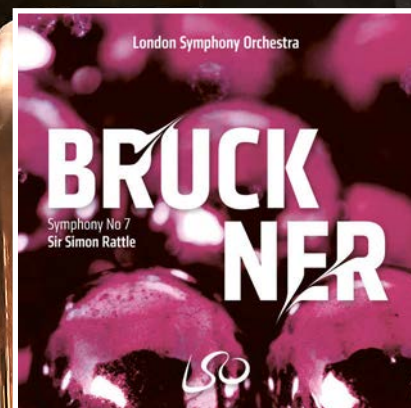
London Symphony Orchestra

BRUCKNER SINFONIEN NR. 7

Sir Simon Rattle

SACD | Digital

Erhältlich bei Isolive.Iso.co.uk



note 1
music

Bergheimer Straße 126
D-69115 Heidelberg
Tel: 06221 / 720226
www.note1-music.com

LSO