

Soprano  
Do - mi - ne Je - su, pi - e Je - su,

Alto  
Do - mi - ne Je - su, pi - e Je - su, do -

Tenore  
Do - mi - ne Je - su, pi - e Je - su, do -

Basso  
Do - mi - ne Je - su, pi - e Je - su, do - na,

4

S.  
do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is

A.  
na e - is, do - na e - is, do - na e - is

T.  
- na e - is, do - na e - is, do - na e - is

B.  
do - na e - is, do - na e - is re - - -

7

S.  
re - - qui - em. A - - - men.

A.  
re - - qui - em. A - - - men.

T.  
re - - qui - em. A - - - men.

B.  
qui - em. A - - - men.

## 5.5 Die umstrittenen Sätze

Schon eingangs haben wir darauf hingewiesen, wie wichtig die Frage nach der Autorschaft der von Mozart nicht mehr vollständig skizzierten Sätze ist. Dass es Skizzen gegeben hat, können wir mit Sicherheit annehmen; nicht nur das verbürgte Vorhandensein von "Zettelchen mit Musik"<sup>51</sup> stützt diese Annahme, sondern auch die Tatsache, dass Mozart häufiger als man früher annahm mit Skizzen gearbeitet hat. Aber: außer der kürzlich entdeckten Skizze zur "Amen"-Fuge (dem vermutlichen Abschluss der Sequenz) gibt es derzeit keine Möglichkeiten zu einem philologischen Nachweis. Wir müssen also die Musik selber fragen, und dabei kann uns das Gefühl allein nicht helfen (obwohl man ohne Gefühl nicht auskommt). Wir können aber zunächst Kriterien rein handwerklichen Könnens heranziehen:

Wie ist

1. die Harmonieführung - die Tonartenordnung,
2. die Melodieführung (Stimmführung) - die Sangbarkeit, auch der Unterstimmen,
3. die Deklamation - fallen die Wortbetonungen sinnvoll mit der Melodieführung zusammen,
4. die Satztechnik - gibt es Quint- oder Oktavparallelen, unbegründete Stimmkreuzungen, unvorbereitete Vorhaltakkorde; werden Vorhalte aufgelöst bzw. weitergeführt oder waltet hier offensichtlich Willkür?

Zu allen vier Punkten ist zu sagen, dass Mozart im Jahre 1791 ein unfehlbarer Handwerker war, während der 25-jährige Süßmayr bei weitem nicht ausgelernt hatte und außerdem unter größtem Zeitdruck stand.

Warum hat man sich lange Zeit wohl gescheut, die von Süßmayr fertig geschriebenen Sätze auf ihre Unvollkommenheit hin genauer unter die Lupe zu nehmen? Es war - und bleibt - zweifellos die Pietät gegenüber einem Zeitgenossen Mozarts, der die letzten schweren Tage in seinem Haus verbracht hat; dazu die Achtung vor der Leistung, die dem Werk Eingang in die Welt verschafft hat - und schließlich ist das Werk bei vielen feierlichen Anlässen nun bald 200 Jahre lang in dieser Gestalt erklingen, diese also gleichsam „geheiligt“.

### I. LACRIMOSA

Über die Meisterschaft der ersten 8 Takte haben wir schon im Kapitel 5.2. (Die mit Sicherheit im Kern von Mozart stammenden Sätze) gesprochen. Ob die Fortsetzung auf Mozarts - vielleicht mündliche - Anweisungen zurückgeht oder nicht, das hat die Gemüter seit je erregt. Die Beurteilung wird ja auch durch die Gewöhnung beeinflusst.

Abert<sup>52</sup> hat aus dem Bericht des Sängers Schack, dass sie beim *Lacrimosa* abbrechen mussten, geschlossen, dieser Satz müsse in den Singstimmen fertig gewesen sein - wieso aber? Ausdrücklich spricht Schack von den "ersten Takten des *Lacrimosa*", und dass der Kranke, wohl in dem Gefühl, er werde es nicht vollenden können, "heftig zu weinen anfing und die Partitur beiseitelegte".

Außerdem zeigt die oben erwähnte Skizze zur Amen-Fuge, dass Mozart, zumindest anfänglich, eine andere als die überlieferte Fassung geplant hatte<sup>53</sup>; ja, es ist nicht einmal sicher, dass er die ersten Worte wiederholen wollte; J. Eybler fährt in seinem Versuch der Fortsetzung auch sogleich für 2 Takte mit „huic ergo“ fort. Süßmayr hat sich, wie die Rasur in seinem Autograph zeigt, erst nachträglich für die Wiederholung und damit für die im Gedicht nicht angelegte Verbindung von "parce deus" mit der Conclusio entschieden. D. h., nach

---

<sup>51</sup> Stadler a. a. O. S. 49

<sup>52</sup> Abert a.a.O. Kap. II, S. 852 und 874

<sup>53</sup> Siehe C. Wolff a.a. O. S. 36

allem, was wir wissen, ist es für das *Lacrimosa* sogar unwahrscheinlicher als für die anderen Sätze, dass Süßmayr - wenn überhaupt - mehr hatte, als das Autograph für die Takte 1-8 und für den Rest mündliche Anweisungen.

#### Zur Harmonieführung der Takte 9-25

Die ersten beiden Takte beginnen folgerichtig - nach der Dominante (A-Dur) von T.8 - in d-moll, aber schon der Sextakkord von Es-Dur (T.11 auf 1) ist unverständlich: zunächst deutlich ein Neapolitaner, wird er sogleich tonikalisiert, d.h. vom Dominantseptakkord von Es-Dur gefolgt, in Gestalt des Sekundakkords (2. Hälfte von T. 11), aber die Septime (As) löst sich nicht ordnungsgemäß auf, sie wird vielmehr nach A alteriert, über welchem (völlig unvorbereitet) der Quartsexakkord von d-moll steht (T.12). Unvermittelt schließt sich daran B-Dur an, welches man nachträglich als Dominante von Es-Dur verstehen könnte, aber das As im Alt (letztes Achtel in T. 12) führt nach G-Dur (erste Hälfte von T. 13), wobei das B im Bass willkürlich nach H alteriert wird (es wird vom Autor dieser Takte offenbar ein so großer Wert auf eine aufsteigende Basslinie gelegt, dass leider alle übrigen Regeln der Kunst außer Acht gelassen werden).

Aber auch C-Dur ist nicht das Ziel der Phrase: das Ergebnis dieses krampfhaften Bemühens, aus einer Tonart herauszukommen, ist eben diese Tonart selbst, nämlich d-moll. Die Phrase „beißt sich gleichsam in den Schwanz.“

Das Ziel der nächsten Phrase ist dann F-Dur, die Parallele, aber auch diese wird gegen alle Regeln der Kunst erreicht: Die Takte 15 und 16 drehen sich mit dem verminderten Septakkord über D (der auch aus der Luft gegriffen ist) um sich selbst. Das tief alterierte D (=Des) im Bass (zweite Hälfte von Takt 16) müsste nach C gehen, tut es aber nicht, sondern wird von D gefolgt, über welchem sich ein Terzquartakkord aufbaut, als Doppeldominante zu F-Dur, das dann auch tatsächlich in T.18/19 abschließend erreicht wird. Darauf zwei Takte nicht sehr einfallsreicher Wiederholung der Kadenz, dann lapidarer Rückgang nach d-moll. Diesen könnte man - als Idee - Mozart zutrauen, obwohl es im authentischen Teil kein Analogon für einen Rückgang dieser Art gibt (solche Übergänge stehen immer am Anfang einer harmonischen Entwicklung).

Zwei Takte einer Art Reprise in d-moll (T. 22/23), dann ein Abgesang (T. 24-28) dessen Melodielinie im Sopran sehr schön ist, leider sehr viel weniger aber die Harmonisierung (auf die fehlerhafte Führung der Unterstimmen gehen wir im nächsten Absatz ein). Sie ist zwar nicht unlogisch, wirkt aber "dick" gesetzt gegenüber der Schlichtheit der Oberstimme: durch Trennung von Chor- und Orchesterbass entsteht bereits auf dem dritten punktierten Viertel des Soprans ein Trugschluss (der Dominantseptakkord davor lässt g-moll erwarten, stattdessen erscheint Es-Dur); die Dominante zu d-moll (T.25, zweite Hälfte) ist ein verminderter Septimenakkord, ebenso die Doppeldominante zu d-moll (2. Viertel von T.26).

Mozart verwendet solche "Reizakkorde" sparsam, oder zumindest sehr bewusst auf den Text bezogen - hier sind sie aus zwei Gründen nicht gut angebracht: sie haben nichts mit dem Text zu tun, und sie hemmen den schönen Fluss der Melodielinie.

#### Zur Stimmführung ab T.9.

a) Sopran: ob man die sehr "weiche" Melodie schön findet, ist Geschmacksache, dass aber die Linie in T. 14 abbricht und, weil in dieser Lage zu gequält klingend, in den Alt verlegt wird, ist eine Ungeschicklichkeit, die Mozart nie unterlaufen wäre. Die Takte 15 und 16 drehen sich im Kreis; die Schlusswendung von T.19 ist, wenn man sie isoliert hört, ganz liebenswürdig, sie kommt aber doch etwas zu leichtfüßig daher.

Dass allgemein ihre Trivialität nicht deutlicher empfunden wird, ist wohl dadurch zu erklären, dass der ungeheure Aufstieg des Satzbeginns noch fortwirkt, und dass demgegenüber die Passage kurz ist (besser wäre

es allerdings, sie würde nicht noch von den Bassetthörnern wiederholt). T.22 greift den Anfang des Satzes auf, und über den Abgesang auf "dona eis requiem" sprachen wir schon.

b) Alt: der Tritonus G-Cis in T.10 müsste nach D führen, springt aber wieder nach A hinauf. In T. 15/16 finden wir die nicht gerade „interessante“ Melodieführung eines 8 (!) Mal wiederholten As; noch schlimmer in den Takten 25/26 mit ihrer konfusen Tonfolge Es, E, D, B, H, A.

c) Der Tenor springt in T. 10/11 von A nach Es hinauf, d.h. er vollführt einen unbegründeten Tritonussprung und verdoppelt dabei das Es des Soprans. In T. 15/16 tritt er ebenso wie der Alt auf der Stelle (8 mal F!), in T.18 wird das As nicht ordnungsgemäß nach G geführt, sondern nach A alteriert, was eine Missachtung der von Mozart immer ausgenutzten Leittonspannung darstellt.

d) Bass: die aufsteigende Linie von T. 9-14 findet immer wieder Verteidiger. Wir können sie nicht genial finden, und vor allem wirkt sie im Zusammenhang mit der darüber gehäuften sinnlosen Harmonik eher starr. Über die Folge Des-D in T. 16/17 sprachen wir schon: sie ist, abgesehen von ihrer Funktionslosigkeit auch noch unangenehm zu singen, ebenso wie der Septsprung nach unten (T. 17/18), ebenso wie weiter vorne die kleine None nach oben (Cis-D, T.14).

### 3. Zur Textdeklamation

Überall im authentischen Teil der Sequenz ist Mozarts Deklamation bildkräftig, ausdrucksstark, d.h. die Melodie-Akzente entsprechen den Wortbetonungen genau. Wir erinnern an einige wenige:

- "Dies irae, dies illa ": markante Halbe, Hauptbetonung erhält höchste Note
- "Mors stupebit et natura.": Punktierungen, meistbetonte Silbe ist höchste Note
- "Rex tremendae majestatis": punktierte Sechzehntel, Hauptbetonung auf der Dominante
- "salva me, fons pietatis.": Punktierte Viertel, diatonisch absteigende Linie zum Leitton
- "ingemisco tamquam reus“: auftaktig aufsteigend zur Hauptbetonung, dann tiefe Lage des Reuemütigen
- "flammis acribus addictis": punktierte Achtel, aufsteigende Chromatik bis „addictis“
- "voca me cum benedictis": aufsteigend zu „benedictis“.

Im *Lacrimosa* korrespondiert das Seufzen der ersten beiden Takte (mit den Achtelpausen), das Aufsteigen aus der Asche, zögernd erst (zwei Achtelpause nach jeder Silbe), dann die Gebärde des sich Aufrichtens mit erhobenen Händen (keine Pausen mehr, sondern durchgehend punktierte Viertel).

Doch ab Takt 9? Dass zwei Takte durch eine weiche Linie miteinander verschmolzen werden (ohne Seufzerpause) mag als Variante gelten aber dann: "qua-a resurget", "e-ex favilla" entsteht durch die unpassende Anzahl der Silben. Die Takte 15-17 wirken rhythmisch starr und langweilig. Denn auf die an sich sinnvolle Reprise passen die Worte „dona eis requie-e-em“, also wieder die Anzahl der Silben, schlecht. Das letzte „requiem“ im Sopran T.26-28 erhält seine Hauptbetonung statt auf der vorletzten Silbe auf der letzten Silbe.

### 4. Zur Satztechnik

In T.10 fällt auf "illa" ein Septvorhalt, der unangenehm klingt: er tritt quasi frei ein (das Achtel ist als Vorbereitung zu kurz), außerdem springt der Alt, statt seinen Leitton Cis aufzulösen, in die Quinte A; die Auflösung geht in einen Quartsextakkord, der ins Nichts führt, denn der ihm folgende Neapolitaner (T.11) verbindet sich nicht sinnvoll mit ihm. Quartsextakkorde werden im authentischen Teil entweder als Durchgangsakkorde oder als Vorhalt-Akkorde innerhalb einer Kadenz verwendet, bleiben aber niemals so "in der Luft" hängen. Septvorhalte, als sehr ausgeprägte Dissonanzen, werden von Mozart immer deutlich vorbereitet, meist liegend eingeführt.

In T. 11 wird der Sekundakkord auf As (=Dominantseptakkord von Es- Dur) nicht in den Es-Dur-Sextakkord aufgelöst, sondern willkürlich in einen Quartsextakkord auf der dritten Taktzeit von d-moll geführt; Auf der ersten Zählzeit in T.12 treten gleich drei Dissonanzen auf einmal ein: ein (wieder zu kurz vorbereiteter) Nonenvorhalt zwischen Sopran und Tenor, ein Tritonus zwischen Sopran und Bass und eine große Septe zwischen Alt und Sopran.

Selbst wenn man eine theoretische Begründung hierfür finden könnte, klingt es doch äußerst unschön, und wir erinnern hier an den Brief Mozarts an seinen Vater vom 26. Sept. 1781, in dem er darlegt, dass "die Musick, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, folglich allzeit Musick bleiben muß"<sup>54</sup>

In T.14 finden wir auf der Eins des Taktes eine Stimmkreuzung zwischen Tenor und Bass, und der Sopran tappt mit dem A gleichsam dem Alt auf die Füße, unvorbereitet in den Sekundvorhalt hinein. Ebenfalls schlecht vorbereitet ist der Sekundvorhalt zwischen Tenor und Bass sowie der Quartvorhalt zwischen Alt und Bass. In der Akkordverbindung T. 16/17 müsste der Bass wenigstens als Leitton (Cis zu D) geschrieben sein. Das As im Tenor (T.18) müsste nach G geführt werden, wird aber alteriert nach A. Innerhalb der Conclusio (T.25) springen Bass und Tenor in gleicher Richtung von der Oktav in die Quinte und durch Trennung von Chor- und Orchesterbass entsteht auf der Eins des Taktes eine unschöne Terzverdoppelung.<sup>55</sup>

Es ist kaum denkbar, dass eine solche Häufung von Ungereimtheiten und groben Fehlern innerhalb der T. 9-22 auf Unterlagen oder auf mündliche Anweisungen zurückgehen könnte. Hier war der Schüler auf sich allein gestellt und musste sozusagen "der Nase nach" komponieren. - Für die Idee, in T.23 an die Anfangstakte anzuknüpfen, und für den Abstieg des Soprans auf "dona eis requiem" könnte Mozart allerdings einen Hinweis gegeben haben. Und in der Tat: wenn man vernünftiger textiert, die Unterstimmen in Ordnung bringt und die Phrase auf der vorletzten Silbe, der Penultima, ausschwingen lässt (also das letzte „requiem“ im Sopran auf der 1 eines Taktes beginnt), wird der Satz doch sehr schön abgerundet.

Aber was fängt man mit dem Mittelteil an, was soll auf den erschütternd großartigen Beginn folgen? Eybler, der als Tonsetzer 1792 wesentlich geschickter war als Süßmayr, hat nach 2 Soprantakten resigniert die Feder aus der Hand gelegt. Der Gedanke, die Anfangsworte zu wiederholen, ist - da ein wirklich genialer Einfall für die Worte "huic ergo ... " niemandem auf der Welt mehr kommen wird - nicht die schlechteste Lösung. Aber dann müssen Deklamation, Rhythmus und musikalischer Ausdruck erhalten bleiben.

Unser Vorschlag für den Mittelteil fußt auf einem rhythmisch leicht veränderten und geschickt eingearbeiteten Zitat aus dem authentischen Werkstück, um in der besonderen Tonsprache des Requiems und beim dichten harmonisch zielgerichteten Satz Mozarts zu bleiben.

Und ab T. 22? Dass die Phrase auf der "Penultima" ausschwingen muss, darauf hat schon W. Fischer ausführlich hingewiesen.<sup>56</sup> Sein Vorschlag, das *Lacrimosa* wesentlich "auszubauen" ist allerdings problematisch: wir möchten doch für eine möglichst bescheidene und unauffällige Lösung plädieren.

Natürlich könnte man einwenden, dass der Sequenz als Ganzem der krönende Abschluss fehle: die Amen-Fuge; aber hier müssen wir resignieren: Eine Doppelfuge, die ja von den Themen her schon eine erhebliche Dimension verlangt *in Mozarts Sinne* zu komponieren, erschiene uns vermessen. Außerdem handelt es sich nur um eine Annahme, dass Mozart tatsächlich noch die Amen-Fuge an dieser Stelle auskomponieren wollte, dagegen spräche z. B. die alte Battzählung, die für das *Lacrimosa* insgesamt nur etwa 24 Takte Platz lässt.<sup>57</sup> Wenn es aber gelänge, den Eindruck des großartigen Anfangs zu erhalten, indem man die größten Fehler und Stilbrüche beseitigt, sowie den Schluss sinnvoll ausschwingen lässt, so hätte man damit dem Werk schon einen Dienst erwiesen (folgt Verbesserungsvorschlag ab Reprise bis Schluss).

---

<sup>54</sup> Brief Mozarts in: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Bärenreiter, 2005, Band III, S. 162

<sup>55</sup> E. H. Müller von Asow III, a.a.O. S. 128

<sup>56</sup> Fischer, Wilhelm, Das „*Lacrimosa dies illa*“ in Mozarts Requiem, in MJB 1951, S. 9-21

<sup>57</sup> Siehe C. Wolff a. a. O. S. 36