Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Das Kyrie aus Mozarts Requiem : ein Sonderfall

Autor: Fischer, Kurt von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835317

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Kyrie aus Mozarts Requiem: ein Sonderfall

KURT VON FISCHER

«Stärker, glaube ich, konnte der Widerspruch mit dem Willen der Kirche und dem Wesen des hl. Messopfers nicht ausgedrückt werden, als es Mozart im Kyrie gethan.» Diese Worte stammen aus Franz Xaver Haberls 1887 erschienenem Aufsatz zur Kirchenmusik Mozarts[1]. Was der Komponist mit diesem in der Tat ungewöhnlichen Kyrie seines Requiems ausdrücken wollte, hat er nirgends verbal formuliert; für eine Interpretation sind wir ganz auf den Notentext angewiesen, den Mozart im nur die vier Vokalstimmen überliefernden Autograph hinterlassen hat[2]. Dass es sich hier um ein ganz besonderes, aus dem Rahmen zeitgenössischer Kyrie-Vertonungen herausfallendes Stück handelt, haben nicht nur Haberl, sondern auch Hermann Abert und andere Musikologen, jeder auf seine Weise erkannt[3].

Merkwürdig ist, dass bisher noch niemand expressis verbis auf eine in dieser Art, jedenfalls vor 1800, nicht nachweisbare Eigenheit des Stückes aufmerksam gemacht hat: auf die jedem liturgischen Usus widersprechende, von Anfang des Satzes an bestehende Gleichzeitigkeit von Kyrie- und Christe-Text. Wohl gibt es solche Simultaneität zuweilen im dritten Kyrie-Abschnitt, d.h. dann, wenn im Kyrie und Christe zuvor die beiden Anrufungen getrennt erschienen waren; so etwa bei Jan Dismas Zelenka und bei Johann Joseph Fux sowie, kurz nach Mozart, in Joseph Haydns *Heiligmesse*[4]. Eine Vorstufe zum Requiem-Kyrie ist jedoch bei Mozart selbst anzutreffen, und zwar im *d*-moll Kyrie KV 341/368 a, das nach neuen Forschungen wohl nicht, wie bisher angenommen, zwischen November 1780 und März 1781 in München, sondern wesentlich später, vielleicht erst 1789/90 in Wien entstanden sein dürfte[5]. Hier erklingt das Christe zum erstenmal in den Takten 48 bis 51 als Einschub ins Kyrie, um dann in den Takten 58 bis 61 gleichzeitig mit diesem aufzutreten[6]. Welches Gewicht hierbei der gemeinsamen Tonart *d*-moll und vielleicht auch der möglicherweise nicht allzuweit auseinanderliegenden Entstehungszeit der beiden Kyrie beizumessen ist, bleibe dahingestellt; dies ist aber immerhin bemerkenswert und könnte allenfalls sogar Indiz für die späte Datierung von KV 341/368 a sein. Als weiteres Analogon solcher Dop-

1 Franz Xaver Haberl, *Mozart als Kirchen Componist*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 2 (1887), S. 61.

2 Vgl. die bei Christoph Wolff abgedruckte, nur die von Mozarts Hand notierten Partien des Requiem enthaltende Partitur, in: *Mozarts Requiem: Geschichte · Musik · Dokumente – Partitur des Fragments*, Kassel 1991, S. 184–187.

3 Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1921, S. 861 ff.

4 Auf diese Beispiele machten mich freundlicherweise Ludwig Finscher und seine Mitarbeiter am Heidelberger Seminar aufmerksam.

5 Zur Datierungsfrage vgl. *Neue Mozart Ausgabe* I/1/Abt. 1: *Messen*. Bd. 6 (hrsg. v. Monika Holl), Kassel 1990, S. XVII f.

6 Vgl. hierzu Kurt von Fischer, *Das Dramatische in der geistlichen Musik*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 51; derselbe Text auch in K. v. Fischer, *Aufsätze zur Musik*, Zürich 1993, S. 51.

peltextigkeit sind überdies die Takte 34ff. des ersten Requiem-Satzes mit ihrer kontrapunktisch und rhythmisch dem Kyrie-Beginn ähnlich strukturierten Gegenüberstellung von «Requiem aeternam» und «Dona eis Domine» zu nennen.

Seit Abbé Stadler ist bekannt, dass Mozart sich Georg Friedrich Händel «zu seinem Muster in ernsthaften Singsachen» gewählt hat: «Denn wie Mozart das Motiv zum Kyrie aus einem Händelschen Oratorium genommen, so nahm er auch das Motiv zum Requiem aus Händels ‹anthem for the funeral of queen Caroline…›, fügte das Kyrie eben nach Händels Idee hinzu… und führte alles meisterhaft aus»[7]. Als Vorlage zum Kyrie-Beginn diente Mozart der allerdings in *D*-dur stehende Schlusschor aus Händels 1743 entstandenem Oratorium *Joseph* (HWV 59), ein Stück, das der Komponist aus dem etwas früher im gleichen Jahr komponierten Dettinger-Anthem (HWV 59) übernommen hatte[8]. Hier ist allerdings, in ganz deutlichem Gegensatz zu Mozart, das zum Haupttext «We shall rejoice in Thy salvation» hinzutretende «Alleluja» nicht als zweites Fugenthema, sondern als dreitaktiges refrainartiges Motto zu bezeichnen. Eine Art von doppelter Beziehung zu Händel ergibt sich zudem, wie schon längst bekannt, aus der Identität der ersten Töne des Kyrie (bzw. des «Alleluja») mit dem in *f*-moll stehenden Chorsatz «And with his stripes we are healed» aus dem von Mozart zweieinhalb Jahre vor der Komposition des Requiems bearbeiteten *Messias*[9].

Was aber hat Mozart dazu bewogen, für sein Kyrie ausgerechnet einen Siegeschor Händels als Modell zu benützen, waren es theologische oder eher strukturelle Überlegungen, welche zu der eigenartigen und völlig unkonventionellen Doppeltextigkeit geführt haben? Wohl könnte man – allerdings doch recht erzwungene-theologische Verbindungen zwischen dem «eleison» des Kyrie und der «salvation» von Händels Chor, und – etwas näher liegend – zwischen dem «eleison» und den «stripes» des *Messias* konstruieren. Was allerdings die Übernahme aus dem *Messias* betrifft, ist zu bedenken, dass der charakteristische abwärts gerichtete Septsprung zum barocken Figureninventar gehört. Für die Doppeltextigkeit könnte man, theologisch gesehen, auch den Begriff der Doppelnatur des Christus bemühen. Doch all dies überzeugt nicht. Viel näher liegt die strukturelle Argumentation, die zugleich durch den starken insbesondere rhythmischen Gegensatz der beiden Themen den dramatischen und den imaginativ spielerischen Intentionen Mozarts entspricht: Sinn für dialogisches Spiel mit Kontrasten und Gestaltung einer persönlich engagierten Gegenwartssituation verbinden sich hier in höchst eindrucksvoller Weise.

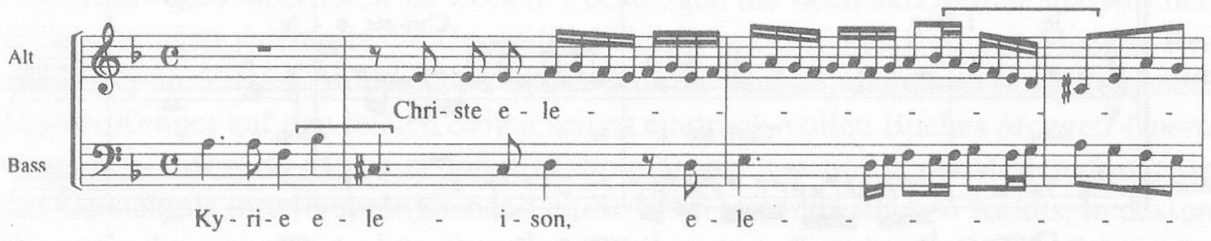
Betrachtet man das Kyrie im einzelnen, so wird, ganz abgesehen von der Verwandlung des Dur zu Moll, sehr bald eine gegenüber Händel völlig andere, man möchte sogar sagen, dieser diametral entgegengesetzte Strukturierung deutlich. In den ersten Takten scheint Mozart aus dem ihm vorliegenden Modell zunächst eine gewissermassen konventionelle Doppelfuge entwickeln zu wollen; die beiden Themen sind als Dialog zu verstehen, wobei, trotz ihres kontrastierenden Charakters, dem verminder-

7 Vgl. hierzu die Stadler-Zitate in der hervorragenden, oben in Anm. 2 genannten Requiem-Monographie von Christoph Wolff.

8 Ebda. S. 81/82, sowie Notenbeispiele bei Abert, *Mozart*, Bd. 2, S. 52f.

9 Auf eine weitere konkrete Beziehung Händel-Mozart weist nachdrücklich Silke Leopold in ihrer mir freundlicherweise zugänglich gemachten, bisher ungedruckten Antrittsvorlesung Berlin 1987: Als Modell des «Qui tollis» aus Mozarts *c*-moll Messe diente der Chor «The people shall hear» aus dem zweiten Teil von Händels Oratorium *Israel in Egypt*.

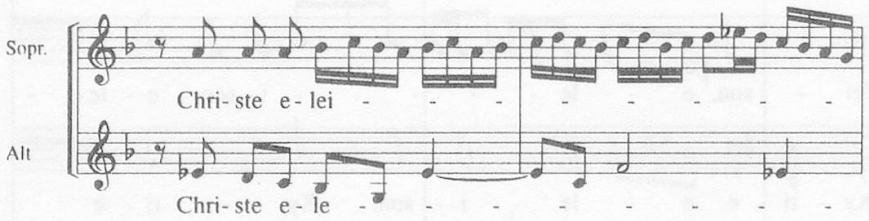
ten Septsprung *b-cis* insofern eine vermittelnde Rolle zukommt, als dieser, ganz anders als in Händels Modell, auch am Ende des Christe-Themas in den Ecktönen der absteigenden Sechzehntelfigur erscheint:



Bsp. 1: T. 1–4

Von da an entwickelt sich die Fuge immer mehr zu einer Art von symphonisch-dramatischem Satz. Drei Elemente fallen hierbei vor allem auf: die bedeutende Rolle der Harmonik mit ihrer ausgesprochen subdominantischen Tendenz[10], die Verwandlung des diatonischen Christe-Themas ins Chromatische und die eigenartigen, einer konventionellen Fuge völlig widersprechenden Simultaneinsätze des Kyrie- wie auch des Christe-Textes. Als besonders markant treten hierbei die folgenden Stellen hervor:

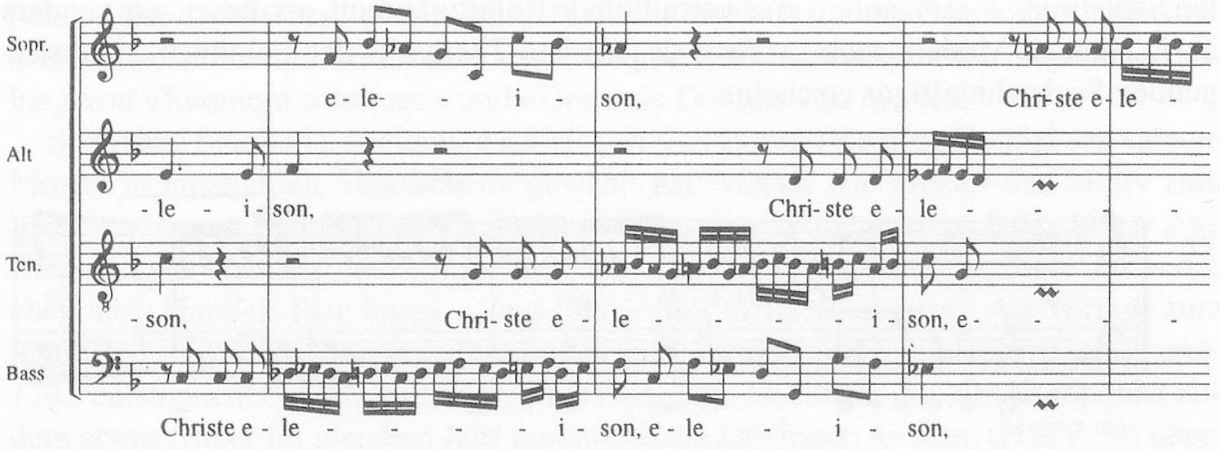
– das in Sopran und Alt gleichzeitig erklingende Christe in *g*-moll der Takte 21 ff.:



Bsp. 2: T. 21/22

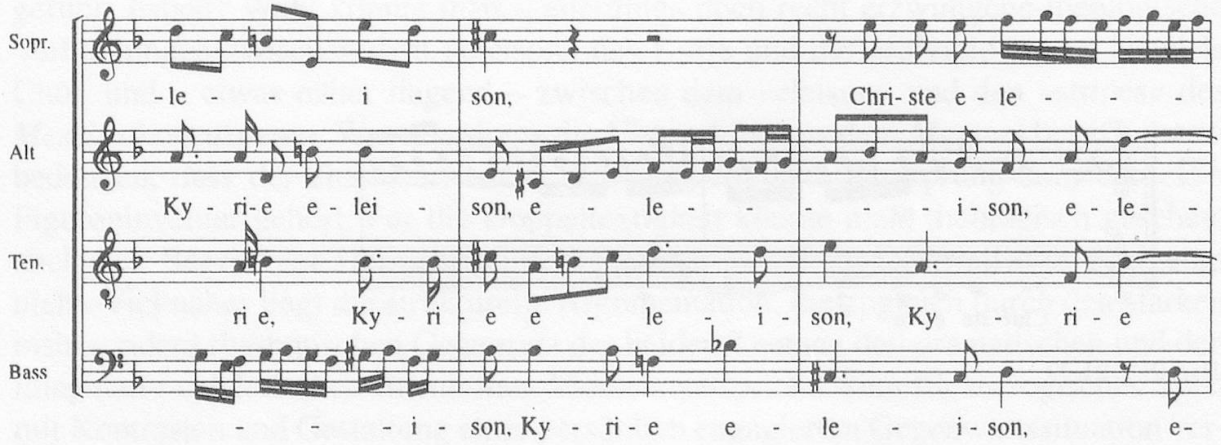
– die mit Takt 33 beginnende, ungeheuer dramatische Engführung des chromatisierten Christe-Themas in *f*-moll:

10 Vgl. hierzu Alfred Einsteins Bemerkung in seiner Mozart-Monographie (Oxford Univeristy Press 1945, S. 353): «No other master of the time would have dared to venture so deep into the darker regions of harmony.»



Bsp. 3: T. 33–36/37

– der in Alt und Tenor des Taktes 38 gleichzeitig erklingende, melodisch allerdings nicht streng thematische Kyrie-Text, der einen Takt später reprisenhaft nicht nur die Grundtonart *d*-moll wieder aufnimmt, sondern in Takt 40 auch das Christe-Thema wiederum in seiner ursprünglichen, diatonischen Gestalt bringt:



Bsp. 4: T. 38–40

Zum Abschluss des Satzes (ab Takt 48) erklingt nochmals der im Alt und Tenor simultane Kyrie-Text, dann homophon in vier Stimmen das «eleison» und schliesslich, nach einer Generalpause mit Fermate, nochmals das «Kyrie eleison», diesmal in allen vier Stimmen akkordisch, man möchte fast sagen in Händelscher Manier, zusammengefasst. Bedeutsam ist, dass mit diesem Schluss ein Zurück zur liturgischen Tradition signalisiert ist: Nach dem durchführungsartigen Christe und der reprisenhaften Doppelanrufung des Kyrios endet das Stück eintextig mit «Kyrie eleison». Die Antwort auf die Frage, ob auch der terzlose Schlussakkord im Sinne einer Rückkehr zu alten Usanzen zu deuten ist, sei offengelassen. Wissen wir doch nicht, ob Mozart in der Endfassung des Stückes nicht vielleicht die Terz in einer der Instrumentalstimmen beigefügt haben würde. Ungewiss ist zudem, ob die von Franz Xaver Süssmayr no-

tierten, im Sinne eines Herrschaftssymbols nur zum Kyrie-, nie aber zum Christe-Text erklingenden Clarini- und Timpanifanfaren der Takte 8, 11, 20, 38 bis 40, 42 bis 43 und 49 bis Schluss vielleicht doch auf Mozart zurückgehen[11].

Ohne Haberls romantische Deutung des Kyrie als «schmerzlichen, hoffnungslosen Notschrei» ganz überhören zu wollen[12], bestätigen die oben skizzierten analytischen Beobachtungen jedenfalls die Ungewöhnlichkeit, ja den Sonderfall von Mozarts Requiem-Kyrie. Zugleich stützen sie Stefan Kunzes Thesen, die dieser ausgezeichnete Mozart Kenner auf den letzten Seiten seines eindrucksvollen Buches *Mozarts Opern* vorträgt[13]: «Mozarts Musik bewahrt in ihrer Autonomie und ausdrücklich *durch* sie das Gedächtnis ihrer ursprünglichen Legitimation vom christlichen Kultus, in dessen Dienst ja die europäische Musik antrat und in dessen Bannkreis sie sich Schritt für Schritt als sinnstiftendes Medium emanzipierte. In der Wiener Klassik ist dieser Emanzipationsprozess in jeder Hinsicht vollendet. Aber er bedeutet nicht Verengung der Sinnbereiche, sondern ihre Einlagerung in musikalische Struktur, und zwar unabhängig von der seit dem Hervortreten der Instrumentalmusik und des Instrumentalen nur noch formalen Trennung zwischen sakraler bzw. geistlicher und profaner Musik.»

11 Vgl. hierzu im ersten Satz des Requiems die autographen Clarini- und Timpani-Stimmen der Takte 43 ff. zu den Schlussworten «et lux perpetua».

12 Vgl. den oben in Anm. 1 genannten Aufsatz von Haberl.

13 Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 644.