

Mit diesen Zusammenordnungen sind zugleich neue Suitenformen der Suite erkannt. Ein kurzer Blick auf spätere Jahrhunderte wird bestätigen, daß auch hier noch meist der Ursinn des Terminus, oft in Verbindung mit einem der Hauptcharakterzüge des Begriffs, hier dem der Festlichkeit, erhalten bleibt. Leider läßt der Einsatz des Terminus im zweiten Teil von Beethovens *Schlacht von Vittoria*, der Siegessymphonie, nicht sicher erkennen, was mit Intrada bezeichnet werden soll; am ehesten dürfte der auf die akkordische Einleitung folgende Marschtyp gemeint sein, der nach dem *Andante grazioso* wiederholt wird. Die alte Vorstellung von *Intrada* und *Retirada* wäre also noch lebendig und die Eingangsstellung gewahrt, wenn nicht hier, was für das 19. Jahrhundert bezeichnend wäre, eine Begriffsverwechslung mit dem Marsch vorliegt, die wir ja auch bei Spitta zu beobachten glaubten. Das 19. Jahrhundert ist sonst dem Terminus *Intrada* wenig geneigt. Erst mit der Barockrenaissance lebt er im 20. Jahrhundert wieder auf; z. B. verwendet J. Ahrens die *Intrada* je einmal, als Eingang zu einem Orgelkonzert in e-moll, 1941, zum neunten Teil seines *Heiligen Jahres*, wie zu seinen *Fünf kleinen Stücken*, 1938; E. Pepping setzt sie in eine *Partita für Orchester*, 1932 und in ein Concerto 1° für Orgel ein. In allen Fällen handelt es sich um Eingangsstücke von festlichem Charakter, ohne daß, begreiflicherweise, diese Intraden in Motivik, Rhythmik, Form und Inhalt den alten Typen noch koordiniert wären. Die stilistisch völlig neue Umgebung muß auch diese Intraden folgerichtig zu neuen Gestalten treiben.

Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts „Don Juan“

VON CURT PAUL JANZ, BASEL

I

Kierkegaard trägt seine Auffassungen mit einer derartigen Vehemenz vor, daß der musikalische Laie davon überzeugt werden kann. Der Musiker muß das als eine Gefahr erkennen und als Kenner mit sachlichen Argumenten gegen diese Gefahr angehen, denn wer sich kritiklos der Auffassung Kierkegaards anschliesse, käme in ein schiefes Verhältnis zur Musik und zu einem falschen Bild von Mozarts *Don Juan*. Der Beurteilung, wie sie Max Bense in seinem Vorwort zu *Entweder—Oder*¹ vorträgt: . . . „die bewundernde Betrachtung von Mozarts Oper *Don Juan*, die zu den schönsten und tiefsten Interpretationen dieser Oper gehört“ (XIII), kann sich der Musiker niemals anschließen. Kierkegaard fordert vor allem Redlichkeit. Es wäre unredlich, wissentlich über die Irrtümer eines ganzen Werkteils hinwegzusehen. Wir müssen zunächst Kierkegaard die Möglichkeit zugute halten, daß er den *Don Juan* in einer verstümmelten Fassung kennen lernte. Das läßt sich z. B. daraus vermuten, daß er die Coda des letzten Finales, die doch die Moral der Geschichte enthält: „Also stirbt, wer Übles tat“, mit keinem Wort erwähnt. Wahrscheinlich

¹ Kierkegaard: *Entweder—Oder*. Ausgabe der Sammlung Dieterich, Band 40 von Fritz Droop. Auf diese Ausgabe beziehen sich die hier gegebenen Seitenzahlen () der Zitate.

wird man sie weggestrichen haben. Die Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts muß — an unsern Anforderungen gemessen — unerhört gewesen sein. Wagner beklagt sich in seinen theoretischen Schriften sehr darüber, und eine Generation später hatte Weingartner immer noch gegen denselben Unfug anzukämpfen.

Können wir mit diesem Aspekt vielleicht auch Verständnis gewinnen für Kierkegaards Irrtümer, sachlich beseitigt sind sie damit nicht. Zunächst soll die Stellung seiner Ausführungen historisch fixiert werden.

Sören Kierkegaard ist am 5. Mai 1813 in Kopenhagen geboren, im selben Jahre wie Wagner und Verdi. Am 16.—18. Oktober 1813 schlugen die Verbündeten in der Völkerschlacht bei Leipzig Napoleon entscheidend. Um diese Zeit begründeten die Brüder Grimm eigentlich den Germanismus. Durch Studienreisen nach Berlin kam Kierkegaard ab 1841 in regen Kontakt mit der deutschen geistigen Entwicklung. Die Einleitung zu seinem ersten größeren Werk, *Entweder — Oder*, von 1843 erinnert lebhaft an die Fiktion der „gefundenen Papiere“ in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* von 1819. Er gerät ins Kraftfeld Hegels und seiner Schule und opponiert gegen dessen „System“. Er greift damit die Romantik zur Zeit ihrer Hochblüte an.

Die politische Reaktion im Anschluß an den Wiener Kongreß von 1815 enttäuschte viele Gemüter, und die Romantik suchte ihr Heil in der Flucht vor der realen Umwelt in ferne Länder und Zeiten und in die Produkte der Phantasie. Orientalistik, Germanistik, Mythologie, Hegels „System“ und das Pathos hochgetriebenen Nationalgefühls als ernstere Bestrebungen, ästhetische Spielereien als z. T. billige Zerstreuungsmittel beherrschen das geistige Leben. Alles in allem ein unredliches Verhalten, viel Schein, viel „poetische Lüge“². Kierkegaard philosophiert von den menschlichen Existenzverhältnissen aus, von den Verhaltens- oder Seinsweisen des Einzelnen. Er mahnt, kritisiert, ruft auf. Er will Redlichkeit, nicht ästhetische Betäubung. Wie später Nietzsche, der in Wagner die gesamte Romantik kritisiert, stößt Kierkegaard unglücklicherweise auf Mozart und dessen *Don Juan*. Er greift damit auch die Musik überhaupt an, indem er überschwenglich rühmt und lobt, wie nur Mozart und dieser nur im dadurch „klassischen“ *Don Juan* vollendet und mit dem dafür einzig tauglichen Mittel — der Musik — den Typus, die Seinsweise des reinen Ästhetikers dargestellt habe — den Kierkegaard doch verwirft! Trotz vielem Anhören hat er das Stück nicht begriffen und gewann zur Musik kein gutes Verhältnis. Aus einer völligen Verständnislosigkeit für das Wesentliche einer musikalischen Aussage (auch in Mozarts *Don Juan*) benutzt er diese Oper als Paradigma.

1843 erschienen die beiden Werke *Entweder — Oder* und *Furcht und Zittern*. Die neuere Kierkegaard-Forschung legt dar, daß sie in erster Linie für eine ganz bestimmte Leserin geschrieben sind: Regine Olsen. Kierkegaard war mit ihr verlobt. Am 11. August 1841 löste er das Verlöbnis ohne äußeren Anlaß.

Handelte er als Ästhetiker, wie er ihn im I. Teil von *Entweder — Oder* schildert, der sich die Liebe des Mädchens erschleicht, sie auf jede Weise zu erregen versucht, um sie dann schließlich, wenn er ihrer Liebe durch das Verlöbnis sicher ist, davonzujagen? Oder ist er der Ethiker, der sich im II. Teil von *Entweder — Oder* als pflichtbewußter Ehemann ausspricht und für seine lebhaft und ermahnende Rede die Briefform wählt, wohl weil diese den intensivsten Ausdruck hergibt (also ein ästhetischer Kunstgriff im Dienste der Ethik!)? Aber dürfte er als dieser Ethiker überhaupt die Verlobung so grundlos auflösen? Die dritte Möglichkeit bietet *Furcht und Zittern*: die Suspension des Ethischen durch das Religiöse. Er knüpft an an Abrahams Bereitschaft, auf Geheiß Gottes den Sohn zu opfern. Vom ethischen Standpunkt aus ist es ein Mord, also ein Verbrechen. Vom religiösen aus ist es möglich und der Glaube Abrahams gerechtfertigt worden.

² Maria Bindschedler: *Nietzsche und die poetische Lüge*. Verlag für Recht und Gesellschaft, Basel 1954.

Kierkegaard empfindet sich als Opfer seiner ihm gestellten Aufgabe. Wie einst Niklaus von Flüel im Gefühl seiner Sendung die Familie verläßt, also ethisch versagt, um religiös leben zu können, so glaubt Kierkegaard es nicht rechtfertigen zu können, das Schicksal eines Mädchens mit seinem für diese Sendung geopfertem Leben zu verknüpfen und zu belasten. Er überläßt die Entscheidung zunächst seiner geliebten Leserin Regine Olsen, der er trotz der Auflösung der Verlobung lebenslang die Treue hielt. Sie soll entscheiden: ist er der gewissenlose Ästhetiker oder der strenge Ethiker ohne höheren Schwung oder der geopferte Zeuge Gottes? Diese übergeordnete Fragestellung darf nicht außer acht gelassen werden. Hier geht es lediglich darum, zu zeigen, daß Kierkegaard sich des falschen Paradigmas bedient hat. Der Musiker muß sich dagegen wehren, daß die Musik und speziell Mozart für ein solches Experiment mißbraucht werden.

Unter dem Titel *Die Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder das Musikalisch-Erotische* gliedert er die Abschnitte:

a) *Nichtssagende Einleitung*, b) *Erstes Stadium*, c) *Zweites Stadium*, d) *Drittes Stadium*, e) *Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung*, f) *Andere Bearbeitungen des Don Juan*, g) *Der innere musikalische Bau der Oper*, h) *Nichtssagendes Nachspiel*.

II

Darstellung von Kierkegaards „Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder des Musikalisch-Erotischen“, meist in Zitaten, nebst kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Textstellen.

In der *Nichtssagenden Einleitung* geht er davon aus, wie Stoff und Schöpfer zusammengehören und wie es ein Glück ist, „daß der einzig musikalische Stoff (Don Juan) keinem andern gegeben wurde als — Mozart“ (34).

Dazu sagt heute C. G. Jung³, nicht Goethe habe den Faust gemacht, . . . sondern die überpersönliche seelische Komponente „Faust“ habe sich Goethes sozusagen als ihres Mediums bedient. Weiter führt Kierkegaard aus: „Das Glückliche bei den klassischen Produktionen, das, was ihre Klassizität . . . ausmacht, ist der absolute Zusammenhang der beiden Komponenten“ (36). Wesentlich ist aber, daß der schöpferische Mensch weiß, was er als „seinen Stoff“ zu wählen hat. „Richtig wünschen, das ist eine große Kunst oder vielmehr ist eine Gabe“ (37). Als negatives Beispiel: „So hat Homer auch eine *Batrachomyomachia* geschrieben — durch die er doch nicht klassisch oder unsterblich wurde“ (37). Kierkegaard hat aber auch mit diesem Beispiel Unglück: Das Gedicht ist gar nicht von Homer.

„Auch für Mozart trifft es zu, daß nur eines seiner Werke ihn zum klassischen Komponisten und absolut unsterblich macht. Dieses Werk ist Don Juan. Was er im übrigen hervorgebracht hat, kann erfreuen, kann Bewunderung wecken, kann die Seele bereichern, das Ohr entzücken, das Herz erheben, aber man erweist seiner Unsterblichkeit einen schlechten Dienst, wenn man alles in einen Topf wirft und alles gleich hoch bewertet. Don Juan ist sein Meisterstück“ (38). „Mit seinem Don Juan tritt Mozart in die Reihe jener Unsterblichen, jener sichtbar Verklärten, die keine Wolke dem Blick der Menschen entzieht; mit dem Don Juan steht er — das will ich ja eben beweisen — zuoberst unter ihnen“ (39).

Kierkegaard hat aber eine spezielle Auffassung vom Wesen des „Klassischen“. Unter klassisch versteht er Produktionen, die dank ihrer Perfektion unwiederhol-

³ Zitiert nach: Joseph Gantner: *Das Problem der Persönlichkeit in der bildenden Kunst*. Basler Universitätsreden 35. Heft 1954, welches als Quelle für das Zitat angibt: C. G. Jung: *Gestaltung des Unbewußten*, 1950.

bar, einmalig, abschließend sind. Das Wort kommt von „*Classii*“; das waren im alten Rom die Bürger des I. Standes. Sie waren Vorbilder, richtunggebend, sitten-schaffend. Unter klassisch sollten wir darum eher die Werke zusammenfassen, die den optimalen Ausgangs- und Richtpunkt für eine Entwicklung geben, also z. B. Mozarts letzte Sinfonien, die *Figaro-Finales*, die *Zauberflöte* als deutsche Oper. So wurde es wesentlich schon in der Antike empfunden, und wir dürfen den griechischen Ausdruck „*archaios*“ in der Perikles-Vita XIII, 3 bei Plutarch ruhig mit „klassisch“ übersetzen, so wie er ihn bei der Schilderung der Bauwerke der perikleischen Zeit anwendet.

Das andere Extrem (alles irgend Formgute ist klassisch), wird durch Kierkegaard vortrefflich kritisiert:

„Die Ästhetiker nämlich, die den Akzent einseitig auf die künstlerische Gestaltung legen, haben den Begriff so ausgeweitet, daß das Pantheon der Klassizität dasteht als eine Rumpelkammer voller klassischer Schnurrpfeferien und Bagatellen, daß die natürliche Vorstellung einer ersten, kühlen Halle mit wenigen, ausdrucksvollen großen Gestalten völlig verschwunden ist. Jede künstlerisch vollendete kleine Nichtigkeit ist nach jener Ästhetik ein klassisches Werk“ (41). „Nur wo die Idee in einer bestimmten Form zur Reife gebracht . . . ist . . . kann von einem klassischen Werke die Rede sein“ (42).

Die Idee benötigt das adäquate Medium. Wenn beide abstrakt sind, ist die Gefahr der Wiederholung gering. Konkret ist die Idee, wenn sie historisch imprägniert ist, und das Medium, wenn es die Sprache, oder ihr zunächst, ist. „Die abstrakteste Idee . . . ist die der sinnlichen Genialität“ (45). Ihr adäquates Medium ist die Musik.

„Die Musik trägt nämlich ein zeitliches Moment in sich, verläuft aber doch im eigentlichen Sinne nicht in der Zeit. Das Geschichtliche in der Zeit kann sie nicht ausdrücken. Die vollendete Einheit dieser Idee und der dazugehörenden Form haben wir nun in Mozarts Don Juan“ (46). „Freilich kann man sich auch in der Musik viele klassische Werke denken, aber es ist doch nur eines da, von welchem man sagen kann, daß seine Idee absolut musikalisch ist, nur eines, in dem die Musik nicht als Begleitung auftritt, sondern als Offenbarung der Idee, als Offenbarung ihres eigenen innersten Wesens“ (47).

„Die Sinnlichkeit als Prinzip wie auch das Sinnlich-Erotische als Prinzip ist durch das Christentum gesetzt worden“ (55), nämlich als Gegensatz zum Ideal des Heiligen oder mindestens als böse und zu verurteilende Abweichung von den christlichen Tugenden formuliert und scharf abgegrenzt. Erst durch diese Negation ist es zu einem Begriff, ja fast zu einem Gegenstand geworden und erst damit für das Bewußtsein entstanden und da.

„Die Idee der Repräsentation ist durch das Christentum in die Welt gekommen. Denke ich mir nun das Sinnlich-Erotische als Prinzip, als Kraft, als Reich, geistig bestimmt, das heißt, so bestimmt, daß der Geist es ausschließt, denke ich es mir konzentriert in einem einzigen Individuum, so habe ich den Begriff der sinnlich-erotischen Genialität. Das ist eine Idee, die das Griechentum nicht hatte“ (55). „Was hier hauptsächlich festgehalten werden muß, ist, daß sie in ihrer Unmittelbarkeit ausgedrückt . . . werden will. Mittelbar und reflektiert ausgedrückt, fällt sie ins Gebiet der Sprache und ordnet sich ethischen Bestimmungen unter. In ihrer Unmittelbarkeit dagegen kann sie nur in Musik ausgedrückt werden. In der erotisch-sinnlichen Genialität hat die Musik ihren absoluten Gegenstand. Damit soll . . . keineswegs gesagt sein, daß die Musik nicht auch etwas anderes darstellen könne, nur ist eben dies ihr eigentlicher Gegenstand“ (56).

„Das Element der Sprache ist die Zeit, das aller übrigen Medien der Raum. Nur die Musik verläuft auch in der Zeit“ (61). „Das könnte als eine Unvollkommenheit dieser Kunst im Vergleich zu den andern Künsten erscheinen, deren Werke eine fortdauernde Existenz haben, weil sie im Sinnlichen existieren. Doch dem ist nicht so. Sondern gerade das ist ein Beweis dafür, daß die Musik eine höhere und geistige Kunst ist“ (61). „Wo die Sprache aufhört, da fängt das Musikalische an . . . Daher kommt es, daß ich . . . nie viel für die sublimere Musik übrig gehabt habe, die das Wort entbehren zu können glaubt“ (62). „Sie meint gewöhnlich, sie stehe höher als das Wort, während sie doch niedriger steht . . . Die Musik drückt nämlich beständig das Unmittelbare in seiner Unmittelbarkeit aus . . . Die Sprache hat die Reflexion in sich aufgenommen, deshalb kann sie das Unmittelbare nicht ausdrücken . . . aber diese scheinbare Armut . . . ist gerade ihr Reichtum, das Unmittelbare ist nämlich das Unbestimmbare. Aber daß es das Unbestimmbare ist, bedeutet . . . einen Mangel“ (63). „Die sinnliche Unmittelbarkeit gehört dem Christentum an. Sie hat in der Musik ihr absolutes Medium, und daraus erklärt es sich auch, daß die Musik in der Welt der Antike eigentlich unentwickelt blieb, also eine christliche Kunst ist“ (64)⁴.

Die Bezeichnung als „christliche Kunst“ ist in diesem Zusammenhang natürlich paradox, denn er will sie ja recht eigentlich als eine unchristliche Kunst entlarven, als das angemessene Ausdrucksmittel für das vom Christentum ausgeschlossene und als Gegner postulierte Sinnlich-Erotische.

„Die Musik ist also das Medium für das Unmittelbare, das, wenn es geistig bestimmt wird, aus dem Gebiet des Geistes ausgeschlossen wird“ (64). „Was die unmittelbaren erotischen Stadien anlangt, so verdanke ich alles, was ich darüber zu sagen weiß, einzig und allein Mozart . . . Wer Mozart in seiner unsterblichen Größe sehen will, der muß seinen Don Juan betrachten, daneben ist alles andere zufällig . . . man wird . . . sich darüber freuen, daß die eigentliche Potenz der Musik in Mozarts Musik erschöpft ist“ (69).

„Das erste Stadium ist in der Figur des Pagen im Figaro angedeutet“ (69). „Der adäquate Ausdruck seines Wesens ist einzig die Musik, insofern ist es bemerkenswert, daß Figaro wie Don Juan . . . zur Gattung der opera seria gehört. Man muß also den Pagen als mythische Figur betrachten“ (70). In diesem ersten Stadium sei die Begierde nur Ahnung ihrer selbst. „Die Begierde schlummert noch, ist nur ahnungsvolle Schwermut, aus der in ungewissem Dämmerchein der Gegenstand des Verlangens aufsteigt“ (70). Und diesen Zustand exemplifiziert Kierkegaard völlig falsch mit dem Pagen (Cherubin).

„Das Sinnliche ist erwacht . . . zu stiller Quieszenz, nicht zu Freude und Wonne, sondern zu tiefer Melancholie“ (70). „Es ist von großer Bedeutung, daß die Rolle des Pagen für eine Frauenstimme geschrieben ist . . . so daß das Begehrte androgyn in der Begierde bleibt“ (72). „Susanne macht sich lustig über Cherubin, weil er auch in Marseline einigermaßen verliebt ist“ (72). „Die Weiblichkeit ist sein Gegenstand, und die haben sie beide gemeinsam“ (73). „So kann auch die Liebestrunkenheit in doppelter Gestalt erscheinen, entweder als erhöhte durchsichtige Lebensfreude oder als verdichtete unklare Schwermut. Diese letztere drückt die Musik hier aus . . .“ (73). „Wir gratulieren ihm zu seiner Ernennung zum Kapitän“ (74).

Dagegen ist zu sagen: Sowohl Figaro als auch Don Juan mit ihren Secco-Rezitativen sind ausgesprochene Spieloper, also „opere buffe“, oder, wie Mozart seinen Don Juan bezeichnet, „Dramma giocoso“. Wo die Schwermut in der Musik der Cherubin-Szenen zu suchen sein soll, ist völlig unklar. Die erste Ariette des Pagen

⁴ Vergl. hierzu Exkurs II, S. 378 ff.

mit den kurz hingeworfenen, fast asthmatischen Phrasen hat etwas ausgesprochen Jagendes und atmet bestimmt keine Quieszenz; die Canzonetta des 2. Aktes ist im Stile derartiger Gelegenheitskompositionen gehalten, fast parodierend, eine Laune, und man muß sich vor sentimentalem „Verziehen“ hüten. Die Parallele zum *Don Juan* ist ganz abwegig. Hier sieht Paul Bekker⁵ sicher richtiger, wenn er den Typenverwandtschaften auf Grund des Stimmtypus nachgeht und die Parallele zu Don Juan in Graf Almaviva sieht. Cherubin ist ein quicklebendiger Bursche von 14 Jahren und steht noch vor dem Stimmbruch. Mit der hohen Stimme ist er also ganz real gesehen. Es ist doch gerade die Leistung Mozarts, daß er die in Typen erstarrende Oper, selbst noch Glucks Reformoper, überwand und richtige Menschen, unverwechselbare Persönlichkeiten auf die Bühne stellte, womit er der Oper das Weiterleben sicherte; denn nur die plastisch gesehene Persönlichkeit vermag das Interesse am dramatischen Geschehen wachzuhalten, und mit der Oper unterzieht sich die Musik auch den dramaturgischen Bestimmungen. Die Mozartbiographen⁶ wissen auch nachzuweisen, daß Mozart bei der Komposition bereits an bestimmte Darsteller gedacht und für bestimmte Sänger geschrieben hat. Cherubin ist voller Wonne und Unruhe. Er liebt die Gräfin bis zum Rasen, also nicht unbestimmt ahnend, sondern recht zielbewußt. Die Sache mit Marzeline muß ein Irrtum sein; die beiden stehen rein zufällig im 3. und 4. Finale gleichzeitig auf der Bühne, sonst nie. Der junge Cherubin hat gar keine Beziehungen zu der alten Intrigantin. Die Bemerkung könnte sich allenfalls auf Barberina beziehen. Aber dort ist sie es, die sich schließlich den Cherubin zum Manne sichert, er sucht sie nicht. Völlig verfehlt ist die Gratulation zum Hauptmann, Cherubin ist über nichts so unglücklich wie über diese Ernennung.

Im zweiten Stadium trennen sich Begierde und Gegenstand, sie sind Zwillinge. *„Aber obwohl sie absolut gleichzeitig zur Welt kommen, so braucht ihr Entstehen . . . eine Trennung“* (75). *„Jene Bewegung zerspellt die Verbindung von Begierde und Gegenstand . . . aber wie das bewegende Prinzip sich im Augenblick als hemmende Kraft erweist, so offenbart es sich wieder als eine Kraft, die das Getrennte zu vereinen strebt“* (76). Die Begierde ist in ihrem zweiten Stadium *„als suchende Begierde bestimmt“* (77).

Hier exemplifiziert Kierkegaard mit dem Papageno der *Zauberflöte*, wieder völlig falsch, denn Papageno geht doch gar nicht auf Entdeckungen aus, dann schon eher Tamino. Zur *Zauberflöte* sagt Kierkegaard: *„Die definitive Tendenz in dieser Oper ist das Unmusikalische“* (74). *„Keinesfalls eine klassische Oper“* (75). *„Tamino ist gerade dahin gekommen, wo das Musikalische aufhört“* (79). *„Als Ziel der Entwicklung ist die ethisch bestimmte, die eheliche Liebe aufgestellt und darin liegt der Grundfehler des Stückes“* (80). Gewiß ist Tamino nicht der Ästhetiker Kierkegaards. Er sucht zwar den ihm noch unbekanntem Gegenstand seiner Begierde, aber diese ist gezügelt und geformt durch seine ethische Grundhaltung. Auch dies vermag die Musik z. B. in der Bildnissarie unmittelbarer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen als eine noch so gut durchreflektierte Spielszene. Diese Aussageweise der *Zauberflöten*-Musik hält die Oper zusammen, macht sie

⁵ Paul Bekker: *Wandlungen der Oper*. Orell-Füssli, Zürich 1934.

⁶ Otto Jahn, *Mozart*, bearbeitet von Hermann Abert II. Band, Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1924. Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Atlantis-Verlag, Zürich 1945.

überhaupt erst möglich. Sie muß die so leicht ins Operettenhafte abgleitenden Papageno-Szenen heben, die Priester würdig halten, die sich sonst mit ihren entweder dummen oder frechen Antworten nur blamieren könnten, uns an Sarastros Seelengröße glauben machen, obwohl dieser der Pamina dreist ins Gesicht sagt: „zur Liebe will ich Dich nicht zwingen, doch geb' ich Dir die Freiheit nicht“. Das hat Züge vom Märchenspiel, von der Posse, gibt sich pathetisch und hat Freude an der Theatermaschinerie als verblüffendem Effekt. Ihren ganzen Wert bezieht diese Oper einzig und allein aus dem hohen sittlichen Ernst, der aus der Musik unmittelbar zu uns spricht.

„Das dritte Stadium ist durch Don Juan bestimmt“ (81). „Die Begierde hat nun im einzelnen ihren absoluten Gegenstand... hierin liegt das Verführerische... Die Begierde ist darum in diesem Stadium absolut wahr, siegreich, triumphierend, unwiderstehlich, dämonisch“ (82). (So versteht später Nietzsche Bizets Carmen!) „Dies ist die Idee der sinnlichen Genialität. Der Ausdruck für diese Idee ist Don Juan“ (82). „Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung“ (85). „Wann die Idee zum Don Juan entstanden ist, weiß man nicht, nur so viel ist sicher, daß sie dem Christentum und... dem Mittelalter zugehört... Das Mittelalter ist überhaupt die Idee der Repräsentation... Das Totale wird in einem einzelnen Individuum repräsentiert“ (85). „Es stellt ihm gerne ein zweites Individuum zur Seite“ (86), meist im komischen Verhältnis (König/Narr, Faust/Wagner, Don Juan/Leporello). „Das Mittelalter weiß viel von einem Berg zu erzählen... Venusberg... Der Erstgeborene dieses Reiches ist Don Juan“ (88) „... er ist der Ausdruck für das Dämonische, bestimmt als das Sinnliche. Faust ist der Ausdruck des Dämonischen, bestimmt als das Geistige“ (89). Aber von Don Juan gibt es kein Volksbuch, er hat als Jahrmaktsstück existiert. „So wie in Don Juan die Sinnlichkeit aufgefaßt ist — als Prinzip — so ist sie nie vorher in der Welt aufgefaßt worden, das Erotische ist deshalb Verführung. Dem Griechentum fehlte, merkwürdigerweise, die Idee des Verführers“ (93). „Don Juan macht kurzen Prozeß, er ist absolut siegreich und darf nicht anders vorgestellt werden“ (94). Er liebt sinnlich, und das ist seine Armut gegenüber der seelischen Liebe, die jedem Individuum wieder anders entgegentritt, den seelischen Kontakt sucht.

„Die sinnliche Liebe hingegen kann alles über einen Kamm scheren. Das Wesentliche für sie ist das Weibliche, ganz abstrakt genommen... Dies... auszudrücken ist kein Medium geeigneter als die Musik“ (95). Die Antike liebte immer seelisch.

„Don Juan ist ein Verführer“ (98). „Bei einem Verführer setzt man Reflexion voraus... Ränke, Listen, Berechnung... So verführt er aber nicht... seine Begierde wirkt verführerisch“ (99). „Er betrügt durch die Genialität seiner Sinnlichkeit, deren Inkarnation er ist“ (102). „Da sitzt er beim Mahle, freudestrahlend wie ein Gott und schwenkt den Pokal“ (102). „Die List eines ethisch bestimmten Verführers darzustellen, dazu wäre das Wort zu brauchen... Don Juan ist nur musikalisch darstellbar“ (103), woraus folgt, „daß man Don Juan nicht sehen, sondern hören soll“ (105).

Dann hätte allerdings Richard Strauss die einzig mögliche Konsequenz gezogen mit seiner sinfonischen Dichtung — und damit bewiesen, daß sich Mozart mit der Opernform am Stoff vergriffen habe. Er hätte Mozart überflüssig gemacht — oder aber, Mozart bietet auch in dieser Oper andere Werte.

Andere Bearbeitungen des Don Juan: Wie sie sich zur musikalischen Auffassung verhalten (106). Unter diesem Titel beginnt Kierkegaard: „Es ist auffallend, daß die Idee des Don Juan nicht wie die des Faust durch eine Reihe verschiedenartiger Auffassungen hindurchgegangen ist, obwohl sie doch in der Entwicklung des individuellen Lebens einen Abschnitt von einer viel universelleren Bedeutung bezeichnet als jene“ (106).

Sowohl bezüglich der historischen Grundlagen als auch der Tendenz dieser Oper täuscht sich Kierkegaard sehr.

Nach den Eroberungen in der neuen Welt — also nach dem Mittelalter — wird der spanische Adel frech und sittenlos. Da hält der Mönch Tirso de Molino 1650 seiner Zeit in der Komödie mit moralischem Ausgang den Spiegel vor, wie es seit des Äsop Fabeln das Vorrecht des Dichters war, dem mächtigeren „Herrn“ seine Kritik vorzutragen.

Sowohl die Sprechbühne als auch die noch junge Oper bemächtigen sich des Stoffes, er erfährt ungezählte Bearbeitungen, in denen er sich mehrfach wandelt und läutert. In Italien wird er in der *commedia dell'arte* verzerrt. Wandertruppen bringen ihn nach Frankreich, wo Molière das Thema aufgreift und bereits 1665 eine Prosakomödie gestaltet, die schon alle wesentlichen Elemente der späteren Oper enthält. Über englische Nachahmer kommt das Stück vom steinernen Gast als Hanswurstkomödie 1716 nach Deutschland. Es folgen Puppenspiele, 1736 eine schlechte, rationalistische derb-burleske Komödie von Goldoni in Venedig. Ab 1770 werden die italienischen Bühnen überflutet von „*Convitati di pietra*“ als Oper. Goethe berichtet später an Zelter, daß in Rom eine Oper *Don Juan* vier Wochen alle Abende gegeben wurde „und Niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seeligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen“. Maßgebend für die Bearbeitung durch Mozarts Textdichter da Ponte wurde die Vorlage von Bertati mit der Musik von Giovanni Valentini und Gazzaniga, die im Januar 1787 in Venedig uraufgeführt wurde. Sofort ging auch da Ponte an den Stoff, benutzte reichlich — bis auf ganze Versfolgen — die Vorlage Bertatis, beseitigte die Rahmenhandlung (Vorspiel auf dem Theater, ähnlich wie in Goethes *Faust*) und zerdehnte die Handlung auf zwei Akte, was auch Kierkegaard empfindet, wenn er empfiehlt, im II. Akt zwei Arien wegzulassen (S. 131). Bereits im Sommer 1787 erscheint ein Textbuch, allerdings aus Rücksicht auf die strenge Sittenzensur noch unvollständig. Mozart beginnt mit der Komposition z. T. noch in Wien, dann reist er mit dem begonnenen Manuskript nach Prag. Aus Dank, weil die Prager seinen *Figaro* mit so viel Begeisterung aufgenommen, will er ihnen die neue Oper bringen⁷. Für das kleinere Sängerpersonal muß er die Handlung um zwei Personen stützen. Die Komposition wird in Prag vollendet, man möchte fast sagen: in Zusammenarbeit mit den Sängern, denn Mozart muß einiges auf deren Begehren mehrfach umschreiben, es werden keine „mythischen Figuren“ gesetzt. Die Erstaufführung findet unter Mozarts Leitung bereits am 29. Oktober 1787 statt. Der Titel lautet⁸: *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, also: „Der bestrafte Frechling“, womit klar gesagt ist, auf was das Stück ausgeht. Auch die Musik der Ouvertüre läßt darüber schon keinen Zweifel aufkommen. Sie beginnt mit Motiven aus der Komturszene (Finale 2. Akt). In der dämonischen Tonart d-moll, in harter Harmonik, mit der Unerbittlichkeit des starren punktierten Rhythmus setzt sie sogleich die ethische Grundlage, von der das verwegene Spiel Don Juans immer nur ein temporäres Abweichen sein kann. Wie hart ist dieses Moll (seiner Bezeichnung zum Trotz!). Auf demselben Grundton D, aber nach Dur gewendet, entwickelt sich der lustspiel-

⁷ „Figaro-Zitat“ in der Tafelmusik des II. Finale!

⁸ Die Angaben über die Oper *Don Juan* stützen sich auf: Nach dem Autograph revid. Partitur-Ausgabe von Alfred Einstein bei Ernst Eulenburg Verlag, Leipzig, und: G. F. Kogel: Klavierauszug bei Peters, Leipzig. Für *Figaro*: G. F. Kogel, Klavier-Auszug bei Peters.

mäßige Hauptteil der Ouvertüre, über den Kierkegaard uns so phantastische Impressionen vorschwärmt — und der ein Sonatensatz von seltenem Schliff und Ebenmaß ist⁹.

Kierkegaard verbreitet sich über die Unmöglichkeit, *Don Juan* als Ballett zu geben, und über die Mängel in Molières Stück von 1665.

„Der Wendepunkt in der Auffassung Don Juans . . . : sobald er Replik bekommt, entsteht etwas ganz Andersartiges . . . Don Juans erotische Leidenschaft kann das Ballett nicht herausbringen und jeder fühlt, wie lächerlich es wäre, sich einen Don Juan vorzustellen, der mit Tanzschritten und sinreichen Gestikulationen ein Mädchen betörte. Don Juan ist eine bestimmte Form der Innerlichkeit, kann also nicht sichtbar werden, sich nicht offenbaren in den Formen des Körpers und in dessen Bewegungen“ (108). *„Wird Don Juan musikalisch aufgefaßt, so höre ich in ihm die ganze Unendlichkeit der Leidenschaft, aber zugleich ihre unendliche Macht, der niemand widerstehen kann, ich höre der Begierde wildes Verlangen, ich höre, daß sie siegen muß, daß ihr nichts standhalten kann . . . eine solche unwiderstehliche dämonische Macht habe ich in Don Juan. Dies ist seine Idealität . . . Sobald Don Juan als Individuum aufgefaßt wird, so kommt er eo ipso mit der ihn umgebenden Welt in Konflikt“* (110).

Das könnte aber eine Ballettmusik ebensogut geben wie eine Opernmusik. Kierkegaard verlagert die Antithesen auf zwei verschiedene Ebenen. Er müßte sich darauf festlegen, daß Don Juan singen muß, daß sich sein Wesen durch die Stimme offenbaren muß, wovon Paul Bekker¹⁰ bei seinen Untersuchungen ausgeht.

„Wollte man diesen Don Juan mit allerhand rednerischem Flitterwerk zum absoluten Sieger herausputzen, so würde das keineswegs befriedigen: ein derartiges Individuum . . . wird kritische Konflikte durchmachen müssen“ (111). *„Er sieht ein Mädchen glücklich mit dem, den sie liebt (Zerline/Masetto?) und — wird jaloux. Aber dieses Motiv hat in der Oper keinen Platz“* (112). *„Wird er ein reflektiertes Individuum, so kommt uns sofort zum Bewußtsein, daß nun das Mittel als solches eine Rolle spielt. Das Korrelat des Mittels sind die Hindernisse und Widerstände, die es zu überwinden hat. Macht der Dichter diese so bedenklich, daß der Sieg zweifelhaft wird, so fällt der Held in die Kategorie des Interessanten“* (113). *„Er teilt Ohrfeigen aus, bald da, bald dort (alles gegen Molière gesagt) und prügelt sich mit dem Verlobten eines der Mädchen, auf die er's abgesehen hat. Soll also Molières Don Juan wirklich ein Ritter sein, so hat der Dichter jedenfalls alles getan, um uns das vergessen zu lassen, er zeigt uns einen ordinären Raufbold und Wüstling, der sich aus einer Tracht Prügel dann und wann nicht viel macht. Seine Abenteuer sind gemein wie er selber“* (115).

Aber was er bei Molière an Unzulänglichkeiten in der Zeichnung des Helden bemängelt, haftet fast alles auch der Oper an; darüber sagt Carl Spitteler¹¹:

„Was ist eine ‚Don-Juan-Idee‘ . . . zeigen Sie mir in Don Juan irgend etwas Geniales oder Unwiderstehliches. Zwei Notzuchtversuche, beinahe vor den Augen des Publikums, das eine Mal unter feiger Verkleidung, Ermordung eines Greises, Verlassung und Verhöhnung einer treuen Geliebten, mit Beigabe von ein bißchen Galgenmut Matthäi am letzten — das sind die Akten. Eine merkwürdige Unwiderstehlichkeit, wenn einer in der Notzucht sein Heil suchen muß, ja wenn ihm diese nicht einmal gelingt, trotzdem er Graf ist, in einem feudalen Zeitalter, im Lande der primae noctis und eines der Opfer sein leibeigenes Bauernmädchen.“

⁹ Der Expositionsteil und die Reprise haben genau gleich viel Takte, nämlich 89, die Durchführung ist mit 72 Takten um eine Satzgruppe knapper gerafft. Die kurze Coda moduliert nach C-dur, was eine bequeme Dominante gibt für den direkten Anschluß des nachkomponierten Stückes an das F-dur der ersten Leporello-Szene.

¹⁰ Vgl. Fußnote 5, S. 369.

¹¹ Carl Spitteler: *Lachende Wahrheiten*. Morgarten-Verlag Zürich, S. 93 ff.

Also Notzucht, wenn man sie nur fleißig übt, ist genial, ist eine geniale Idee. Und wenn sie einem hartnäckig mißlingt, so ist das die Idee der Unwiderstehlichkeit. Nun soldierlei Ideen gibt es Gottseidank einen reichen Segen in unsern Zuchtthäusern, mit abstehenden Ohren am Kopf und Ketten an den Beinen. Sagen Sie's ihnen doch, daß sie Ideen sind, es wird sie freuen, es wird sie trösten. Nur bitte Konsequenz. Wenn Don Juan eine Idee ist, dann müssen wir die interessanten Individuen, welche im Rebberg oder im Eisenbahnwagen eine Frau überfallen, zu Doktoren der Philosophie ernennen, damit sie uns ein Kollegium über die reine Vernunft lesen, nebst einem Stipendium zur Weiterausbildung ihrer genialen Anlagen. Meinetwegen, im Grunde läßt sich ja alles auf einen einfachen Sprachunterschied zurückführen: gefällt Euch das Wort „Idee“ besser als „Schuft“, so habe ich nichts dagegen. Warum aber „Idee“, wenn einer etwas in Andalusien, und „Schuft“, wenn er das Nämlidhe in Deutschland tut, das ist mir nicht klar. Oder wird vielleicht Notzucht dadurch ideal, daß man Bariton dazu singt?“

Das aber ist es: die Musik hebt auch dieses Schandstück aus der niederen Sphäre heraus. Sie gibt diesem Ehebrecher, Raufbold, Totschläger und Heiratsschwindler sogar Anmut und Adel, sie hilft sogar einen Don Juan noch als Menschen, ja als Edelmann zu empfinden, nicht weil sie seine Sinnlichkeit in ihrer ganzen Stumpf-sinnigkeit und Indifferenz zum Ausdruck bringt, sondern weil sie sie zudeckt. Es ist der ethisch wohlfundierte Geist Mozarts, der alles adelt, was er berührt.

Darauf weist wohl Goethe hin im Gespräch über die Möglichkeiten, für seinen Faust eine passende Musik zu bekommen¹²:

„Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider (von der er im selben Gespräch sagt: „Das Schwache ist ein Charakterzug unseres Jahrhunderts“). Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig“. Im selben Gespräch, aber in anderem Zusammenhang: „Wenn ein guter Mensch mit Talent begabt ist, so wird er immer zum Heil der Welt sittlich wirken“.

Mit dem ganzen Ausspruch belegt Goethe wieder einmal, wie wenig Beziehung er zur Musik hatte, er zieht Zelter und Reichardt einem Beethoven vor und nennt Meyerbeer in einem Atem mit Mozart. Damit ist aber auch das Problem der Persönlichkeit des künstlerisch schöpferischen Menschen auf eine neue Art gesetzt: als ethische Verantwortung. Es darf nicht jeder jeden Stoff behandeln. Nur wenn der Schaffende selbst auf sicherem Boden steht, kann er auch den gewagtesten Stoff gestalten, sonst wird er selber durch die Problematik seines Werkes problematisch: er verliert die Souveränität und kann keine gültige Aussage mehr geben. Nicht sein Ringen mit dem Stoff, sondern sein Sieg über ihn muß im Werk Gestalt annehmen, wofür Beethoven das leuchtende Beispiel sein müßte.

Wie auch Kierkegaard über die Oper urteilen müßte, wenn er deren tatsächliche Handlung beachtet, zeigt sein Urteil über Molières Stück. „Bei Molière kommt im letzten Akt der steinerne Gast und holt den Don Juan . . . es läge doch viel näher, daß Herr Paaske Don Juan ins Loch stecken ließe“ (117). Zur pompösen Komturerscheinung der Oper sagt Spitteler (S. 136): „Metaphysische Herrschaften sind, wie jedermann weiß, geizig mit ihrer Erscheinung und wählen hierzu einen Anlaß, wo sie mit ihrem Auftreten eines sensationellen Erfolges sicher sind. Steinerne Gastspieler lieben so wenig wie andere leere Häuser. Ein jüngstes Gericht, das einem

¹² J. P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 12. 2. 1829.

einzelnen auf die Bude steigt, das heißt Spatzen mit Kanonen totschießen“. Und wieder Kierkegaard: „Man sieht da gleich, was für ein ordinärer Mensch dieser Don Juan ist, der, um ein Mädchen zu verführen, ihr die Ehe verspricht. Damit verliert aber Elvira die ideale Haltung, die sie in der Oper hat“ (119). wo es aber heißt:¹³ „*mi dichiari tua sposa*“. Er hat also die Gattin verlassen und hier den Betrug sogar konsequent durchgeführt. „Ein Mädchen durch ein Eheversprechen zu betrügen, ist ein armseliges Kunststück, und wenn einer niedrig genug steht, um sich mit so etwas abzugeben, so folgt daraus keinesfalls, daß er hoch genug stünde, um sich den Namen eines Don Juan zu verdienen“ (120). Er sagt aber zu Zerline (IX. Szene S. 139): „*Ci sposeremo*“ = dort (im Schloß) werden wir heiraten.

Als Ausweg bleibt die komische Auffassung. „Versagt der Dichter dem Helden das Mittel, so fällt seine Auffassung unter die Bestimmungen des Komischen“ (113). Ein Versager soll also komisch sein; er ist hingegen läppisch, lächerlich. Gustav Freytag sagt dazu¹⁴:

„Grundlage des Humors ist die souveräne Freiheit eines reichen Gemüts, welches seine überlegene Kraft an den Gestalten seiner Umgebung mit spielender Laune erweist . . . Die Voraussetzung des Humors ist die innere Freiheit, Ruhe, Überlegenheit . . . Wo deshalb der Humor mit einer Hauptperson in das Drama eintritt, muß der souveräne Charakter . . . andere Eigenschaften haben, welche verhindern, daß er ruhig verharre: in sich eine stark treibende Kraft, und darüber eine kräftig fortrückende Handlung . . . Die Verbindung eines tiefen Gemütes mit dem Vollgefühl sicherer Kraft und mit souveräner Laune ist ein Geschenk, welches dem Dichter ernster Dramen in Deutschland noch kaum zu Teil geworden ist“. Mozart gestaltet mit souveräner Laune seinen Don Juan als „*Dramma giocoso*“.

Sogar der Diener Leporello ist komisch, nicht lächerlich, auch er zeigt souveräne Laune.

Der Abschnitt *Der innere musikalische Bau der Oper* (ab S. 121) enthält treffliche Beobachtungen. Was Kierkegaard hier über den Unterschied von Oper und Drama sagt, sei all den Regisseuren zur Lektüre empfohlen, die immer mehr das Bestreben zeigen, über die Musik hinweg zu inszenieren, und sogar so gewichtige Schwerpunktbildungen wie Finales pausenlos überspielen.

„Das dramatische Interesse verlangt einen raschen Fortschritt, einen lebhaften Takt, verlangt, was man eine immanente Beschleunigung des Falles nennen könnte . . . Im Wesen der Oper liegt jenes Vorwärtsdrängen nicht, ihr ist ein gewisses behagliches Verweilen eigen-tümlich“ (125). „Ihre Einheit beruht darauf, daß ein Grundton das Ganze trägt“ (124). „Je gründlicher das Drama durchreflektiert ist, um so mehr klärt sich die Stimmung zur Handlung. Je weniger Handlung, desto mehr überwiegt das Lyrische. Das ist in der Oper ganz in Ordnung“ (124).

Er geht dann wieder auf Details in *Don Juan* ein, aber man hat merkwürdigerweise wieder den Eindruck, als habe er ein ganz anderes Stück vor sich als das von Mozart. S. 129 beschreibt er die „erste Arie“ der Elvira und redet von dem Spott des Don Juan, mit dem er sie aus dem Hintergrund überschüttet: „und nun ergießt sich ihre Wut und Schmerz einem Lavastrom gleich in jenem bekannten Lauf, mit dem sie die Arie schließt“. Erstens ist es musikalisch keine Arie, sondern eine Terzett-Szene, und zweitens ist die Situation anders: Don Juan erkennt Donna Elvira nicht, son-

¹³ Eulenburg-Partitur S. 94.

¹⁴ *Technik des Dramas*. Hirzel, Leipzig 1872, II. Auflage, S. 265.

dern blickt lüstern nach der ihm unbekannt scheinenden weiblichen Gestalt, er spottet nicht, sondern schwärmt, und der „bekannte Lauf“ sind sehr pathetische halbe Noten, wonach Don Juan Elvira freundlich anspricht. S. 134 spielt Kierkegaard auf die Auffassung E. T. A. Hoffmanns an, daß Don Juan bei Donna Anna und Zerline die Verführung geglückt sei, eine peinliche Angelegenheit und aus der Handlung der Oper absolut nicht gegeben, wie in der Mozart-Biographie von Jahn/Abert schlüssig nachgewiesen scheint. Leider nimmt neuerdings Alfred Einstein in seiner Biographie diese Auffassung Hoffmanns wieder auf.

Was Jahn mit der Methode des Historikers nachweist, geißelt Spitteler mit feinem Empfinden:¹⁵

„ . . . meine Entrüstung . . . erreicht den Gipfel, wenn ich lesen muß, wie deutsche Ästhetiker uns mit triumphierendem Schmunzeln, als handle es sich um einen ästhetischen Gewinn, ins Ohr zischeln, so rein, wie sie sich anstelle, wäre Donna Anna schwerlich aus dem Attentat losgekommen, vielmehr verschweige sie ihrem Bräutigam das Saftigste. Diese Vorstellung soll uns die Oper versüßen. Es ist übrigens nützlich, daß diese anmutige Insinuation ausgesprochen und gedruckt wurde. Denn sie dient zum Exempel, in welche Abgründe des Geschmacks literarische Kuppelsucht und literarhistorische Geniedienerei ein Zeitalter unmerklich führen können“.

Auch die bekannte Registerarie muß Kierkegaard verkehrt gehört haben. Sie hebt nämlich nicht ruhig, mäßig bewegt an und steigert sich immer feuriger, sondern sie besteht aus zwei klar geschiedenen Teilen, zuerst ein hurtig laufendes $\frac{4}{4}$ -Allegro, ein virtuosos, unbeschwertes Spielstück, dann ein parodierend-schmachtendes und am Schluß spöttisch-pathetisches Andante con moto $\frac{3}{4}$. Hier liegt eitel Spott in den Lyrismen der Melodik.

Völlig verkennt er aber die Bedeutung und den Ernst, mit dem Mozart die Komturszene behandelt, schon rein äußerlich durch die Instrumentation: er verwendet Posaunen¹⁶. Mozart setzt die Posaunen immer und nur zur Charakterisierung des Sakralen ein, so in den Priesterszenen der *Zauberflöte*, in den Messen, aber nie in der Sinfonik, wo sie erst durch Beethovens 5. Sinfonie heimisch werden. Auch im *Don Juan* treten die Posaunen erst tief im 2. Akt ein: bei der Kirhhofszene in einem Recitativo accompagnato des Komturs als des steinernen Grabmals, gespenstisch aus der Szene heraus und nicht im Orchester gespielt, so als ob das Übersinnliche persönlich eingreife. Hernach sind die Posaunen im Orchester beim Auftritt des Komturs auf dem Gastmahl verwendet. Obwohl schon vor Mozart Gluck Posaunen im Opernorchester benutzt, und zwar mit der Diskantposaune im vierstimmigen Satz, und das Instrument für die damalige Zeit ungeheure klangliche Vorteile bot — weil es das einzige Blechblasinstrument war, das alle chromatischen Töne seines Umfangs gleichwertig hervorbrachte, was bei den noch ventillosen Hörnern und Trompeten nicht zutraf —, so hat sich Mozart ihren Klang im Opernorchester doch für das Sakrale und Erhabene reserviert. Er hat auch in kühner Stimmführung und Harmonik die Verwendung im dreistimmigen Satz festgelegt, wie sie sich mit wenigen Ausnahmen bis heute gehalten hat. Auch das war keine Selbstverständlichkeit, denn zu seiner Zeit und noch lange darüber hinaus verwen-

¹⁵ *Lachende Wahrheiten* S. 95.

¹⁶ Es war lange Zeit umstritten, ob die Posaunen hier original oder später dazuinstrumentiert seien. Die Frage scheint nun durch A. Einstein endgültig positiv entschieden.

dete man die Bläsergruppen zu je zwei Stimmen, die Hörner etwa im Quartett. So fallen sie auch satztechnisch aus dem Rahmen (noch Beethoven besetzt in *Fidelio* und *Pastorale* nur zwei Posaunen), und erst Wagner hat für alle Bläsergruppen Dreistimmigkeit gefordert (Ausnahme: *Meistersinger*). So außerordentlich instrumentiert Mozart in den Komturszenen, wo das Gericht über Don Juan hereinbricht und die — zwar nicht gestörte, aber gelästerte — sittliche Ordnung wiederhergestellt wird. Schon rein äußerlich, aus der Steigerung des Apparats (an Instrumenten, satztechnisch und harmonisch) geht hervor, daß Mozart hier den Schwerpunkt der Handlung sah, nicht in Don Juans Eskapaden.

III

Zum Verständnis Mozarts und der Musik im allgemeinen können wir aus Kierkegaard nicht viel gewinnen. Sein Hauptirrtum scheint, daß er die Musik einschränkt auf die Darstellung der „*sinnllichen Genialität*“ und damit auf den einzigen Typus des Don Juan. Er ignoriert Bach, obwohl er ihn kennen könnte, denn die Matthäuspassion war 1829 durch Mendelssohn wieder ins Bewußtsein der musikalischen Welt gerückt worden, und an diese Aufführung schloß sich eine mächtige Bewegung zur Wiederentdeckung Bachs an. Er ignoriert Händel, er ignoriert Haydn und Beethoven, deren Werke zu seiner Zeit vollständig vorliegen, wie auch die beginnende Romantik mit Schubert und Weber. Er kennt zwar ein Ballett *Don Juan*, verschweigt aber den Komponisten Gluck, wie er dessen ganzes übriges Werk unbeachtet läßt. In diesen Werken kommt so wenig wie im Gesamtwerk Mozarts die „*sinnlliche Genialität*“ zur Darstellung. Es sind Aussagen, die von einem tiefen und z. T. hart errungenen Ethos ihrer Schöpfer zeugen, und wie hart hat Beethoven gerungen! Haben sich diese genialen Musiker alle in der Angemessenheit ihres Ausdrucksmittels getäuscht?

Das wollte Kierkegaard schwerlich dartun. Er wollte davor warnen, in ästhetische Spielereien abzuleiten, als Flucht vor der unangenehmen Wirklichkeit, als Verstecken vor dem Entweder-Oder. Er überspitzt die Gegensätze, wie es später Nietzsche tut, wenn er die poetische Lüge bekämpft — und doch von ihr nicht loskommt, weil er sie zur Darstellung, zum Gewand seiner Inhalte braucht. Wohl ist es die große Gefahr der Kunst, in Formen hängen zu bleiben. Dieser Gefahr ist auch ein Mozart nicht völlig entgangen, auch bei ihm gibt es hübsche „*petits riens*“.

Wesentliche Inhalte können nur die Großen geben, die ethisch fundierte Persönlichkeiten sind. Daß dies für Mozart zutrifft, wissen wir nicht nur aus seinem Werk¹⁷. Seine geradezu kindliche Frömmigkeit spricht sich genugsam in seinen Kirchenkompositionen aus, aber auch in seiner Sinfonik.

Schon der Begründer der modernen Ästhetik, A. G. Baumgarten¹⁸ legt fest: „*Nichts kann schön sein, was nicht gesittet ist*“¹⁹. Gewiß hat Kierkegaard recht mit dem Hinweis, daß die Musik unmittelbar ausdrückt, aber nicht nur das Erotische, son-

¹⁷ Schon sein Vater, Leopold Mozart, war ein tüchtiger Musiker und begabter Komponist. Wie er aber das Talent seines Sohnes wahrnahm, da nahm er dessen Pflege und Ausbildung als Aufgabe. Er verzichtete auf die eigene Wirksamkeit und wählte — durchaus im Kierkegaardschen Sinne — die Pflicht, das durch Gottes Gnade gegebene Geschenk des Talents im Sohne nach bestem Wissen und Gewissen zu verwalten. In diesem Bewußtsein der Gnade und Auszeichnung wuchs Mozart auf und hat es allezeit in tiefer Dankbarkeit bewahrt.

¹⁸ Zitiert nach Albert Riemann. *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens, mit besonderer Berücksichtigung der „Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus“*, Halle 1928.

¹⁹ Poppe, *Kollegnachschrift* § 183. Zitiert in ¹⁸.

den überhaupt seelische Verfassungen an einen ähnlich sensiblen Menschen übermitteln, ohne Durchgang durch die Reflexion, als sensitives Erkennen, als „Logik des unteren Erkenntnisvermögens“ (Baumgarten). Ihre Möglichkeiten greifen über das Erotische hinaus bis ins Obszöne und Perverse. Die Linie geht hier etwa aus vom Venusberg-Bacchanal in Wagners *Tannhäuser* und führt über Strauss' *Don Juan*, Einleitungen zum *Rosenkavalier* und zur *Salome* bis zu den Ergüssen der neueren Operette (Lehár, Kálmán, Abraham). Hier sind wir an einem „Tiefstpunkt“. Wie aber kommen wir mit Kierkegaards Logik aus bei Bachs Passionsmusiken, bei der Messe in h-moll oder beim langsamen Satz des E-dur-Violinkonzerts?

„Der Dichter muß ein gutes Herz haben. Er muß Tugend und Liebe erwecken und zur Erziehung eines schönen Geistes beitragen“. „Das Schöne neben dem Wahren und dem Rechten ein Wertbegriff für den höchsten Wert“ (Baumgarten), also die ästhetisch beste Form als Gefäß der höchsten Werte. Ästhetik so verstanden, in der Kongruenz zum Inhalt, führt nicht auf die von Kierkegaard befürchteten Abwege. Der antike Begriff der Kalokagathie war doch für diese Einheit nicht so abwegig. „Im Laufe der Entwicklung scheiden sich Religion, Kunst, Dichtung. Diese Scheidung läßt die Sprache der letzten Wahrheit sich zwar zerteilen, aber es geht durch sie alle hindurch ein Eines, durch das die ursprüngliche Ungeschiedenheit fortwirkt in ihrer Bindung aneinander“. „Die Kunst als metaphysische Chiffreschrift“ verstanden, und „die große Kunst nennen wir das Metaphysische“²⁰. Das alles erfüllt Mozart gewiß, aber Kierkegaard traut der Musik zu wenig zu.

IV

Exkurs I. Kierkegaard präsentiert auch eine fragwürdige Methode. Über sein Verhältnis zur Musik schreibt er (S. 57/58):

„Ich stehe außerhalb des Reiches der Musik . . . und doch . . . hoffe ich, auch von meinem Standpunkt aus einzelnes erklären zu können . . . Ich denke mir zwei aneinandergrenzende Reiche, deren eines ich ziemlich genau, das andere so gut wie gar nicht kenne; der Zutritt in das unbekanntes Reich sei mir verwehrt, so gerne ich hineinmöchte. Trotzdem wäre ich imstande, mir eine Vorstellung davon zu machen: ich würde beständig der Grenze des mir bekannten Reiches entlanggehen und bei dieser Bewegung den Umriß des unbekanntes Landes beschreiben und so eine allgemeine Vorstellung davon gewinnen, ohne meinen Fuß hineingesetzt zu haben. Und wenn ich nun mit unermüdlischer Aufmerksamkeit bei meiner Arbeit ausharrte, so würde es wohl auch einmal vorkommen, daß mir, während ich wehmütig an meines Reiches Grenze stünde und sehnsüchtig in das unbekanntes Land hinausschaute, das mir so nah und doch so fern ist, eine kleine Offenbarung zuteil würde. Und ob ich gleich fühle, daß die Musik eine Kunst ist, über die man ohne einen hohen Grad von Erfahrung keine rechte Meinung haben kann, so tröste ich mich wieder wie so oft mit dem Paradox, daß man auch in der Ahnung und in der Unwissenheit eine Art Erfahrung machen kann“.

Unsere erste Frage dürfte sein: Ist eine solche „topographische“ Methode zugänglich für ein geistiges Gebiet? Ohne sie zu entscheiden, wollen wir darauf eingehen und die prinzipielle Frage stellen: Kann ein Land von seiner Grenze aus topographisch bestimmt werden? Doch wohl kaum. Zunächst einmal ist das Nachbarreich kaum

²⁰ Karl Jaspers: *Über das Tragische*. Piper-Verlag, München 1954, S. 6/7.

umgreifend, sondern auf einer zufälligen Seite anstoßend. So lernen wir nur eine Grenze kennen. Aber ein Gebiet mit schwungvollen Höhen und tiefen Triften werden wir so aus der Seitenansicht nicht erfassen. So schief der Vergleich auch sein mag, so reizvoll ist es, mit Kierkegaard die Nutzenwendung auf die Berührung von Sprache und Musik zu versuchen. Das Aussagegebiet der Musik ist ebenso wenig flach und einheitlich wie das der Sprache. Berührungspunkte gibt es wohl viele, und über den trennenden Grenzfluß führen viele Brücken und Furten. Auch das Gelände beiderseits des Grenzflusses — die Stimmung — hat viel Verwandtes. Aber daß sich damit der Ausdrucksgehalt der Musik vom literarischen Ufer aus durch und durch erkennen und bestimmen ließe, ist eine gewagte Behauptung.

Kierkegaard glaubt, der Musik bleibe gerade noch ein schmaler Terrainstreifen, den sich die Sprache nicht mehr recht habe erobern können. Er bemerkt aber zu wenig, wie hart oft die Sprache auf dem von ihr besetzten Gebiet mit dem Stoff ringt. Welche Mühe kostet es alle Erzähler von Menschenschicksalen, uns die inneren Vorgänge deutlich zu machen! Und wie leicht gelingt es der Musik, Liebe und Haß, Wonne und Trauer eines handelnden Menschen miterleben zu lassen, wie kann sie die Gefühle steigern, läutern und lösen! Was hat Kierkegaard selber für Mühe, uns seine Religiosität nahezubringen! Und wie ist die Religion aller Schattierungen in der Musik überlegen ausgedrückt: die Festigkeit Bachs, der kindliche Glaube Mozarts, das erkämpfte Bekenntnis Beethovens, die schwärmerische Verehrung Bruckners, um nur einige wenige, stark differierende Beispiele zu nennen. So dürfen wir sicherlich sagen: Kierkegaard hat nicht nur kein gutes Verhältnis zur Musik, er hat bei dem Versuch, ihr nahe zu kommen, auch noch eine unglückliche Methode gewählt.

Exkurs II. Nicht minder unglücklich ist seine Auffassung von der Musik der Antike. S. 64 sagt er „daß die Musik in der Welt der Antike eigentlich unentwickelt blieb“. Betrachtet man den äußeren Apparat der Musik, so stimmt die Bemerkung zum Teil. Die Mittel der Tonerzeugung sind raffinierter geworden (freilich gibt es außer den elektronischen Tonerzeugern heute kein Instrument, das nicht aus antiken Typen entwickelt wäre), der Tonumfang ist ausgeweitet. Die Mehrstimmigkeit ist bis zum Chaos getrieben, allerdings auch ein kolossales System der „Ordnung des Gleichzeitigen“, also eine vertikale Harmonik errichtet. Dafür ist die horizontale Harmonik ärmer geworden (Beschränkung auf Dur/Moll und Chromatik), die Nuancen der vielen antiken Tonreihen und der Enharmonik sind verschwunden. Auch formale Ordnungen sind entwickelt und bis zur Grenze ihrer Tragfähigkeit erfüllt worden (aber auch ihnen liegen antike Formen zugrunde, und die reichhaltige Metrik etwa der antiken Chorlyrik ist nicht annähernd mehr erreicht worden). So sehen wir etwa in der Sinfonik Bruckners, in der Oper mit Wagners *Ring* und in Beethovens und Brahms' Violinkonzerten das Äußerste, das diese Formen noch zusammenzuhalten vermögen. Diese „tatsächlichen Befunde“ beziehen sich aber alle auf Steigerungen des Apparats, die vielleicht nur dadurch provoziert worden sind, daß eine im Seelischen immer trägere und indifferentere Menschheit stärkerer Reize, akzentuierterer Darstellung bedarf, um der gegebenen Aussage überhaupt noch gewahr zu werden. Wir müssen es mindestens als möglich annehmen, daß ein gegenüber der Antike seelisch unentwickelteres Geschlecht eine Steigerung des Apparats verlangte und erhielt. Der Sache näher zu kommen scheint man

eher mit der Arbeitsmethode von Jacques Handschin²¹. Er postuliert im wesentlichen: Wir dürfen eine Erscheinung der Musik früherer Zeit nicht danach bewerten, was sie uns heute noch zu sagen hat, sondern wir müssen als Historiker danach fragen: Welche Stellung, Bedeutung, welchen Aussagewert hatte diese Musik zu ihrer Zeit? Was war sie als Medium eines schöpferischen Menschen, der sich an seine Zeitgenossen wandte? Was wollte er aussagen, was durfte er aussagen, was haben seine Zeitgenossen verstanden, und wie bewerten sie seine Leistung (unter Zeitgenossen natürlich auch die nächsten Generationen verstanden, soweit sie eine geistige Einheit bilden)? Gehen wir so vor, so sehen wir, daß die Musik bei den Griechen eine Rolle spielte wie seither nie mehr, auch nicht in unserer musikbesessenen Zeit. Ihr Aussagewert wurde sehr streng beurteilt, sie galt als von göttlicher Herkunft. Apollon gebraucht sie, teilt sich durch sie mit. Die Musen geben gerade dieser Kunst den Namen, sie erscheinen auf den Bilddarstellungen mit Instrumenten und singend. Darum ist die Musik auch ein wesentlicher Bestandteil des Kults und somit des täglichen Lebens. Gewisse Instrumente, gewisse Tonarten, Rhythmen und Formen gehören bestimmten Göttern, bestimmten Kult- und Mächtekreisen zu. Die apollinische Musik der Saiteninstrumente gilt als wertvoller, edler, zur Erziehung besser geeignet als die dem Dionysos zugehörige, orgiastische Musik der Blasinstrumente, der Schlaginstrumente und gewisser „wollüstig“, d. h. zu voll klingender Saiteninstrumente. Der erotische Klang der vielsaitigen Harfe findet sich nicht bei den oberen Göttern, gehört nicht zum alten Mythenbestand, sondern ist jünger, orientalischen Herkommens und findet seine Verbreitung erst in spät-hellenischer Zeit, in einem verweidlichten, dem Untergang zustrebenden Geschlecht. Die Auloi mit ihrem schrillen, aufreizenden Ton finden sich im Gefolge des Dionysos, bei Opfermusik, Prozessionen, Maskenumzügen, Reigen und tragischen Chören, dann auch beim Sport, aber nicht als Füllsel in den Pausen, sondern als Bestandteil der gymnischen Übungen. Sie geben den Rhythmus der Bewegungen, steigern den Mut.

In homerischer Zeit stehen die Sänger dem Seher gleich, der Musiklehrer steht in seiner Bedeutung in der Jugenderziehung neben dem Priester oder noch vor diesem. Die Musikerziehung ist von zentraler Bedeutung, am ehesten dem religiösen Unterricht unserer Tage vergleichbar. Im täglichen Leben begleitet die Musik den Hirten in seine Einsamkeit, die Frau bei der Arbeit und beim Leben im Hause, den Mann beim Symposion. Überall ist sie wesentlicher Bestandteil, nicht nur Zugabe. Von einem Wechsel der Musikgattung befürchtet Platon eine Erschütterung der gesellschaftlichen Ordnung²². Darum wird der Formenbestand streng gehütet, mit derselben zähen Konsequenz, wie man im Epos am homerischen Dialekt, in der Chorlyrik, auch der attischen Tragödie, am Dorischen und in der Historie am Ionischen festhält. Die Musik ist Bestandteil des sittlichen Lebens, nicht Gegenstand ästhetischen Vergnügens und Wohlgefallens, das in eigengesetzlich erreichten „schönen“ Formen selbstgenügsam geworden wäre. Die griechische Musik ist nicht „schön“, sondern „gut“ (oder: schlecht/verworfen). Erst nach der großen klassischen Zeit beginnt die Wendung. Aristoteles²³ läßt neben der ethischen auch die „ästhetisch“

²¹ *Musikgeschichte im Überblick*. Verlag Räber, Luzern 1948.

²² *Staat* 399 c—e, 424 c.

²³ *Politik* VIII. 3, 2. 1339 b.

schöne Musik zu Lust und Wohlgefallen zu²⁴. So ist das Kierkegaardsche Problem schon hier gesetzt. Um aber zu seiner Behauptung über die Musik der Antike zurückzukehren: sie ist nicht zu halten.

V

Gewinnen wir so aus der Beschäftigung mit den Betrachtungen Kierkegaards über Musik im wesentlichen nur die Anregung, uns einmal unter dem Gesichtspunkt der Antithese der ethischen und der ästhetischen Lebenshaltung mit der Musik unserer Zeit zu beschäftigen, und tragen wir als Gewinn bestimmte Kriterien zur Wertung der musikalischen Erscheinungen davon, so müssen wir noch fragen: Was gewinnen wir aus diesen Darstellungen zum Verständnis Kierkegaards?

Gewiß war er eine äußerst erregbare, leidenschaftliche Natur. Mehrfach spricht er davon, wie ihn ein paar Töne von Mozart vollkommen aus der Fassung bringen. Das Unmittelbar-Erotische ist ihm, dem strengen Ethiker, ein unlösbares Problem. Der von ihm gezeichnete Ästhetiker ist potentiell in ihm, aber er verwirft für sich diese Möglichkeit. Das Erotische erlebt er nur in Stellvertretung über das Mittel der Musik.

„Welcher junge Mensch hat nicht Augenblicke gehabt, da er sein halbes, ja sein ganzes Leben darum gegeben hätte, auch nur ein Jahr Don Juan zu sein? Aber dabei blieb es auch, tiefere Naturen, die von der Idee berührt waren, fanden ihren ganzen Gehalt bis zum leisesten Hauch in Mozarts Musik wieder, sie fanden in ihrer großartigen Leidenschaft einen volltönenden Ausdruck für das, was sich in ihrem Innern regte“ (107).

Das große Problem der Kunst, die Kraft zur Lösung, zum Ausgleich, ist ihm fremd. Sein Leben und Werk bleiben ja in der Negation.

*„Die Erlösung vom Tragischen . . . Die Tragik selber wird gleichsam erlöst, sie hört auf, sie war, der Weg durch sie hindurch mußte gegangen werden, aber sie ist durchdrungen, aufgehoben, im Grunde bewahrt und zum Grunde geworden für das eigentliche Leben, das nun nicht mehr tragisch ist . . . Der Mensch findet nach der ratlosen Verwirrung seine Erlösung . . .“*²⁵.

Das könnte unter dem Eindruck einer Beethoven- oder Brahmsinfonie gesagt worden sein. Aber das kennen die Romantik und der Romantiker in Kierkegaard nicht, wie es auch die zeitgenössische Kunst — aus anderem Grunde — nicht mehr kennt. (Bei Gantner²⁶ heißt es *„der moderne Zweifel an der Vollendung“*.) Die klassische Sonate enthält es als Formschema: Hauptthema, dagegen 2. Thema als Diskussionspartner in einer anderen Tonart; Durchführung der beiden Gedanken in motivischer Arbeit; Rückführung zur Reprise, in der die beiden Themen auf dieselbe Tonart ausgesöhnt werden. — Aber wenn die Inhalte fehlen, wenn die Weltanschauung ausgehöhlt ist, der dieses Schema adäquater Ausdruck war, dann wird es zur ästhetischen Unverbindlichkeit. In dieser Situation treiben wir heute einen neuen Mozartkult. Nicht Don Juan steht dabei im Vordergrund, sondern der formal gefestigte, ethisch sichergestellte Mozart, der eine gefährdete Gesellschaft heute wieder, wie zu seiner Zeit, für Augenblicke das Fragwürdige ihrer Existenz verges-

²⁴ Die Ausführungen über die griechische Musik stützen sich auf 21. div. Abschnitte des I. Teils. Curt Sachs: *Musik der Antike*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*. Athenion-Verlag, Potsdam 1928. Max Wegner: *Das Musikleben der Griechen*. Verlag de Gruyter, Berlin 1949.

²⁵ Jaspers: *Über das Tragische*, S. 44.

²⁶ Vgl. Fußnote 3, S. 366.

sen läßt. Hier spürt man noch die Sicherheit im Geistigen, die uns immer mehr verloren geht. Alles ist fragwürdig geworden, alles kann man zum Problem machen. Mozarts Werk ist noch vollständig vor der schweren Zäsur der französischen Revolution entstanden. Es ist darum auf eine Weise problemfrei, die unserer Generation wohl tut. Die Entfesselung des Triebhaften in Gesellschaft und Politik ist heute weit genug getrieben. So bedürfen wir des Ethikers Mozart, selbst wenn wir ihn nur als Betäubungsmittel oder zur Tarnung nähmen.

Fraglos hat auch Kierkegaard auf seine Weise mit dem Problem gerungen. Er hat es so lange geformt, bis es die Gestalt annahm, in der er es total angreifen konnte. Dieser Vorgang muß den Betrachter allerdings vorsichtig machen. Stellen sich die Probleme wirklich so, wie sie von ihm dargestellt werden, oder ist nicht schon die Problemstellung gewaltsam? Über eine untülbare Schwierigkeit ist er nicht hinweggekommen. Er weist mehrfach und umständlich darauf hin, daß man über Musik, d. h. über ihren Inhalt nichts aussagen könne, daß er sich der Begrifflichkeit entziehe. Es ist dieselbe Aporie wie der Versuch, das Udenkbare zu denken. Dennoch versucht er das Phänomen der musikalischen Aussage unter die Botmäßigkeit der logischen Erkenntnis zu bringen. Das muß mißlingen, weil es nicht möglich ist. Er sagt selbst: „Wo die Sprache aufhört, da fängt das Musikalische an“ (62). „Deshalb ist es unmöglich, in der Sprache das Musikalische auszudrücken“ (63).

Unmittelbar spricht sie, aber nur zu dem, der aufnahmebereit ist. Was sie jedoch ausdrückt, das steht unter der ethischen Verantwortung der sich äußernden Künstlerpersönlichkeit.

Ludwig Schieder mair zum Gedächtnis

VON JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, BONN

Erst vor wenigen Monaten, am 6. Dezember 1956, konnte das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn in Gemeinschaft mit dem Beethoven-Haus und der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte im Festsaal der Universität Bonn den 80. Geburtstag von Ludwig Schieder mair feiern. Die Rüstigkeit des Jubilars, der noch bis in die letzte Zeit mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt war, ließ jeden Teilnehmer hoffen, daß die damals ihm ausgesprochenen Wünsche für eine weitere, erfolgreiche Tätigkeit sich erfüllten. Doch früher, als man wohl ahnen konnte, ist Ludwig Schieder mair von uns gegangen. Am 29. März begab er sich in eine Bonner Klinik, da ein bereits seit längeren Jahren bestehendes Darmleiden eine Operation erforderlich machte. Einige Wochen nach gut verlaufener Operation siedelte er in ein Privat-Sanatorium in Bensberg bei Köln über. Er fühlte sich damals verhältnismäßig wohl, doch sollte sich sein Zustand bald sehr verschlimmern. Am 30. April 1957 verstarb er in Bensberg. Seinem letzten Willen entsprechend, wurde sein Tod erst geraume Zeit später bekannt gegeben.

Ludwig Schieder mair wurde geboren am 7. Dezember 1878 zu Regensburg als Sohn eines königlich bayerischen Oberpostrats. Die Familie siedelte bald nach München über. Hier absolvierte Schieder mair 1896 das humanistische Gymnasium. An der Universität München studierte er Geschichte, Germanistik und Musikwissenschaft.