

Arnold Schoenberg

ZS 125

MATERIAL ZUR MAHLER - REDE



Dreiflügelmappe
Portfolio
Art. Nr. 81700

Vorlage von Richard Hofmann
für Druck (H. Prof. Stephan
10.3.78)

1. Autograph Schüring zum Maler-Essay
2. 2 Xeroxkopyen davon
3. Kopie (als Druckvorlage) von Richard Hofmann (Lichtpause)

19. III 79

Angela

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a complex melodic line with various slurs and fingerings.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melodic line with slurs and fingerings.

Handwritten musical notation for the third system, including a "tr." (trill) instruction and a "or:" (or) instruction with an alternative melodic line.

Handwritten musical notation for the fourth system, with a note marked "p." (piano) and a "would more go to nine measures" annotation.

Handwritten musical notation for the fifth system, showing a continuation of the melodic line.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of several empty staves with a few notes at the end.

2) *ad*

3) *ad*

4) *ad*

or:

5) *ad*

would now grow to nine measures

6) *ad*

7) *ad*

8) *ad*

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a series of notes with various slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

GUSTAV MAHLER ARCHIV

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a sequence of notes with slurs and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are several slurs, some with the number '2' underneath, and some with the letter 'e' above them. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific passage from a larger work.

Richard Hofmann
Schule von Schönberg

H. D. Wiesmann

30. Sept 1992

pple for the Mahler Essay

Handwritten musical notation for the Mahler Essay, measures 1-10. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. D5, 6. E5, 7. F5, 8. G5, 9. A5, 10. B5. There are various phrasing slurs and accents throughout the passage.

Handwritten musical notation for the Mahler Essay, measures 11-18. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notes are: 11. C5, 12. D5, 13. E5, 14. F5, 15. G5, 16. A5, 17. B5, 18. C6. There are various phrasing slurs and accents throughout the passage.

c) 7

Wohl was 9g to 9 measures.

Handwritten musical notation for the Mahler Essay, measures 19-26. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notes are: 19. D5, 20. E5, 21. F5, 22. G5, 23. A5, 24. B5, 25. C6, 26. D6. There are various phrasing slurs and accents throughout the passage.

d) 5

Handwritten musical notation for the Mahler Essay, measures 27-34. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notes are: 27. E5, 28. F5, 29. G5, 30. A5, 31. B5, 32. C6, 33. D6, 34. E6. There are various phrasing slurs and accents throughout the passage.

Example for the Mahler Essay

a.)

Musical notation for Example a.) showing a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and accents 'a' and 'd'.

Musical notation for Example b.) showing a melodic line with fingerings 6, 7, 8, 9, 10 and accents 'a' and 'n'.

b.)

Musical notation for Example b.) showing a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4 and a small inset notation.

Musical notation for Example c.) showing a melodic line with fingerings 5, 6, 7, 8 and a small inset notation.

c.)

Wohl nun go to 9 measures.

Musical notation for Example c.) showing a melodic line with fingerings 7 and 9.

d.)

Musical notation for Example d.) showing a melodic line with fingerings 6, 7, 8, 9 and a circled 'b'.

1
 ARNOLD SCHOENBERG
 116 N. ROCKINGHAM AVENUE
 LOS ANGELES, CALIF.
 Phone ARizona 35077

Statt viele Worte zu machen, täte ich vielleicht (daran,
 am Besten, einfach zu sagen: "Ich glaube fest und unerschütterlich
 dass Gustav Mahler einer der grössten Menschen und Künstler war".
Denn es
es gibt *ja* zwei Möglichkeiten, jemanden von einem Künstler
 zu überzeugen; die erste und bessere: das Werk vorzuführen, die
 zweite, die zu benutzen ich gezwungen bin: meinen Glauben an dieses
 Werk auf andere zu übertragen.

Man ist kleinlich! Eigentlich sollten wir festes
 Vertrauen dazu haben, dass unser Glaube sich unmittelbar überträgt.
 So heiss sollte uns die Inbrunst für den Gegenstand unserer Ver-
 ehrung machen, dass jeder der uns nahe kommt mit uns mitglühen
 muss, von derselben Glut verzehrt wird und dasselbe Feuer anbetet
 das auch uns heilig ist. So hell sollte dieses Feuer in uns
 brennen, dass wir transparent werden, dass sein Schein nach aussen
 dringt und auch den erleuchtet, der bisher im ^{Dunkeln} ~~Dunkeln~~ ging. Ein
 Apostel, der nicht glüht, predigt eine Irrlehre. Wem sich der
Heiligenschein versagt, der trägt nicht das Abbild ^{eines} ~~des~~ Göttlichen
 in sich. Zwar, nicht durch sich selbst leuchtet der Apostel,
 sondern durch ein Licht, das den Körper kaum als Hülle anerkennt:
 das Licht dringt durch die Hülle; aber es ist gnädig und gönnt dem
 der glüht, den Anschein eines Selbstleuchtenden. Wir, die wir
 begeistert sind, sollten Vertrauen haben: man wird mit dieser Glut
 mitfühlen, man wird unser Licht leuchten sehen. *Man wird den*
verehren, den wir vergöttern. Auch ohne, dass wir etwas dafür tun.

Aber man ist kleinlich. Wir glauben nicht genug
 an Grosse, an Ganze, sondern wollen unwiederlegbare Details.

2.

Wir verlassen uns nicht auf die Intuition, die uns von den Dingen Gesamteindrücke giebt, darin ja alle Einzelheiten in entsprechenden Verhältnissen enthalten sind, sondern wollen begreifen, auf welche Weise diese Einzelheiten jenen Gesamteindruck hervorbringen. Wir sehen---so meinen wir---genauer hin, wenn wir analysiren, wenn wir jeden Theil für sich allein betrachten. Aber wenn wir die Teile auseinandergenommen haben, sind wir meist nicht mehr imstande, sie wieder genau zusammensetzen, und haben verloren, was wir vorher schon besessen hatten: das Ganze mit allen Details und seiner Seele.

Ich will ein Beispiel geben, ~~das ich selbst erlebt habe und~~ ^{volkommen wird,} das jedem bekannt ~~sein soll~~ muss der sich streng genug beobachtet. Ich erinnere mich genau daran, dass, als ich die II. Symphonie von Mahler zum erstenmal hörte, ich, insbesondere an gewissen Stellen, von einer Aufregung ergriffen würde, die sich sogar körperlich, durch heftiges Herzklopfen äusserte. Trotzdem, als ich aus dem Konzert ging, unterliess ich es nicht, das Gehörte auf jene Anforderungen hin zu prüfen, die mir als Musiker bekannt waren, und denen, wie man ja glaubt, ein Kunstwerk unbedingt entsprechen müsse: ich untersuchte die Themen auf ihren Wert, auf ihre Originalität, prüfte Stimmführungs- und Harmonisierungsdetails, spürte vermeintlichen Formschwächen nach, und fand schliesslich, dass mir das Ganze nicht gefalle, da mir ja alle möglichen Details missfielen. Denn ich hatte die wichtigste Tatsache aus dem Gedächtnis# verloren, nämlich die, dass mir ja das Werk einen unerhörten

Eindruck gemacht hatte, da es mich doch zu einer willenlosen Teilnahme hingerissen hatte; dass es ja ~~keine~~ ^{keine} höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung die seinen Schöpfer durch ~~lebte~~ ^{lebte}, so auf den Hörer überträgt, dass es auch in diesem ~~Grade~~ ^{Grade}. Dass ich ja ergriffen war; im höchsten Grade ergriffen.

Der Verstand ist ungläubig; er traut dem Sinnlichen nicht ~~mehr~~, und noch weniger dem Übersinnlichen. Ist man ergriffen, so behauptet er, es gäbe viele und unkünstlerische Mittel, die ~~solche~~ ^{solche} Ergriffenheit ~~erzeugen~~ ^{erwängen}; erinnert daran, dass keiner ohne aufs heftigste ~~bewegt~~ ^{bewegt} zu ~~werden~~ ^{werden}, einem tragischen Vorgang im Leben zusehen ~~kann~~ ^{könne}; erinnert an die Schauerdramatik, deren Wirkungen sich keiner ~~entziehen~~ ^{zu} ~~kann~~ ^{vermag}; dass es höhere und ~~niedrigere~~ ^{niedrigere} Mittel gibt, ~~die meisten dieser Mittel nicht~~ ^{die meisten dieser Mittel nicht} künstlerische ~~und~~ ^{und} unkünstlerische ~~sind~~. Dass ~~die~~ ^{die} realistische, drastische ~~Vorgänge~~ ^{Vorgänge} — wie beispielsweise die Folderscene aus "Toska" — die unfehlbar wirken, solche ~~sind~~ ^{sind} die ein Künstler nicht verwenden soll, weil sie zu billig, weil sie jedem zugänglich sind. Und vergisst, dass ^{in der Musik und insbesondere} ~~in der Symphonie~~ ^{in der Symphonie} jene realistischen Mittel doch niemals verwendet werden, weil ~~sie~~ ^{die Musik} immer unreal ist. In der Musik wird nie jemand wirklich ungerecht umgebracht oder gefoltert, nie gibt es hier einen Vorgang, ~~der~~ ^{der} an sich das Mitgefühl erwecken könnte, denn es gehen ja nur musikalische Angelegenheiten vor. Und nur, wenn die, die Kraft haben, selbst zu sprechen, ~~nur~~ ^{nur} ~~von~~ ^{selbst wenn} dieser Wechsel von hohen und tiefen Tönen, schnellen und langsamen Rhythmen, lauten und schwachen Klängen, vom Unrealsten spricht, das es gibt,

Eindruck gemacht hatte, da es mich doch zu einer willenlosen Teilnahme hingerissen hatte; dass es ja ~~keine~~ ^{keine} höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung die seinen Schöpfer durch ~~lebte~~ ^{lebte}, so auf den Hörer überträgt, dass es auch in diesen ~~Grad~~ ^{Grad} ~~ergriffen~~ ^{ergriffen} war; im höchsten Grade ergriffen.

Der Verstand ist ungläubig; er traut dem Sinnlichen nicht ~~mehr~~, und noch weniger dem Übersinnlichen. Ist man ergriffen, so behauptet er, es gäbe viele und unkünstlerische Mittel, die ~~solche~~ ^{solche} Ergriffenheit ~~erzeugen~~ ^{erzeugen}; erinnert daran, dass keiner ohne aufs heftigste ~~ergriffen~~ ^{bewegt} zu ~~sein~~ ^{werden}, einem tragischen Vorgang im Leben zusehen ~~kann~~ ^{könne}; erinnert an die Schauerdramatik, deren Wirkungen sich keiner ~~entziehen~~ ^{zu} ~~kann~~ ^{vermag}; dass es höhere und ~~niedrigere~~ ^{niedrigere} Mittel gibt, ~~die~~ ~~in~~ ~~den~~ ~~dieser~~ ~~Mittel~~ ~~ist~~ ~~die~~ ~~künstlerische~~ ~~und~~ ~~unkünstlerische~~ ~~sind~~. Dass ~~die~~ ~~realistische~~, ~~drastische~~ ~~Vorgänge~~ wie beispielsweise die Folderscene aus "Toska"---die unfehlbar wirken, ~~solche~~ ^{Mittel} sind die ein Künstler nicht verwenden soll, weil sie zu billig, weil sie jedem zugänglich sind. Und vergisst, dass ~~in~~ ~~den~~ ~~Lyphonie~~ ~~den~~ ~~Leben~~ jene realistischen Mittel doch niemals verwendet ~~werden~~ ^{in der Musik und in den} weil ~~es~~ ^{die Musik} immer unreal ist. In der Musik wird nie jemand wirklich ungerecht umgebracht oder gefoltert, nie gibt es hier einen Vorgang, ~~der~~ ^{der} an sich das Mitgefühl erwecken könnte, denn es gehen ja nur musikalische Angelegenheiten vor. Und nur, wenn die, die Kraft haben, selbst zu sprechen, ~~nur~~ ^{nur} ~~in~~ ~~dieser~~ ~~Wechsel~~ von hohen und tiefen Tönen, schnellen und langsamen Rhythmen, lauten und schwachen Klängen, vom Unrealsten spricht, das es gibt,

werden wir zur höchsten Teilnahme bewegt. Allem anderen gegenüber
~~bliebe~~ ^{bliebe} der stumm, der einmal solche reine Wirkung gespürt hat.

Es ist ganz ausgeschlossen, dass eine musikalische Ergriffenheit
auf unlautere Mittel zurückzuführen ist, denn die Mittel der
Musik sind unreal, und unlauter ist nur die Wirklichkeit!

Wer ergriffen ist, hat also, sofern er seine
 künstlerisch-sittliche Kultur auf einem hohen Niveau stehen weiss,
 sofern er also zu sich selbst Zutrauen hat und an seine Kultur
 glaubt, nicht nötig, sich mit der Frage zu befassen, ob die Mittel
 künstlerisch waren. Und wer nicht ergriffen ist, hat es doch erst
 recht nicht nötig. Ihm könnte doch genügen, dass er nicht ergriffen,
~~ist~~ ^{ist!} oder sogar abgestossen! Wozu dann noch die vielen hochtrabenden
 Worte? [?] Darum: man möchte um jeden Preis sein Urteil in Einklang
 bringen mit dem der andern, und wo das nicht geht, sucht man den
 Vorteil einer wohlbegründeten gutbefestigten Sonderstellung zu
 erlangen. ~~Parteien bilden sich nicht bloss deshalb, weil der eine~~
~~die Sache nicht versteht, die dem andern ganz klar ist. Denn~~
~~darüber könnte man sich, da die Sache da bleibt, schliesslich~~
~~verständigen. Die Hauptschwierigkeit sind die Begründungen; die~~
~~treiben den Zwist ins Undendliche. Es ist doch nicht sicher, ob~~
~~das, was ich rot nenne, ^{im} ~~dem~~ Aug eines Andern wirklich dasselbe ist,~~
~~was es in meinem Auge ist. Und trotzdem gelangt man hier leicht~~
~~zur Einigkeit, ^{Konstanz} so dass es keinen Zweifel giebt, was rot und was~~
~~grün ist. Sicher aber, sobald man zu begründen versuchte, warum~~
~~dies Rot und jenes Grün ist, entstände sofort Streit. Die einfache~~
~~sinnliche Tatsache: "ich sehe, was man rot nennt" oder "ich fühle,~~
~~dass ich ergriffen oder nicht ergriffen bin", müsste jeder, der~~
~~klug genug ist, mit Leichtigkeit konstatieren können. Und sollte~~
~~den Mut haben, seine Nicht-Ergriffenheit als etwas so selbstver-~~
~~ständliches, aber für das Objekt belangloses anzusehen, wie es~~
~~einer tum muss, der taub ist und nicht den Schall oder einer der~~
~~farbenblind ^{doch} und nicht die Farben ableugnen darf. !~~

Das Kunstwerk gibt es, auch ohne dass jeder davon
ergriffen wird, und der Versuch, seine Empfindung ~~zu~~ zu begründen
ist überflüssig, weil dabei immer nur eine Charakteristik des
Subjekts zustande kommt und nie eine des Objekts: der Beschauer
ist farbenblind, der Zuhörer taub, der Kunstgeniessende war
ungestimmt, ungeeignet (vielleicht nur zuzeiten, vielleicht

19
 20
 [21]

Parteibildungen sind nur ein Teil von dem
 durch unterschiedliche der Auffassung, sondern werden
 mehr durch die der Begründungen.

Säuberliche Gedanken sind nur
durch unterschiedliche den Lauf
mehr durch die der Begleiter

was es in meinen Auge ist. Und trotzdem gelangt man hier leicht
zur Einigkeit, so dass es keinen Zweifel giebt, was rot und was
grün ist. Sicher aber, sobald man zu begründen versucht, warum
dies Rot und jenes Grün ist, entsteht sofort Streit. Die einfache
sinnliche Tatsache: "ich sehe, was man rot nennt" oder "ich fühle,
dass ich ergriffen oder nicht ergriffen bin", müsste jeder, der
klug genug ist, mit Leichtigkeit konstatieren können. Und sollte
den Mut haben, seine Nicht-Ergriffenheit als etwas so selbstver-
ständliches, aber für das Objekt belangloses anzusehen, wie es
einer tum muss, der taub ist und nicht den Schall oder einer der
farbenblind und ^{doch} nicht die Farben ableugnen darf. !

Das Kunstwerk giebt es, auch ohne dass jeder davon
ergriffen wird, und der Versuch, seine Empfindung zu begründen
ist überflüssig, weil dabei immer nur eine Charakteristik des
Subjekts zustande kommt und nie eine des Objekts: der Beschauer
ist farbenblind, der Zuhörer taub, der Kunstgeniessende war
ungestimmt, ungeeignet (vielleicht nur zuzeiten, vielleicht
dauernd) einen Kunsteindruck zu empfangen.

Woher kommt es aber, dass jemand der mit bestem
Willen bestrebt ist, zu verstehen, zu so verkehrten Urteilen
gelangt, trotzdem er einen Eindruck empfangen hat? Man hat da
und dort eine Stelle gefunden, die einem nicht gefällt; eine
Melodie, die man banal findet, die einem unoriginal vorkommt;
eine Fortsetzung, die man nicht begreift, für die man eine bessere
zu wissen glaubt; eine Stimmführung, die allem Hohn zu sprechen
scheint, was man bisher für das Erforderniss einer guten Stimm-
führung gehalten hat. Man ist Musiker, ist vom Fach, kann selbst
etwas (oder auch nicht!) und weiss stets genau, wenn es überhaupt
zu machen ist, wie das gemacht werden müsste. Es ist verzeihlich
dass so Einer sich berechtigt fühlt, an Details zu nörgeln. Denn
wir nörgeln ja alle an Werke des Allergrössten. Fast jeder, wenn
er den Auftrag erhielte, die Welt besser zu schaffen als der
liebe Herrgott, machte sich ohne Weiteres dazu anheischig. Alles
was wir nicht verstehen, halten wir für einen Irrtum, alles was
uns unbequem ist, für einen Missgriff ihres Schöpfers. Und

bedenken nicht, dass, da wir den Sinn nicht verstehen, Schweigen, respektvolles Schweigen, das einzig angemessene wäre. Und Bewunderung, grenzenlose Bewunderung.

Aber, wie gesagt, wir sind kleinlich: nur weil wir das Grosse, das Ganze nicht überblicken können, ~~erläutern~~ ^{befassen} wir uns mit seinen Details, und versagen, zur Strafe für unser vorlautes Betragen auch da. Auf der ganze Linie, behalten wir Unrecht. Überall dort, wo menschlicher Verstand aus den göttlichen Werken, die Gesetze, nach denen sie zusammengesetzt sind, abstrahieren will, überall dort stellt sich heraus, dass wir nur Gesetze finden die unser Denk-Erkenntnis- und Vorstellungs-Vermögen charakterisieren. Wir bewegen uns in einem Zirkel. Wir sehen und erkennen immer nur uns selbst, immer höchstens unser eigenes Wesen so oft wir vermeinen, das Wesen des Dinges ausserhalb uns zu beschreiben. Und diese Gesetze, die höchstens die unseres Denk-Vermögens sind, legen wir als Maaßstab an das Werk des Schöpfers! Auf Grund solcher Gesetze beurteilen wir das Werk des grossen Künstlers!

~~Es ist eigentlich lächerlich dass ich mich auf Details einlassen muss, obwohl in einigen Tagen die Aufführung der VIII Symphonie jedem sagen wird, wer Gustav Mahler war. Aber es scheint mir zu wichtig zu zeigen, dass die, die in Moralischem versagen, auch in Geistigem nicht bestehen können.~~

Es war vielleicht nie schwerer, einen Künstler auf dem ⁿrichtigen Platz zu stellen, als heute. Überschätzung

und Unterschätzung waren wohl kaum jemals vorher so notwendige
~~Ergebnisse~~ ^{Ergebnisse} des Kunstbetriebs. Und nie war es schwerer für die
 "Öffentlichkeit zu unterscheiden, wer ein wirklich Gro^ß und wer
 nur eine Tagesgr^{öße} ist. Es produzieren unzählig viele. Das
 können nicht lauter Genies sein. Einige geben Vorbilder, der
 Rest ahmt nach. Wenn aber die vielen Nachahmer nur einigermaßen
 "konkurrenzfähig" bleiben wollen, müssen sie rasch erfahren,
 welches die neueste Marke ist, die Marktwert hat. Dafür sorgen
 die Verleger, die Presse und die Reklame, und erzielen, dass
 einer der Neues schafft nicht lange allein dasteht. Der Bienen-
 fleiss, der heute auf allen Gebieten die Erfolge hat, die nur ~~der~~ ^{das}
 Talent haben sollte, be~~n~~tätigt sich auch hier, und bringt es
 zuwege, dass nicht mehr der einzelne Grosse seine Zeit ausdrückt,
 sondern eine Unmenge Kleiner~~n~~. Die Ganz-Grossen haben ja stets
 aus der Gegenwart in die Zukunft flüchten müssen, aber so ganz
 hat die Gegenwart nie den Mittleren gehört wie heute. Und so
 gross der Abstand auch sein mag, sie ver~~s~~uchen dennoch ihn zu
 überbrücken, indem sie sogar die Zukunft für sich in Anspruch
 nehmen. Keiner möchte heute nur mehr für den Tag schreiben, dem
 kaum mehr der Tag recht geben sollte. Es giebt nur Genies, und
 denen gehört auch die Zukunft. Wie soll man sich da zurecht
 finden? Wie soll man erkennen wer der Wirklich-Grosse ist, wo ein
 allzuguter Durchschnitt sich so breit macht, dass man über ~~der~~
 Breite die Höhe vergisst. Man spricht ~~noch~~ ^{zuviel} wirklich ~~von~~
 Alpen ~~als~~ ^{und für wenig} vom dem Mont-Blanc.

Es ist fast verzeihlich, dass das Publikum ^{da} versagt,

denn es giebt immer soviele, die das Bedürfniss nach dem, was unserer Zeit entspricht, in einer viel zugänglicheren Form befriedigen, als der, der schon der Zukunft angehört. Man kann heute modern sein, ohne sich an das Beste halten zumüssen. Man hat unter den Modernen so grosse Auswahl, dass selbst ~~die~~ ^{für den} "verwöhntesten Geschmack und auch für den Minderbemittelten, in allen Nüancen und Preislagen" ~~das~~ ^{der} Ausdruck der Zeit zugänglich ist. Wer wird sich da noch besonders anstrengen? Wer sich die Mühe machen, den zu finden der der Richtige ist? Man ist modern, das genügt. Man ist eventuell sogar ~~hochmodern~~ ^{hypermodern}, das macht interessant. Man hat ein Programm, Prinzipien, Geschmack. Man weiss, um was es sich handelt. Man weiss alle kritischen Klischees. Man kennt genau die Bewegungen, die es eben in der Kunst giebt; ja, man könnte beinahe die ~~einigen~~ ^{Methoden} Probleme und ~~Manieren~~ ^{Manieren} im Vorhinein bestimmen, mit denen sich die Kunst der nächsten Zukunft wird befassen müssen, und es wundert mich nur, dass noch niemand darauf gekommen ist, alle diese Möglichkeiten auszukombinieren und einen Führer durch die Zukunft zu verfassen.

Das ist die unbeabsichtigte Wirkung die Wagner erzielte, als er zur Warnung für Voreilige den Beckmesser schuf.

|| Aus Furcht für kunstfeindlich, für veraltet, rückständig gehalten zu werden, hat man heute für moderne Kunst eine solche Aufmerksamkeit, übertreibt die Beachtung die man ihr schenkt in solchem Maasse, dass sich das gerade Gegenteil von dem zeigt, was der grossen Kunst ~~die~~ ^{er} Not tut. Man weiss so schrecklich viel, man befasst sich mit solcher Intensität mit den Problemen, dass es wirklich schwer ist, aufrichtige, geständige Idioten zu finden, an denen man noch sein Vergnügen haben kann. Es giebt nur mehr gelehrte, nur mehr solche, die über alles ihre selbständige Meinung haben. Es giebt fast keine ungelöste ⁿ Probleme mehr; jeder hat sie gelöst. Jeder kennt die Symptome des Genies, und kann eine Definition geben. Ganz aus Eigenem! Nur selten findet sich noch Einer, der nicht weiss, dass man mit der Moderne mitgehen muss. Alle kennen diese Verpflichtung und fast alle gehorchen ihr, und die Beckmesser von heute haben es leicht zu behaupten, sie seien "weitherziger" geworden. Das ist aber selbstverständlich eine arge Täuschung. Man hat nur andere Methoden sich falsch zur Kunst zu stellen, als früher. Sonst ist alles

Aber umwickeln in Tempel

Das ist die unbeabsichtigte Wirkung die Wagner erzielte, als er zur Warnung für Voreilige den Beckmesser schuf.

Aber umschrieben in Tempelhof 11/12

Aus Furcht für kunstfeindlich, für veraltet, rückständig gehalten zu werden, hat man heute für moderne Kunst eine solche Aufmerksamkeit, übertreibt die Beachtung die man ihr schenkt in solchem Maasse, dass sich das gerade Gegenteil von dem zeigt, was der grossen Kunst ~~no~~ Not tut. Man weiss so schrecklich viel, man befasst sich mit solcher Intensität mit den Problemen, dass es wirklich schwer ist, aufrichtige, geständige Idioten zu finden, an denen man noch sein Vergnügen haben kann. Es giebt nur mehr gelehrte, nur mehr solche, die über alles ihre selbständige Meinung haben. Es giebt fast keine ungelösteⁿ Probleme mehr; jeder hat sie gelöst. Jeder kennt die Symptome des Genies, und kann eine Definition geben. Ganz aus Eigenem! Nur selten findet sich noch Einer, der nicht weiss, dass man mit der Moderne mitgehen muss. Alle kennen diese Verpflichtung und fast alle gehorchen ihr, und die Beckmesser von heute haben es leicht zu behaupten, sie seien "weitherziger" geworden. Das ist aber selbstverständlich eine arge Täuschung. Man hat nur andere Methoden sich falsch zur Kunst zu stellen, als früher. Sonst ist alles Wesentliche beim Alten geblieben, weil es dabei bleiben muss.

Denn:

das Gute
ist und bleibt das Gute gut und muss deshalb verfolgt werden, und
das Schlechte ist und bleibt schlecht und muss deshalb gefördert
werden. Somit muss sich die gepriesene Herzerweiterung heraus-
stellen, als das was sie eher ist, als Gehirnerweichung. Denn

Und die laus angepriesene Weitherzigkeit der heutigen Beckmesser ist vielleicht eher eine Herzerweiterung. Mich aber erinnert sie an Gehirnerweichung. Denn

^{die haben} ^(und alle Leistungen)
~~sie~~ hat jeden Halt verloren, da sie nicht einmal ~~mehr~~ bemerken,
 dass sie noch engherziger ^{sind} als ^{jene}, die wenigstens lobten was
 "nach ihrer Regeln lauf".

Sonst könnten nicht gerade, sobald es sich um
 einen wirklich Grossen handelt, die alten Schlagwörter immer
 wieder hervorgeholt werden. — Beispielsweise: Mahler hat ungemein
 umfangreiche Werke geschaffen. Jeder spürt oder glaubt es zu
 wissen, dass ^{in ihnen} ~~es~~ etwas besonders Hohes und Grosses ^(gesagt werden will.)
 Welcher abgestandene Gemeinplatz läge da einem Weitherzigen näher
 als der: er strebt das Höchste an, besitzt aber nicht die Kraft,
 zu können, was er will? Und ^{wer} spricht ihn aus? Jene Kritiker, die
 gerade ihre Herzerweiterung ^{herb'igkeit} dem allgemeinen Interesse nahegelegt
 haben. Die weniger ^{Guten} ~~guten~~, ebenso wie die ganz Schlechten. Denn
 es ist eine Standes-frage, dass sie in den Hauptsachen einig sind! —
^{aber} ~~und~~ Dieser Satz ist eines ^{jenen} von diesen gedankenlosen ~~Wörter~~ Klischees
 die man vor allem deshalb ^{hassen} ~~halten~~ muss, weil sie fast ausnahmslos
 auf jene angewendet werden, auf die sie am wenigsten passen. Die
 Kleinen fahren ganz gut dabei. Aber sowie von einem gesagt wird,
 er strebe das Höchste an etc., weiss ich sofort, dass er es
 entweder nicht ^{angestrebt} ~~anstrebt~~ oder dass er es auch erreicht hat! — Das
 ist immerhin eine Art von Verlässlichkeit. ^{übrigens} Woran misst man dieses
 Grosse, dass Mahler vergeblich angestrebt haben soll? Am Umfang
 der Werke, und an ~~an~~ einem Umstand, der mir nebensächlich scheint ^{im}
~~dem~~ Verhältniss zu dem, was wirklich das Streben des Künstlers ist:
 an den ^{anden} ~~den~~ stofflichen ^{einzelner} ~~einzelnen~~ textlichen Unterlagen ^{einzelner} Sätze seiner Symphonien:
 Mahler hat vom Tode, vom Auferstehen, von Schicksal gesprochen,
 er hat den Faust komponiert. Und das soll das Grösste sein.

Aber fast jeder Musiker einer früheren Zeit hat Kirchenmusik komponiert, sich mit Gott, also mit noch Höherem befasst, und dürfte ruhig nach diesem Grössten streben, ohne dass man sein Werk ~~an~~ ^{an} diesem Maasstab gemessen hat. Im Gegenteil, wenn es ~~etwas~~ ^{Großes} ~~ist~~ ist, sich in den Schatten der grössten Stoffe zu stellen, müsste man das vom Künstler geradezu fordern. In Wirklichkeit giebt es für den Künstler nur ein Grösstes, das er anstrebt: sich auszudrücken. ~~Das~~ ^{Gelingt} das, dann ist das Grösste gelungen, das ~~dem~~ ^{dem} Künstler gelingen kann; daneben ist alles andere ~~klein~~ ^{klein}, denn darin ist alles Andere enthalten: der Tod, die Auferstehung, der Faust, das Schicksal ^{etc.}. Aber auch die ~~kleineren~~ ^{kleineren} ~~und doch~~ ^{und doch} nicht unwichtigeren Momente: die seelischen und geistigen Zustände, die den bewegten Menschen ausmachen. Nur sich auszudrücken hat auch Mahler angestrebt. Und dass ihm dies gelungen ist, kann keiner bezweifeln, der nur einigermaassen imstande ist zu erfassen, wie einzigdastehend diese Musik geblieben ist, obwohl ja die Nachstrebenden so rüstig dahinterher sind, alles nachzuahmen, was Chance hat den Markt zu gewinnen. Dass es keine Nachahmungen dieser Symphonien giebt, die auch nur einigermaassen ihrem Vorbild ähneln, dass diese Musik unnachahmlich scheint, wie alles was nur Einer kann, das ist ein Beweis dafür, dass Mahler das Grösste gekonnt hat, was ein Künstler können kann: sich ausdrücken! Dass er nur sich ausgedrückt hat, und nicht den Tod, das Schicksal und den Faust. Denn das könnten ~~andere~~ ^{andere}

~~etwas komponieren.~~
~~etwas komponieren.~~ ^{auch komponieren.} Dass er nur das ausgedrückt hat, was unabhängig von Stil und Schnörkel, ihn, ihn allein darstellt und was darum jedem andern versagt bliebe, der es bloss durch Stilmachung versuchte. Aber auch dieser Stil selbst scheint auf eine bisher nichtdagewesene rätselhafte Art die Nachahmung auszuschliessen. Vielleicht kommt das daher, dass hier zum erstenmal eine Ausdrucksweise mit der Sache, der sie gilt so untrennbar verbunden ist, dass was sonst bloss als Symptome der äussern Form erscheint, hier gleichzeitig auch Material und Konstruktion ist.

Ich will mich mit einigem befassen, was gegen
 Mahlers Werk gesagt wurde. Da ^{sind} ~~ist~~ zunächst ^{erwei} ~~der~~ Vorwürfe ~~die~~ seine
 Sentimentalität und ^{die} Banalität seiner Themen. Mahler hat unter
 diesen Vorwürfen ^{den einen ist man fast, gegen den andern} gelitten. Gegen ^{Man}
 vollständig ^{machtlos} ~~masslos~~. Man bedenke: ein Künstler schreibt in
 absoluter Ehrlichkeit, ohne eine Note zu verändern ein Thema so
 hin wie sein Ausdrucksbedürfniss und sein Gefühl es ihm diktieren.
 Wenn er wollte, wenn er der Banalität ausweichen wollte, wäre es
 ihm eine Leichtigkeit. Jeder schäbigste ~~der~~ Notenschreiber, der
 mehr auf seine Noten ^{als} sieht, als in sein Inneres, ist imstande mit
 ein paar Federstrichen, aus ^{einem} ~~dem~~ banalen Thema ein interessantes
 zu "machen". Und die meisten interessanten Themen entstehen auf
 diese ^{Art}. (Sowie jeder Maler dem kitschigen Feinmalen auszuweichen
 vermag, indem er ebenso kitschig mit breitem Strich malt.) Und ^{man} ~~man~~
 bedenke: gerade dieser feinste, geistig hochstehendste Mensch,
 von dem man die tiefsten Worte gehört hat, gerade ~~der~~ sollte es
 nicht zusammenbringen, ~~zu~~ unbanale ~~Themen~~ zu schreiben, oder ~~da~~ sie
 wenigstens solange zu verändern, bis ~~sie~~ nicht mehr banal ^{aussehen!} ~~aussehen!~~

Ich glaube, er hat es einfach nicht bemerkt, ~~da~~
~~seine Themen banal sind~~. Und zwar aus einem einzigen Grunde:
weil sie nämlich nicht banal sind.

Ich muss hier bekennen: auch ich ^{hielt Mahlers Themen} ~~gehörte~~ ^{war} anfangs ^{für banal}
~~davor, dass ich überhaupt Mahlers~~
~~zu jenen, die diese Themen banal~~ ~~sind~~. Ich halte es für wichtig
 zu bekennen, dass ich Saulus war, ehe ich Paulus wurde, weil daraus
 hervorgehen kann, dass mir jene "feinen Unterscheidungen" auf die
 gewisse Gegner so stolz sind, nicht fremd waren, sondern mir erst

jetzt fremd sind, seit der sich immer steigende Eindruck, den ich von der Schönheit und Grossartigkeit von Mahler's Werk besitze, mich dahin gebracht hat zu erkennen, dass es nicht feine Unterscheidungen, sondern im Gegenteil, ^{größtes} ~~grösstes~~ Fehlen an Unterscheidungsvermögen ist, das solche Urteile erzeugt. Ich hatte Mahler's Themen banal gefunden, obwohl das ganze Werk mir stets grossen Eindruck gemacht hatte. Heute ^{könnte} ~~hätte~~ ich das beim ^{bösesten} ~~besten~~ Willen nicht mehr. Man bedenke nun ~~immer~~: wenn sie ^{wirklich} banal wären, müsste ich sie heute noch viel banaler finden, als früher. Denn banal heisst bäuerisch und bezeichnet etwas, was einer tief-stehenden Kultur, einer Unkultur angehört. In ^{den} ~~den~~ Niederungen der Kultur ^{aber} findet sich nicht das Absolut-Schlechte oder Falsche, sondern das ~~vormal~~ ^{vormal} Richtige, das Überholte, das Abgelebte das Nicht-mehr-Wahre. Der Bauer benimmt sich nicht schlecht, sondern veraltet, so wie sich die Höherstehenden benommen haben, als sie das Bessere noch nicht wussten. Das Banale ist also ein Rückstand von Sitten und Anschauungen, die ehemals die Sitten und Anschauungen der Höherstehenden waren; ist nicht von vornherein banal, sondern erst banal worden, als es durch die nächstbesseren Gebräuche verdrängt wurde. Aber es kann nicht mehr aufsteigen--- nun es einmal banal ist, muss es banal bleiben. Und wenn ich nun konstatiere, dass ich diese Themen heute nicht mehr banal finden kann, so können sie es nie gewesen sein; denn ein banaler Gedanke ~~ein~~ ^{ein} Gedanke also, der mir veraltet, abgedroschen vorkommt, kann ^{mir} bei näherer Bekanntschaft nur immer banaler, veralteter, abgedroschener vorkommen. Niemals ^{jedoch} ~~aber~~ erhaben. Entdeckte ich aber nun gar, wie es sich bei mir zuträgt, an diesem Gedanken, je öfter ich ihn ansähe, Neues, neue Schönheiten, Erhabenes, dann ist kein Zweifel möglich: der Gedanke ist das Gegentheil von banal. Er ist nicht etwas, das man schon längst abgelesen hat und gar nicht misverstehen kann, sondern etwas, dessen tiefster Inhalt sich noch lange nicht ^{ganz} erschlossen hat, das zu tief war, als ^{das} man mehr als die bloss äussere Erscheinung wahrgenommen hätte. Und in der Tat, nicht bloss Mahler ist es so ergangen, auch fast alle anderen grossen Komponisten müssten sich Banalität vorwerfen lassen. Ich erinnere nur an Wagner und Brahms ~~Wagner und Brahms~~. Ich meine, diese Wandelung meiner Empfindung giebt einen besseren Massstab ab, als das Urteil beim ersten

er
Hören, das jeder schnell bei der Hand hat, sobald ~~es~~ ^{er} irgendetwas anstößt, ~~er~~ ^{er} in Wirklichkeit nicht versteht.

Noch wehrloser als gegen den Vorwurf der Banalität ist der Künstler gegen den der Sentimentalität. Gegen jenen konnte Mahler, indem er, gezwungen, um sein Selbstbewusstsein gebracht, ihn halb und halb zugebend, sich darauf berufen, man habe nicht auf das Thema zu sehen, sondern auf ^{das} was daraus wird. Er hätte das nicht nötig gehabt. *Man kann nicht nur seine Themen als geistlos ansehen, man wird es ihnen müssen, ganz wie bei jedem großen Meister.* **Doch** dieses Urteil war so allgemein, dass er zu glauben gezwungen war, er selbst habe

unrecht. Schliesslich, wenn es die besten Musikanten und die anderen schlechtesten Leute sagen! *(gegen den Vorwurf der Sentimentalität)* Aber gegen den anderen, giebt es keine Verteidigung. Das trifft so sicher wie das Wort Kitsch.

Jeder dem eigentlich nur der Kitsch gefällt, ist dadurch in der Lage dem ^{hinderlichen} ~~Ernstesten~~ ^{Ernstesten} und Bedeutendsten, dem, der sich am heftigsten abwendet vom Gefälligen, ^{Wesen des} das ja das wahre Kitschigen ausmacht, einen ^{Slopp zu geben} ~~Widerspruch~~ ^{Widerspruch} ~~den~~ ^{den} ihn herabsetzt, und auch der inneren Sicherheit beraubt. Man schimpft heute auch anders über bedeutende Kunstwerke als früher. Früher, hielt man einem

^{vor} Künstler, dass er nicht könne; heute ist es ein ~~der~~ Grund zum Tadel, etwas zu können. Glätte, die früher erstrebenswert war, ist heute ein Fehler. *(denn sie ist kitschig)* Ja, man malt eben heute breit! Alle ^{malen} ~~malen~~ breit, und wer nicht breit malt, ist ein Kitscher. Und wer nicht

Humor oder Oberflächlichkeit, Heldengrösse und griechische Heiterkeit hat, ist sentimental. Es ist geradezu ein Glück, dass die Moral der Indianerbücher für unsere Kunstanschauungen noch nicht vorbildlich worden ist. Sonst ^{anerkannten} verlangten die Aesthetiker, *(als unsentimental anper)* ~~wenn schon nicht~~ griechische Heiterkeit, *(nur noch)* so doch indianische

Schmerzempfindlichkeit.

~~Wiederholungszeichen~~ Dabei: was ist ~~das~~ Gefühl? Das ist doch eine Gefühlsfrage! Das kann man doch nur mit dem Gefühl beantworten! Wessen Gefühl hat recht? Dessen, der einem anderen das echte Gefühl ~~abstreitet~~ abstreitet, oder dessen, der dem anderen gerne sein echtes Gefühl gönnt, wenn er nur sagen darf, was er zu sagen hat. Schopenhauer erklärt den Unterschied zwischen Sentimentalität und echtem Trauer. ~~Wiederholungszeichen~~
~~Wiederholungszeichen~~ Er wählt als Beispiel Petrarka, den ja die Breitmalenden sicher sentimental nennen würden, und zeigt an ihm ^{(wie} ~~dem~~) der Unterschied darin besteht, dass die echte Trauer sich zur Resignation erhebt, während die Sentimentalität das nicht vermag, sondern immer ^{trauert} ~~klagt~~ und klagt, so dass man "Erde und Himmel zugleich verloren" hat. Sich zur Resignation erheben: wie kann man von einem sentimental Thema sprechen, da dieses klagende, trauernde Thema sich ja vielleicht im ~~weiteren~~ ^{weiteren} Verlauf zur Resignation erhebt? Das ist ebenso falsch, ^{(wie} ~~dem~~) wenn man von einem geistreichen Wort spricht. Geistreich ist der ganze ~~Mensch~~ Mensch, reich an Geist, aber nicht der einzelne Satz. Sentimental könnte das ganze Werk, aber nicht die einzelne Stelle sein. Denn ihr Verhältniss zum Ganzen entscheidet: was sie wird, welche Bedeutung ihr im Ganzen zukommt. Und wie erhebt sich Mahler's Musik zur Resignation. Wird hier "Himmel und Erde zugleich" verloren? oder wird hier nicht vielmehr erst eine Erde gezeigt die lebenswert ^{(und} dann der Himmel gepriesen, der mehr als lebenswert ist? Man denke an die ~~ersten~~ ^{ersten} Sechste, An das furchtbare Ringen im ersten Satz. Doch, dessen Schmerzzerwühlte Zerrissenheit erzeugt von selbst ihren Gegensatz, die überirdische Stelle mit den fernen Kuhglocken, deren kühler, eisiger Trost von seiner Höhe aus gesendet wird, die nur der zur Resignation sich Aufschwingende erreicht; den nur der hört, der versteht was, ohne animalische Wärme, höhere Stimmen flüstern.

~~die unbedingt die Wirkung eines Trostes hat, und dem zur~~
~~Resignation sich aufschwingende höhere Stimmen ihn zuflüstern~~
~~können.~~ Dann der Andante-Satz. Wie rein ist dessen Ton für den,
 der heute weiss, dass nicht ~~das~~ Banalität es war, weshalb der nicht
 gefiel, sondern die Fremdartigkeit der Empfindung eines durchaus
 eigenartigen Menschen, weshalb man ^{ihn} ~~ihm~~ nicht verstand. Oder das
 Posthornsolo in der Dritten, zuerst mit den ~~getrauten~~ hohen Geigen
 dann, womöglich noch schöner, mit den Hörnern. Das ist doch eine
 Naturstimmung von "griechischer Heiterkeit", wenn es die durchaus
 sein muss. Oder, einfacher gesagt, von ^{avinder =} vollster Schönheit, für
 den der solche Schlagworte nicht nötig hat. Oder der letzte Satz
 der Dritten. Die ganze Vierte, insbesondere aber ihr vierter Satz!
 Und der dritte! Und der zweite und erste Satz auch! Also alle!
 Natürlich alle. Denn von grossen Meistern, giebt es keine schönen
 Stellen, sondern nur ganze schöne Werke.

Und das sind nur Beispiele, die mir gerade einfallen,
 ohne dass ich besonders darnach suche.

Unerhört leichtfertig ~~_____~~ ist ein anderer Vorwurf,
~~_____~~ den man Mahler macht: dass seine Themen
 unoriginell sind. Erstens, weil es in der Kunst nicht auf den
 einzelnen Bestandteil, in der Musik also nicht aufs Thema ankommt.
 Denn das Kunstwerk ist, wie jedes Lebewesen, ein als Ganzes
 Entstandenes. Genau so wie ein Kind, von dem auch nicht zuerst
 ein Arm oder ein Bein ^{erzeugt wird.} ~~_____~~ ^{Nicht} ist
 der Einfall, ~~_____~~ sondern das ganze Werk. Und
 nicht der hat Erfindung, der ein gutes Thema schreibt, sondern
 der, dem eine ganze Symphonie auf einmal einfällt. Zweitens aber
 sind diese Themen originell. Natürlich, wer nur die ersten vier

Noten ansieht, der wird Anklänge finden. Aber er benimmt sich genau so lächerlich, wie einer, der in einer originellen Dichtung nach originellen Wörtern sucht, denn das Thema besteht nicht aus ein Paar Noten, sondern aus den musikalischen Schicksalen dieser Noten. Die kleine Form, die wir Thema nennen, sollte niemals alleiniger Maassstab sein für die grosse Form, deren relativ kleinster Bestandteil sie ist. Aber nun gar die kleinsten Teile des Themas bloss zu beachten, das muss zu jenen Auswüchsen führen, gegen die Schopenhauer sich wandte, als er forderte, man habe mit den allergewöhnlichsten Wörtern, die allergewöhnlichsten Dinge zu sagen.

Und das müsste auch in der Musik möglich sein: mit den allergewöhnlichsten Tonfolgen, müsste man die allergewöhnlichsten Dinge sagen können. Mahler hat das nicht als Entschuldigung nötig. Obwohl er weitgehendste Einfachheit und Natürlichkeit anstrebte, haben doch seine Themen durchaus eigenartige Gestalt. Freilich nicht in dem Sinn, in welchem manche Schriftsteller mit den Wörtern umgehen. Wovon ich als Beispiel einen erwähnen will, der stets das rückbezügliche Zeitwort ^{Fürwort} ausliess, um eine persönliche Note zu erlangen. Aber im höchsten Sinn, wenn man nämlich ansieht mit welcher Fantasie und Kunst, mit welchem Reichtum an Variation aus ein Paar solcher Folgen Noten ^{ein} oft endloser Gesang wird, den zu analysiren selbst der Mühe, hat der geschickt darin ist. Wenn man beachtet, zu welchen durchaus originellen musikalischen Ereignissen jedes seiner Themen ~~auf dem natürlichsten aber eigenartigsten Wege~~, auf die natürlichste Art gelangt. Daran

~~Kann man erkennen, wie Mahler in jeder Hinsicht, auch in der~~

~~das dieser Weg so durchaus originell ist~~, kann man erkennen,
welches das Erfundene, welches das Empfundene war. ~~...~~

Nämlich: der Weg, das Ziel, die ganze Entwicklung,
alles zusammen, der ganze Satz; natürlich also auch das Thema,
aber doch nicht die relativ ~~...~~ gleichgültigen ersten paar Noten!

Man ~~...~~ ^{fast} muss noch ~~...~~ weitergehen: Es ist überhaupt
nicht nötig, dass ein Musikstück ein originelles Thema habe. Denn
sonst wären Bach's Choralvorspiele keine Kunstwerke. Und das sind
aber doch wohl Kunstwerke!!

~~Man~~ ^{So} geht es immer ~~...~~ den Ganz-Grossen. ^{Noch}
jedem würde alles das vorgeworfen, wovon das Gegenteil wahr ist.
Wirklich alles, und mit solcher Pünktlichkeit, dass man stützig
werden muss. Denn das zeigt etwas ganz anderes als man erwartet:
dass nämlich die Qualitäten eines Autors wirklich wahrgenommen
werden! Schon beim ersten Hören! Nur wird die Wahrnehmung
falsch gedeutet. An allen Stellen, an denen sich das besondere
seiner Art am auffallendsten bemerkbar macht, stösst der Hörer an.
Statt aber gleich zu erkennen, dass hier eine Eigentümlichkeit
liegt, deutet er den Anstoss ^{als} ~~...~~ Verstoss. Nimmt er an, hier
sei ein Fehler, ein Mangel, und übersieht dass es ein Vorzug ist.

Eigentlich hätte man Mahler's hohe Künstlerschaft
auf ~~den~~ ersten Blick, den man in seine Partituren wirft, erkennen
müssen. Ich verstehe es heute gar nicht, wieso mir das entgehen
konnte. Mir fiel an diesen Partituren sofort ~~...~~ die unerhörte
Einfachheit, Klarheit, und Schönheit der Anordnung auf. Mich
erinnerte ~~dieses Partitur-Bild~~ sofort an Bilder, die ^{nur} ~~...~~ die

So

mich
feh

GUSTAV MAHLER ARCHIV

grössten Meisterwerke zeigen. Aber ich wusste damals noch nicht was ich heute weiss: dass es ganz ausgeschlossen ist, dass einer irgendwo etwas meisterliches leisten kann, der nicht in jeder Hinsicht Meister ist. Dass daher, wer solche Partituren schreiben kann, eben einer jener Köpfe ist, in denen die Vollkommenheit von selbst entsteht. Und dass der Begriff der Vollkommenheit den Begriff der Unvollkommenheit vollständig ausschliesst, dass es *also nicht* möglich ist von einer unvollkommenen Sache eine Darstellung zu geben, die den Eindruck der Vollkommenheit macht. Aus dem Partiturbild allein ^{//} musste ein Musiker, der Formgefühl hat, erkennen, dass diese Musik nur von einem Meister sein kann.

Und Gustav Mahler musste sich sagen lassen, er könne nichts. Das heisst: eigentlich waren die Meinungen geteilt, denn einige behaupteten, er könne alles, *sei* raffiniert und instrumentiere *insbesondere* ~~sehr~~ effectvoll, aber er habe keine Erfindung und seine Musik sei hohl. Das waren die komplizierteren *Schafsköpfe*, die einfacheren konnten Stimmführung und verachteten *daher* die Instrumentation und alles *übrige* was ein *anderer* kann und sie nicht zusammen bringen. Die wussten es ganz genau, dass man so nicht komponieren dürfe. Das sind dieselben, die es von jeher gewusst haben, wie die *Meister* ~~Meister~~ nicht komponieren dürfen, ~~wenn~~ sie ebenfalls solche Schuster bleiben wollen, wie diese Berufsleute. Die haben es auch ~~dem~~ Beethoven, ~~dem~~ Wagner, ~~dem~~ Hugo Wolf, und ~~dem~~ Bruckner immer vorgehalten, und hätten zu jederzeit genau gewusst, was das *Einzig*-Richtige ist. Erhalten ist von dieser Wissenschaft nichts, als die Blamage. Die aber zieht sich durch die ganze Musikgeschichte.

Es ist natürlich heute noch nicht möglich, im Einzelnen auf die unzähligen Formschönheiten bei Mahler hinzuweisen. Erwähnen möchte ich einiges ^{Generalgrächtern} nur, um den ~~General-Geistern~~ der Musik-aesthetik den Mund zu stopfen. Besonders auffallend ist nämlich bei Mahler, der ja durchaus tonal ^{schreibt} ~~schrift~~, und dem daher für seine Zwecke noch nicht so viele harmonische Mittel des Gegensatzes zur Verfügung standen, die Kunst seines Melodiebaues. Es ist unglaublich wie lange ~~diese~~ Melodien werden können, obwohl sich dabei ja gewisse Akkorde wiederholen müssen. Und trotzdem entsteht ~~keine~~ Monotonie. Im ^{gegenteil} ~~gegenteil~~, je länger das Thema dauert, desto grösseren Schwung hat es am Ende; die Kraft, die seine Entwicklung treibt, nimmt mit gleichmässiger ^{Beschleunigung} ~~Begeisterung~~ zu. So heiss das Thema im status nascendi schon war, nach einiger Zeit hat es sich nicht müde, sondern noch heisser gelaufen, und wo es bei einem Anderen längst ^{versiegt} ~~versinkt~~ und versunken wäre, erhebt es sich erst in höchster Glut. Wenn das nicht Können ist, ^{dann} ~~denn~~ ist es doch wenigstens Potenz. Etwas Ähnliches zeigt sich im ersten Satz der VIII. Wie oft kommt dieser Satz nach Es dur, zum Beispiel, auf einen Quartsextakkord! Jedem Schüler würde ich das wegstreichen, und ihm empfehlen, eine andere Tonart aufzusuchen. Und unglaublich hier ist es richtig! Hier stimmt es! Hier dürfte es gar nicht anders sein. Was sagen die Gesetze dazu? Man muss eben die Gesetze ändern. Etwas anders: Man beachte, wie merkwürdig viele Themen, auch die ~~kurzeren~~, gebaut sind. Beispielweise, das erste Thema des Andantes aus der VI. Das sind zehn Takte. Im vierten Takt tritt eine Verlängerung ^{ein} ~~von~~ um einen halben Takt. Das ist an sich schon ein Kunststück, das keinem Meister gelingt wenn er sich ^{darum} ~~darum~~ bemüht, sondern nur wenn es ihm einfällt. Dadurch entsteht eine Verschiebung um einen halben Takt; die wird im

pp

x x =

x

x

x

g

x

x dann

x

7
 x 6
 5
 x x 4
 3
 x 2
 1

siebenten Takt grad gemacht, durch eine ~~den~~^{der} ersten Verlängerung
 kongruente Verlängerung ⁿ und wieder einen halben Takt. Welches
 hohe Formgefühl sich gerade in dieser kongruenten Beantwortung
 ausspricht, vermag nur der ^{ermessen} zu ~~messen~~, der weiss, dass Mahler solche
 Dinge ganz unbewusst geschrieben, und nicht einmal im Nachhinein
 bemerkt hat. ^(Er legte gar kein Gewicht darauf.) Aber das Schönste: das Thema würde ~~um~~^{nun} neun Takte
 lang werden, wenn nicht nach dem siebenten Takt noch zwei Takte
 kämen, die ein merkwürdiges Mittelding zwischen Verkürzung und
 Verlängerung sind. Während nämlich in Wirklichkeit wieder, und
 diesmal ein ganzer Takt eingeschoben wird, den beiden früher
 eingeschobenen halben Takten zufolge eine Zunahme, zeigt das
 Motiv eine deutliche Zusammenziehung, der man anmerkt, dass
 sie eine Erweiterung auf elf oder zwölf Takte verhindert. Darin
 spricht sich ein wunderbares Formgefühl aus. Solche Schönheiten
 wie diese, findet man nur bei den ^{großen} ~~grössten~~ Meistern: eine
 Verlängerung, die Folgen hat, wie alles Leben, wie alles Organische.
 Ich möchte hier gerne weiterreden, möchte zeigen wie das weiter
 geht, wie dann der zehnte Takt, der Abschlusstakt (das ist ganz
 wie bei Mozart) zusammenfällt mit dem Anfangstakt der nächsten
 Phrase. Aber das werde ich bei einer anderen Gelegenheit
 ausführlicher tun, und hier deshalb nur noch das darüber sagen:
 als einer, der sich wegen seines Berufes ^{als Lehrer} mehr mit solchen Dingen
 befasst hat als Mahler, kann ich nämlich die auf Erfahrung beruhende
 Aussage machen, dass es nicht möglich ist, solche Schönheiten zu
~~herarbeiten~~. Das sind Einfälle. Das sind Lösungen, bei denen
 man im besten Falle im Nachhinein gewahr wird, dass ein Problem

nun

Motiv

x x

x

~~ist~~ vorgelegen hat. Solche Lösungen findet immer nur, und immer nur unbewusst, das Genie.

Wollte ich mich noch weiter mit Technischem befassen, so müsste ich vor allem von der Kunst reden, die es ermöglicht, so grosse Sätze zu schreiben. Aber auch das soll einer späteren Arbeit vorbehalten ~~waxxxx~~ bleiben. Hier lieber etwas anderes. Ein bekannter Musikschriftsteller nannte Mahlers Symphonien "riesenhafte symphonische Potpourris". Potpourri, das geht natürlich auf die "Banalität der Erfindung" und nicht auf die Form, denn ~~auf~~ die Form soll sich "riesenhaft angelegte" beziehen. ~~xxxxxxx~~. Nun aber giebt es erstens auch Potpourris aus klassischer Musik: aus Opern, von Mozart, Wagner, etc. Ich weiss nicht ob es das auch giebt, aber jedenfalls ist es doch leicht denkbar, dass ein Potpourri auch bloss aus den schönsten Themen von Bach ~~und~~ Beethoven bestehen könnte, ohne ~~darin~~ ^{darum} ^(anderes) etwas als ein Potpourri zu sein. Es ist also die Banalität der Themen ~~ein~~ ^{kein} wesentliches Merkmal des Potpourris. ^{(Zweitens, dagegen ist das Merkmal des Potpourris} die Anspruchslosigkeit der formalen Bindemittel. Dass die einzelnen Teile einfach nebeneinander gestellt sind, ohne dass sie ^{innere} ~~immer~~ Beziehung haben und ohne dass die Verbindung ^{en} (das könnte ja auch gar nicht sein) ^{al} formell mehr sind als blosser Zufall. Dem aber widerspricht der Ausdruck symphonisch, denn der sagt das Gegenteil. Der sagt, dass die einzelnen Teile, organische Bestandteile eines von einem Schöpfertrieb als Ganzes empfangenen und als Ganzes ^{gegebenen} ~~geborenen~~ Lebewesens sind. Aber dieses Wort, dass also wirklich selbst an sich keinen Sinn hat, dass in sich zusammenfällt, da es sich auf dreifache Weise widerspricht, dieses Wort hat in Deutschland furore

gemacht. Ja, in Wien, in dessen Presse stets das ^Uübelste möglich ist, hat es sogar einer für nötig ~~ganz~~ gefunden, es in dem Nekrolog für Mahler zu citieren. Und der Autor dieses Wortes ist und bleibt ein geachteter Musikschriftsteller, während man Mahler, den raffinierten Dilettanten, ohne eigentliche Erfindung, aber mit einem Wollen, das einer Vermessenheit gleichkommt, verachtete.

Ich finde das ganz gerecht. ↳ Denn irgendwie muss ja der grosse Künstler bei Lebzeiten gestraft werden für die Verehrung die er später geniessen wird.

Und irgendwie muss ja der geachtete Musikschriftsteller bei Lebzeiten entschädigt werden, für die Verachtung mit der spätere Zeiten ihn behandeln werden.

Das einzige was jeder an Mahler gelten liess, war seine Instrumentation. Das ~~stimmt~~ ^{stimmt} scheint bedenklich, und man könnte fast annehmen, dieses Lob, da es so einstimmig ist, sei ebenso ungerecht wie die schon vorher erwähnten Einstimmigkeiten. Und in der Tat, Mahler hat an seinen Kompositionen nie etwas in der Form geändert, aber fortwährend in der Instrumentation. Die scheint er als unvollkommen empfunden zu haben. Sie ist es gewiss nicht, sie ist gewiss von der höchsten Vollkommenheit, und nur die Unruhe des Mannes, der als Dirigent eine Deutlichkeit anstreben müsste, die er als Komponist gewiss nicht für ebenso nötig hielt, da ja die Musik die göttliche Eigenschaft der Anonymität der Gefühle, also der Undeutlichkeit für den Uneingeweihten zusichert, nur diese Unruhe zwang ihn als Ersatz für das Vollkommene immer

das noch Vollkommenere zu suchen. Aber das giebt es nicht. Jedenfalls ist es bezeichnend, dass er, gegenüber diesem ~~a~~ allgemeinen Lob eher ~~mis~~strauisch war. Und es ist eine wunderbare Eigenschaft grosser Männer, dass sie ein Lob zwar als ihnen gebührend ansehen, es aber doch noch weniger vertragen, als den Tadel. Aber es ist noch etwas. Ich bin fest überzeugt, wenn man die fragt, die Mahler's Instrumentation loben, was sie eigentlich meinen, werden sie etwas nennen das ^{ihm} nicht recht gewesen wäre. Es giebt sogar einen Beweis dafür: fast jeder der heute instrumentiert, instrumentiert, wenn man die ^{Kritiken} Partitur liest, gut. Und es wird sicher noch einen Unterschied geben zwischen diesem Gut-Instrumentieren ~~im~~ und dem Für-Orchester-Erfinden Mahlers!

Was ~~a~~ Mahler's Instrumentation in erster Linie auffallen muss, ist die fast beispiellose ~~X~~ Sachlichkeit, die nur das hinschreibt, was unbedingt nötig ist. Sein Klang entsteht nie durch ornamentale Zutaten, durch Beiwerk, das nicht oder nur lose mit der Hauptsache verbunden ist, das nur als Schmuck ^{angesetzt} aufgefasst wird. Sondern: wo es rauscht, da rauschen die Themen; da haben die Themen solche Gestalt und so viele Noten, dass sofort klar wird, wie nicht das Rauschen der Zweck dieser Stelle, sondern ^(und ihr Inhalt) ihre Form ist. Wo es ächzt und stöhnt, da ächzen und stöhnen die Themen und die Harmonien; wo es aber kracht, da stossen Baukolosse hart an einander; die Architektur kracht; die architektonischen Spannungs- und Druckverhältnisse revoltieren. Aber zum schönsten gehören die Zarten, duftigen Klänge. Hier bringt er ebenfalls unerhört Neues, wie beispielsweise die Mittelsätze der VII.

Symphonie, mit ihren Gitarren-, Harfen-, und Solo-Klängen. Uebrigens diese Gitarre in der VII: die ist nicht für einen einzelnen „Effekt“ dazu genommen, sondern der ganze Satz steht auf diesem Klang. Sie gehört von allem Anfang an dazu, ist ein ausführen ^{(des} Organ dieser Komposition: nicht das Herz, aber vielleicht ~~das~~ das Auge, der Blick, das was ^{sie} das Ansehn giebt. Ein Fall übrigens, der ganz nahe---auf modernere ~~X~~ Art natürlich---der Methode der Klassiker steht, wenn sie einzelne Sätze oder Stücke klanglich auf einer bestimmten Instrumentengruppe aufbauen.

Dass und wie sehr Mahler auf solche ~~Art~~ und ähnliche Art der klassischen Musik viel näher ist, als es den Anschein hat, wird man wohl bald im Einzelnen herausfinden. Heute ist es nicht immer leicht, es zu erkennen, und selbstverständlich trifft es nicht immer zu. Im Gegenteil: bis zu einem gewissen Grad muss er sich entfernen, weil er weiter geht. Aber das worin er weitergeht sind nicht sosehr die Formen, die Proportionen, der Umfang; die sind nur äussere Folge der inneren Vorgänge; sondern der Inhalt. Das soll nicht heissen, dass der Inhalt grösser, bedeutender oder erschütternder ist als bei den andern grossen Meistern, denn es giebt nur einen Inhalt den alle grosse Menschen ausdrücken wollen: die Sehnsucht der Menschheit nach ihrer zukünftigen Gestalt, nach einer unsterblichen Seele, nach Auflösung im Weltganzen, die Sehnsucht dieser Seele ~~nach~~ ^{nach} ihrem Gott. Das allein, wenn auch auf verschiedenen Wegen und Umwegen, und mit verschiedenen Mitteln ist der Inhalt der Werke der Grossen, und mit ihrer ganzen Kraft, mit ihrem ganzen Willen ersehnen und erwünschen sie das so lange so intensiv, bis es sich erfüllen wird. Und diese Sehnsucht

geht mit ihrer ganzen Intensität vom Vorgänger auf dem Nachfolger über, ~~und~~ Der Nachfolger setzt nicht nur den Inhalt, sondern auch die Intensität fort, das Erbe stets in entsprechendem Maasse vermehrend. Diese Erbschaft verpflichtet, aber sie wird nur jenen auferlegt, die sie tragen können.

Es scheint mir fast kleinlich, dass ich neben dem Komponisten Mahler nun auch vom Dirigenten reden soll. Nicht nur ist er in dieser Tätigkeit selbst von den dümmsten Gegnern anerkannt worden, sondern man könnte auch meinen, dass die bloss reproduzierende Tätigkeit neben der produzierenden, doch nur in zweiter Linie in Betracht komme. Aber es giebt zwei Gründe, die mich dazu veranlassen. ^{es zu erleben} Erstens, ist bei einem grossen Menschen nichts Nebensache. Eigentlich ist jede seiner Tätigkeiten irgendwie produktiv. In diesem Sinne, hätte ich sogar Mahler zusehen wollen, wie er eine Kravatte bindet, und hätte das interessanter gefunden und lehrreicher, als wie irgendeiner unserer Musikhofsäfte einen "heiligen Stoff" komponiert. Zweitens aber scheint mir, als ob selbst diese Tätigkeit bisher nicht durchaus von ihrer wesentlichsten Seite erfasst würde. Gewiss haben viele seine dämonische Persönlichkeit, sein unerhörtes Stilgefühl, die Präzision seiner Aufführungen, sowie deren Klangschönheit und Deutlichkeit gerühmt. Aber unter anderem, hörte ich beispielsweise einen seiner Herrn "Kollegen", sagen, es sei keine besondere Kunst, gute Aufführungen zustande zu bringen, wenn man sovieler Proben macht. Gewiss ist das keine Kunst, denn je öfter man eine Sache durchspielt, desto besser

geht sie, und davon profitieren auch die schlechtesten Dirigenten.

Aber es ist eine Kunst in der neunten Probe, noch das Bedürfniss

nach zu einer zehnten zu haben, weil man noch manches hört, das besser weiss.

werden kann, weil man in der zehnten Probe noch etwas zu sagen hat

Das ist ja der Unterschied: ein schlechter Dirigent weiss oft

schon ~~nach~~ *mit* der dritten Probe, nichts mehr anzufangen, hat nichts

zu sagen, ist deshalb früher zufrieden, weil er nicht die Fähig-

¹⁰keit hat, noch zu unterscheiden und weil nichts in ihm höhere

~~ansprüche stellt. Und das ist die Ursache: der Produktive erzaugt~~ *aus sich*

x in seinem Inneren ein genaues Bild von dem, das er wiedergeben

wird; hinter dem darf die Aufführung ebensowenig zurückbleiben,

wie alles was er *aus sich* hervorbringt. In wenigem nur unterscheidet sich

solches Reproduzieren vom Produzieren: fast ist nur der Weg ein

anderer. Erst wenn man sich das klargemacht hat, begreift man

wieviel mit den anspruchslosen Worten gesagt ist, mit denen Mahler

selbst sein höchstes Ziel als Dirigent bezeichnete: "Ich rechne

es mir als mein grösstes Verdienst an, dass ich die Musiker dazu

zwinge, genau das zu spielen, was in den Noten steht." Das klingt

uns fast zu einfach, zu wenig, und ist es in der Tat auch, denn

die Wirkungen, die wir kannten, möchten wir viel bedeutenderen

Ursachen zuschreiben. Denkt man aber daran, wie präcis das Bild

sein muss, das die Noten in dem erzeugen, der produktiv ist,

und welche feinste Fähigkeit dazugehört, zu unterscheiden, ob

Wirklichkeit und Vorstellung miteinander übereinstimmen, was

nötig ist, um diese feinsten Unterschiede so verständlich

auszudrücken, dass der ausführende Musiker, indem er bloss die

✓ richtigen Noten bringt, nun auch ^{plötzlich} den Geist ~~mitmusiziert~~ mitmusicirt, so begreift man, dass mit diesen schlichten Worten alles gesagt ist.

Diese Schlichtheit ist so charakteristisch für Mahler. Nirgends eine Bewegung, die nicht genau den Ursachen angemessen ist. So gross sie sein muss, ist sie; sie wird mit Temperament gebracht, lebendig, heftig, kraftvoll, denn das Temperament ist das Exekutivorgan der Ueberzeugung, und das will nicht ^{feiern}. Aber es giebt keinen Ausbruch, ~~der~~ nicht Ursachen hätte. Nicht jene ^s falsche Temperament, das denen heute so grosse Erfolge bringt, die Mahlers frühere Dirigierart nachahmen. Als er so dirigierte, sich mit heftigen Bewegungen an einzelne Instrumenten gruppen wendend, ihnen die Kraft und Heftigkeit, die sie zum Ausdruck bringen sollten geradezu vor- spielend, da stand er an jener Grenze des Mannesalters, die das noch zulässt. Als er sie überschritten hatte, trat die Wandlung ein, und er leitete das Orchester mit beispielesloser Ruhe. Alle Arbeit geschah in den Proben, die heftigen Gesten verschwanden, immer grössere Klarheit des Ausdrucksvermögens durch Worte ersetzte sie. Hier war ein junger Mann ins reife Alter ^eübergangenen und bemühte ~~kraxelte~~ sich nicht, die Gebärden der Jugendlichkeit beizubehalten, weil er nie vortäuschte, sondern immer das tat, was seinen ²Zustand entsprach. Aber er hätte auch nie solange er jung war, ruhig dirigiert; das Rubato ^{entsprach} ~~entsprach~~ der Jugend, das Maasshalten der Reife. Und jenen jüngeren ~~Dirigenten~~ Dirigenten, die heute Mahlersche Ruhe nachahmen, ^{sei es} ~~hat er~~ gesagt, dass das nicht in seinem Sinn ist. ^{nach-fern} Denn er hielt es anders. Ihm ~~nah~~ sein heisst: immer so sein wie

GUSTAV MAHLER ARCHIV

das eigene Gefühl es diktiert. Das andere ist nachhaffen. Für ihn gab es keine anderen Regeln als diese, und keine Vorbilder, die er nachahmte. Vorbildern soll man nachleben. Aber dazu gehört Mut. Den hatte Mahler im höchsten Maass. Nichts konnte ihn abhalten, für das was er für nötig hielt, das Aeusserste zu riskieren. Das hat seine Wiener Operndirektionsführung gezeigt, und die Feinde, die er sich durch sie verdient hat. Die gesamte Schlechtigkeit von Wien brachte ^{er} ~~es~~ zur Einigkeit, die unverlässlichsten Elemente waren gebunden, waren todsichere Kämpfer gegen ihn geworden. Aber er hatte auch den Mut, zu ertragen, zu dulden. Ich kenne eine Affäre, in der er, mit keiner Wimper ^{zückend} ~~zwickend~~, die Angriffe der Presse auf sich nahm, kein Wort erwiderte, obwohl das, dessen man ihn beschuldigte, zwar in seinem Namen, aber gegen seinen Willen und trotzdem er davon abgeraten hatte, geschehen war. Er hätte einen jüngeren Freund ausliefern müssen, und das wollte er nicht. Lächelnd nahm er das hin, wie eine Selbstverständlichkeit und nie hat er später ein Wort davon erwähnt.

Knirzen
Die Zeitschrift brachte ^{im vorigen Jahr} ~~einige~~ einige seiner Briefe. Als ich die las, verlor ich beinahe den Mut, etwas über ihn zu sagen. Hier ist ja schon das Schönste gesagt. Die Erläuterung verkleinert nur. Hier giebt es nur Bewunderung. Wie er die Schlusscene aus Faust ^{erklärt} ~~erläutert~~, das giebt einen Begriff davon, ^{wie} tiefer als Theater-Direktor das Wesen der Dichtungen erfasste, die er darstellte. Ich habe selbst ~~ein~~ Gelegenheit gehabt, ein Beispiel zu erleben. In einem Gespräch über Wagner, bekannte ich, dass ich am wenigsten mit dem Lohengrin anzufangen

~~wüsste~~ wisse. Das gab er nicht zu, und nannte mir sein Deutung,
 die möglicherweise persönlich ist, aber eben deshalb so wundervoll
 weil sie zeigt, dass im Kunstwerk immer ^{das} (drin ist was ein Produktiver
 drin sieht. Er sagte: Elsa sei das ungläubige Weib, das nicht
 imstande ist, ~~zu dem Mann~~ ^{Vertrauen zu dem Mann,} Vertrauen zu haben, ^{der} ihr ein Beispiel
 von Vertrauen gegeben hatte, indem er ihr glaubte, ohne auch nur
 im geringsten nach ihrer Schuld zu fragen. Die Fähigkeit zu
 vertrauen ist männlich, das Misstrauen weiblich. Das ist wohl
 wirklich ein Hauptzug aus dem Inhalt des Lohengrin. Aber selbst
 wenn es das nicht wäre: der hätte Recht, der imstande ist, etwas
 darin zu erblicken, und der nichts sieht hat Unrecht. Mahler sah
 überall und vor allem: er hatte Respekt vor den Ganz-Grossen, und
 wusste, man habe die Pflicht, dort immer zu begreifen oder zu
 bewundern, wo ein solcher spricht. ~~Das ist auch der~~ ^r Sinn des
~~Verwieses~~ ^{Verwieses}, den er in einem anderen Brief Bruno Walter erteilt, als
 der gegen einen Satz Wagners polemisiert. (Es handelt sich
 offenbar um einen Ausspruch Wagners zugunsten der Programmmusik.)
 " Das Wort Wagners, das Sie ^{citieren} ~~zitiieren~~, leuchtet
 " mir völlig ein. Ich weiss nicht, wo Sie den Irrtum erblicken.
 " Man darf nicht ^{(das Kind} mit dem Bade ausschütten! Dass unsere Musik das
 " Rein-menschliche (Alles was dazu gehört, also auch das
 " Gedankliche) in irgendeiner Weise involviert, ist ja doch nicht
 " zu leugnen. ^r Es kommt, wie in aller Kunst, eben auf die reinen
 " Mittel des Ausdrucks an etc. etc. ^(Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen.) Aber was man musiziert, ist
 " doch immer der ganze (also fühlende, denkende, atmende, leidende
 " etc.) Mensch. Es wäre ja auch weiter nichts gegen ein

Mahler Briefe

" Programm' einzuwenden (wenn es auch nicht gerade die höchste
 " Staffel der Leiter ist)---aber ein Musiker muss sich da aussprechen
 " und nicht ein Literat, Philosoph, Maler (alle die sind im
 " Musiker enthalten.) --

" Mit einem Wort: wer kein Genie besitzt, soll davon
 " bleiben, und wer es besitzt, braucht vor nichts zurückzuschrecken."

Es ist bekannt, dass Mahler gegen die Programm-
 musik war. Aber neben dem Respekt vor dem Wort Wagners, spricht
 sich da noch etwas anderes aus. Nämlich dieses: "Man darf nicht
 das Kind mit dem Bade ausschütten", dieses Maasshalten, dieses
 Bewusstsein, dass weder das eine allein absolut richtig, noch das
 andere absolut falsch ist, behütet den Ganz-Grossen vor der
 Uebertreibung, in die so leicht die jungen geraten, die geistliche
 sein wollen als der Papst.

Auch mich hat Mahler in einer ähnlichen Angelegen-
 heit, auf den richtigen Weg geführt. In meiner Entwickelung, gab
 es eine Zeit, in der ich mich gegen Wagner, der mir früher das
 Höchste war, absolut ablehnend verhalten musste. Ich sprach zu
 Mahler davon, und war vielleicht sogar etwas heftig. Mahler
 entgegnete: er kenne diesen Zustand, er habe auch solche Zeiten
 gehabt, in denen er sich gegen von diesem oder jenem Grossen
 abgewandt habe. Aber man dürfe darin nie zu weit gehen. Man
komme zu diesen immer wieder zurück. Die stünden unverrückbar
auf ihrem Platz, und es empfehle sich vor allem: niemals den
Respekt zu verlieren. Ich kann mich leider nicht des Wortlauts

dieses Ausspruchs entsinnen, und solche Erlebnisse sollten nur im Wortlaut citiert werden. Aber als das ^(Schöne) ~~Wunder~~ daran, fühlte ich die Weisheit eines leidenschaftlichen Menschen, der selbst alle Stürme mitgemacht hat, der selbst Götter erhöben und gestürzt hat und der nun am Höhepunkt seiner Entwicklung, die Nachsicht besitzt, einem Jüngeren einen Verweis zu erteilen, dass der nicht beschämt sein muss, sondern erquickt ^{wird.} ~~wird~~ Weil ihm nicht bloss eine Zurechtweisung, sondern vor allem eine Lehre erteilt wird, weil er nicht bestraft, sondern vielmehr beschenkt wird.

Ich finde es besonders heute für wichtig, diesen Ausspruch zu erwähnen, weil die Jugend im Begriff steht, sich von Wagner abzuwenden. Wenn sie, was ja nicht unmöglich, das wirklich muss, dann mag sie es tun. Aber sie übertreibe nicht, und sie vergesse nie den Respekt vor den Grossen.

Ich habe den Unterschied zwischen Genie und Talent folgendermaassen zu definieren versucht:

Talent ist die Fähigkeit zu erlernen, Genie die Fähigkeit sich zu entwickeln. Das Talent nimmt zu, indem es ~~Dinge und~~ ^{G. Alch} Fähigkeiten, die es ausser ihm schon gab, sich aneignet, sich assimiliert und sie schliesslich sogar besitzt. Das Genie besitzt ~~alle~~ alle seine zukünftigen Fähigkeiten schon von vornherein. Es entwickelt ^{sie} ~~W~~ nur, es wickelt sie nur ab, es entrollt, entfaltet sie bloss.]

Während das Talent, das ein Begrenztes, nämlich das schon Vorhandene, zu erlernen hat, sehr bald seinen Höhepunkt erreicht, ^{wonach} ~~worauf~~ es meist wieder zurücksinkt, erstreckt sich die Entwicklung des Genies ^(das neue Wege ins Unbegrenzte sucht) über das ganze Leben. Und daher kommt ³² es, dass kein einziger einzelner Moment in dieser Entwicklung dem andern gleicht. Jedes Stadium ist gleichzeitig Vorstadium zu einem nächsten. Es ist ein ewiges Verwandeln, ein ununterbrochenes Neuentstehen aus einem einzigen zugrundeliegenden Keim. Es ist klar, warum dann zwei einander fernstehende Punkte dieser Entwicklung so seltsam sich von einander unterscheiden, dass man sie zunächst gar nicht als zusammengehörig erkennt. Erst bei näherem Besehen erkennt man in den Möglichkeiten des früheren Zustandes, die Gewissheiten des Späteren.

Ein wunderbarer Beleg für diesen Satz, sind mir die Bildnisse Mahlers.

GUSTAV MAHLER ARCHIV

~~2/1~~ Da ist eines, das ihn als ungefähr 18-jährigen zeigt. Alles ist noch verschlossen. Ein Jüngling, der ~~schon~~ noch nicht ahnt, was sich in ihm abspielen wird. ~~Er~~ sieht nicht aus, wie ^{jene} jungen Künstler, ^{denen es wichtiger ist, wie ein Groher auszusehen,} die ~~so~~ so nötig haben, recht sehr ^{als im Großen zu sein} nach dem auszugehen, was sie eben lernen wollen recht wenig zu ~~sein~~. ~~Er~~ sieht aus, wie einer der wartet auf etwas das kommen wird, das er aber noch nicht weiss. Ein zweites Bild zeigt den ungefähr 25-jährigen. Hier ist schon etwas vorgegangen. Merkwürdig, die Stirn ist höher geworden; das Hirn nimmt offenbar mehr Platz ein. Und die ~~6~~ Gesichtszüge, ---früher bei allem merkwürdigen Ernst fast die eines, der sich noch etwas Kraft anschlafen möchte, ehe er an die Arbeit geht---die Gesichtszüge sind jetzt gespannt. Sie verraten: er weiss schon ^(was die Welt) Gutes und Böses, ~~was die Welt~~ kann, aber sie sind fast hochmütig: er wird ^(schon) sie kleinkriegen. Aber nun ein Sprung zum Kopf des 50-jährigen. Wie der daraus werden konnte, ist rätselhaft. Fast keine Aehnlichkeit mit den Jugendbildern zeigt er. Die Entwicklung von Innen ^(heraus) hat ihm eine Form gegeben, die alle Vorstadien, ich möchte sagen, verschluckt hat. Gewiss sind auch sie in der letzten Form enthalten. Sicher hat jeder der sehen kann, schon in den Jugendbildern den ganzen Menschen erraten. Aber die ⁴² Stufenleiter rückwärts schauend, ist es so schwer in ihnen, die an sich gewiss ausdrucksvoll sind, den Ausdruck der reifen ~~W~~ wahrzunehmen, wie neben einem sehr hellen Licht, die Strahlen eines geringeren. Man muss lange das Auge von den Gewissheiten ^{des} ~~älteren~~ wegwenden, ehe man ^(in den) in jüngeren wieder die Möglichkeiten sieht. Hier haben die Gedanken und Gefühle, die diesen Menschen bewegten eine Form geschaffen. Das ist nicht wie bei den genialen Junglingen, die am besten aussehen solange sie jung sind, und sich auch äusserlich ^(sichtlich) zum Philister umformen, wenn sie älter werden. Ein Aussehen kann man eben nicht lernen. Und das Gelernte bleibt nicht, sondern geht zurück. Aber das Angeborene geht von einem Höhepunkt zum nächsten, entwickelt sich zu immer höheren Ausdrucksformen. Macht Sprünge, die dem Zuschauer desto räthselhafter, ^(werden) je dringender er wünscht, sie zu verstehen.

Mahler's Entwicklung gehört überhaupt zu den Ueberwältigendsten. Eigentlich ist schon in der ersten Symphonie alles da, was ihn charakterisieren wird; hier schon klingt seine Lebensmelodie an, die er nur entwickelt, zur höchsten Entfaltung bringt. Die Hingabe an die Natur und die Todgedanken. Mit der

My change
 ja

merkwürdigen Ernst fast die Bines, der sich noch etwas Kraft
anschlafen möchte, ehe er an die Arbeit geht---die Gesichtszüge
sind jetzt gespannt. Sie verraten: er weiss schon ^(was die Welt) Gutes und
Böses, ~~was die Welt~~ kann, aber sie sind fast hochmütig: er wird
^(as schon) sie kleinkriegen. Aber nun ein Sprung zum Kopf des 50-jährigen. 39
40
41

Wie der daraus werden konnte, ist rätselhaft. Fast keine
Aehnlichkeit mit den Jugendbildern zeigt er. Die Entwicklung
von Innen ^(heraus) hat ihm eine Form gegeben, die alle Vorstadien,
ich möchte sagen, verschluckt hat. Gewiss sind auch sie in der
letzten Form enthalten. Sicher hat jeder der sehen kann, schon
in den Jugendbildern den ganzen Menschen erraten. Aber die 42
Stufenleiter rückwärts schauend, ist es so schwer in ihnen, die
an sich gewiss ausdrucksvoll sind, den Ausdruck der reifen
Wahrzunehmen, wie neben einem sehr hellen Licht, die Strahlen
eines geringeren. Man muss lange das Auge von den Gewissheiten ^{des}
~~aelteren~~ ^(in den) wegwenden, ehe man ~~im~~ ^{in den} jüngeren wieder die Möglichkeiten
sieht. Hier haben die Gedanken und Gefühle, die diesen Menschen
bewegten eine Form geschaffen. Das ist nicht wie bei den
genialen Junglingen, die am besten aussehen solange sie jung
sind, und sich auch äusserlich ^(sichtlich) zum Philister umformen, wenn sie
älter werden. Ein Aussehen kann man eben nicht lernen. Und das 43
Gelernte bleibt nicht, sondern geht zurück. Aber das Angeborene
geht von einem Höhepunkt zum nächsten, entwickelt sich zu immer
höheren Ausdrucksformen. Macht Sprünge, die dem Zuschauer desto
^(werden) räthselhafter, je dringender er ^(er) wünscht, sie zu verstehen.

Mahler's Entwicklung gehört überhaupt zu den
Ueberwältigendsten. Eigentlich ist schon in der ersten Symphonie
alles da, was ihn charakterisieren wird; hier schon klingt seine
Lebensmelodie an, die er nur entwickelt, zur höchsten Entfaltung
bringt. Die Hingabe an die Natur und die Todesgedanken. Mit dem
Schicksal ringt er hier noch, aber in der Sechsten anerkennt er
es, und diese Anerkennung ist Resignation. Aber selbst die
Resignation wird produktiv, und erhebt sich in der VIII zur
Verherrlichung der höchsten Freuden, zu einer Verherrlichung, die

nur der vermag, der bereits weiss, dass diese Freuden nicht mehr für ihn sind, ^{der bereits resigniert hat} der bereits fühlt, dass sie nur ein Gleichnis sind, 44 für höhere und höchste Freuden, eine Verherrlichung des höchsten Glückes, wie er es in dem ~~letzlichen~~ Brief an seine Frau, wo ~~we~~^{er} die Schlusscenen des Faust interpretiert, auch in Wortem ausdrückt:

Alles Vergängliche (was ich Euch da an den beiden Abenden vorgeführt habe)---sind lauter Gleichnisse; natürlich in ihrer irdischen Erscheinung unzulänglich---dort aber, befreit von dem Leibe der irdischen Unzulänglichkeit wird es sich ereignen, und wir brauchen dann mehr keine Unschreibung, keinen Vergleich---Gleichnis---dafür---dort ist es eben getan, was ich ^{hier} zu beschreiben versuchte, was aber doch nur unbeschreiblich ist Und zwar, was?! Ich kann es Euch wieder nur im Gleichnis sagen:

Ewig-
Das (Weibliche) hat uns hinangezogen---wir sind da--- wir ruhen---wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, erstreben konnten....."

Das ist ein Weg, dorthinzugelangen! Nicht bloss mit dem Verstand, ~~denn das nachzudenken vermag jeder.~~ Sondern mit dem Gefühl, darin selbst schon zu leben. Der lebt schon nicht mehr auf der Erde, der sie so ansieht. Den hat es schon hinangezogen.

Im Musikalischen zeigt seine Entwickelung ein unentwegtes Aufwärts. Gewiss sind schon die ersten Symphonien von grosser Formvollendung. Denkt man aber an die Straffheit und Knappheit der Form der Sechsten, wo keine überflüssige Note steht

wo alles ^{auch} noch so ^{Weit ausgreifende} ~~Verstand~~ notwendiger Bestandteil,
 und organisch eingefügt ist, sucht man gar zu erfassen, wie
 diese beiden Sätze der VIII Symphonie nichts anders sind als
 ein einziger unerhört langer und weiter Gedanke, ein einziger
 auf einmal empfangener, überblickter und bewältigter Gedanke,
 dann staunt man über die Kraft eines Hirns, das sich schon in
 jungen Jahren ^U Unglaubliches zutrauen dürfte, hier aber das
 Unwahrscheinlichste zum Ereignis gemacht hat.

Und im Lied von der Erde, kann er dann plötzlich
 auch die kürzesten und zartesten ^F Formen. Das ist ~~immer~~ höchst
 merkwürdig aber doch einleuchtend: die Unendlichkeit in der
 VIII, und die Endlichkeit des Irdischen in dieser Symphonie.

~~Seine Neunte. Kann ich bloss aus dem Klavierauszug.~~

~~Sie~~ ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr
 als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch
 einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloss als Sprachrohr
 benutzt. ^{hat} Diese ^{Werk} ~~Symphonie~~ ist nicht mehr im Ich-ton gehalten.

^{Es} Sie ^{bringt} ~~bringt~~ sozusagen objektive, fast leidenschaftslose
 Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem bemerkbar wird,
 der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger
 Kühle wohlfühlt. ^{was seine Zehnte, in der, wie bei Beethoven, Skizzen etc.}

^{liegen} sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren ^{wie} ~~über~~ bei Beethoven
 und Bruckner. Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer
 darüber hinaus will, muss fort. Es sieht aus, als ob uns
 in der Zehnten etwas gesagt werden ^{könnte} ~~sollte~~, was wir noch nicht
 wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine
Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe.
 Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer
 von denen, die sie wissen, die Zehnte schriebe. Und das soll
 wohl nicht so sein.

Wir sollen noch weiter in einem Dunkel bleiben, das
 nur gelegentlich durch das Licht des Genies erleuchtet wird.

22
 Wir sollen noch weiter kämpfen und ringen, sehnen und wünschen.
 Und es soll uns noch weiter versagt sein, dieses Licht, solange
 es bei uns weilt, zu sehen. Wir sollen blind bleiben, bis wir
 Augen erworben haben. Augen, die die Zukunft sehen. Augen, die
 mehr als das Sinnliche, das nur ein Gleichniss ist, die das
 Uebersinnliche durchdringen. Unser ~~Seele~~ Seele soll dieses Auge sein.
 Wir haben eine Aufgabe: uns eine unsterbliche ^{Seele} zu erwerben. Sie
 ist uns verheissen. Wir besitzen sie schon in der Zukunft, wir
 müssen es dahinbringen, dass diese Zukunft unsere Gegenwart wird.
 Dass wir nur in dieser Zukunft leben, und nicht in einer Gegen-
 wart, die nur ein Gleichniss, und wie jedes Gleichniss,
 unzulänglich ist.

x x
 x
 x x
 es '
 Und das ist das ^{Wesentliche} Menschliche am Genie, dass ^{es} ~~er~~ diese
 Zukunft ist. Das ist der Grund warum der Gegenwart das Genie ⁴⁵
 nichts ist. Weil Gegenwart und Genie nichts miteinander zu tun
 haben. Das Genie ist unsere Zukunft. So werden wir ^{einst} ~~nicht~~ sein,
 wenn wir uns durchgerungen haben. Das Genie leuchtet voran, und
 wir bemühen uns nachzukommen. Dort wo ~~es~~ ^{es} sich befindet ist ~~es~~
 schon hell; aber wir können diese Helligkeit nicht vertragen.
 Wir sind geblendet, und sehen nur eine Wirklichkeit, die noch
 keine ist, die nur Gegenwart ist. Aber eine höhere Wirklichkeit
 ist beständig, und die Gegenwart vergeht. Unvergänglich ist die
 Zukunft, und deshalb besteht die höhere Wirklichkeit, die
 Wirklichkeit unserer unsterblichen Seele *lediglich in der Zukunft.*

Das Genie leuchtet voran
 Und wir bemühen uns nachzukommen!
 Bemühen wir uns wirklich genug?
 Hängen wir nicht zu sehr am Tag?

Wir werden nachkommen, denn wir müssen. Ob wir wollen oder nicht. Es zieht uns hinan.

Wir müssen mit.

Das, so scheint es mir, hat, wie das Werk jedes ~~großen~~ Grossen, auch Gustav Mahler's Werk uns sagen dürfen. Es ist uns oft ~~gefragt~~ ^{gesagt} worden, und wird uns, ehe wir es ganz erfassen, noch viel öfter gesagt werden müssen. Es wird immer plötzlich ganz still, nachdem einer dieser Grossen gesprochen ^{hat}. Wir lauschen. ⁴⁷
⁴⁶ Aber bald hat uns das Leben wieder mit seinem Lärm.

Soviel ~~dürfte~~ dürfte Mahler, von dieser Zukunft verraten, als er ~~mehr~~ mehr sagen wollte, würde er abberufen. Denn es soll noch nicht ganz still werden; es soll noch Kampf und Lärm weiter sein.

Und wir sollen noch glühen vom Widerschein eines Lichts, das uns blendete, wenn wir es ~~sehen~~ ^{sähen}.

Ich kämpfte hier für Mahler und sein Werk. Ich habe polemisiert, ich habe harte und scharfe Worte gegen seine Gegner gesagt. Ich weiss es, wenn er ~~zuhörte~~ zuhörte, würde er lächelnd abwinken. Denn er ist dort wo man nicht mehr Vergeltung übt.

Aber wir, wir müssen ^{noch} doch weiter kämpfen, da uns die Zehnte nicht gesagt würde.

Fehonby: Mahler-Essay
Überarbeitung

- 2.) 4 Blätter Lichtpausfolie, Autograph.
ersetzt den Teil von S. 27 - 30
des Originaltyposkripts

Angela
19. III 79

- 1.) 2 Typoskriptblätter (Lichtpausfolie)
ersetzen die Seiten 18 f. des
Originaltyposkripts (die aus-
gestrichenen Textabschnitte)

Man beachte wie merkwürdig viele, und auch kürzere Themen gebaut sind. Das erste Thema des Andantes der sechsten Symphonie, z.B. ist zehn Takte lang. Seiner Konstitution nach ist es eine Periode, die normal acht Takte lang wäre. Aber im vierten Takt,

Notenbeispiel (a)

wo in der Periode die Zäsur stünde, wird die Note ^{FS} ~~die~~ ^{sein kann} ~~die~~ ^{gedehnt} ~~gedehnt~~ wie ^{im} ~~im~~ ^{Noten} ~~Noten~~ ^{beispiel} ~~beispiel~~ (b) eine punktierte Achtel ~~gedehnt~~ ^{gedehnt} auf drei Viertel gedehnt, wodurch dann die Achtelnotenfigur ^o ~~I I~~ ^{in den} ~~in den~~ ^{fünft} ~~fünft~~ ^{en} ~~en~~ ^{Takt} ~~Takt~~ verschoben wird. Der Vordersatz der

NOTENBEISPIEL (B)

Periode wird ^{ist} ~~ist~~ somit viereinhalb Takte lang. In einer symmetrischen Periode ~~ist~~ ^{ist} der Nachsatz ebensolang, was ~~insgesamt~~ ^{insgesamt} neun Takte ausmacht. ~~Er~~ ^{Er} beginnt noch im fünften Takt, und wenn nicht im siebenten Takt eine der vorhergehenden Dehnung entsprechende neuerliche Dehnung erfolgte, so würde er enden, wie im Notenbeispiel (d): im neunten Takt.

Notenbeispiel (d)

Es ist damit jedoch noch nicht unbedingt nötig, dass diese Melodie zehn Takte lang werde. Notenbeispiel (c) zeigt, dass trotz der Dehnung im siebenten Takt eine Endung ~~am~~ ^{am} am ersten Taktteil des neunten Taktes möglich ist. Das deutet darauf hin, dass in den Takten 8 und 9 noch eine weitere künstliche Dehnung erfolgt, obwohl hier die ~~Kadenznahme~~ ^{Kadenznahme} kadenzielle Kontraktion vorgenommen wurde.

Es ist wundervoll, wie sich diese Abweichungen vom konventionellen gegenseitig das Gleichgewicht halten, ja einander bedingen. Das beweist ein höchstentwickeltes Formgefühl, wie man es nur in den grossen Meisterwerken findet. Das ist nicht etwa das Kunststück eines "Technikers" - einem Meister würde es nicht ^{gelingen} ~~gelingen~~ wenn er es sich vornähme. ~~dergleichen ist ein Einzelfall.~~

GUSTAV MAHLER ARCHIV

Das sind Einfälle, die sich der Kontrolle des Bewusstseins entziehen,
Einfälle, die nur dem Genie zukommen, das sie unbewusst empfängt
und Lösungen produziert ohne zu bemerken, dass ein Problem vorgelegen
hat.

diese Aenderung beginnt auf Seite 18. Von Zeile 7 (von unten)
ist alles zu streichen. Ebenso entfällt die ganze nächste Seite
(19) und die ersten zwei Zeilen von Seite 20.

Nach dieser Einschaltung (und Streichung) folgt dann auf Seite 20 :

"Wollte ich mich weiter mit Technischem befassenetc,

Als Direktor der Wiener Hofoper fungierte er nicht bloß als Musiker, forderte er nicht bloß von Musikern und Sängern Annäherung an Vollkommenheit und selbstvergessende Hingabe an den Willen der Meisterteile, sondern er war auch deren Interpret in der Ausdeutung des dichterischen Inhalts. Wie tief ~~er~~ sein Denken in die Absichten der Meister eindrang dafür mag folgendes Beispiel illustrieren.

In einem Gespräch mit Wagner's Dienerin erwähnte ich, dass ich ~~mit~~ ^{nicht} ~~ausgefunden~~ ^{gefunden} ~~habe~~ ^{habe} ~~den~~ ^{den} ~~tieferen~~ ^{tieferen} ~~Sinn~~ ^{Sinn} ~~des~~ ^{des} ~~Lohengrin~~ ^{Lohengrin} ~~Textes~~ ^{Textes} ~~gefunden~~ ^{gefunden}. Die bloße Fabel mit ihren romantischen Wundern, ~~Verwünschungen~~, ~~Hexereien~~, ~~Zaubertränken~~ und Rückverwandlungen schien nicht einem tieferen menschlichen ~~bedeutung~~ ^{bedeutung} entsprechen. So ~~ist~~ ^{ist} ~~der~~ ^{der} ~~Appel~~ ^{Appel} ~~an~~ ^{an} ~~das~~ ^{das} ~~Nationalgefühl~~ ^{Nationalgefühl} ~~und~~ ^{und} ~~die~~ ^{die} ~~Weihe~~ ^{Weihe} ~~des~~ ^{des} ~~Grals~~ ^{Grals} hervorrief, so war es schwer es ~~als~~ ^{als} ~~schwer~~ ^{schwer} ~~zu~~ ^{zu} ~~erklären~~ ^{erklären}, dass sie Lohengrin's Herkunft zu wissen wünschte; auch wenn Ortrud nicht ihren Argwohn erregte.

"Es ist der Unterschied zwischen ~~den~~ Männern und Weib," erklärte er, "Elisa ist das ungläubige Weib. Sie ist unfähig dem Mann dasselbe Ausmaß von Vertrauen zu schenken, das er ~~zu~~ ^{zu} ~~be~~ ^{be} ~~wiesen~~ ^{wiesen} ~~hatte~~ ^{hatte}, als er für sie ~~kämpfte~~ ^{kämpfte}, ~~er~~ ^{er} ~~glaubte~~ ^{glaubte}."

John 27 +

about fotos 30/31
Walter 27/28/29
Tren

Als Direktor der Wiener Hofoper ~~funktionierte~~
er nicht bloß als Musiker, forderte er nicht bloß
von Musikern und Sängern Annäherung an
Vollkommenheit und selbstvergessende
Hingabe an den Willen der Metastroke, son-
dern er war auch deren Interpret in der Aus-
deutung des dichterischen Inhalts. Wie tief
~~er sich~~ sein Denken in die Absichten
des Meisters eindringt ~~dafür~~ mag folgendes
Beispiel illustrieren.

In einem Gespräch ^{über} Wagners Die Walküre
erwähnte ich, dass ich ^{nicht aus laudender} ~~Wagner =~~
~~grün aus den wenigsten Verhältnissen für den~~ ^{sein}
den tieferen Sinn des Lohengrin Textes ^{heraus}
kann finden. Die bloße Fabel mit ihren
romantischen Wundern, ~~Verwandlungen,~~
Verwünschungen, Hexerei, Zaubertränken
und Rückverwandlungen schien nicht
einem tieferen menschlichen ~~Wesen~~
Gefühl ^{wiel} zu entsprechen. ^{Eindeutigkeit} ~~Sogar~~ auch der
Appel an das Nationalgefühl und die
Weihe des Gals hervorrief, so war es schwer
es alsaturerargen, dass sie Lohengrins Her-
kunft zu wissen wünschte; auch wenn Ortrud
nicht ihren Argwohn erregte.

„Es ist der Unterschied zwischen ~~dem~~
Männ und Weib,“ erklärte er, „Elsa ist
das ungläubige Weib. Sie ist unfähig dem
Mann dasselbe Ausmaß von
Vertrauen zu schenken, das er
bewiesen hatte, als er für sie
„kämpfte, ~~etwa~~ + glaubend.“

about fotos 30/31
Waller 27/28/29
Treu

" ohne auch eine Frage zu stellen
 " nach Schuld oder Anschuldigung zu fragen. Die
 " Fähigkeit zu vertrauen ist nämlich
 " das Misstrauen weiblich. " Gewiss das Mis-
 trauen entspringt der Angst der Schutz-
 bedürftigen; Vertrauen aber ^{feststeht}
 aus dem Kraftbewusstsein ^{des Schützers} und
 des Schützers von Brabant. Sittlich menschen-
~~liche~~ Diese Deutung enthüllt die ~~psychologische~~
~~richtige~~ Grundlage, des velleicht etwas
 theatralischen " Nie sollst du mich
 befragen. "

Mahler, ein Leidenschaft-durchglühter
 Mann, der ~~den~~ alle Stürme des Lebens
 mitgemacht, " ~~wurde~~ ^{wurde} allen Kunden geknechtet
 gewesen war, der selbst Götter erhaben und
 geschnitten hatte, besass, auf dem Höhepunkt
 des Lebens die Ruhe, das Maß, den Ab-
 stand, den eine gewisse Abgeklärtheit
 verleiht. ~~Die~~ ^{Diese} ~~er~~ ^{er} befähigte ^{ihn} in den Werken der
 Großen immer das Tiefste zu sehen, das
 worauf ein unveränderlicher Respekt basiert,
 den wir Jüngern abzu verlieren im Be-
 griff waren.

Mahler war kein Freund der Programmmusik.
 Wenn er - ein Autorat - nicht liebe
 solche Dinge zu diskutieren, er hätte
 er eben falls nicht, dass man ihm " nach
 dem Grunde " redete. Das musste
 ein junger Kapellmeister erfahren,
 der allerdings noch den Fehler machte

Waynes zu attackieren. "Das Wort Wagner's
 das Sie citieren, leuchtet mir völlig ein" (3
 schrieb er; "dass unsere Musik das "Rein-
 menschliche (Alles was dazu gehört, also auch
 das Gedankliche) in irgendeiner Weise
 reflektiert, ist doch nicht zu bezweifeln. Es
 kommt doch, wie in aller Kunst, eben auf
 die reinen Mittel des Ausdrucks an! Aber
 was man musiziert, ist doch immer, der
 ganze, fühlende, deutende, atmen-
 leidende Mensch." Dagegen, so fühlte er
 fort, sei nichts einzuwenden, sofern
 ein Musiker sich da ausdrücke, aber
 nicht ein Literat, ein Philosoph ein
 Maler!

Apostelprinzip

Solche Weisheit hätte ihr vor
 Verwirrungen. ~~...~~
 päpstlicher ~~...~~ als der Papst, Verwusste
 dass weder das ^{allein} allein absolut falsch,
 noch das andere absolut richtig ist!
 habe ~~...~~

weil ihnen das rechte Maß fehlt. Darum liess
 seine tief verwurzelte Erkenntnis der wesentlichen
 Werte nicht zu, dass ~~...~~ einem der Großen
 der gebührende Respekt verweigert werde. Vielleicht
 war das auch Auswirkung des Standesgeföhls,

sowie etwa jeder Offizier Respektverletzung 29
 gegen einen anderen Offizier unter allen Um-
 ständen sofort ahnden wird.

Das ist mir passiert:

Es gab in meiner Kontroversion eine Welle,
 in der sich Wagner, der ~~mir~~^{ich} vorher zu den Köch-
 27 sten gerächt hätte, durchaus ablehnend, ja feind-
 setzig gegenüberstand. Es scheint, dass ich sehr
 heftige und möglicherweise Worte darüber
 zu Mahler äusserte. ~~Ich~~ Obwohl ^{sichtlich} imponierender
 schokiert, entgegnete er doch mit ~~bemerkenswerter~~
 Ruhe, ~~da~~ er kenne solche Zustände, er sei
 and durch solche Kontroversen durch-
 gegangen. Das sei nichts Bleibendes; man
 komme zu den Wahrhaft-Größen doch immer
 28 wieder zurück. Die ständen unverrückbar auf
 ihrem Platz und es empfehle sich, niemals den
 29 Respekt zu verlieren.

Diese Lehre war von mir seither von
 großer Bedeutung, denn es wurde mir klar,
 dass nur ~~der~~ einer zu achten fähig ist,
 der selbst Achtung verdient; und dass dieser
 30 Satz sogar die Umkehrung enthält: Wer nicht
 achten kann, ist selbst nicht achtenswert. Und
 diese Erkenntnis ist heute besonders wichtig, wo
 Kriechend (social climber) zuerst einen Gipfel klein
 machen, um selbst größer zu scheinen.

hier folgt dann auf
 Seite 36: Ich habe den
 Unterschied ^{noch} sicher - -