

-1- 1987

Zeit und Geschichte im ersten Satz der Neunten Symphonie Mahlers

(Vortragsentwurf)

Musik ist Zeitkunst - Zeitkunst schlechthin. Aber wie kommt es zur Entfaltung in der Zeit? Und wie verhalten sich musikalische Zeit, also die innere Zeit des Komponierten Kunstwerks zu unserer Erlebniszeit - und weiters zur geschichtlichen Zeit. Ich möchte, bevor ich auf den ersten Satz der Neunten Symphonie Mahlers zu sprechen komme, dazu einige allgemeinere Bemerkungen vorausschicken.

Versuchen wir, durch eine Betrachtung der Zeitstrukturen im musikalischen Kunstwerk jenes Zentrum zu entdecken, in dem die Zeitwahrnehmung des Komponisten ihren unmittelbarsten Ausdruck findet! Begreifen wir also die musikalische Zeit als vielschichtigen und widersprüchlichen Reflex einer gesellschaftlichen-historischen Wirklichkeit, auf die sich die jeweilige Komposition bezieht - ohne diesen Bezug aber unmittelbar auszusprechen. So entdecken wir in der ~~Zeitstrukturierung~~ ~~Strukturierung~~ ~~eines Kunstwerks~~ die Zeitwahrnehmung eines Komponisten; oder aktiver ausgedrückt die aktive Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner Zeit - unabhängig davon, wie bewußt dieser Prozeß vom Komponisten geführt worden ist.

Gustav Mahler hat wie aus zahlreichen Äußerungen hervorgeht, ein ungewöhnliches Sensorium für die geschichtlichen und gesellschaftlichen Triebkräfte seiner Zeit besessen. Parallel dazu steht seit seiner Ersten Symphonie die Auseinandersetzung mit dem Problem der musikalischen Zeit im Zentrum seines musikalischen Denkens. Schon in seiner Ersten hatte er eine Vision der Zeit entwickelt, die in der klassisch-romantischen Symphonie bis dahin unbekannt geblieben ist. Schon hier versagt die traditionelle Formenlehre, wenn sie das Werk mit abstrakten Kategorien wie Sonatensatz, Rondo etc. zu erklären versucht. ^{Damit} ~~So~~ werden, wie Adorno kritisierte, die Formteile nicht nach ihrer materialen Bedeutung, sondern mit abstrakt-klassifikatorischen Einteilungen beschrieben und damit formalisiert. Das Neue verschwindet in einer derartigen Beschreibungsform in alten Begriffen. Und die musikalische Zeit, ihrem Wesen nach zutiefst ^{am} dynamisch, versteinert damit im Blick des akademischen Betrachters.

Wenn wir uns mit den inneren Triebkräften der musikalischen Zeit bei Mahler auseinandersetzen, so entdecken wir, daß ein Thema, eine Gestalt ~~oder~~

oder eine Themengruppe bei ihrem Wiedererscheinen nicht mehr die gleiche sein kann, daß zwischen erstem und zweitem Erscheinen ein Prozeß abgelaufen ist, ein Prozeß, der unumkehrbar ist, ein Prozeß, um dessen Verständnis wir uns hier bemühen wollen.

(Ext. in leicht verständlichen Worten zum Thema individuelle Erlebniszeit)

Um diese Ausführungen nicht im abstrakten Raum zu belassen, ^{wichtig!} Ihnen diese vielschichtigen Prozesse anhand Mahlers Neunter Symphonie, genauer anhand deren erstem Satz ~~zu~~ veranschaulichen. In diesem Satz nimmt Mahler die Auseinandersetzung mit seiner Zeit in aller Vehemenz auf, leiht den ungelösten Widersprüchen seine Stimme und enthält sich konsequent der Flucht in künstliche Paradiese. Dieser Satz ^{ist} sicherlich aber auch ^{zu} jenen Sätzen der gesamten Musikgeschichte, in denen die Artikulation der Zeit am vielschichtigsten und tiefsten geglückt ist. Wir erleben die Auseinandersetzung zwischen utopischen Potentialen, den ^{erhalten} daraus abgeleiteten Glücksansprüchen und der kontinuierlich ^{stärker} werdenden Unmöglichkeit, diese Glücksansprüche in der Zeit zu verwirklichen. Wir werden also sehen, wie die Zeit in diesem Satz beschaffen ist, und wollen besprechen, welche tiefgreifende Veränderungen den wichtigsten Themengruppen widerfahren.

(Übersicht an der Tafel oder schematisch aufgezeichnet)

Einleitung

In einem statischen Feld erscheinen die Partikel der ersten sechs Takte. Sie sind noch keinen funktionalen Bezügen verpflichtet.

Ein ungerichteter Innenraum der Komposition wird eröffnet, nicht aber eine Einleitung. Zu Beginn der thematische Rhythmus, der an zwei katastrophenartigen Augenblicken des Satzes wiederkehrt, wenn die emphatischen Steigerungsbewegungen in sich zusammenstürzen.

(weiteres e2, e3 und e4 erklären)

Takte 7-26

Der Abschnitt wäre in einer rein formalen Analyse das Hauptthema. Doch suspendiert schon der Ablauf dieser 20 Takte die mit diesem Begriff verbundenen affirmativen Erwartungen. Das Thema ist kein Erstes, kein ursprünglich Vorhandenes, das hier als primäre Setzung präsentiert würde.

Vielmehr tastender Versuch, aus kleinen Partikeln eine zusammen-

hängende Gestalt herzustellen. Erinnerung ist das Medium dieses Abschnitts. Diese wird vorerst in Trauer und Resignation erfahren. Doch verharret der Satz nicht ~~in~~ der Haltung von Erinnerung und Resignation, sondern setzt im folgenden alles daran, einer aktiven Erfahrung mächtig zu werden. Kann das mit Takt 7ff. eröffnete Feld als der Versuch aufgefaßt werden, Erinnerung so zu aktivieren, um aus den tastenden Ansätzen des Anfangs eine konsistente Erfahrung zu gewinnen, so widerfährt diesen Impulsen schon nach kurzem die Diskontinuität des Verlaufs, in ihm - stockt nach der Formulierung Adornos "der Vortrag ein wenig, vom schweren Atem des Erzählenden begleitet."

(Takt a2) Über das fast ausschließlich Fragmentarische von a1 scheint zunächst hinauszuführen. Doch ist das Erinnernte weit davon entfernt, ein besitzbares Festes vorzustellen. Denn die Gestalt, in der die melodische Erscheinung hier zum ersten Mal erklingt, wird im Verlaufe des Satzes nie mehr wiederkehren - so wie sie auch bei ihrem ersten Erklingen bald von einem dissoziativen Prozeß erfaßt wird. Natürlich haben wir kein "Hauptthema" mehr vor uns: dessen affirmative Bedeutung wird negiert sowohl durch den Ausdrucksgehalt von A, der sich durch den inneren Ablauf seines Erscheinens "als sein eigenes Resultat" und nicht als Setzung präsentiert, wie auch durch die Unwiederholbarkeit seiner konkreten Gestalt in der weiteren Satzgeschichte.

IX.
Der erste Satz von Mahler's 9. Symphonie thematisiert Erinnerung nicht als Gegenwartersatz, nicht als rückwärts gewandte Flucht, um aus einer bedrohlichen ~~und bedrohenden~~ Gegenwart zu flüchten. Vielmehr werden die utopischen Spuren des Erinnerung zum Stachel für die aktive Auseinandersetzung mit und in der Gegenwart; das bedeutet immer musikalisch die Herausforderung der musikalischen Zeit, die Erfahrung ihrer Unumkehrbarkeit als Reflex geschichtlicher Prozeßhaftigkeit zu begreifen und den Möglichkeiten und Gefahren historischer Zeit ins Auge zu blicken.

-4- Damit sind entscheidende Impulse des B-Teils ^(T. 27-46) umschrieben.

Die Beziehung zwischen B und A wird so hergestellt, daß B die statisc ^(u)

Moment~~x~~ von A dynamisiert. Der Satz wird mit aller Emphase auf ein Ziel hingerrichtet - eine in der Geschichte des Satzes neue Qualität. Diese teleologische Komponente, die sich von der Erfahrung einer utopischen Hoffnung leiten läßt, hat die dissoziative Konfiguration von A zur Voraussetzung, als deren punktuelle Überwindung sie in T. 47-54 erscheinen wird. In den Takten 27 und 28, die den B-Komplex vorbereiten, wird dessen Zeit-Beziehung zu A ersichtlich: die fallende Sekund (T. 27, Hr.) wird ebenfalls auf schlechtem Taktteil betont - als kleine Sekund und durch die dynamische Akzentuierung ist sie jedoch im Ausdruck verschärft und nach vorne gerichtet: nicht mehr resignativ, sondern jetzt mit deutlich vorantreibendem Gestus. Ähnlich tritt auch das Hornmotiv im nächsten Takt auf, das aus einem dissoziativen Abschnitt (T. 16, Eh.) gewonnen ist und dessen Ausdruck kein rückwärts gewandtes Nachhängen mehr kennt, sondern unruhig auf das Kommende verweist.

~~Kurzbeschreibung von B (T. 27-46)~~

~~(harmonische Achse cis-gis, erste Vl. gewinnen terzweise an Höhe, Gewinn ~~xxx~~ an zielgerichteter Energie, Transformation resignativer in teleologische Komponenten, siehe T. 39/40)~~

Formsinn von B: mit A verwandt, zugleich aber Widerstand gegen dessen resignative, dissoziative Haltung, gegen die er produktiv aufbegehrt, indem er die utopischen Potentiale des Erinnerungten als Fermente eines prozessualen ~~Abschnitts~~ ^{AUFBRUCHS} aktiviert.

Variantebeziehung mehrerer Fanfaren - Hinführung zum durchbruchartigen Höhepunkt T. 47ff., der aber nicht aus der Position einer souverän disponierenden Instanz gewonnen wird, sondern aus dem schwer koordinierbaren Durcheinander der verschiedenen Stimmen.

[144-54]

- 0 -

Die in ihrem Entwicklungsstand

divergenten Gestalten finden trotz der fortissimo abstürzenden Bratschen in einem unvergleichlichen Augenblick zusammen, in dem es für kurze Momente scheint, als sei eine lang ersehnte Vision Wirklichkeit geworden. Adorno hat diesen Abschnitt ~~treffend~~ als "Erfüllung (...) ohne Abgesangsfunktion" bezeichnet. Erfüllung, das "physische Muster von Freiheit", charakterisiert die inhaltliche Intensität des Abschnittes unvergleichlich besser als abstrakte Schematisierungsversuche, die mit Begriffen wie Wiederholung, Variation des Hauptthemas an der inhaltlichen Dimension der Stelle formalistisch vorbeizargumentieren.

N • TELEX: 11397

Unter dem Aspekt der zeitlichen Artikulation stellt sich der Ausdruck durch die emphatische Zusammenfassung der bisher im zeitlichen Kontinuum getrennten, partikularisierten Momente des Satzes her. Für kurze Augenblicke wird die Einheit von Vorspann, a1 und a2 gewonnen. Wenn die verschiedenen Motive zusammenklingen, sind alle Unterschiede ihres bisherigen Entwicklungsstandes in diesem Moment ohne Gewalt aufgehoben, ohne daß ihre Individualitäten einem vorgeordnetem Schema untergeordnet würden.

Im Erfüllungsabschnitt ist der zeitliche Strom verdichtet - die früher verstreuten Impulse finden zum erfüllten Einstand zusammen und stellen den "unersättlichen Ausdruck" dieser Stelle her. Das ursprünglich in der Zeit Getrennte erfährt eine herrschaftsfreie und erfüllte Kommunikation, die ihren "unersättlichen Ausdruck" in der zweistimmigen Einstimmigkeit der ersten und zweiten Violinen findet: als kontrapunktisches Muster von Freiheit durch die durchgehaltene Autonomie beider Stimmen, ohne daß die Herrschaft einer Stimme die andere zu einem ihr untergeordneten Ereignis machte. Doch wird gerade in den entfesseltsten Augenblicken dieses Abschnittes das Moment des Zum-letzten-Mal erfahrbar, die Ahnung thematisch, daß es so nie wieder sein würde.

(Technische Beschreibung des Abschnitts T.47-53)

Das daran anschließende Dissoziationsfeld sinnt dem Erfüllungsabschnitt vergeblich nach. Es folgt der entgegengesetzten Zeitstruktur wie der ihm vorangegangene Abschnitt und zerfällt immer stärker in der Zeit, um an seinem Ende in eine totale Entwicklungslosigkeit zu verfallen.

(un. Beschreibung d. Titels: "An mein Freund...")

In den letzten Takten dieses Abschnitts wird höchst sinnfällig, daß zum Erreichen einer durchbruchsartigen Situation wie in T. 47-53 ein weiteres dynamisches Feld benötigt wird. Das verweist den Satz ein weiteres Mal auf die prozessualen Energien von B. (80ff.: Beschleunigung der inneren Zeit, später (T.92 - 107) thematische Auseinandersetzung mit der Durchbruchvorbereitung der Takte 39 - 46.)

Das Schlußgruppenmotiv T.92 initiiert Kette von Fanfaren, die trotz der Beschleunigung des äußeren Tempos ("Allegro) und der instrumentalen Entfaltung immer mehr von einer perspektivlosen Statik befallen werden.

In dem nun folgenden Feld (T.108-129), dem ersten des zweiten Großabschnittes, schlägt "Hochorganisiertes (...) in Unordnung, Bewegtes in Stillstand" ^(Schubel) um. Die entfesselte Dynamik des vorangegangenen Teiles, die auf einen neuen Durchbruch ^{ge}hinziele hat, führt nirgendwo hin - so wird die musikalische Verlaufskurve auf ihren Ausgangspunkt ~~zurückgeworfen~~, dem ^{ge}synkopierten Rhythmus des Anfangs (T.108 f.), ^{gute Querflöten}.

Traumarbeit ist das Verfahren des damit eröffneten Feldes. Darin ist das Raum-Zeit-Kontinuum suspendiert - die Motive erscheinen in extremer Beleuchtung.

Das Feld kennt keinen Fortschritt im Sinne einer progressiven Zeitartikulation und verbleibt statisch. Die Beziehungen der in ihm versammelten Elemente gehorchen dem Gesetz der Traumlogik. Die "Überlagerungen von Piano und Fortissimo intensivieren die Partie zum drohenden Extrem." ^{Adorno} ~~Sämtliche~~ motivische Materialien sind gegenüber ihrem früheren Kontext verselbstständigt. Aus diesem sind sie durch zwei Mechanismen der Traumarbeit ^{Traum} der Verdichtung und der Verschiebung herausgelöst, ^{Sie} und artikulieren Zusammenhänge, die außerhalb des Traumfeldes ^{bis} bisher nicht stattgefunden haben. Somit thematisiert dieser Abschnitt einen negativen Traum als Folge der fehlgeschlagenen Entwicklung der Takte 80-107, der unter Verzicht auf Vermittlung die potentiellen Konsequenzen der zuvor angedeuteten negativen Dynamik imaginiert.

Alle Vermittlungen im Traumfeld scheinen suspendiert.

(Schwarze Traumlogik: Fanfaren als Nachhall der negativ erfahrenen Geschichte. Montage zeigt, wovor sich der Traum fürchtet: vor der katastrophischen Perspektive der Satzgeschichte)

Vor einem weiteren B-Feld (T. ¹⁶⁷180) - 2017 A- Abschnitt mit großer Zurückgenommenheit

↓
[T. 148-159]

(Differenzen in der Organisation dieses A-Abschnitts unter Berücksichtigung des Prozesses von T. 80 ff.)

Überblendung des A-Felds mit dem darauffolgenden Abschnitt gesteigerter Dynamik

[Die Überblendung der beiden Felder läßt den schroffen Kontrast in der Entwicklungslogik der beiden Abschnitte in grellem Licht erscheinen. Denn die Relation der beiden Zeitebenen ist ungleich diskontinuierlicher als sie es bei den ersten beiden Malen gewesen ist. Hatten sich die Elemente T.27-46 zu einer gerichteten Bewegung gefügt, deren Sinnhaftigkeit sich durch das erreichte Ziel erwies, als die erinnerten Potentiale erfüllte Gegenwart wurden, so wurde im zweiten Versuch das Ziel nicht erreicht, die Brüche schon virulenter, die Vergeblichkeit des Prozesses zur schmerzlichen Erfahrung. Dissoziative Elemente dringen immer stärker in die Zeiterfahrung ein. Doch begegnen wir gerade hier einer zentralen

Erfahrung des Satzes: je gefährdeter die Situation, desto rückhaltloser die Entfernung von der sicheren Ausdruckslage, desto größer in den dynamischen Partien die Beschleunigung der inneren Zeit.

Entwicklung bis T 201

Die für die weitere Satzgeschichte entscheidende Bedeutung dieser Stelle wird aus ihrem Verhältnis zur vorangegangenen Entwicklung erfahrbar. Diese folgte einem ⁽¹⁸⁰⁻²⁰¹⁾forciert dynamischen Impetus, dessen Signatur die Beschleunigung der inneren Zeit ist, um ^{ausgehen}fallen destruktiven Tendenzen ^{zu beschreiben}zum Trotz ^{ihres} utopischer Potential Punkt Gegenwert werden zu lassen, dessen Perspektive in den leuchtenden Takten des durchbruchsartigen Höhepunktes (T. 47-54) erfahrbar wurde.

T 211 ff

Auf den Zusammenbruch folgen entwicklungslose, fragmentierte Partikel. Die sinnfällige Auflehnung gegen die ~~letzte~~ Entwicklung wird im daran anschließenden b-moll-Teil ("leidenschaftlich" T. 211), der sich mit motivischen Materialien von B auseinandersetzt, laut. Dieser B-Abschnitt ist nicht mehr wie bisher einer übergreifenden Dynamik verpflichtet, sondern versucht in mehreren Ansätzen Impulse seiner immanenten Dynamik auszuhorchen. Das führt von der "(...) in dieser Gestalt von Anfang an enthaltenen Polarität zwischen 'crescendo' und 'diminuendo' (vgl. T. 34-38)." ~~...~~

Damit ist dieser b-moll-Teil einer anderen Zeitstruktur verpflichtet. Die Behandlung der melodischen Linie differiert von den Abschnitten T. 27-46, T. 80-107 und T. 184-201. Sie ist gekennzeichnet durch intervallische Fixpunkte und die zwischen diesen vagierenden Stimmen. So ausschweifend letztere in ihren Bewegungsimpulsen mitunter auch sind - sie beschreiben im strengen Sinn keine Entwicklung. Die Zeitstruktur ist stationär (nicht aber statisch), wodurch auch kein Schlußgedanke wie bei früheren B-Teilen erreicht wird. In der Fermate T. 242 scheint die Zeit dann überhaupt stillzustehen. Das daran anschließende Feld zwischen T. 242 und der Fermate T. 253 ist dem Formsinn nach mit dem Abschnitt T. 108-129 verwandt. Die Fanfaren (T. 243 f.) haben jeglichen antizipierenden Charakter verloren - der Eindruck einer fahlen Erinnerung stellt sich durch ihre gleichsam zeitlupenartige Präsentation sowie durch die Sordinierung her. In das Feld klingen abgeblendet einige Bruchstücke des Satzes herein, deren ehemals dynamischer Impetus ~~...~~ ~~nachhaltigste~~ ~~hier~~ suspendiert ist. Motivische Konstante ist die fallende Sekund, die gestische Grundfigur des Satzes. Auch hier wird ~~...~~

Analog zum hinführungsartigen Feld T. 136-147 wird ab der Vortragsbezeichnung "schattenhaft" wiederum der Versuch thematisch, bis zur Wiederaufnahme von A motivische Konturen wieder zu gewinnen. Noch stärker als beim früheren Abschnitt sind die melodischen Linien ins Amorphe hineingezogen.

[In einer neuen Variante erklingen "sehr zart, aber ausdrucks-
voll hervortretend" die beiden ersten Eintakter von a2, die
mit einer Variante von a4 kombiniert werden. Bezeichnender-
weise ist das Motiv a2 zwei Soloviolen anvertraut. Der schon
beim früheren A-Abschnitt (T. 148 ff.) beobachtete Verzicht
auf dynamische Entfaltung und der damit einhergehende ~~Zurück-~~
*Rück*zug in die Sicherung periodischer Abgrenzung ist hier noch
weiter getrieben. Nur Bruchstücke von A finden
zusammen, ohne auch nur den Ansatz einer kontinuierlichen
Entwicklung abzugeben. Das bemerkenswerteste Zeichen des
Zurückweichens ist die einschneidende rhythmische Variante
von e3, das in der gleichen Intervallstruktur wie ~~bei~~ *bei* seinem
ersten Auftreten T. 4 notiert ist. Durch den Verlust der
Synkope erklingt es wie ein fernes Zitat, das durch die Kombination
mit a4 ~~wie ein~~ *als* ferner Nachhall des bewegten Taktes 184 er-
scheint.

KONDUKT

Bestimmendes Modell des Konduktes ist eine gleichsam dialogische Abfolge zwischen Fanfarenvarianten und rudimentären Resten von A. Deren "dynamische Eigenart des Descrescendo zum Takt-schwerpunkt hin wird in einer schneidenden Klangfarbe, die an ersticktes Schreien erinnert, bis an die Zerreißgrenze aufgebläht: ff-p und sf-Diminuendo." Die Fanfaren, Varianten der Traumfeldfanfaren (T. 115 ff. und T. 125 ff.) sowie der Fanfaren zu Beginn des Abschnittes ab T. 168 ff. haben hier den dynamischen Charakter gänzlich verloren. Sie antworten expressiv dem 'ersticktem Schreien' und rufen seine jeweils nächste Abfolge hervor. Sie stehen für den utopischen Anspruch des Ganzen, als dessen ~~endfunktionalisierte~~ ^{radikularisierte} Rudimente sie hier erklingen.

Die Wiederaufnahme von A ("Wieder von Anfang", T. 347 ff.) hat nicht mehr den erinnernden Anfangsgestus oder den zerbrechlichen Charakter der Mittelabschnitte. Als Reflex der Katastrophe wird A zu einem trauermarschartigen Abschnitt entwickelt. "Versuch" und "Gestalt" von A werden jetzt miteinander ver-fugt. Während zu Beginn Dissoziatives (T. 15-17) auskomponiert ist, so wird der Zerfall jetzt expressiv ausgeleuchtet und gleichzeitig zum Auftakt von a2. Die Verfassungsstelle gewinnt ihr Gewicht außerdem durch die Überlagerung von großer und kleiner Sekund.

- T.365ff. als Variation der Takte 64 ff.
- T. 372 - 375 Komprimierung des gesamten Mollkomplexes
- T.376 - 390 Variante von B, aber nun frei von dynamischem Anspruch
freies Ausspielen der Elemente , ohne zielorientierte Verpflichtung
- T. 391 ff. progressives Auflösen aller dynamischen Elemente, Zurücknahme der Fanfare. Zögern als Sinn des Schlusses

Schluß: Auseinandersetzung mit Adornos Proustvergleich: Ist für Proust die Überzeugung vom Zerstörungswerk der zerinnenden Zeit an sich wesentlich, so komponiert Mahler die destruktiven Tendenzen ~~XXXX~~ seiner Zeit aus. Darum geht es Mahler nicht um eine Wiederbelebung der Vergangenheit, sondern darum, die in der Erinnerung enthaltenen Potentiale als Korrektiv der konkreten Gegenwart zu aktivieren.

[Mahler-Adorno] → Input. → 1. Satz → Raus

"Ihre Stimmen verflechten, übertönen sich, rauschen ineinander, bis, unterm Ansporn eines dritten Motives, das Gebilde in leidenschaftliche Gegenwart sich verstrickt [! - d. Verf.], um unter einem Schlag zusammenzubrechen, den man ahnt seit dem Rhythmus des ersten Taktes."

[In dieser Argumentation kommt die dialektische Beziehung zwischen erinnerten Inhalten und der Aktualisierung ihrer Potentiale nicht zum Tragen - eine Beziehung, die im Erfüllungsfeld, das der "leidenschaftlichen Gegenwart" (vgl. T. 27-46) des vorangegangenen Abschnittes ja bedarf, vehement aufleuchtet.

[In der radikalen Durchbildung der musikalischen Zeit wird der erste Satz von Mahlers Neunter Symphonie zum Austragungsort der ungelösten Spannungen und Widersprüche zwischen historischen Triebkräften und individuellen Glücksansprüchen. Zuvor war neben dieser für Mahler immer schon ^{früher} Zeit-Erfahrung noch Rudimente einer metaphysischen Zeitstrukturierung wirksam. Letzterer ist der Impuls eigen, prozessuale Energien zu entfesseln, um am Ende zum ^{un} Absoluten vorzustoßen - mit dem Ziel einer Wiederherstellung eines verschütteten ^{glaubens} metaphysisch interpretierten Ursprungs, der durch den historischen Prozeß korrumpiert worden sei. Diese für viele Komponisten des 19. Jahrhunderts wie auch der Jahrhundertwende zentrale Zeiterfahrung ist der Reflex einer fundamentalen Sehnsucht, deren Ursprung die Erfahrung der Negativität der eigenen historisch-gesellschaftlichen Gegenwart ist. Um dieser zu entfliehen, wurde ^{un} das Zeitliche benutzt, um zum Überzeitlichen vorzudringen, ^{un} und so mit dem Absoluten, dessen Abwesenheit als schmerzlich erfahren wurde, wieder kommunizieren zu können. Vielleicht hat Mahler in seinem ^{Oeuvre} zum letzten Mal in seiner Achten Symphonie ^{sich} von einer metaphysischen Zeiterfahrung inspirieren lassen. In den ungemilderten Konflikten des Kopfsatzes seines letzten ^{Werkes} aber nimmt Mahler die Auseinandersetzung mit seiner Zeit in aller Vehemenz auf. Realistisch ist Mahlers ^{Organisation} der musikalischen Zeit nicht zuletzt darin, daß sie den ungelösten Antagonismen ihre Stimme leiht und sich der Flucht in künstliche Paradiese enthält. In dieser scheinlosen Auseinandersetzung mit der Realität versagt sich Mahlers ^{Musik} dem Eskapismus, ⁱⁿ der präventösen

Haltung vieler seiner Zeitgenossen, die sich angewidert von der Wirklichkeit zurückzogen, um dem eigenen und leeren Subjektivismus fröhnen zu können. Zeitlebens hat er sich dem bequemen Refugium dieses Solipsismus' verweigert und sich den Widersprüchen der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, für die er ein ungewöhnliches ~~Körpers~~ Sensorium besessen hat, gestellt. So ist seine Beziehung zum Individuum nicht von Narzißmus angekränkt. Seine Subjekte drücken ihren Zustand, all das, was ihnen von den geschichtlichen Mächten angetan worden ist, ohne die glättende Instanz eines Stilisationsprinzipes aus, gleichgültig dagegen, wie der daraus resultierende Ausdruck dem mediokeren Geschmack erscheinen mag. Das Individuum bei Mahler sucht keinen Hedonismus in der Vereinzelung, sondern empört sich gegen diesen Zustand. Es sucht im Kollektiv wie keine Musik seit Beethoven den potentiellen Verbündeten, ohne sich diesem von vornherein unterzuordnen. Antiästhetizistisch ist seine Kunst darin, *aparten* daß sie sich der Ideologie der ~~nuance~~ Nuance verweigert. Seine späten Werke nehmen in aller Radikalität *die d* desillusionierende ~~so~~ Auseinandersetzung mit der Zeit auf. *Auch* wenn die utopischen Visionen unter diesem Blick nicht mehr affirmativ vergegenwärtigt werden, so bleiben sie doch als Kraftzentrum im Werk wirksam.

1987

Peter Oswald

Tempo e storia nel 1° movimento della Nona di Mahler

Come si comportano tempo e tempo interiore dell'opera di Mahler con il nostro tempo e il tempo storico sociale? Cerchiamo di vedere le strutture del tempo nell'opera musicale, di trovare il tempo storico del compositore. Cerchiamo di capire il tempo musicale come riflesso complesso di una realtà storica sulla quale si basa la composizione senza però esprimere il rapporto sociale storico.

Nella struttura del tempo di un'opera troviamo la sensazione del tempo del compositore, ovvero rapporto critico con il suo tempo, senza sapere se il compositore era conscio del processo. Mahler capisce le forze motrici del suo tempo. Parallelemente di fronte alla 1^a Sinfonia c'è lo scontro con il problema del tempo musicale, questo è al centro del suo pensiero musicale. Già all'inizio le categorie romantiche e classiche vengono cancellate e viene aperta la porta verso il periodo moderno. Nel 1° movimento della Nona Mahler si confronta con il suo tempo. Conferisce la sua voce agli scontri sociali storici del suo tempo. Questo movimento appartiene ai movimenti della storia della musica dove l'articolazione del tempo è molto complessa. Viviamo questo scontro tra potenziali utopici, di desideri di gioia e ^{1a} graduale impossibilità di realizzare questi desideri. Viviamo inoltre la distruzione e il potenziale catastrofico della dinamica storica sociale di Mahler.

Dopo un campo statico (T 1-6) dove si apre uno spazio di composizione, nel campo successivo (A, T 7-26) si presenta il ricordo del lutto e della rassegnazione. Ma il 1° movimento non tematizza il ricordo come un presente, un surrogato, il paradiso artistico per sfuggire al presente, ma le tracce utopiche del ricordo diventano la spina per l'elaborazione attiva nel presente. Ciò vuol dire accettare la sfida del tempo musicale, sapere che non può essere cambiata, di vederla come riflesso di un processo storico, per vedere le possibilità dei problemi storici. Così il movimento non sta in mezzo a ricordo e rassegnazione, ma cerca di risolvere le domande attive, l'esperienza attiva.

Il rapporto tra il campo seguente (B, 27-46) si manifesta così: In B i movimenti statici di A vengono dinamizzati, il movimento, con tutta la sua enfasi, ha un fine, una qualità nuova nella storia del movimento.

La parte B è affine alla parte A, ma si ribella al comportamento rassegnato e dissociato, che combatte produttivamente, dove i potenziali utopici sono fermenti in subbuglio. Dalla dinamica scaturisce un culmine (T 47-53). In questi tempi sembra che una visione tanto desiderata sia diventata realtà.

Sotto questo aspetto dell'articolazione del tempo l'espressione si manifesta tramite l'unità enfatica dei momenti particolareggiati del movimento. Se i motivi più vari si congiungono, allora tutte le divergenze del loro sviluppo (questo non si manifesterà più nel movimento) vengono compensate, viene intensificato il tempo interiore. Quello che viene separato dal tempo risente di una comunicazione senza dominio, che trova l'espressione a due voci e una voce nel primo e secondo violino come modello contrappuntistico di libertà.

Nei movimenti più travolgenti di questo paragrafo subentra la sensazione che mai più sarà così.

Dopo un campo più lungo che si disintegra nel tempo (T 55-79) viene mobilitato un altro campo dinamico, cioè il tempo interiore viene accelerato. Ma malgrado tutti gli sforzi e la liberazione di un gesto di grande mole (T 92 s), il movimento viene influenzato da una statica senza prospettiva. La dinamica della parte precedente, che voleva sfondare, non trova alcun sbocco. La curva musicale torna al punto iniziale, ritmo sincopico.

L'elaborazione del sogno (Traumarbeit) è il processo del campo che qui viene aperto.

Il continuo spazio tempo viene sospeso. I motivi vengono delucidati. I materiali sono oggetti di loro stessi. Le fanfare sono eco della storia interpretata negativamente. Il montaggio presenta quello di cui ha paura il sogno, davanti a cui rabbrivisce, davanti alla prospettiva catastrofica della storia del movimento. Gli sviluppi trattati diventano sempre più accentuati.

Incontriamo nelle prossime parti del movimento l'esperienza centrale. Più pericolosa la situazione, più tenace la distanza dello stato di espressione centrale, e il tempo interiore viene accelerato. I movimenti dissociati statici di A si manifestano sempre di più.

Se infine voglio trattare il crollo catastrofico del movimento, allora si manifesta il punto finale di uno sviluppo le cui contraddizioni nel decorso del movimento vengono sempre più delucidate.

Nella formazione radicale del tempo musicale il 1° movimento della Nona diventa luogo di tensione e di contraddizioni non risolte tra forze motrici storiche e desideri di gioia individuali. Prima erano efficaci, accanto all'esperienza del tempo, i rudimenti della struttura del tempo metafisica. Quest'ultima è in grado di scaturire energie processuali per arrivare, alla fine, all'assoluto con lo scopo di ripristinare l'origine celato interpretato metafisicamente, che sarebbe stato corrotto dal processo storico. Questa esperienza del tempo, per molti compositori del 19° secolo, è il riflesso di una nostalgia fondamentale la cui origine è l'esperienza della negatività del proprio presente sociale storico. Per sfuggire a questo viene usato il tempo per arrivare a ciò che sta oltre, per comunicare di nuovo con l'assoluto la cui assenza è stata sentita molto. Nella Sinfonia n. 8 Mahler forse si è lasciato ispirare per l'ultima volta dalla esperienza del tempo metafisica. Ma nell'ultima opera Mahler si occupò in modo veemente del suo tempo. La struttura del tempo musicale sta nel fatto che conferisce la propria voce ad antagonismi non risolti. Occupandosi della realtà si priva dell'escapismo, del comportamento pretenzioso di tanti suoi contemporanei che si ritrovano disgustati dalla realtà, per godersi il proprio soggettivismo vuoto. Durante tutta la sua vita ha rifiutato il rifugio di questo solismo e si è occupato delle contraddizioni della realtà storica sociale. Però non c'è narcisismo nel suo rapporto con l'individuo. I suoi soggetti riflettono il loro stato d'animo, ciò che hanno subito attraverso i poteri storici, senza un principio di stilizzazione, indipendentemente dal fatto come può risultare l'espressione. L'individuo di Mahler non cerca l'edonismo, ma si ribella ad esso. Cerca nel collettivo, come nessun altro dopo Beethoven, un alleato potenziale per sottomettersi automaticamente ad esso. L'arte è antiestetica perché rifiuta l'ideologia della sfumatura. Nelle sue tarde opere si nota in modo molto radicale che Mahler si occupa in modo disilluso del tempo. Anche se le visioni utopiche non si affermano nel presente, rimangono, allo stesso tempo, al centro dell'opera.