

Holger M. Stüwe (Salzburg)

Choral und Katastrophe

Zur gattungsgeschichtlichen Bedeutung eines Finaltopos in Gustav Mahlers 6. Symphonie*

I.

»Der ›Choral‹«, so Martin Geck in seinen Beobachtungen zum Finale der 6. Symphonie Gustav Mahlers, hat nach der Einleitung dieses Satzes »als mögliches Heilszeichen ausgespielt«¹. Diese Feststellung erscheint selbstverständlich bei einem Werk, dem trotz aller gebotenen Vorsicht gegenüber den bis in die neuere Zeit anzutreffenden Katastrophenassoziationen durchaus eine »historische Finalität«, eine auf die Gattungsgeschichte bezogene »Endzeitlichkeit« bescheinigt werden kann.² Wenn Geck dabei vom Choral als möglichem Heilszeichen spricht, so weist dies implizit hin auf die historische Tragweite, die mit der bloßen Anwesenheit eines Chorals in diesem Finale verbunden ist. Denn in der Symphonik des späten 19. Jahrhunderts stellt die Verwendung meist imaginärer Choräle ein etabliertes Mittel dar, Finalsätze zu einem apothetischen Abschluss zu bringen. Die Merkmale des Topos ›Choral‹ sind dabei schnell aufgezählt: Blechbläserklang; homorhythmisches Schreiten, vorzugsweise in ganzen und halben Noten; periodische Gliederung mit klarer Harmonik.

Entscheidend für das Gelingen, für die Glaubwürdigkeit eines solchen Einsatzes eines imaginären Chorals ist, wie Laurenz Lütteken hat zeigen können,³ seine historisch gewachsene Verbindung mit positiv belegten ästhetischen Kategorien, von denen die wichtigste zweifellos die der Reinheit ist. Demgegenüber tritt das Moment des Kirchlich-Religiösen in den Hintergrund, wenngleich die Reinheit des Chorals auch an bestimmten Stationen der Kirchenmusikgeschichte festgemacht wird.

Grund für die zunehmende Verwendung von Chorälen in Symphonien im 19. Jahrhundert ist vor allem das sich zuspitzende Problem, im Finale einer (viersätzigen) Symphonie

* Die Vortragsfassung ist im Wesentlichen beibehalten, mithin auch stichwortartige Darstellung und thesenhaft zugespitzte Argumentation. Für die Veröffentlichung wurden lediglich die notwendigsten Literaturhinweise hinzugefügt und einige Stellen des Textes geringfügig überarbeitet. Da der Notentext der 6. Symphonie Mahlers problemlos zugänglich ist, wurde auf die Beigabe von Notenbeispielen verzichtet.

1 Martin Geck, »Zur Final-Idee in Mahlers Sechster Symphonie«, in: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. Referate des Bonner Symposions 2000*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 5), Frankfurt a.M. 2001, S. 157–167, hier: S. 164.

2 Siegfried Oechsle, »Strukturen der Katastrophe. Das Finale der VI. Symphonie Mahlers und die Endzeit der Gattung«, in: *Mf* 50 (1997), S. 162–182, hier: S. 181.

3 Vgl. Laurenz Lütteken, »Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner«, in: *Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler. Geisteswissenschaften G 1996*, Stuttgart 1997, S. 7–38, besonders S. 22–32.

eine Schlussapothese, eine Krönung und Überhöhung des Werkes zuwege zu bringen und diese gleichzeitig als Konsequenz des Werkverlaufs auszugeben – ein Problem, das vor allem mit der Geschichte der Symphonie nach Beethoven verknüpft ist.⁴ Der Choral bietet sich hier als Lösung an: Ihm obliegt es, den zielgerichteten zyklischen Verlauf einer Symphonie zu überhöhen, und zwar Kraft dessen, was man seine ästhetische Autorität nennen könnte. Die traditionellen Protagonisten – die Themen – müssen nicht mehr die kaum zu bewältigende Aufgabe wahrnehmen, den symphonischen Verlauf auf eine höhere Stufe zu führen.

Indes ist dieses Konzept der Finalkonstruktion alles andere als unproblematisch. Denn die Berufung auf den Choral bleibt immer eine Berufung auf eine externe, höhere Instanz. Dies freilich heißt, dass der zyklische Prozess nur schwer das Eintreten des Chorals zwingend als sein Ziel ausgeben kann: Letztlich bleibt der Zusammenhang zwischen Satzverlauf und Schlussapothese eine Setzung. Als Symptom dieses Sachverhalts – und ebenso der gattungsgeschichtlichen Virulenz der ›Chorallösung‹ – kann geltend gemacht werden, dass sie in Brahms' 1. Symphonie gleichermaßen funktioniert wie in Bruckners 5. Symphonie, also in zwei durchaus unterschiedlich konzipierten Werken.

II.

Wie bereits kurz angedeutet, hat Mahler selbst vor der 6. Symphonie bereits zum Mittel der Choralapothese gegriffen: zunächst in der Ersten, dann nochmals in der 5. Symphonie. In der 6. Symphonie jedoch mit deren geradezu anti-apotheotischem Schluss, dessen Negativität seit jeher als für sie bestimmend angesehen wird, stellt sich die Frage nach Bedeutung und Funktion des Chorals neu. Dies umso dringlicher, als gerade die Ecksätze des Werkes in besonderem Maße der Gattungsgeschichte verpflichtet sind. Dieser Aspekt zeigt sich nicht zuletzt in ihrer sehr traditionellen Formkonstruktion, die sie eigentlich erst zu dem befähigt, was von Bernd Sponheuer als »immanente Kritik« und »negative Formimmanenz« bezeichnet worden ist.⁵ Ebenso wie die Form ist aber auch der Choral aus gattungshistorischer Perspektive zu befragen, will man sich nicht damit begnügen, ihn lediglich als eine Art Stimmungsrequisit zu begreifen.

Ein Blick auf die zahlreichen Analysen des Finales der 6. Symphonie zeigt, dass Einmütigkeit darüber besteht, dass im dritten der fünf Einleitungsabschnitte dieses Satzes⁶ ein Choral vorzufinden ist (T. 49–64). Einigkeit besteht im Wesentlichen auch darin, wie

4 Vgl. zu dieser kompositionshistorischen Konstellation und ihrer Problematik Geck, »Final-Idee«, S. 157–163.

5 Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 281–295; die hier genannten Termini vor allem S. 281, S. 283.

6 Hier und im Folgenden beziehen sich alle analytischen Bemerkungen sowohl inhaltlich als auch terminologisch stets auf die ausführliche Analyse bei Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, S. 297–351. – Eine Synopse der wichtigsten Positionen zur formalen Konstruktion des Satzes (deren Differenzen und Probleme indes für die hier in Rede stehenden Zusammenhänge keine entscheidende Rolle spielen) und deren Diskussion finden sich in Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 6), Cambridge 1995, S. 64–90.

er zu charakterisieren sei: Paul Bekker sieht ihn als Trauergesang und fühlte sich durch ihn an eine Begräbniskapelle erinnert,⁷ Adorno beschreibt ihn als »düster«⁸, und Constantin Floros bescheinigt ihm »unverwechselbaren Requiemcharakter«⁹. Die Gründe für diese – verkürzt formuliert: negative – Charakterisierung sind offensichtlich: Das Tongeschlecht (Moll), die tiefe Lage, die Dynamik (*pianissimo*) vermögen in ihrem Zusammenspiel die genannten Assoziationen hervorzurufen.

Indes: Die Funktion des Chorals erschließt sich daraus allein noch nicht, sondern erst durch den weiteren Satzverlauf. Denn in seiner hier in der Einleitung gebotenen Gestalt kehrt er zwar nicht wieder. Aber er nimmt, indem er zum Bezugspunkt eines der Themen des Satzes, nämlich des Überleitungsthemas, wird, zumindest indirekt am weiteren Verlauf teil – ein Sachverhalt übrigens, der in dieser Klarheit offenbar erst durch Sponheuers Analyse des Satzes dargelegt worden ist.¹⁰ Und, wichtiger noch: In einer von ihm abgeleiteten Gestalt kehrt er in der Durchführung tatsächlich auch als Choral wieder.

Noch in der Einleitung, ab Takt 82, wird ein auf den Choral zurückgehender Gedanke, der vor allem durch seinen punktierten Beginn gekennzeichnet ist, mit dem bereits zuvor eingeführten Oktavsprung verbunden, der auch im Haupt- und Seitenthema ein wichtiges Moment darstellt und auf diese Weise als Bindeglied der drei thematischen Gestalten auftritt.¹¹ In der Überleitung der Exposition schließlich wird das bereits angesprochene Überleitungsthema gebildet (T. 141–176), das sich in seinem Verlauf zunehmend als vom Choral abgeleitet erweist – nicht nur in seiner in Halben schreitenden Bewegung, sondern auch auf motivischer Ebene. Nach acht, vor allem vom Oktavsprung beherrschten Takten wird das punktierte Kopfmotiv, das bereits in Takt 82 erschienen ist, wieder aufgenommen. Eine nachfolgende Wendung nach C-Dur, die in der Reprise nicht wiederkehrt, ist nicht von Dauer, der harmonische Verlauf wird wieder nach a-Moll gerichtet. Dieses Überleitungsthema führt zu einem Auflösungsfeld, bevor der Seitensatz beginnt. Wichtig ist zu betonen, dass das Überleitungsthema zwar – vor allem durch den Oktavsprung – in enger Beziehung zu den beiden anderen Themen steht, dass aber das Entscheidende seine Ableitung vom Choral der Einleitung ist. Der Choral wiederum erhält dadurch einen Vertreter im weiteren Verlauf des Satzes. Dies ist insofern von Bedeutung, als dadurch die Möglichkeit gegeben ist, ein Eintreten des Chorals im weiteren Verlauf als gleichsam logische Konsequenz des Verlaufs erscheinen zu lassen und damit letztlich die Beschränkung seines Einsatzes auf die üblichen Attraktionspunkte für das Ereignis »Schlussapothese« zu umgehen. Gleichzeitig wird damit die eigentlich äußerliche, bezogen auf den Werkverlauf transzendente Instanz »Choral« dessen innerer Sphäre inkorporiert.

7 Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, S. 228.

8 Theodor W. Adorno, »Mahler. Eine musikalische Physiognomik«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971, S. 149–319, hier: S. 245.

9 Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1977, S. 125.

10 Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, S. 322–324.

11 Vgl. zu den komplexen Beziehungen der Themen zueinander namentlich auf im weitesten Sinne motivischer Ebene Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, besonders S. 321–327.

III.

In der Durchführung des Finales gibt es zwei Stationen der Zuspitzung, die für den Gesamtverlauf des Satzes von entscheidender Bedeutung sind und in der Rezeption des Werkes besonderes Interesse geweckt haben, insbesondere weil Mahler an diesen beiden Stellen die Hammerschläge einsetzt, die nachmalig gewissermaßen zum Markenzeichen der 6. Symphonie wurden.

Die erste dieser Stellen steht am Ende des ersten Durchführungsteils. In den Takten unmittelbar vor dem Hammerschlag wird in einer substantiell aus dem Seitenthema abgeleiteten Passage eine Steigerungspartie inszeniert, deren Höhepunkt in Takt 334/335 erreicht wird. Dreifaches *forte* der Blechbläser, dreifaches *forte* auch in den tremolierenden Streichern mit dem Spitzenton *cis⁴*, Triller in den Holzbläsern, Paukenwirbel – Signale versammeln sich, die Höhepunkt und Erfüllung des Verlaufs ankündigen. Signale, die auch einen triumphalen Choral ankündigen könnten. Das Moment der Zielstrebigkeit wird außerdem dadurch verstärkt, dass das Erreichen dieser Steigerungsklimax durch eine Übereinanderschichtung von Repräsentanten aller drei Themenkomplexe markiert und mit einem Gedanken zuwege gebracht wird, der bereits eine entwickelte, abgeleitete Formulierung des Seitenthemas darstellt. Das heißt: Das Kommende kann als Zielpunkt des motivisch-thematischen Verlaufs, als folgerichtiges ›Ergebnis‹ von ›Arbeit‹ – ganz im Sinne der Tradition des 19. Jahrhunderts – ausgegeben werden.

Und tatsächlich erscheint ein Choral, und zwar mit allen Merkmalen, die ihn in der symphonischen Tradition ausmachen: Blechbläserklang in dreifachem *forte* mit flutender Begleitung der Streicher, Bewegung in Halbenoten, periodische Gliederung. Aber es handelt sich um den Choral der Exposition, der seinerseits auf den Trauerchoral der Einleitung zurückverweist. Von einer Apotheose im positiven Sinn kann hier keineswegs gesprochen werden, wohl aber, wie es Sponheuer formuliert hat, von »zerstörerischer Größe«¹². Bezeichnenderweise geht der Choral hier eine gleichsam unheilige Allianz mit dem Hammerschlag, der bei seinem ersten Ton erklingt, und dem Dur-Moll-Siegel ein, mit den Symbolen des Schicksals, wenn man an dieser Stelle das in der Rezeption dieser Symphonie häufig strapazierte Bild einmal heranziehen will.

Der besonderen Bedeutung des Chorals in diesem Finale kommt man näher, wenn man einen Blick auf die Konstruktion dieser Stelle wirft. Es stellt sich nämlich die Frage, warum die durch das Seitenthema bestrittene Steigerung zum Hammerschlag (und damit zum Choral) führen muss. Vor allem die ältere Rezeption hat sich auf die Metapher vom Helden, der vom Schicksalsschlag niedergestreckt wird, zurückgezogen. Man könnte hier jedoch auch historisch argumentieren. Denn der Einsatz des Chorals, dessen Inszenierung rein äußerlich auf diejenige einer Choralapotheose rekurriert, zeichnet ein negatives Bild der in der Gattungsgeschichte im engeren Wortsinn selbstverständlich gewordenen Choralverwendung. Der Choral wird angekündigt und erscheint, aber es ist kein – es sei Mahlers eigene, von Natalie Bauer-Lechner überlieferte Äußerung zitiert, die sich auf das

¹² Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, S. 335.

Finale der 1. Symphonie bezieht – »herrlicher Siegeschoral«¹³, sondern dessen düsteres, negativ aufgeladenes Gegenbild.

Der Einbruch des Chorals wird plausibel gemacht durch den skizzierten Mechanismus Steigerung-Apotheose, dessen Gelingen vor allem gattungshistorisch verbürgt ist. Dieser Mechanismus ist Rückhalt für den abrupten Wechsel der musikalischen Charaktere vom überschwänglichen Gestus des Seitenthemas zur »zerstörerischen Größe« der Partie ab dem Hammerschlag. Das Zerstörerische im Kleid der Größe indes bezieht seinen destruktiven Impetus nicht zuletzt aus seiner Herleitung vom Trauerchoral der Einleitung. Umgekehrt macht jedoch diese negative, im wahrsten Sinne des Wortes »verkehrte« Wirkung dieses Chorals die Diskreditierung der Choralapotheose als solche aus. Die Ambivalenz dieser Stelle, das Schwanken zwischen einer formalen »Logik«, die in Wirklichkeit bloße Konvention und damit historisch bedingt ist, und dem entgegengesetzten gedanklichen Fortschreiten der Charaktere, ist so nur aus der Gattungsgeschichte zu verstehen, gegen die sie sich zugleich wendet. Letztlich findet gerade hier eine »immanente Kritik« der vermeintlich problemlosen »Chorallösung« statt, weil sich erweist, wie wenig verlässlich das Herbeirufen einer Choralapotheose ist.

Dass dabei die klanglichen Insignien eines Siegeschorals wenig angetastet werden, ist notwendiges Moment dieser immanenten Kritik: Denn etwas anderes als ein Choral als Antwort auf die Steigerungspartie hätte zwar die Wirkung eines gewaltigen Trugschlusses heraufbeschworen, aber nicht derart direkt auf das nunmehr Fragwürdige des »Durch-Nacht-zum-Licht« in Gestalt einer Choralapotheose verwiesen. So jedoch wendet sich der Choral mit seiner mit umgekehrten Vorzeichen versehenen Wirkmächtigkeit gegen die gattungsgeschichtlich scheinbar unauflöslich mit ihm verbundene Rolle.

Dass der hier entfaltete Gedanke einer Kritik der »Chorallösung« grundsätzliche Bedeutung hat und nicht lediglich dem Seitenthema die Unfähigkeit zur Herbeirufung einer Überhöhung bescheinigt, zeigt dabei der weitere Satzverlauf. Denn zusammen mit dem zweiten Hammerschlag in Takt 479 nach einer kurzen, diesmal vom Hauptthema gespeisten Steigerungspartie erscheint erneut eine Choralpartie, die in ihrer Substanz und klanglichen Struktur ein ziemlich exaktes Pendant zu den Takten nach dem ersten Hammerschlag ist. Es ist auch das letzte Erscheinen des Chorals als Choral – in der Reprise kommt nur noch das aus ihm abgeleitete Überleitungsthema vor.

Und dies ist folgerichtig. Denn die prinzipielle Fragwürdigkeit einer Choralapotheose ist schon zweimal im Satzverlauf formuliert worden. Hinzu kommt, dass eine grundlegende Idee des Finales die der umfassenden motivisch-thematischen Vermittlung ist. Dies bedeutet für den Verlauf des Satzes eine starke Tendenz zur Verdichtung der thematischen Gestalten, was sich nicht zuletzt in der Bedeutung der zahlreichen, im weiteren Sinne als kontrapunktisch zu beschreibenden Stellen zeigt. Die zunehmende Verdichtung ist auch die, wenn man so will, eigentliche Verlaufsgeschichte des Satzes, worauf Siegfried Oechsle

13 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Kilian, Hamburg 1984, S. 27. – Mahler selbst spricht in der Partitur der 1. Symphonie von einem »hymnenartige[n], alles übertönende[n] Choral« (Fußnote zu T. 656).

zu Recht hingewiesen hat.¹⁴ Dieser Verlauf freilich verträge kaum eine traditionelle apotheotische Überhöhung, weil es bei ihm um das Zulaufen auf einen zuhöchst komprimierten zeitlichen Zielpunkt geht und eben nicht um das Hinauswachsen über sich selbst. Eine Choralapotheose hätte die skizzierte Idee des Finales schlicht entwertet.

IV.

Am Schluss sei noch ein kurzer Blick auf den ersten Satz der 6. Symphonie geworfen. Der Choral dort steht (ebenfalls) zwischen Haupt- und Seitensatz, wie überhaupt der erste Satz in mehrfacher Hinsicht ein Gegenstück des Finales darstellt. Dort jedoch handelt es sich noch mehr um ein Zerrbild, weniger um eine negative Formulierung des Topos; vielleicht ist am besten von einem defekten Choral die Rede. Über ihn fegt die Reprise hinweg, in der nur noch eine schwache Erinnerung an ihn bleibt. Die Apotheose aber bestreitet dort das Seitenthema. Vielleicht bleibt der Choral des ersten Satzes wirklich ein Rätsel. Zumindest aber bleibt er unnahbar. An der Herdenglocken-Episode hat er Teil, und vielleicht ist er am ehesten als dem ›Anderen‹ (im eggebrechtschen Sinne) zugehörig zu verstehen, das sich nicht die Bahn zu brechen vermag. So entschieden problematisiert wie im Finale wird er nicht, seine traditionelle Rolle als Heilsbringer indes übernimmt er auch nicht.

Das endgültige Urteil über den Choral als gattungshistorisches Phänomen bleibt dem Finale überlassen. Dort erscheint er zunächst als Trauerchoral. An den beiden Stellen, an denen er sich mit dem Hammerschlag zusammenfindet, erscheint er auch wieder als Choral mit allen Hoheitszeichen eines Siegeschorals; in seiner Motivsubstanz aber vermag er sich nicht mehr von seinem Ursprung in der Einleitung loszulösen. In dieser hybriden Gestalt jedoch wird er zur Reflexion über Konventionen der Gattung, zur Musik über Musik: Er zeigt, wie problematisch die Choralapotheose als Lösung des Finalproblems ist. Denn was der motivisch-thematische Verlauf herbeilockt, ist eben nicht zwangsläufig diese spezifische Formulierung des ›Durch-Nacht-zum-Licht‹, sondern dieser Zusammenhang wird als letztlich beliebig erwiesen. Die gleichsam abstrahierte Wirkmacht des Chorals bleibt erhalten; sie vereint sich mit der der Hammerschläge und definiert alles, was an Anstrengung vor ihm liegt, als bloße Fallhöhe. Dadurch jedoch wird klar, dass ein Finale nach der 6. Symphonie nicht mehr so funktionieren kann wie davor. Denn es wird offengelegt, dass eine zwingende und glaubwürdige Choralapotheose letztlich nicht möglich ist (und damit wohl auch auf prinzipieller Ebene das Finalproblem unlösbar bleibt). Damit aber hat der Choral – und dies ist in historischer Perspektive das Ergebnis von Mahlers Reflektieren über ein Moment der Gattungstradition – zumindest für die Symphonie als Heilszeichen endgültig ausgespielt.

14 Oechsle, »Strukturen«, besonders S. 172f., S. 179–181.