

Johann Layer · Gustav Mahlers Beethoven-Rezeption

Allitera Verlag

**MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN**

Herausgegeben von Claus Bockmaier

Band 21

Johann Layer

Gustav Mahlers Beethoven-Rezeption

Allitera Verlag

Der Druck dieses Bandes wurde gefördert aus dem Fonds Forschung der Hochschule für Musik und Theater München sowie durch Zuschüsse von der Kohlndorfer Stiftung München und der Gerda Henkel Stiftung.

GERDA HENKEL STIFTUNG

Januar 2025

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© 2025 Buch&media GmbH, München

Satz in Word: Dr. Claus Bockmaier und Dr. Johann Layer

Gesetzt aus der Garamond und der Calibri

Umschlaggestaltung: Johanna Conrad unter Verwendung
einer zeitgenössischen Fotografie Gustav Mahlers (1909)

ISBN Print 978-3-96233-432-1

Printed in Europe

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de

Inhalt

Vorwort und Dank	9
I. Einführung	15
I.1 Einleitung	15
I.2 Theoretische Hintergründe	20
I.3 Methodik	29
I.3.1 Vorüberlegungen	29
I.3.2 Disposition	44
I.4 Erwartungshorizont	53
I.4.1 Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert	53
I.4.2 Mahlers Musikästhetik	58
II. Aspekte und Beispiele der Beethoven-Rezeption Mahlers	65
II.1 Grundzüge der Beethoven-Rezeption Mahlers	65
II.1.1 Repertoirekenntnis	65
II.1.2 Bewertung und Einordnung	69
II.1.3 Interesse an der Person	75
II.2 Mahler als Beethoven-Dirigent	83
II.2.1 Beethovens Werke im Repertoire des Dirigenten Mahler	83
II.2.2 Mahlers interpretatorischer Personalstil	93
II.2.3 Das Aufführungsmaterial	103
II.2.4 Arrangements und weitere Eingriffe	127
II.3 Beethovens Erbe? Mahlers Selbstverständnis als Komponistenpersönlichkeit ...	141
II.3.1 Vergleiche zwischen den Komponistenpersönlichkeiten Beethoven und Mahler in der Literatur	141
II.3.2 Beethoven als Idol und Vorbild	143
II.3.3 Beethoven als ›Leidensgenosse‹ und ›Seelenverwandter‹	148
II.3.4 Der Mythos der ›Neunten Symphonie‹	151
II.4 Gattungswahl und Gattungskonzept	154
II.4.1 Mahlers Weg zur Symphonie	155
II.4.2 Mahlers Symphoniekonzept: Das ›innere Programm‹ und Universalitätsanspruch	157
II.4.3 (Keine) Kammermusik und Oper	162
II.5 <i>Erste Symphonie</i>	164
II.5.1 Der Kopfsatz und Beethovens <i>Vierte Symphonie</i>	164
II.5.2 Pastorale	168
II.5.3 Per aspera ad astra	172
II.5.4 Diverse Bezugnahmen	174
II.6 Universalität und Exterritorialität	179
II.6.1 Märsche und Fanfaren	180
II.6.2 Trauermärsche	185
II.6.3 Volkston und Naturlaut	186

II.7 <i>Zweite Symphonie</i>	196
II.7.1 Die formale und dramaturgische Disposition der Symphonie	196
II.7.2 Erster Satz	197
II.7.3 Zweiter Satz	206
II.7.4 Dritter Satz	213
II.7.5 Viertes Satz (»Urlicht«)	215
II.7.6 Fünfter Satz	218
II.8 Vokalsymphonik und instrumentale Vokalität	221
II.8.1 Vokalsymphonik	221
II.8.2 Instrumentale Vokalität	231
II.9 <i>Vierte Symphonie</i>	237
II.9.1 Das Finale und der Aufbau der Symphonie	237
II.9.2 Erster Satz	240
II.9.3 Dritter Satz – Form und Dramaturgie	245
II.9.4 Dritter Satz – Satzbeginn	248
II.9.5 Dritter Satz – Variationstechnik	250
II.10 Formale Gesichtspunkte und musikalischer Humor	255
II.10.1 Formale Gesichtspunkte	255
II.10.2 Musikalischer Humor	265
II.11 <i>Fünfte Symphonie</i>	274
II.11.1 Trauermarsch	274
II.11.2 Adagietto	279
II.11.3 Rondo-Finale	283
II.12 Ein »ganz neuer Stil verlangt eine neue Technik«	288
II.12.1 Polyphonie	288
II.12.2 Mahlers »Kammermusik« – Rückert-Lieder und <i>Kindertotenlieder</i>	291
II.12.3 Mahlers »Messe« – Die <i>Achte Symphonie</i>	295
II.12.4 Schlussbildungen	299
II.13 <i>Sechste Symphonie</i>	304
II.13.1 Kopfsatz	307
II.13.2 Finale	316
II.14 Reminiszenzen – Versuch einer Systematik	321
II.14.1 Assoziationsräume	321
II.14.2 Kontextualisierbare Reminiszenzen	324
II.14.3 Unbewusste Reminiszenz oder Allusion?	332
III. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Mahlers	341
III.1 Aneignung	344
III.2 Emanzipation	356
III.3 Ebenbürtigkeit	362
IV. Ausblick	369

Verzeichnisse	377
Literatur	377
Musikalien	398
Quellen	403
Onlinequellen	405
Register	407
Personen	407
Werke	411

Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie erforderte es, eine Reihe sprachlicher und redaktioneller Entscheidungen zu treffen mit dem Ziel, dem wissenschaftlichen Anspruch als höchste Priorität gerecht zu werden, dabei aber zugleich eine größtmögliche Lesefreundlichkeit und Einheitlichkeit von Bezeichnungen und Schreibweisen zu gewährleisten. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass Personenbezeichnungen in dieser Studie in der Regel der Einfachheit halber im generischen Maskulinum erfolgen, sich aber grundsätzlich auf alle Geschlechter beziehen.

Im Laufe der Arbeit werden zahlreiche Werktitel insbesondere aus dem Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (teilweise sehr häufig) genannt, so dass es aus Gründen der Lesefreundlichkeit angemessen erscheint, gebräuchliche Titel – und zwar in kursiver Schrift – zu verwenden (etwa *Fünfte Symphonie* op. 67 oder *Leonoren-Ouvertüre Nr. 3* op. 72b), auch wenn es sich dabei nicht um die offiziellen Werktitel handelt. Eindeutig identifizierbar sind die Werke soweit vorhanden durch die Opuszahl oder andere Werkverzeichnis-Nummierungen bei der Erstnennung. Im Falle von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten und Streichquartetten wird darüber hinaus, um Missverständnisse wegen der verhältnismäßig hohen Anzahl an entsprechenden Werken beziehungsweise wegen Abweichungen zwischen Entstehungsreihenfolge und Opuszahl zu vermeiden, bei jeder Nennung die Opuszahl ergänzt. Bei Gustav Mahlers Werken stellt sich hingegen in einigen Fällen die Frage, um welche Fassung es sich handelt, auf die im Einführungsteil der Arbeit eingegangen wird.

Im Musikalienverzeichnis werden zudem alle Werke, auf die in Form von Taktangaben oder gar Notenbeispielen genauer eingegangen wird, für diese Studie verbindlichen Notenausgaben – nach Möglichkeit den Kritischen Gesamtausgaben – zugeordnet. Alle musikalischen Angaben beziehen sich, soweit nicht ausdrücklich anders vermerkt, auf diese Ausgaben. Aufgrund der Vielzahl an Notenbeispielen und Passagen, in denen auf musikalische Details eingegangen wird, erscheint es geboten, diesen Hinweis als für diese Arbeit allgemeingültige Regel voranzustellen und nicht für jeden Einzelfall in Gestalt entsprechender Fußnoten zu wiederholen. In Abgrenzung von diesen für die Arbeit verbindlichen Notenausgaben werden alle anderen verwendeten Ausgaben sowie Manuskripte im Quellenverzeichnis aufgelistet sowie an den jeweiligen Passagen mit Hinweisen in Fußnoten versehen. Als Quellen werden dabei, um die Unterscheidung zu den im Musikalienverzeichnis angeführten Ausgaben zu erleichtern, neben handschriftlichen und unveröffentlichten Skizzen auch publizierte Faksimile-Ausgaben, Dirigierpartituren oder frühe, in Archiven einzusehende Drucke begriffen.

Einige redaktionelle Entscheidungen beziehen sich auf die Schreibweise von unselbständigen Titeln (etwa Satzbezeichnungen oder Liedern innerhalb von Liederzyklen), Spielanweisungen oder anderen Zitaten aus Partituren sowie Fachbegriffen. Grundsätzlich werden Titel von einzelnen Sätzen oder Liedern¹ (analog zu unselbständigen Publikationen) in Anführungszeichen gesetzt, Gleiches gilt für Zitate aus Partituren; Fachbegriffe werden kursiv, allgemeingebäuchliche Begriffe dagegen recte geschrieben. Dabei mussten einige Grenzen gezogen werden, die ebenso gut hätten anders gezogen werden können, da die Übergänge zwischen Spielanweisungen, Satztiteln, allgemeingebäuchlichen und Fachbegriffen teils fließend sind. Grundsätzlich wurde mit Blick auf derartige Fragen eine größtmögliche Einheitlichkeit der Schreibweisen angestrebt, wobei Abweichungen dann in Kauf genommen wurden, wenn dadurch die Unterscheidung zwischen konkreten Partiturzitaten und übergreifenden Bezeichnungen gekennzeichnet wird.

Folgende Abkürzungen und Siglen seien bereits an dieser Stelle erläutert, wenngleich bei entsprechender Erstnennung im Text sowie im Literatur- beziehungsweise Quellenverzeichnis nochmals darauf hingewiesen wird:

- GMB = Herta Blaukopf (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien 21996
- NBL = Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984
- ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek
- P. = Pickett-Verzeichnis, das von David Pickett erstellte Verzeichnis der Aufführungsmaterialien von Mahler
- SSD = Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1911 (Volksausgabe in 16 Bänden)
- UE-Archiv = Archiv der Universal Edition

Weitere Abkürzungen, die im Rahmen von Nachweisen wiederholt verwendet werden, sind:

- Anm. = Anmerkung
- Fn. = Fußnote
- n. = note
- Sign. = Signatur
- Sp. = Spalte

Instrumente werden in Notenbeispielen wie folgt abgekürzt – gegebenenfalls ergänzt durch eine arabische Ziffer zur Kennzeichnung der Nummer sowie durch einen Hinweis auf die Stimmung (beispielsweise »in B«):

¹ Dies gilt auch etwa für die Titel einzelner Lieder aus Mahlers *Wunderhorn*-Liedern, obgleich es sich dabei nicht um einen Zyklus handelt.

- Picc = Piccoloflöte(n)
- Fl = Flöte(n)
- Ob = Oboe(n)
- Kl = Klarinette(n)
- Fg = Fagott(e)
- K.-Fg = Kontrafagott(e)
- Hr = Horn/Hörner
- Tr = Trompete(n)
- Pos = Posaune(n)
- Hrf = Harfe(n)
- Pf = Klavier
- Vl = Violine(n)
- Va = Bratsche(n)
- Vc = Violoncello/-i
- Kb = Kontrabass/-bässe

Schließlich sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass im Zuge beziehungsweise im Vorfeld der Arbeit an der vorliegenden Studie einige Publikationen des Verfassers entstanden sind, deren Inhalte in Teilen Überschneidungen mit dieser Arbeit aufweisen. An den entsprechenden Passagen wird auf etwaige Entsprechungen mit vorab publizierten Texten hingewiesen; darüber hinaus sind dem Verzeichnis der verwendeten Literatur alle erforderlichen Angaben zu entnehmen.

*

Das Zustandekommen dieser Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die wertvolle Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen:

An erster Stelle danke ich meinem wissenschaftlichen Lehrer, Herrn Prof. Dr. Friedrich Geiger, Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Hochschule für Musik und Theater München. Ihm verdanke ich die Überlassung des Themas, die fortlaufende Betreuung der Arbeit von der Planung der Fragestellung bis zum Lesen des Manuskripts, seine tatkräftige Unterstützung bei der Erlangung der Stipendien und insbesondere auch seine stete Bereitschaft, mich bei allen konzeptionellen und praktischen Problemen anzuleiten und mich jederzeit mit wertvollen Anregungen zu stimulieren. Es war eine große Hilfe, dass ich bei ihm auch in schwierigen Phasen des Projekts immer ein offenes Ohr, gute Lösungsvorschläge bei Detailproblemen, und nicht zuletzt Ermutigung und positive Rückmeldungen finden konnte.

Frau Prof. Dr. Ivana Rentsch, Leiterin des Instituts für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, hat mir in unterschiedlichen Phasen dieses Projekts in vielfältiger Weise fachliche und organisatorische Hilfestellung zukommen lassen und sehr zur Erlangung der Stipendien beigetragen. Hierfür gilt ihr mein großer Dank.

Herrn Prof. Dr. Tobias Janz, Leiter der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies an der Universität Bonn, gilt mein ganz besonderer Dank für seine zahlreichen wertvollen, stimulierenden und immer ermutigenden Anregungen und Hilfestellungen. Diese haben entscheidend dazu beigetragen, meine Begeisterung für musikwissenschaftliche Arbeit im Allgemeinen und das Thema im Besonderen immer weiter anzufachen.

Herrn Prof. Dr. Wolfgang Rathert von der Ludwig-Maximilians-Universität München bin ich für die Bereitschaft, das Zweitgutachten für meine Dissertation zu verfassen, zu großem Dank verpflichtet. Sein wertvolles und konstruktives Feedback hat ganz entscheidend dazu beigetragen, die Arbeit weiter zu verbessern.

Die Abfassung der Arbeit wurde darüber hinaus von Anfang an kontinuierlich begleitet und in dieser Weise erst ermöglicht durch meinen stetigen Austausch mit meinen langjährigen Kommilitoninnen und Kommilitonen an der Universität Hamburg. Diese haben mir durch ihre zahlreichen wertvollen Rückmeldungen und nützlichen Hinweise in fortlaufendem freundschaftlich-kritischem Diskurs und nicht zuletzt durch sorgfältige Korrekturlektüre enorm geholfen. Während es nicht möglich ist, sie alle namentlich aufzuführen, möchte ich aber doch Dr. Esther Dubke, Dr. Friederike Mühle, Dr. Tobias Reichard, Dr. Marcel Klinken und nicht zuletzt Loki Wagner besonders hervorheben. Ihnen allen gilt mein großer Dank.

Bei der Bearbeitung des Projekts wurde ein intensives Studium von Originalquellen im Rahmen umfangreicher Bibliotheks- und Archivarbeiten erforderlich; dieses wäre ohne die immer hilfsbereiten Teams der Bibliotheken und Archive in Hamburg, Berlin, Wien und Southampton in dieser Weise nicht möglich gewesen, wofür ich mich an dieser Stelle ausdrücklich bedanken möchte. Der Universal Edition Wien gilt darüber hinaus mein Dank für die Genehmigung zum Abdruck von Reproduktionen von Archivmaterial, die zum Teil von der Wienbibliothek angefertigt wurden.

Dieses Projekt wurde entscheidend unterstützt durch die großzügige Förderung, die ich einerseits von der Gerda Henkel Stiftung, andererseits vom Deutschen Akademischen Austauschdienst in Form von Forschungsstipendien erhalten habe. Erst diese schufen die Voraussetzungen für die umfassende Bearbeitung des Themas in der vorliegenden Form und verpflichten mich zu besonderem Dank.

Zu größtem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Claus Bockmaier von der Hochschule für Musik und Theater München, verpflichtet. Nicht nur seine Bereitschaft, meine Arbeit als Herausgeber in die vorliegende Schriftenreihe aufzunehmen, sondern auch seine zahlreichen hilfreichen und konstruktiven Hinweise, die von inhaltlichen Anmerkungen über Fragen der Formatierung bis hin zum Druck des Buches reichten, haben es erst möglich gemacht,

dass aus dem Dissertationsprojekt das vorliegende Buch werden konnte. Für aufmerksame letzte Umbruchkontrollen bedanke ich mich ferner bei dem Doktoranden am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule Carl Seebode.

Mein besonderer Dank gilt schließlich dem Allitera Verlag und hier besonders Herrn Alexander Strathern für die gute Zusammenarbeit bei der Erstellung und Bearbeitung der Druckfahnen und für die Publikation der Studie, sowie der Hochschule für Musik und Theater München für die Zuerkennung eines großzügigen Zuschusses zu den entstandenen Druckkosten aus ihrem Forschungsfonds.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, darunter insbesondere meinen Geschwistern Anne und Philipp und vor allem meinen Eltern Cordula und Peter. Ohne die Kraft, die ich während des gesamten Arbeitsprozesses aus deren Geduld und Unterstützung in jeder erdenklichen Weise ziehen konnte, hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können.

Hamburg, im August 2024

I. Einführung

I.1 Einleitung

»Die Wahrheit ist für Jeden – und für Jeden zu verschiedenen Epochen verschieden – anders geartet; so wie es mit den Symphonien [Ludwig van] Beethovens ist, die auch für Jeden und zu jeder Zeit immer wieder etwas anderes und Neues sind.«¹

Diese Worte schrieb Gustav Mahler im Juni 1909 an seine Frau Alma; sie vereinen in einem einzigen Satz gleich mehrere Aspekte der vorliegenden Studie über Mahlers Beethoven-Rezeption im Allgemeinen und deren Niederschlag in seinem kompositorischen Schaffen im Besonderen.

Zunächst einmal bringt Mahler hier die Auffassung zum Ausdruck, Beethovens Symphonien seien keine unveränderlich dastehenden Gebilde, sondern vielmehr einem fortwährenden Prozess der Aktualisierung durch unterschiedliche Rezipienten unterzogen. Damit nimmt er Denkansätze der Rezeptionsästhetik vorweg, die mehr als ein halbes Jahrhundert später einen Paradigmenwechsel zunächst in der Literaturwissenschaft und von dort aus auch in der Musikwissenschaft auslösen sollte. Fortan wurde bei der Musikgeschichtsschreibung stärker von der Rezipientenbedingtheit ausgegangen und der Rezipient als sinnkonstituierende Instanz neben den Komponisten und das Werk gestellt. Eine entsprechende Perspektive wird auch in der vorliegenden Studie eingenommen. Ausgangspunkt sind nicht etwa Beethovens Werke und deren Wirkung beziehungsweise Einfluss auf Mahler, sondern umgekehrt dessen spezifische Sichtweise auf Beethovens Schaffen und deren Niederschlag in seinen eigenen Kompositionen. Mahler wird somit nicht als passiv empfangendes Objekt, sondern vielmehr als aktiv aufnehmendes – und zudem selbst künstlerisch produktives – Subjekt betrachtet. Nicht zuletzt dadurch unterscheidet sich die vorliegende Studie von Untersuchungen, in denen das Verhältnis zwischen Mahler und Beethoven entweder im Sinne einer Wirkungsgeschichte Beethovens oder der Gattungsgeschichte der Symphonik des 19. Jahrhunderts beleuchtet wird.²

Aufschlussreich für Mahlers Verhältnis zu Beethoven ist darüber hinaus, dass er diesen, und zwar speziell dessen Symphonien, in diesem Brief ganz außerhalb jedes musikhistorischen Kontextes exemplarisch zur Erörterung philosophischer Fragen heranzieht – konkret geht es um seine Deutung der drei Jahre zuvor in der *Achten Symphonie* vertonten Schlussverse des zweiten Teils von Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Beethovens Symphonien

¹ Brief Gustav Mahlers an Alma Mahler, [Toblach, 22. (?) Juni 1909], in: Henry-Louis de La Grange (Hg.), *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995, S. 388.

² Vgl. etwa Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918; Helmut Loos (Hg.), *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986; Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 2000.

waren ihm jenseits ihrer rezeptionshistorisch bedingten Veränderlichkeit offenbar ein Sinnbild unsterblicher Meisterwerke – immerhin dienen sie im Brief als Gleichnis für nicht weniger als die »Wahrheit«, und er vertraute darauf, dass auch seine Frau diese Bedeutungsebene erfassen würde: Um seine andernfalls womöglich nur umständlich zu erklärende Vorstellung von Wahrheit zu verstehen, müsse sie sich lediglich seine ihr wohlbekannte Vorstellung von Beethovens Symphonien vergegenwärtigen. Aus heutiger Sicht mag es zwar zunächst wenig verwunderlich erscheinen, dass ein in Wien sozialisierter Komponist am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert Beethoven und dessen Symphonien dermaßen verehrte – aus rezeptionshistorischer Perspektive ist dies aber eben keineswegs selbstverständlich.

Das Briefzitat lässt sich allerdings in noch einem ganz anderen Sinne lesen: Schließlich war Mahler nicht nur komponierender, sondern insbesondere im Rahmen seiner hauptberuflichen Dirigententätigkeit auch interpretierender Beethoven-Rezipient. Als solcher griff er zuweilen rigoros in dessen Partituren ein. Indem Mahler als Dirigent Beethovens Symphonien (und einige andere Werke) dergestalt einem Aktualisierungsprozess unterzog, trug er wesentlich dazu bei, dass diese unabhängig von Rezeptionstheorien oder Allegorien auch in der konkreten klanglichen Realisierung »immer wieder etwas Anderes und Neues« waren. Grundsätzlich bildet die Interpretation im »Prozeß ästhetischer Kommunikation«³ die Schnittstelle zwischen Rezeption und Produktion, da der Interpret gleichzeitig als Empfänger wie als Sender fungiert. Insofern bietet sich gerade Mahlers in besonderem Maße aktualisierende und dank der Verfügbarkeit zahlreicher Aufführungsmaterialien gut zu untersuchende Beethoven-Interpretation als möglicher Schlüssel für das Verständnis einer anderen, wesentlich schwerer zu dechiffrierenden Form der produktiven Rezeption an: nämlich Mahlers kompositorischer Beethoven-Rezeption.

*

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, die Beethoven-Rezeption Mahlers möglichst umfassend darzustellen und dabei deren unterschiedliche Facetten auch in ihrem wechselseitigen Zusammenwirken zu berücksichtigen. Dies betrifft zum einen Mahlers grundsätzliches Beethoven-Bild und den Ausdruck seiner Beethoven-Rezeption im Rahmen seiner bereits angesprochenen Betätigungsfelder einerseits als Dirigent und andererseits als Komponist. Eine Unterscheidung zwischen der Beethoven-Rezeption der »Privatperson«, des Dirigenten und des Komponisten Mahler ist nämlich allenfalls theoretisch möglich und, wie an späterer Stelle erläutert wird, für die Darstellung zumindest teilweise auch erforderlich. Tatsächlich ist jedoch vielmehr davon auszugehen, dass sich die verschiedenen Bereiche gegenseitig durchdringen, da es sich schließlich um ein und denselben historischen Rezipienten der Musik Beethovens handelt. Insofern liegt zwar ein besonderer Fokus der vorliegenden Studie auf der kompositorischen Beethoven-Rezeption Mahlers, doch lässt sich diese aus-

³ Hans Robert Jauf, Art. »Rezeption, Rezeptionsästhetik«, in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Bd. 8, Basel 1992, Sp. 996–1004, hier Sp. 996.

schließlich vor dem Hintergrund der nicht-kompositorischen Rezeption und unter stetigem Rekurs auf diese begreifen. Zum anderen gilt es, musikalische Bezugspunkte der Beethoven-Deutung Mahlers und deren produktive Verarbeitung und Manifestation sowohl in seiner Interpretation Beethoven'scher Werke als auch in seinem eigenen Schaffen möglichst in ihrer ganzen Vielschichtigkeit zu erfassen: Welchen kompositorischen Aspekten in Beethovens Musik galt Mahlers besonderes Interesse, welche schätzte, welche kritisierte er? Inwiefern äußern sich seine spezifischen Lesarten von Beethovens Schaffen im Allgemeinen sowie konkreter Wesensmerkmale desselben in seiner produktiven Rezeption und inwiefern veränderte sich diese innerhalb seines künstlerischen Lebenszyklus?

Angesichts der hier nur angedeuteten Komplexität des Forschungsgegenstandes versteht es sich von selbst, dass eine lückenlose Darstellung nicht möglich ist und gewisse Einschränkungen in Kauf genommen werden müssen. Methodische Probleme ergeben sich sowohl aus der musikhistorischen Untersuchung von Rezeptionsphänomenen und insbesondere der kompositorischen Rezeption selbst als auch aus der speziellen, für diesen Rahmen gewählten Komponistenkonstellation. In beiderlei Hinsicht gilt, dass die Schwierigkeiten zwar einerseits in gewissen unpassierbaren Grenzen der Studie resultieren, das Ausloten teils unbekannter methodischer Pfade in mitunter unwegsamem Gelände andererseits aber auch gerade den Reiz ausmacht. Auch wenn nicht der Anspruch bestehen kann, eine jenseits der spezifischen Gegebenheiten von Mahlers Beethoven-Rezeption allgemeingültige Vorgehensweise zur Erforschung kompositorischer Rezeption zu entwickeln, so bieten sich die in dieser Arbeit akzentuierten Probleme dennoch zugleich auch als Perspektiven für zukünftige Studien in diesem Bereich an.

Schließlich konnte – auch wenn heute, anders als etwa in den 1970er-Jahren, wohl keine Zweifel mehr an dem grundsätzlichen Nutzen von (kompositorischer) Rezeptionsforschung bestehen⁴ – noch keine verbindliche Methodik hierfür etabliert werden. Auch die Arbeit an der vorliegenden Studie hat gezeigt, wie schwierig es mitunter ist, die abstrakte Ebene der Rezeption des an sich begriffslosen Mediums Musik und insbesondere deren Niederschlag in anderen Werken dieses Mediums anhand ganz unterschiedlicher Hilfsmittel wie verbaler Rezeptionszeugnisse oder der Gegenüberstellung von Notentexten aufzuspüren und somit zu konkretisieren. Darüber hinaus ist zu bedenken, dass das Resultat kompositorischer Rezeption musikalische Werke sind, die ebenso wenig wie ihre Vorläufer als monolithische Gebilde zu betrachten sind und im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte ebenfalls einem stetigen Aktualisierungsprozess unterzogen werden, von dem die vorliegende Studie und ihr Verfasser selbstverständlich nicht auszunehmen sind. Im Bewusstsein dieses unumgänglichen Dilemmas bleibt die Analyse von Partituren als verbindlichster Ausdrucksform kompositorischer Ideen in diesem Rahmen ein zentrales Instrument der Untersuchung kompositorischer Rezeption. Doch werden Werke weder als aktiv in die Zukunft strahlende

⁴ Vgl. dazu insgesamt Friedrich Geiger, »Probleme« – und Perspektiven – »der Rezeptionsgeschichte«, in: ders./Tobias Janz (Hg.), *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, Paderborn 2016, S. 211–225.

noch als voraussetzungslos von genialischen Künstlergestalten erschaffene Gebilde, sondern eben nicht zuletzt (wenn auch nicht ausschließlich) als Ausdruck kompositorischer Rezeption früherer Werke betrachtet.

Hinsichtlich der gewählten Konstellation liegen besondere Herausforderungen etwa in der zeitlichen Distanz zwischen beiden Komponisten und der im späten 19. Jahrhundert vorherrschenden, nicht zuletzt auch von Mahler selbst vertretenen Musikauffassung, die sich diesbezüglich drastisch von der hier eingangenen Perspektive unterscheidet. Denn wenngleich Mahler in der eingangs zitierten Äußerung rezeptionsästhetische Denksätze vorwegnahm, so war er doch grundsätzlich einer Originalitäts- und Genieästhetik zutiefst verpflichtet. So erinnert sich Natalie Bauer-Lechner an folgende charakteristische Äußerung Mahlers aus dem Sommer 1901 über Johann Sebastian Bach:

»Unsinn ist alles, was man von seinen Vorgängern, die zu ihm hinführten und seine Wege vorbereiteten, schwatzt! Er steht so völlig einsam und unvermittelt da und ist als eine neue Welt vom Himmel gefallen wie eben jedes Genie.«⁵

Entsprechend tendierte Mahler dazu, die Rolle naheliegender Vorbilder zu marginalisieren oder gar ganz zu leugnen, und bewegte sich in einem Spannungsfeld zwischen der dennoch unvermeidlichen Orientierung an Vorbildern und der Emanzipation von diesen. Zudem zeigt die Rezeptionsgeschichte Beethovens im 19. Jahrhundert, dass gerade dieser nach seinem Tod zu einem überlebensgroßen Genie stilisiert worden war. Zu Mahlers Lebzeiten hatte er diesen Kultstatus zwar keineswegs eingebüßt, wie etwa die Beethoven-Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1902, an der auch Mahler mitwirkte, eindrucksvoll belegt. Doch konnte dieser bereits Lehren aus ganz unterschiedlichen Modi der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem oftmals als schwere Bürde empfundenen musikalischen Erbe Beethovens durch verschiedene Komponistengenerationen ziehen. Dies bedeutet, dass Mahler, wie die eingangs zitierte Äußerung verrät, Beethoven zwar einerseits noch immer als unbestrittene musikhistorische Autorität wahrnahm, dass seine Beethoven-Rezeption jedoch andererseits über weite Strecken mittelbar – als Rezeption bestimmter Lesarten der Beethoven-Rezeption des 19. Jahrhunderts – erfolgte und dementsprechend bisweilen schwer zu greifen ist.

Gerade aufgrund dieser besonderen musikhistorischen Konstellation und ungeachtet der genannten methodischen Schwierigkeiten ist die Frage, wie Mahler das Schaffen seines mächtigen Vorläufers auffasste, in welchen Punkten er als Komponist selbst gezielt oder unbewusst daran anschloss oder davon abwich, von erheblicher musikgeschichtlicher Bedeutung. Angesichts der bis ins Unermessliche angeschwellenen Menge an wissenschaftlichen Publikationen zu beiden Komponisten verblüfft daher umso mehr, dass es zur kompositorischen Beethoven-Rezeption Mahlers – im Gegensatz zu dessen bereits vielfältig

⁵ Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984 (im Folgenden: *NBL*), S. 189.

beleuchteter Beethoven-Interpretation⁶ – bisher kaum Spezialliteratur gibt. Einzelne musikalische Berührungspunkte werden zwar in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder aufgezeigt – exemplarisch sei die Untersuchung von Mahlers Symphonik im gattungsgeschichtlichen Kontext des 19. Jahrhunderts im zweiten Band von Constantin Floros' Mahler-Trilogie genannt.⁷ Mahlers Beethoven-Rezeption im engeren Sinne wird jedoch lediglich im Rahmen einiger weniger Studien punktuell angedeutet, der Aspekt der kompositorischen Rezeption dabei zumeist nur gestreift und auf einzelne Werke oder höchstens einzelne Schaffensphasen beschränkt. So handelt es sich bei einem weiteren Beitrag von Floros (mit Beispielen vorwiegend aus Mahlers *Zweiter Symphonie*) und solchen von Rodney Sheratsky (*Dritte Symphonie*), Mark Evan Bonds (*Vierte Symphonie*), Barbara R. Barry (*Fünfte Symphonie*) sowie Peter Gülke (*Sechste Symphonie*) bezeichnenderweise ausschließlich um kurze Aufsätze beziehungsweise im Falle von Bonds um ein einzelnes Kapitel.⁸ In den Studien von Raymond Knapp und Katarina Marković Stokes⁹ werden zwar einige Bezugspunkte zu Beethovens Musik in verschiedenen Werken (vor allem den ersten vier Symphonien) Mahlers thematisiert, allerdings liegt der Fokus hier generell eher auf ideengeschichtlichen Konzepten wie *heroism* (Knapp) oder *Durchbruch* (Marković Stokes).

Im Folgenden wird zunächst der bereits angedeutete, dieser Arbeit zugrundeliegende rezeptionstheoretische Hintergrund sowie dessen Niederschlag in der musikwissenschaftlichen Literatur knapp nachgezeichnet. Danach wird erörtert, welche Konsequenzen sich daraus einerseits für den Arbeitsprozess und andererseits für die Darstellung dieser Studie ergeben haben. Dabei werden auch einige im Rahmen dieser Studie verbindliche Arbeitsbegriffe erläutert. Schließlich dient die kurze Zusammenfassung einerseits zentraler Punkte der Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert und andererseits der spezifischen Musikästhetik Gustav Mahlers als Basis und als Überleitung zur Untersuchung von Mahlers Beethoven-Rezeption.

⁶ Der Forschungsstand zu diesem Teilaspekt der vorliegenden Arbeit wird im Kapitel »Methodik« zusammengefasst.

⁷ Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1987.

⁸ Vgl. Constantin Floros, »Mahler und Beethoven«, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 55 (2007), S. 25–32; Rodney Sheratsky, »Mahler's Third – Beyond Beethoven's Ninth«, in: Theodore Albrecht (Hg.), *Dika Caecilia: Essays for Dika Newlin, November 22, 1988*, Parkville/MO 1988, S. 142–151; Mark Evan Bonds, *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge/MA / London 1996, hier das Kapitel »Ambivalent Elysium. Mahler's Fourth Symphony«, S. 175–200; Barbara R. Barry, »The Hidden Program in Mahler's Fifth Symphony«, in: *The Musical Quarterly* 77/1 (1993), S. 47–66; Peter Gülke, »Dazwischen nur einer: Mahler und Beethoven«, in: Erich Wolfgang Partsch/Morten Solvik (Hg.), *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, Köln/Weimar 2011, S. 397–406.

⁹ Vgl. Raymond Knapp, *Symphonic Metamorphoses. Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*, Middletown 2003; ders., »On the Inner Dimension of Heroic Struggle in Beethoven's *Eroica*. A Mahlerian Perspective (and What That Might Tell Us)«, in: *Beethoven-Forum* 11/1 (2004), S. 41–89; Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's early Symphonies. From Idea to Form*, Ann Arbor 2004.

I.2 Theoretische Hintergründe

Das theoretische Fundament der vorliegenden Studie bildet die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Rezeption im musikhistorischen Kontext mit verschiedenen damit zusammenhängenden Implikationen, insbesondere der produktiven Rezeption im Allgemeinen und der kompositorischen Rezeption als Spezialfall von dieser. Der rezeptionsästhetische Diskurs nahm in der Literaturwissenschaft durch die Antrittsvorlesung von Hans Robert Jauß¹ am 13. April 1967 und Arbeiten anderer Vertreter der »Konstanzer Schule« seinen Ausgang und begründete dort einen Paradigmenwechsel, der in den folgenden Jahren auch auf Nachbardisziplinen wie die Musikwissenschaft übergriff.² Unter Rezeptionsästhetik ist allerdings keine geschlossene literaturwissenschaftliche Theorie mit einheitlicher Methodik, sondern eine heterogene Vielfalt an Forschungsansätzen zu begreifen, deren wesentliche Gemeinsamkeit darin liegt, dass »die Position des Lesers ins Zentrum« des Interesses gerückt wird.³ Unter den verschiedenen Strömungen hat sich zuvorderst – mehr als etwa Wolfgang Iser texttheoretisch orientiertes Konzept des *impliziten Lesers*⁴ – die primär durch Jauß geprägte historisch-hermeneutische Perspektive, also die *Rezeptionsgeschichte*, als anschlussfähig für die Historische Musikwissenschaft erwiesen.⁵

Dabei wird der Leser »als Träger aller ästhetischen Kultur«⁶ und somit als konstitutive Instanz in die Literaturgeschichtsschreibung eingesetzt. Diese habe sich zuvor ausschließlich »im geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik« bewegt und »die Literatur damit um [...] die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung« verkürzt.⁷ Ein literarisches Werk sei hingegen »kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet«, und »kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart.«⁸ Stattdessen sei es in erster Linie für den Leser als Adressaten bestimmt

¹ Hans Robert Jauß, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 21979, S. 126–162.

² Vgl. ders., Art. »Rezeption, Rezeptionsästhetik«; Klaus Kropfinger, Art. »Rezeptionsforschung«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 9 Bde., Bd. 8, Kassel/Stuttgart 21998, Sp. 200–224, hier Sp. 202f. Vgl. als erste Bestandsaufnahmen in Form von Sammelbänden für die Literaturwissenschaft Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 21979, und für die Musikwissenschaft Hermann Danuser / Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991.

³ Michele Calella, »Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien«, in: ders. / Benedikt Lessmann (Hg.), *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2020, S. 11–27, hier S. 12.

⁴ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 41994.

⁵ Vgl. Calella, »Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien«, S. 12f.

⁶ Jauß, Art. »Rezeption, Rezeptionsästhetik«, Sp. 996.

⁷ Ders., »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, S. 126.

⁸ Ebd., S. 129.