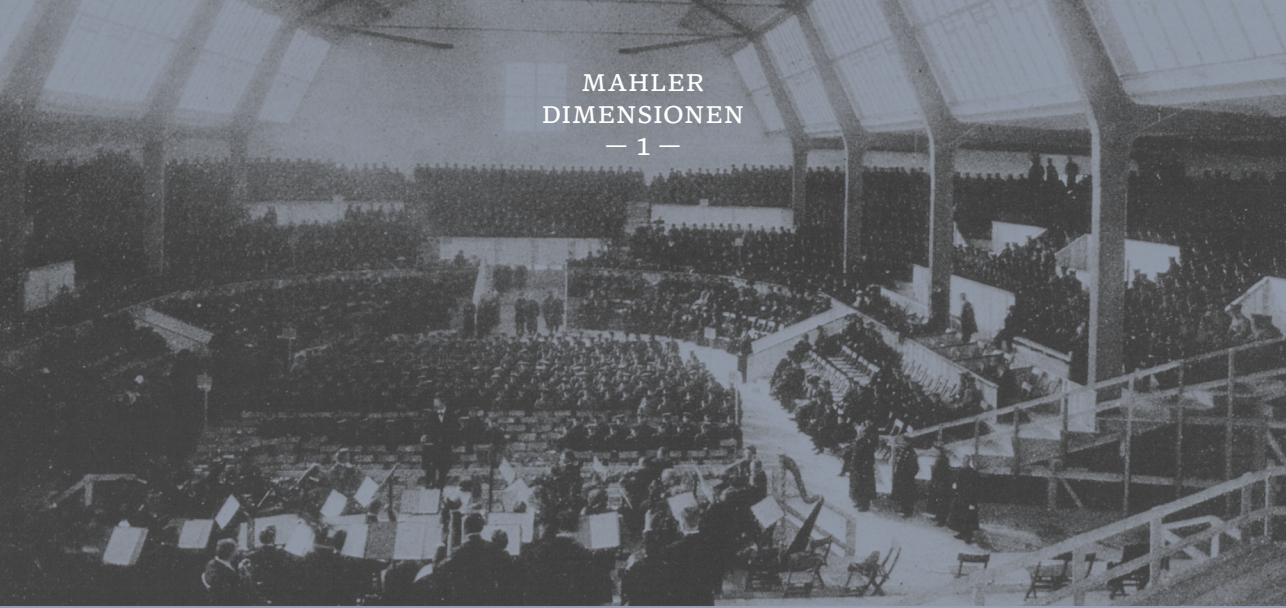




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
H

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Mahlers „Chorus mysticus“ im Wandel der Kompositions- und Interpretationsgeschichte

Aspekte der Revisionen und Tempokonzeptionen in der Achten Symphonie

Peter Revers

Gustav Mahlers Achte Symphonie, deren Uraufführung am 12. September 1910 in der Neuen Münchner Musik-Festhalle wohl zu den spektakulärsten Kulturereignissen dieses Jahres zählte, hat bekanntlich eine kontroverse Rezeption erfahren. Für Theodor W. Adorno war die Achte Symphonie von meistersingerhaftem Gehabe, „durchweht von den Hochgefühlen der Sängerkulte“¹ und geprägt von einer weltanschaulich überhöhten Totalität, verbunden mit einem „Rückfall ins grandios Dekorative“.² Adornos Kritik mag aus der Perspektive der Zeit um 1960 berechtigt sein, muss allerdings für das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, also die Entstehungszeit von Mahlers Achter Symphonie, relativiert werden. Die Chorsymphonie lässt sich in dieser Zeit nur sehr eingeschränkt auf die Traditionslinie der Neunten Symphonie Ludwig van Beethovens oder auf Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang*, eine „Symphoniekantate“, zurückführen. Auch die Durchlässigkeit zur Gattung Oratorium wurde etwa von Eduard Hanslick, mit Bezug auf die Zugehörigkeit von Mendelssohns *Lobgesang* zu „den kürzeren oratorienmäßigen Stücken“, ins Spiel gebracht.³ Blickt man weiter, in das Jahr 1909, also drei Jahre nach der Komposition der Achten Symphonie und ein Jahr vor deren Uraufführung, so sind etwa mit Ralph Vaughan Williams’ *Sea Symphony* (1903–1909), einer durchkomponierten „Chorsymphonie mit Solopartien auf lyrische Texte von Walt Whitman“⁴, klare Gattungsabgrenzungen im Grunde nicht mehr möglich.⁵ In Mahlers symphonischem Œuvre stellt die Achte Symphonie jedenfalls „the greatest contrast to its immediate predecessors“⁶ dar. Zugleich aber – so konstatiert Alexander Lotzow zu Recht – wirke „der kaum noch zu überbietende Triumph der Münchner Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie [...] rückblickend wie ein monumentaler Schwanengesang der Moderne vor 1914“⁷ – und damit

1 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, 284.

2 Ebd., 286.

3 Eduard Hanslick, „Haydns Schöpfung und das Oratorium in Wien“ [1848], in: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Zweiter Theil: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien: Braumüller 1870, 3–6: 5.

4 Jürgen Schaarwächter, „Vaughan Williams, Ralph“ [2006], in: *MGG online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532576> (30.6.2026).

5 Vgl. Alexander Lotzow, *Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert* (Kieler Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 55), Kassel: Bärenreiter 2017, 16–18, sowie Eric Saylor, *Vaughan Williams*, New York: Oxford University Press 2022, 70–72.

6 John Williamson, „The Eighth Symphony“, in: *MC*, 407–418: 407.

7 Lotzow, *Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert*, 58.

einer Epoche, „die den hohen Rang der Tonkunst auch darin erblickte, daß sie [ihn ... der] Darstellung oberster geistiger Gehalte für fähig und würdig hielt.“⁸

Angesichts der exorbitanten Anforderungen dieser Symphonie und der damit verbundenen, bis ins kleinste Detail festgelegten Probenarbeit, welche die Uraufführung erforderte, ergeben sich zwei grundsätzliche Problemstellungen:

1. In der geradezu einem Schaffensrausch entsprechenden Phase der Komposition (1906) ergaben sich für Mahler einige Aspekte, die sich von seinem vorangegangenen symphonischen Œuvre grundsätzlich unterscheiden. So lagen dem Werk zwei in vieler Hinsicht (sowohl sprachlich als auch inhaltlich) höchst unterschiedliche Textgattungen, nämlich der lateinischsprachige Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ in Teil I und die Anachoretenzene aus Goethes *Faust II* in Teil II, zugrunde, die zu einer symphonischen Einheit verbunden werden mussten.
2. Die Realisierung der Uraufführung war noch im Sommer 1910 äußerst fraglich. „Concessionen nach artistischer Richtung werde ich *nicht* machen. Darauf können sie zählen“, schrieb Mahler in aller Härte und Deutlichkeit Anfang Juni an den Münchner Konzertveranstalter Emil Gutmann.⁹ Die Vorbereitungen zur Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie entwickelten sich angesichts der „exorbitanten Schwierigkeiten der Partitur“ zu einem „Generalstabsunternehmen größten Ausmaßes“, das nicht nur höchste Anforderungen an alle Mitwirkenden stellte, sondern auch von Mahlers „kompromißlose[m] Wille[n]“¹⁰ zur Realisierung dieses Mammutprojekts bestimmt wurde.

Bereits vor der Uraufführung wurden Zweifel laut, ob es sich im eigentlichen Sinne um eine Symphonie oder nicht eher – wie Eugen Schmitz nach Erscheinen des Klavierauszugs meinte – um ein „aus zwei Teilen bestehendes Oratorium“ handle. Schmitz war es auch, der angesichts der riesigen Zahl an Mitwirkenden von den „Wundermären“ dieses Werkes sprach, das von einer „wahrhaft amerikanischen Reklame“ begleitet werde.¹¹ Der polarisierenden Meinungsbildung bezüglich der Aufführungen von Mahlers Achter gaben solche Schlagworte zusätzlichen Auftrieb. So heißt es etwa in einer Rezension Richard Sternfelds in der *Allgemeinen Musikzeitung*:

Wenn uns die [Achte] Symphonie Gustav Mahlers nächstens im Zirkus vorgeführt werden soll, so sehen wir bereits jene Mächte der Reklame und Sensation am Werke, die auch auf dem Gebiet der Musik täglich drohender und gefährlicher ihr Wesen treiben. [...] Aber die Masse muß es bringen. Nicht mehr das Ohr herrscht bei Musikaufführungen, sondern das Auge: die Suggestion der Zahlen, also „Amerikanismus“ in ödester Gestalt.¹²

8 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber: Laaber 1992, 24–25.

9 Gustav Mahler an Emil Gutmann, 7.[?] Juni 1910, GMB-U1, 79–81: 81.

10 Franz Willnauer, Kommentar zu Brief Mahlers an Emil Gutmann, ohne Ort, ohne Datum [Wien, 24. September 1910] (GMB-K, 335–337: 336).

11 Felix Adler, „Vor der Premiere von Mahlers ‚Achter‘“, Mannheim, 10. September 1910, zitiert nach Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt a. M.: Lang 1999, 143.

12 Richard Sternfeld, „Symphonie der Tausend“, *Allgemeine Musikzeitung* 39, Nr. 17, 26. April 1912, 444–445: 444.

Sternfelds massive Vorbehalte wurden durchaus von Mahler geteilt. So schrieb er Ende März 1910 an Bruno Walter: „Bis heute habe ich mich innerlich und äußerlich gegen die mir fatale Barnum und Bailey-Aufführung [...] meiner 8. gewehrt. Ich hatte seinerzeit, als Gutmann mich in Wien überrumpelte, an Alles Drum und Dran solcher ‚Feste‘ nicht gedacht. – Nun scheint nach allem, was ich erfahre, das [...] Unzulängliche Ereigniß zu werden.“¹³ Mahler setzte sich hinsichtlich der Probenanzahl in allen Belangen durch, meldete aber bezüglich Gutmanns organisatorischer Aktivitäten Bedenken an: „*Eines aber bitte ich Sie schon heute und für alle Fälle. Lassen Sie alle Comité-torei und (völlig überflüssige) Reclame. – Um ein Concert zu machen braucht man keine Comité. Und ich hasse das alles und fühle mich prostituiert bei solchem Humbug.*“¹⁴

Die Rahmenbedingungen für die Uraufführung führten nicht zuletzt zu äußerst detaillierten Anweisungen für die Ausführung, insbesondere in den Solo- und Chorstimmen. Exemplarisch zeigt sich dies im Verhältnis Soli und Chor, etwa im Abschnitt „*Imple superna gratia*“ des ersten Teiles, ab Takt 66: 1. Chor *pp*, 2. Chor „leicht“, 1. Solo-Sopran zunächst „*p* nicht hervortretend“ (T. 67), dann „hervortretend“ (T. 70), schließlich „stark hervortretend“ (T. 73, 1. Alt-Solo, *f*; 1. Solo-Sopran *subito pp*). Die gewünschte Interpretation wird somit in hohem Maße und häufig äußerst detailliert im Notentext verankert und stellt in dieser Detailgenauigkeit fraglos selbst in Mahlers Schaffen eine Besonderheit dar. Die dynamische Balance, und damit die intendierte Ausführung, werden zu integralen Teilen des Notentextes.

Ohne im Weiteren die Entwicklung und die Wirkungsgeschichte der Münchner Uraufführung sowie der Folgeaufführungen zu thematisieren, soll die Frage der Gattungszugehörigkeit, die von Anfang an für kontroverse Beurteilungen gesorgt hat, kurz beleuchtet werden. Paul Stefan hat in seiner Rezension der Uraufführung auf eine Doppelfunktion der Verwendung der Singstimmen verwiesen. Er hebt dabei die instrumentale Verwendung der Stimmen hervor, bei der der Gesang „wie die übrigen Instrumente, [...] durchaus vokal, technisch wundervoll gefügt und von raffinierter Klangwirkung, verwendet“ werde.¹⁵ Juliane Wandel weist aber nachdrücklich darauf hin, dass zwischen Stefans Urteil und der – deutlich zurückhaltenderen – Auffassung der Redaktion der *Neuen Musik-Zeitung*, in der Stefans Rezension erschien, ein nicht zu übersehender Gegensatz besteht. Für die erwähnte Redaktion ist nämlich die Zweite Symphonie (und nicht die Achte) „der Maßstab für Mahlers Schaffen“ und repräsentiert mit stärkerer Überzeugungskraft den Anspruch einer Chorsymphonie.¹⁶

13 Gustav Mahler an Bruno Walter, Ende März 1910 (GMB-K, 342). Die Münchner Konzertagentur Emil Gutmann war für sämtliche organisatorischen Belange der Uraufführung verantwortlich. Siehe hierzu auch den Briefverkehr zwischen Gustav Mahler und Emil Gutmann von Anfang 1908 bis 31. Januar 1911 (GMB-U1, 71–86). Bei „Barnum und Bailey“ handelt es sich um ein US-amerikanisches Zirkusunternehmen, das am 28. März 1881 mit dem Zusammenschluss der beiden zunächst voneinander unabhängigen Initiativen Baileys und Barnums gegründet wurde. 1897 begann das Unternehmen eine fünfjährige Europatournee. Spektakuläre Aktionen der Gruppe waren etwa waghalsige Drahtseilakte, Akrobatik- und Flugnummern. Der Zirkus betrieb intensive Werbung unter dem Motto „The Greatest Show on Earth“.

14 Gustav Mahler an Emil Gutmann, New York, ohne Datum [März 1910], GMB-U1, 74–75: 75 (Hervorhebungen original).

15 Paul Stefan, „Gustav Mahlers VIII. Symphonie. Uraufführung in München am 12. September“, *Neue Musik-Zeitung*, 31 (1910), H. 24, 499–500: 499, <https://archive.org/details/NeueMusikZeitung31Jg1910/page/n681/mode/2up> (30.6.2026).

16 Ebd., 500; vgl. Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers*, 145.

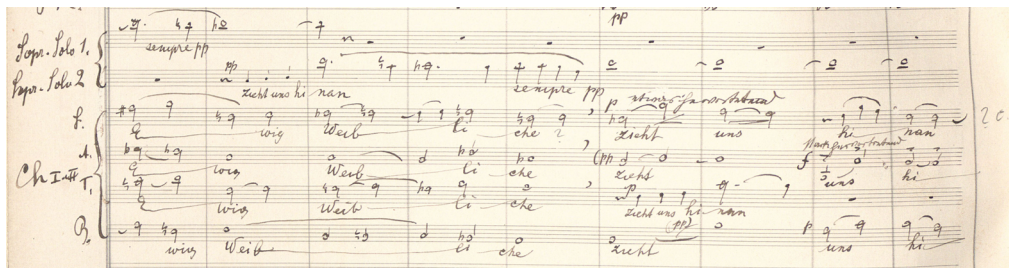


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1473–1481, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616_bifol.39_fol.2v.

In ähnlicher Weise beschreibt auch Elsa Bienenfeld Mahlers deutlich vokalauffinen Orchester-satz:

Die Anlage des modernen Orchesters, das Individualisieren der Klänge, das Betonen des Charakteristischen, das Aufleuchten und Verschwimmen in Stärke und Farbe sind für die Klangcharaktere der menschlichen Stimme umstilisiert. Sicherlich wird diese Symphonie ein Schulbeispiel werden, wie ein Vokalchor modern instrumentiert werden kann.¹⁷

Philologische Aspekte¹⁸

Es mag – bei einem Werk dieser Arbeitsintensität Mahlers – bemerkenswert erscheinen, dass die 1911 erschienene Erstausgabe der Achten Symphonie einige markante Abweichungen von der autographen Reinschrift erkennen lässt (**ABB. 1** und **NBSP. 1**). Dass Mahler im zweiten Teil bei den Sopransolistinnen das über ganze vier Takte reichende b^2 des 2. Sopransolos („zieht uns hinan“) um zwei Takte verkürzt, hat fraglos pragmatische Gründe, da ansonsten die Atemkapazität der Sängerin wohl über Gebühr beansprucht werden würde. Wie unten gezeigt werden wird, haben manche renommierten Sängerinnen bereits Probleme, den hohen Ton (b^2)

17 Elsa Bienenfeld, „Die Achte Symphonie von Gustav Mahler“, *Neues Wiener Journal*, Nr. 6067, 13. September 1910, 9, zitiert nach Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers*, 145.

18 Die bislang detaillierteste Darstellung der Quellen im Kontext der Entstehungsgeschichte findet sich in Christian Wildhagen, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt a.M.: Lang 2000, 29–107. Wildhagen weist nachdrücklich darauf hin, dass das „Werk, das Gustav Mahler im Sommer 1906 komponiert hat“, unbekannt bleiben müsse: „Und so zugespitzt diese Formulierung erscheinen mag: die frühesten Phasen der Entstehung, einschließlich der ersten durchlaufenden Niederschrift, sind tatsächlich nur in Ausschnitten zu rekonstruieren, da entscheidende Stadien, darunter nahezu alle ausführlicheren Skizzen und Particelle, als unwiederbringlich verloren zu gelten haben. Auch die Hoffnung, aus den erhaltenen Autographen Aufschlüsse über den genauen Entstehungszeitraum zu gewinnen, stellt sich rasch als trügerisch heraus, weil Mahlers Abneigung gegen Datierungen, die schon aus seinen Briefen spricht, sich ebenso umfassend auf die Manuskripte der Achten Symphonie erstreckt.“ (Ebd., 29–30.)

Schon bewegter
(allmählich in langsame 2/2 übergehend.)

sempre pp

pp

2. Sopr.
zieht uns hin - an, _____

p etwas hervortretend

sempre p

S.
zieht _____ uns _____ hin - an, _____

pp

ff stark hervortretend

A.
zieht uns hin - an, _____
zieht _____ uns hin -

I. CHOR

T.
1.
zieht uns hin - an, _____

B.
Weib - - li - che

ff

S.
zieht _____ uns _____ hin - an, _____
zieht _____ uns hin -

ff

A.
zieht _____ uns hin - an, _____
zieht _____ uns hin -

pp

p

T.
e - wig
zieht _____ uns hin -

pp

B.
e - wig, e - wig

II. CHOR

NOTENBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1474–1481, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).

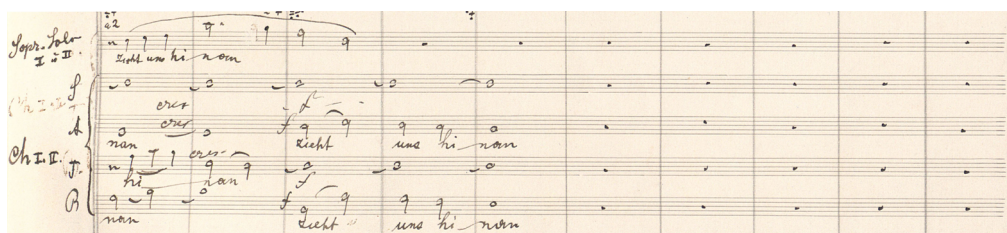


ABBILDUNG 2: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1482–1491, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616>, bifol. 40, fol. 1r.

nur über zwei Volltakte auszuhalten (T. 1478–1479), sodass etwa in der 2. Sopranstimme das as^2 (T. 1476) zum Atemholen bisweilen um eine Viertelnote gekürzt wird, damit der Rest der Passage problemlos bewältigt werden kann.

Weitaus gravierender ist allerdings eine Änderung, die für die klangliche Dramaturgie des „Chorus mysticus“ eine entscheidende Rolle spielt. Denn in der autographen Reinschrift fehlt ab Ziffer 210 (T. 1486) bis zur emphatischen *ff*-Wiederkehr des „Alles Vergängliche“ (Zif. 213, T. 1506) der gesamte Chorsatz auf den Text „ewig, ewig, zieht uns hinan“ (**ABB. 2** und **NBSP. 2**).

Dass Mahler diese Lücke durch eine nachträgliche Einfügung geschlossen hat, dürfte mehrere Gründe haben: Zum einen hätte die autographe Fassung im Hinblick auf die sukzessive Klangsteigerung einen empfindlichen Spannungseinbruch zur Folge gehabt, zum anderen aber wäre sie der sukzessiven Steigerung der Dynamik, vor allem aber der subtilen Textdramaturgie am Ende des „Chorus mysticus“ abträglich gewesen, in der mehr und mehr die Sogkraft des „Ewig-Weiblichen“ fokussiert wird. Ein zentraler weiterer Aspekt, der durch die Einfügung gestärkt wird, ist die Unauslöschlichkeit jener Gewissheit der Heilserwartung, die in der Aussage „Ewig, ewig, zieht uns hinan“ zum Brennpunkt einer expliziten Erlösungsmystik wird.

Zwar erklingt bereits in der autographen Reinschrift das „Alles Vergängliche“ am Höhepunkt des „Chorus mysticus“ – unterstützt durch das volle Werk der hier erstmals im *ff* einsetzenden Orgel – in emphatischer Steigerung (**ABB. 3** und **NBSP. 3**), andererseits aber wird es im Verlauf der Revision von Mahler hinsichtlich der Textgestaltung völlig neu konzipiert. In der Reinschrift fehlen einerseits die beide Chöre verstärkenden Solostimmen (Zif. 214), andererseits ist die markante Steigerung auf „zieht uns hinan“ (Zif. 215) in der revidierten Fassung weitaus wirkungskräftiger ausgearbeitet als in der autographen Reinschrift. Mahler vermeidet durch die stärker polyphone Schichtung des Chorsatzes Pausen und intensiviert damit in hohem Maße den vorwärtsdrängenden Charakter, den er bei Ziffer 214 explizit vorschreibt.

Alla breve.

1. 2. Sopr.
zieht uns hin - an!_____

S.
cresc. *f*
hin - an!_____

A.
p subito cresc. *f*
an,_____ zieht uns hin - an!

I. CHOR
T.
1. *cresc.* *f* (Alle) *f*
zieht uns hin - an! E - wig! E - wig!

B.
f
zieht uns hin - an!

S.
an!

A.
an!

II. CHOR
T.
an!_____ *f* *ff*
E - wig! E - wig! E - wig! E - wig!

B.
ff *ff*
zieht uns hin - an! E - wig! E - wig!

NOTENBEISPIEL 2: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1482–1491, „Chorus mysticus“, Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).

Handwritten musical score for Mahler's Symphony No. 8, II, T. 1506-1518, featuring a solo and chorus. The score is written on aged paper with multiple staves. The top staff is for the solo voice (Soprano), and the lower staves are for the chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in German, and the music is in a major key with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1506–1518, Soli und Chor, autographe Reinschrift (1906/07), Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 13719, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00065616_bifol.40_fol.2r.

Die erwähnte Intensivierung ab Ziffer 213 (T. 1506) gewinnt damit nicht nur entscheidend an dramatischem Profil, sondern generiert eine geradezu theatrale Sogwirkung, der man sich nur schwer entziehen kann und hinsichtlich derer Donald Mitchell zu Recht von einem „coup de théâtre“ gesprochen hat: „the chorus is conceived as a denouement in the best theatrical tradition, i.e. Mahler reserves for this ultimate moment the unveiling, the unmasking of the work’s real protagonist: not one of the named *dramatis personae*, but the unattainable, indescribable and nameless ‚Ewig Weibliche‘ that leads us onward and upward.“¹⁹ Dies erzielt Mahler in der Tat erst mit dem allerletzten Stand der Revision. Und es gibt wohl kaum ein vergleichbares Beispiel in der Entstehungsgeschichte von Mahlers Symphonien, in dem solch weitreichende Änderungen noch zu einem derart späten Stadium des Kompositionsprozesses vorgenommen wurden.

Die eben geschilderten Änderungen bzw. Ergänzungen Mahlers reflektieren auf eindrucksvolle Weise einerseits die ungemeine kreative Energie im Zuge der sehr kurzen und konzentrierten Kompositionsphase, andererseits die Herausforderungen, die die Gattung Vokalsymphonie in dieser konsequenten Ausprägung stellt.²⁰ Vor allem die Entwicklung des zweiten Teils – von dem geradezu fragmentarisch geflüsterten, eher gesprochen als gesungen wirkenden Beginn des Chorteils bis zur monumentalen Schlusssteigerung – markiert die polaren musikalischen Welten dieser Symphonie, die letztlich eine konsequente und bruchlose Steigerung am Ende des Werks erfordern.

¹⁹ Donald Mitchell, *Gustav Mahler – Songs and Symphonies of Life and Death*, Woodbridge: Boydell 2005, 582.

²⁰ Vgl. Christian Wildhagen, „Ahnung des Absoluten. Die Achte Symphonie“, in: GMI-2, 141–202: 191–193.

Wieder wie vorher
(Nicht Schleppend.)

1. 2. S. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

1. 2. A. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

T. *ff* *p subito* *ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

Bar. *ff* *sempre ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ein Gleich - nis! Das E - wig - weib - li - che hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

B. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

Kch. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

I. CHOR
S. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

A. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

T. *ff* *p subito* *ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

B. *ff* *sempre ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che ein Gleich - nis! Das E - wig - weib - li - che hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

II. CHOR
S. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
- les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

A. *ff* *p subito* *poco a poco cresc.*
- les Ver - gän - ge - li - che ist nur ein Gleich - nis; das E - wig - weib - li - che zieht uns hin - an, _____

T. *ff* *sempre ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che das E - wig - weib - li - che hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

B. *ff* *sempre ff* *sempre ff*
Al - les Ver - gän - ge - li - che das E - wig - weib - li - che hin - an, zieht uns hin - an, zieht uns hin - an, _____

NOTENBEISPIEL 3: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1506–1521,
Soli und Chor, Erstausgabe (Wien: Universal Edition 1911).

Nachgeben

S. *pp* sich Zeit lassen! *pp*
 pec - to-ra, pec - to-ra, quae tu cre-a - sti.

A. *pp*
 pec - to-ra, pec - to-ra, quae tu cre-a - sti.

T. *p*
 pec - to - ra.

B. *p nicht schleppen!*
 quae tu cre - a - sti, quae tu cre - a - sti.

NOTENBEISPIEL 4: Mahler, Symphonie Nr. 8, i, T. 76–80, Chor

(Kritische Gesamtausgabe, hg. von Karl Heinz Füssl, Wien: Universal Edition 1977).

Die zahlreichen Instruktionen Mahlers, die neben dem Tempoverlauf und den Dynamikabstufungen in Mahlers Achter auch das Verhältnis der Singstimmen zum Orchester betreffen, stellen ohne Frage spezifische Herausforderungen für die Interpretation dieser Symphonie dar. Zu Recht meint hierzu David Pickett: „Perhaps the sheer number of Mahler’s instructions is the biggest hurdle for any conscientious conductor to overcome: changes of instrument, intricate dynamics, tempo marks, Luftpausen and more of them than in any other composer’s scores, even Elgar’s: these take time to absorb and memorize.“²¹ Mahlers diesbezügliche Akribie äußere sich – so Pickett – etwa paradigmatisch im ersten Teil der Achten Symphonie, wo er ab Takt 76 gleichzeitig von den Chorbässen des 2. Chors „nicht schleppen“ und von den Sopranen und Altstimmen des 1. Chors „sich Zeit lassen“ verlangt (**NBSP. 4**).

Zieht man Mahlers Tempo- und Dynamikmodifikationen nach den jeweiligen Publikationen seiner Werke in Betracht, würde sich die Situation wohl noch komplizierter darstellen. Zwar fanden solche Revisionen nach Drucklegung im Fall der Achten nicht statt, sie machen aber deutlich, wie stark die für Mahler so enge Wechselwirkung von Komponieren und Dirigieren eine Herausforderung sowohl für die Edition als auch für die Interpretation (und nicht zuletzt für die Einspielungen) seiner Werke darstellt. Es ist somit wesentlich, bei allen Analysen stets den Interpreten Mahler im Blickfeld zu haben. Dass Mahler in der Endfassung bei der *ff*-Wiederkehr von „Alles Vergängliche“ (T. 1506–1528) Pausen in beiden Chören eliminierte, hat wohl nicht zuletzt damit zu tun, dass die Orgel als einziges Instrument (wenngleich mit „vollem Werk“) das notwendige Dynamikniveau nicht hätte beibehalten können.

Dies ist wohl auch der Grund für zwei weitere wichtige Veränderungen, nämlich einerseits die Hinzuziehung des Knabenchors und der Vokalsoli (die in der Partiturreinschrift noch nicht aufscheinen) in diesen Schlussabschnitt des Chors, andererseits die Modifizierung der

²¹ David Pickett, „Mahler on Record. The Spirit or the Letter“, in: PGM, 345–378: 347.

Männerstimmen des 2. Chores (T. 1509–1510), sodass sowohl ein Kontinuum des Chorklanges als auch eine modifizierte Textinterpretation ab Takt 1512 gewährleistet ist. Im Gegensatz zum Beginn des „Chorus mysticus“ ist die Textvorlage hier deutlich gekürzt, unmittelbar auf den ersten Vers („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“) folgt nunmehr in den Männerstimmen der beiden Chöre Vers 4 („Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“), was umso wirkungskräftiger ist, als dieses *fortissimo* in das dynamisch zurückgenommene Ende des ersten Verses („Gleichnis“: *p subito*) einbricht. Bei all diesen Änderungen handelt es sich – wie erwähnt – nicht um ausschließlich formdynamisch begründete Entscheidungen, sondern auch um eine neue Textinterpretation des „Chorus mysticus“, in welcher der Vers „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“ absoluten Primat gewinnt und zum eigentlichen Kern der immanenten Erlösungsmystik wird. Es zeigt sich somit beispielhaft, auf welch subtile Weise musikalische und textliche Veränderungen miteinander verzahnt werden und wie bestimmend diese Modifikationen für den Bedeutungsgehalt des „Chorus mysticus“ werden.

Interpretationsgeschichtliche Aspekte²²

Es liegt auf der Hand, dass die erwähnten großräumigen Entwicklungen der Tempowahl, der Klanggestaltung, aber auch der Disposition der Dynamik eine zentrale Rolle für die suggestive Wirkung von Mahlers Achter spielen. Diese Wirkung soll im Folgenden anhand der ersten 36 Takte des „Chorus mysticus“, beginnend mit den Worten „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, erläutert werden. Zunächst ist festzustellen, dass die gewählte Tempogestaltung eine bemerkenswerte Spannweite unterschiedlicher Interpretationsansätze erkennen lässt (TABELLE 1, ABB. 4 und 5). So zeigt sich etwa 1950 bei Leopold Stokowski mit dem New York Philharmonic Orchestra eine weitgehend konstante, erst ab Takt 1472 (Zif. 207: „Von hier an das Tempo ganz unmerklich steigern“, Segment 3) und nochmals ab Takt 1478 (Zif. 208: „Schon bewegter“, Segment 4) vorgenommene geringfügige Beschleunigung (+12 bzw. +18 %), während Mahlers Tempoangabe bei Takt 1459 (Zif. 204: „Ganz allmählich fließender“, Segment 2) keine signifikante Auswirkung zeitigt (+2 %). Ein deutlich ausgeprägter Tempoanstieg zeigt sich 1970 bei Rafael Kubelík mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der sowohl ab Takt 1472 (Zif. 207) – trotz Mahlers Hinweis, das Tempo nur „unmerklich“ zu steigern – als auch ab Takt 1478 (Zif. 208) markant beschleunigt (+28 bzw. +82 %) und damit den Worten „zieht uns hinan“ besonderen Nachdruck verleiht (TABELLE 1).

22 Die Daten zu den im Folgenden diskutierten Aufnahmen der Achten Symphonie wurden teilweise durch das Forschungsprojekt „Multiple Dimensions in Performances of Mahler’s Symphonies“ (https://institut1.kug.ac.at/mahler_FWF_P_34710_2021-2025) bereitgestellt. Vgl. Christian Utz, Thomas Wozonig, Philipp Gaspari, „Mahler_VIII_dataset_MMD: research data on Gustav Mahler’s Symphony No. 8, compiled during the research project Multiple Dimensions in Performances of Mahler’s Symphonies (2021–2026)“, veröffentlicht 31.3.2026, <https://doi.org/10.5281/zenodo.18945755>. Zur Diskografie vgl. das Dokument „Mahler_VIII_discography.xlsx“ in diesem Datensatz. Zusätzliche Messungen wurden mit Hilfe von Rainer Schwob (Universität Mozarteum Salzburg) erhoben, dem herzlich gedankt sei. Außer den in den genannten Forschungsdaten erfassten Aufnahmen wurde zusätzlich die Live-Aufführung durch Franz Welser-Möst aus dem Jahr 2019 berücksichtigt (Wiener Philharmoniker, Wiener Sängerknaben [Haydnchor], Wiener Singverein, Wiener Singakademie; Erin Wall, Sopran, Emily Magee, Sopran u. a., Wiener Konzerthaus, Eröffnung des 39. Internationalen Musikfestes, 11. Mai 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=PBWz5rI6hY> [30.6.2026]).

	Segment 1	Segment 2	Segment 3	Segment 4	
	„Sehr langsam beginnend (Viertel wie früher Halbe)“ (T. 1449–1458)	„Ganz allmählich fließender, aber stets mit zarterster Tongebung“ (T. 1459–1471)	„Von hier an das Tempo ganz unmerklich steigern“ (T. 1472–1477)	„Schon bewegter (allmählich in langsame 2/2 übergehend)“ (T. 1478–1485)	rate
Boult 1948	38	47	59	74	+26%, +58%, +95%
Stokowski 1950	58	59	67	79	+18%, +32%, +35%
Scherchen 1951	37	44	49	76	+56%, +71%, +107%
Horenstein 1959	40	49	58	71	+22%, +46%, +78%
Mitropoulos 1960	40	42	63	79	+26%, +88%, +98%
Bernstein 1966	35	46	93	108	+16%, +137%, +207%
Kubelik 1970	43	50	65	118	+82%, +133%, +172%
Solti 1971	44	52	74	97	+30%, +86%, +122%
Haitink 1971b	45	57	71	100	+41%, +76%, +123%
Ozawa 1980b	37	45	62	83	+34%, +84%, +125%
Tennstedt 1986	40	45	65	86	+33%, +91%, +118%
Maazel 1989	44	44	61	82	+34%, +85%, +84%
Sinopoli 1990	39	41	55	58	+7%, +42%, +51%
Wakasugi 1991	47	55	63	90	+43%, +65%, +90%
Abbado 1994	42	51	58	77	+33%, +52%, +83%
Järvi 1994	40	61	79	108	+37%, +77%, +169%
Gielen 1998	39	51	65	89	+38%, +74%, +128%
Chailly 2000	43	49	69	89	+29%, +82%, +107%
Rattle 2004	44	50	79	109	+38% +118%, +147%
Boulez 2007a	42	47	62	88	+40%, +85%, +109%
Nott 2010	42	49	67	74	+11%, +53%, +77%
Jansons 2011	46	57	72	86	+20%, +50%, +85%
Maazel 2011	36	46	77	91	+18%, +97%, +152%
Feltz 2018	32	59	88	112	+28%, +89%, +250%
Welser-Möst 2019	46	53	60	91	+51%, +71%, +99%
Mittelwert	42	50	67	89	+32%, +77%, +113%

TABELLE 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1485, Tempodisposition (nach Kritischer Gesamtausgabe, Wien: Universal Edition 1977) am Beginn des „Chorus mysticus“ in 25 ausgewählten Einspielungen zwischen 1950 und 2018 (Analysekörper des MMD-Projekts mit 24 Aufnahmen, 1948–2018 und zusätzliche Live-Aufnahme Welser-Möst 2019). Tempoangaben in Schlägen pro Minute, Maxima (fett, dunkelgrau unterlegt) und Minima (hellgrau unterlegt) jeweils hervorgehoben; in den mit „rate“ überschriebenen Spalten sind die Tempoverhältnisse zu den vorangehenden Abschnitten berechnet.

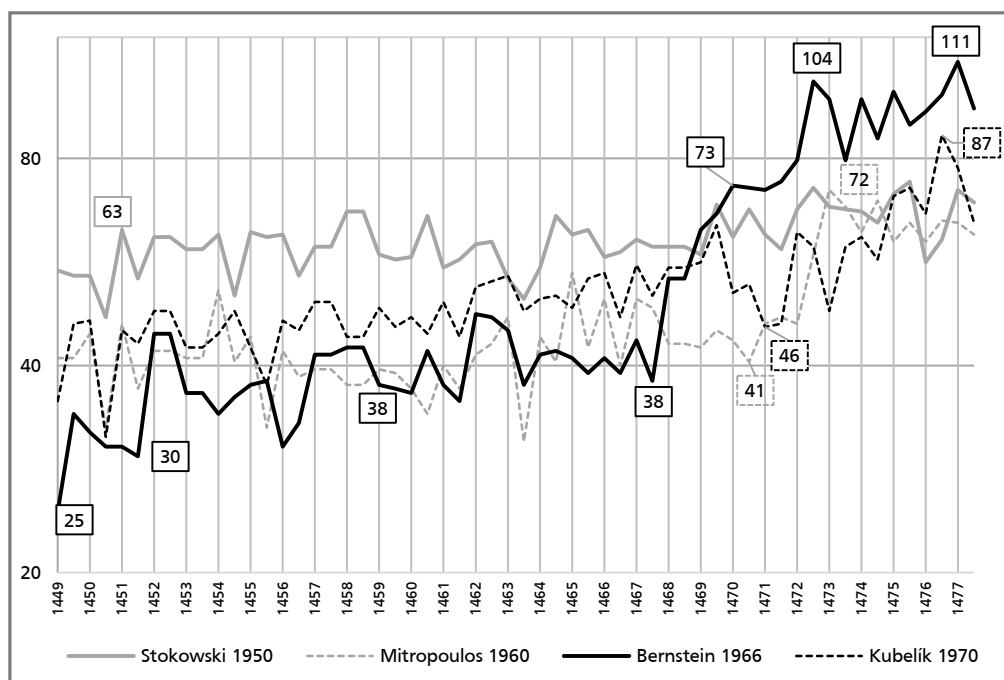


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1477, Tempoverlauf der Aufnahmen von Leopold Stokowski (New York Philharmonic, 1950), Dimitri Mitropoulos (Wiener Philharmoniker, 1960), Leonard Bernstein (London Symphony Orchestra, 1966) und Rafael Kubelík (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 1970); x-Achse: Taktzahlen, y-Achse: Tempo (♩) in Schlägen pro Minute.

Noch weitaus radikaler ist der Tempoanstieg um Takt 1472 in der Einspielung von Leonard Bernstein mit dem London Symphony Orchestra aus dem Jahr 1966 mit einer Steigerung um mehr als das Doppelte von ♩ = 38 in Takt 1467 auf 111 Schläge pro Minute in Takt 1477 (**ABB. 4, TABELLE 1:** Beschleunigung um 105 % in Segment 3 gegenüber Segment 2). Demgegenüber sind die Beschleunigungsraten in diesem Segment in den anderen Aufnahmen vorwiegend moderat (zwischen 10 und 67 %, mit deutlich erhöhten Werten bei Lorin Maazel 2011 mit 67 %, Simon Rattle 2004 mit 58 % und Dimitri Mitropoulos 1960 mit 49 %).

Generell zeigt sich bereits bei einem Vergleich von älteren Einspielungen, von Adrian Boult (1948) bis Rafael Kubelík (1970), ein erstaunlich differenziertes Spektrum der Tempogestaltung. Boult beginnt den „Chorus mysticus“ sehr verhalten mit ♩ = 38, erreicht aber ab Mahlers Anweisung „Schon bewegter“ (T. 1478) mit ♩ = 74 ein Tempo, das sich nur geringfügig von jenem anderer Dirigenten (Stokowski 1950: 79, Hermann Scherchen 1951: 76, Jascha Horenstein 1959: 71, Mitropoulos 1960: 79) unterscheidet. Auch die Tempowahl am Anfang des „Chorus mysticus“ (Segment 1) liegt, sieht man von Stokowski ab, der diesen mit Tempo ♩ = 58 beginnt, bei diesen frühen Aufnahmen in einem vergleichbaren Spektrum (♩ = 37–40).

Deutlich unterschiedlich ist aber die weitere Tempoentwicklung innerhalb des Bereiches bis Takt 1477, der näher untersucht wurde. Mahlers Anweisung, das Tempo ab Takt 1472 nur

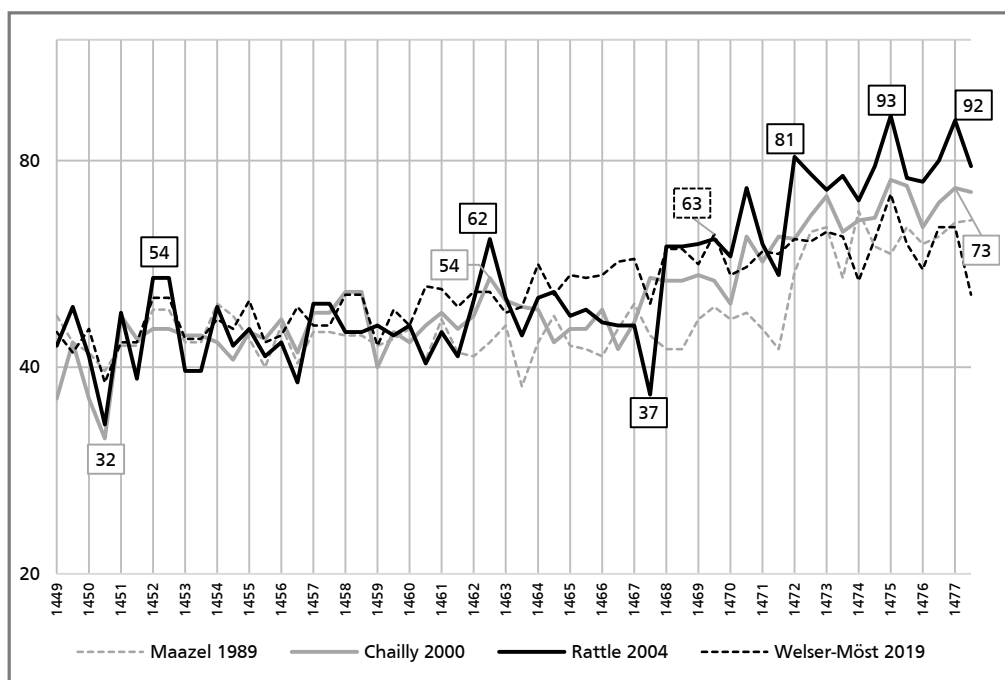


ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1449–1477, Tempodisposition in den Aufnahmen Maazel 1989, Chailly 2000, Rattle 2004 und Welser-Möst 2019.

„unmerklich“ zu steigern, wird dabei nur teilweise befolgt. Innerhalb der sechs Takte bis Takt 1477 beträgt die Tempozunahme gegenüber dem vorangehenden Segment bei Boult 26 %, bei Stokowski 12 %, bei Kubelík 28 %, bei Mitropoulos aber 49 %. Insgesamt variiert die Spannweite der gewählten Tempi vom Beginn des „Chorus mysticus“ bis zu Takt 1485 stark. Die Tempozunahme über den gesamten Abschnitt (**TABELLE 1**, rechte Spalte) reicht von Stokowski 1950 und Giuseppe Sinopoli 1990 mit einer Steigerung von 35 bzw. 51 % bis zu Neeme Järvi 1994 mit 169 %, Kubelík 1970 mit 172 % bis hin zu Gabriel Feltz 2018 mit den Dortmunder Philharmonikern mit 250 % (langsamstes Ausgangstempo von $\text{♩} = 32$, gesteigert bis $\text{♩} = 112$ in Segment 4). Bei den älteren Aufnahmen Boult, Stokowski, Horenstein und Mitropoulos bleibt die Tempozunahme des gesamten Abschnitts eher moderat (35–107 %). Auch mehrere spätere Aufnahmen außer Sinopoli begrenzen die Tempozunahme im gesamten Abschnitt auf Werte unter 100 % (Maazel 1989, Wakasugi 1991, Abbado 1994, Nott 2010, Jansons 2011 und Welser-Möst 2019).

Unter den Einspielungen ab ca. 2000 lassen sich zwei deutlich divergierende Tempodispositionen beobachten (**ABB. 5**). Simon Rattle 2004 (City of Birmingham Symphony Orchestra) beschleunigt signifikant ab Takt 1468 (Zif. 206) und folgt damit einer mit Bernsteins Deutung vergleichbaren Strategie, die in keiner Weise auf einer entsprechenden Angabe Mahlers basiert, aber den erwähnten hohen Anforderungen an die Atemkapazität der Solosopranen entgegenkommt. Demgegenüber beschleunigt Lorin Maazel 1989 (Wiener Philharmoniker)

erst ab Takt 1472 (Zif. 207), wobei die markante Tempozunahme (38%, mit abruptem Anstieg in Takt 1472) tendenziell über Mahlers Anweisung, das Tempo unmerklich zu steigern, hinausgeht.

Eine deutlich gegensätzliche Strategie verfolgen Riccardo Chailly (2000, Royal Concertgebouw Orchestra) und Franz Welser-Möst (2019, Wiener Philharmoniker), wobei vor allem Letzterer eine deutlich zurückhaltende Tempogestaltung erkennen lässt, die Mahlers Anweisungen (wie etwa „Ganz allmählich fließender“ ab Zif. 204, „Tempo ganz unmerklich steigern“ ab Zif. 207) in hohem Maße entspricht.

Äußerst präzise Angaben an Stellen, an denen die Solostimmen sukzessive den Chorsatz übertönen, finden sich bereits in Mahlers Zweiter Symphonie. Im „Chorus mysticus“ der Achten ist dies erstmals ab Takt 1464 (Zif. 205) zu beobachten, wo die erste Solo-Sopranstimme unisono mit jener des Chorsoprans geführt und mit der Anweisung „nicht hervortretend“ versehen wird. Erst ab Takt 1471 (ein Takt vor Zif. 207), mit der Loslösung von der Sopranstimme des 1. Chors, emanzipiert sich das Sopransolo auch in dynamischer Hinsicht („hervortretend“) und setzt zu einem äußerst weit gespannten melodischen Bogen an. Sehr unterschiedliche Realisierungen (bzw. ein Ignorieren) dieser Anweisung Mahlers zeigen sich beispielhaft anhand der folgenden drei Einspielungen, in denen die Dominanz der Solo- gegenüber den Chorstimmen höchst unterschiedlich realisiert wird. Während Bernstein (1975, Wiener Philharmoniker) Mahlers diesbezügliche Angaben exakt umsetzt (**AUDIOBSP. 1A**), beginnt in Chaillys Einspielung (2016, Lucerne Festival Orchestra) das 1. Sopransolo bereits ab dem ersten „zieht uns hinan“ (ein Takt vor Zif. 206), also vier Takte vor Mahlers entsprechender Anweisung, zu dominieren (**AUDIOBSP. 1B**). Die weiter oben erwähnte äußerst ausgedehnte Kantilene der hier von Juliane Banse gesungenen 2. Solo-Sopran-Stimme (T. 1474) wird – was keineswegs durchgängiger Praxis entspricht – wie von Mahler vorgeschrieben ohne jede Unterbrechung (Atempause) realisiert. Dass dies nicht den Normalfall bilden muss, zeigt sich am Beispiel der von Bernard Haitink dirigierten Aufführung mit Gwyneth Jones und Arleen Auger aus dem Jahr 1988 (Royal Concertgebouw Orchestra), bei der Jones leider nicht nur signifikante Intonationsprobleme erkennen lässt, sondern auch in keiner Weise über die für diese Passage notwendige Atemkapazität verfügt (**AUDIOBSP. 1C**).



AUDIOBEISPIEL 1: Mahler, Symphonie Nr. 8, ii, T. 1464–1481,

- A.** Bernstein 1975, Sopran: Edda Moser, Judith Blegen;
- B.** Chailly 2016, Sopran: Ricarda Merbeth, Juliane Banse;
- C.** Haitink 1988, Sopran: Gwyneth Jones, Arleen Auger.

→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20442408>

Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Sopran: Edda Moser, Judith Blegen, 1.9.1975, Live, DGG 072 216, 1989, <https://youtu.be/gOddn8-35c0?si=TSOFT4uhjcV31ITv&t=4770> (30.6.2026); Riccardo Chailly, Lucerne Festival Orchestra, Chor des Bayerischen Rundfunks, Litvian Radio Chorus, Sopran: Ricarda Merbeth, Juliane Banse, Live, 13.8.2016, Accentus ACC 10390, 2017, <https://youtu.be/8TTHzPlwfvk?si=5IXrvFY2gAr9o3Ab&t=4857> (30.6.2026); Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Chorus, Sopran: Gwyneth Jones, Arleen Auger, Live, 11.4.1988, Antec Music AM 2315-6, <https://youtu.be/vjbc5qrFK8?si=2adJCitd0ADEjswu&t=4778> (30.6.2026).

Zusammenfassende Bemerkungen

Der Kompositionsprozess des „Chorus mysticus“ weist zwischen autographischer Reinschrift und Drucklegung wesentliche Veränderungen auf, die wohl kaum nur „in verlorengegangenen schriftlich oder mündlich gegebenen Anweisungen [Mahlers] ihre Erklärung finden.“²³ Hinsichtlich der Interpretationsgeschichte zeigt sich, dass die von Mahler vorgeschriebenen, oft sehr behutsamen Tempomodifikationen nur teilweise umgesetzt werden. Während ältere Einspielungen, angefangen von Boult 1948 bis Mitropoulos 1960, hinsichtlich der Tempodisposition ein relativ hohes Maß an Übereinstimmung untereinander aufweisen, finden sich in der Zeit ab Bernstein 1966 zum Teil massive Unterschiede, etwa bei Sinopoli 1990 oder Feltz 2018. Auch in der Realisierung der Balance zwischen Chorsatz und sich dynamisch abhebender Solostimme werden Mahlers Anweisungen nur teilweise eingehalten.

Hinsichtlich der Atemkontrolle zeigen sich (vor allem ab Zif. 207) im Sopransolo deutliche Unterschiede in der Umsetzung des weiten, über neun Takte reichenden melodischen Bogens ohne Unterbrechung (Atempause). Inwieweit Mahler bei der Uraufführung die von ihm vorgesehene Tempowahl möglicherweise selbst modifizierte und der Atemkapazität der Sopransolistin hier Rechnung getragen hat, ist leider nicht zu beantworten.

Da Mahler nur wenige Monate nach der Uraufführung seiner Achten Symphonie verstarb, unterblieben allfällige Modifikationen bzw. Revisionen, die möglicherweise nach weiteren Aufführungen unter seiner Leitung entstanden wären. Von besonderem Interesse wären diese – neben der zugrunde liegenden Tempodisposition – vor allem im Hinblick auf die Klanggestaltung. Angesichts der exzeptionellen Herausforderungen durch die alles bis dahin Gegebene in den Schatten stellende Dimensionierung der Klangmittel fühlte sich Mahler zu äußerster Präzision seiner diesbezüglichen Angaben gedrängt. Viele dieser Angaben zielen dabei auf seine konkrete Tempo- und Klangvorstellung aus der Perspektive des Dirigenten. So resultiert etwa die erwähnte Gleichzeitigkeit von „sich Zeit lassen“ (Sopran- und Altstimme) und „nicht schleppen“ (Bassstimme) in den Takten 76 bis 80 des ersten Teils („Veni creator spiritus“) in Verbindung mit der generellen Tempovorschrift „Nachgeben“ offensichtlich aus Erfahrungen einer bisweilen mangelnden Koordination der Singstimmen. Ebenso deutlich wird Mahlers Erfahrung mit der Praxis der Tempogestaltung beim „Accende lumen sensibus“ (Teil I, Zif. 38, T. 262): Einerseits ist hier seitens der Dirigenten die Achteltriolen am Ende von Takt 261 auszuschielen, andererseits wird von den Solostimmen explizit gefordert, sich *im ff* nicht zu schonen, um dem im Folgetakt emphatisch einsetzenden „Accende lumen sensibus“ entsprechende Leuchtkraft zu verleihen. Mahlers Ausführungsangabe „Mit plötzlichem Aufschwung“ erhält damit auf allen Ebenen der kompositorischen Textur nachhaltigen Ausdruck.

23 Karl Heinz Füssl, „Vorwort“, in: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 8* (KGA, Bd. 8), hg. von Karl Heinz Füssl, Wien: Universal Edition 1977, unpaginiert [3].

Gustav Mahler's Eighth Symphony (1906) stands in stark contrast to its "predecessors" within his oeuvre. Because of the number of performers at the Munich premiere in 1910, a myth of the extraordinary and exorbitant quickly arose, leading to a controversial reception. The composition was written in just six weeks during the summer of 1906. Mahler made substantial changes right up until the premiere, resulting in significant differences between the autograph and the first printed edition. Changes also concerned the dramaturgy of the vocal text, which is particularly evident at the end of the concluding "Chorus mysticus." Against this backdrop, the final section of this chapter is devoted to historical aspects of the interpretation of the "Chorus mysticus." While older recordings, from Adrian Boult (1948) to Dimitri Mitropoulos (1960), show a high degree of consistency in terms of tempo, more recent recordings from the 1990s onward tend toward a sometimes extreme acceleration of tempo at the end of the "Chorus mysticus," first noticeable in Leonard Bernstein's 1966 recording.

Schlagworte/Keywords: Chor, choir, compositional process, Gattung, genre, Gustav Mahler, Kompositionsprozess, mass effects, Masseneffekte, Solostimmen, solo voices, Symphonie Nr. 8, Symphony no. 8, Tempo, Theatralität, theatricality

Peter Revers studierte Musikwissenschaft, Psychologie und Philosophie an der Universität Salzburg sowie Komposition an der damaligen Hochschule „Mozarteum“, Salzburg. 1980 Promotion, 1981 künstlerisches Diplom, 1981–1996 Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen Wien und Graz. 1988/89 Forschungstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Universität Hamburg (dort 1993 Habilitation), 1996–2022 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Von 2001–2009 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie von 2019–2023 der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft.

<https://orcid.org/0000-0002-3932-5289> | info.peter.revers@gmx.at



Revers, Peter. 2026. „Mahlers ‚Chorus mysticus‘ im Wandel der Kompositions- und Interpretationsgeschichte. Aspekte der Revisionen und Tempokonzeptionen in der Achten Symphonie.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 265–281. Wien: Hollitzer Verlag.

→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_14