

Ich warte auch getrost, denn ich habe Vertrauen zu mir

Zu Kompositionen Alexander von Zemlinskys

I

Alexander von Zemlinskys verhalten-zuversichtlicher Ausspruch, der den Titel für die nachfolgenden Bemerkungen bildet, hat in der tatsächlichen Wirkungsgeschichte des Werkes nicht oder nur in gelegentlichen Ansätzen den erhofften Lohn gefunden. Es war dies nämlich, nach frühen, relativ knapp bemessenen Jahren des Erfolgs, eine Geschichte des Wirkungsverlustes, bald sogar des Vergessenwerdens. Noch 1968, eine Generationsspanne nach seinem Tod 1942 in den USA, bot die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* über Zemlinsky einen Artikel von nur 22 Zeilen, voller Fehlangaben in Biographie und Werkverzeichnis sowie mit einer nichtssagenden Gesamteinschätzung, an der auch die faktischen Korrekturen im Supplementband kaum etwas zum Guten änderten¹. Dieses unsichere Bild hat im Lauf der vergangenen zwei Jahrzehnte klarere Linien erhalten, ohne daß damit unbedingt erheblich mehr an Klarheit über den ästhetischen und historischen Stellenwert der Werke gewonnen worden ist. Inzwischen neigte man allerdings schon dazu, von einer Zemlinsky-„Renaissance“ zu sprechen – nach der von Gustav Mahler, Charles Ives oder den „Renaissance“-Ansätzen von Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schmidt u.a. Zemlinskys Opern (*Es war einmal*, *Der Traumgöрге*, *Kleider machen Leute*, *Eine florentinische Tragödie*, *Der Zwerg*, *Der Kreidekreis*), aber auch die *Lyrische Sinfonie* gingen dabei voran, gefolgt von Chorstücken wie dem *23.Psalm* sowie den *Orchestergesängen* op.13 (nach Texten von Maurice Maeterlinck) und den *Sinfonischen Gesängen* op.20 (nach afro-amerikanischer Lyrik). Einen kräftigen Impuls vermittelte 1978 das LaSalle-

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 14, Kassel 1968, Spalte 1215 f.; Bd. 16, Supplement, Kassel 1979, Spalte 1983.

Quartett durch seine Einspielung der vier Streichquartette, und 1989 kam eine Gesamtaufnahme der mit Opuszahlen versehenen Lieder heraus, einschließlich einiger ungezählter Lieder sowie der ursprünglichen Klavierfassung der Maeterlinck-Gesänge op.13. 1995 erschien als Band 1 des *Briefwechsels der Wiener Schule* der Briefwechsel Zemlinskys mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker². Außerdem gab es einigermaßen aufsehenerregende Entdeckungen, so der bis über die Mitte der siebziger Jahre hinaus noch als verschollen geltenden Partitur der Sinfonischen Phantasie *Die Seejungfrau* nach dem Märchen von Hans Christian Andersen, eines dreiteiligen Orchesterstücks von fast einstündiger Dauer, das 1905 mit nachweislichem Erfolg uraufgeführt worden ist, dann jedoch – wie so manches andere Werk Zemlinskys – ungedruckt blieb und in Vergessenheit geriet.

Was nun das gegenwärtige, doch stets immer nur gelegentliche Interesse an Zemlinsky begründet, scheint naheliegend und mithin leicht erkennbar zu sein. Längst macht sich ein gewisser Überdruß am „Immer-Gleichen“ des weltweit gespielten Musikrepertoires bemerkbar, der durch geschäftstüchtige Erschließung noch immer vorhandener „weißer Flecken“ auf der Musikgeschichtskarte gemildert werden soll. Dabei richtet sich der Entdeckerfleiß mit bemerkenswertem Nachdruck auf die Zeit um und nach der letzten Jahrhundertwende, auf jene vermeintliche „Übergangsphase“ also, welche die klassisch-romantische Musik des 19. Jahrhunderts von den Aufbrüchen der „Moderne“, der „Avantgarde“ in unserem Jahrhundert scheidet. Das ist freilich so neu nicht und leitete bereits die Mahler-„Renaissance“ seit den sechziger Jahren. Doch damals, angesichts übermächtiger Anzeichen einer „Selbstisolierung“ der neuen Musik, deren „Unverständlichkeit“ im öffentlichen Musikleben allerorten beklagt wurde und ja auch weiterhin ungemindert beklagt wird, bestand die Faszination Mahlers wohl vor allem darin, daß

² hrsg. von Horst Weber, Darmstadt 1995.

seine Musik den Hörern deren weitgehenden Einklang mit ihrem Lebensgefühl suggerierte. Mahlers „Ton“ erschien und siegte als ein „moderner“, zugleich jedoch als ein „überzeitlicher“ Ton, der deshalb, in dieser entwaffnenden Verschmelzung von Alt und Neu, von Besänftigung und Aggressivität, als „zeitgemäß“ angenommen wurde.

Mit Zemlinsky geht es, trotz einiger Affinität zu Mahler, wohl etwas anders zu. Seitdem es schon zur Gewohnheit geworden ist, in der „Moderne“ kein „Problem“ mehr sehen zu wollen und ihr „Scheitern“ als Gewißheit zu nehmen, gäbe es demnach an dieser „Moderne“ kaum noch etwas, das faszinieren oder provozieren könne. Ihre Rigorosität zerschellte an einer Realität, die nicht länger mehr klare Zielsetzungen, sondern Unbestimmtheiten und Unübersichtlichkeiten prägten. Und solchen Wirrnissen könne man nicht mit neuen, gewissermaßen halsstarrigen Rigorositäten begegnen – sie müsse man durch Flexibilität und Pluralität auffangen, um sie behutsam in „menschlichere“ Bahnen zu lenken. Eine Musik wie die Zemlinskys, welche auf einem schmalen Grat zwischen Romantik und Moderne wandle; welche die vertraute Sprache der Tonalität schärfe, ohne sie an die Atonalität zu verlieren – diese Musik vermittele in ihrer Unbestimmtheit gleichsam sympathetische Gefühle und ein Selbstverständnis, das erst heute, in den Unübersichtlichkeiten der „Post-Moderne“, erkannt und angenommen zu werden vermag.

Folgt man solchem Geschichtsbild, so hat die Zemlinsky-„Renaissance“ an noch schwereren Mißverständnissen zu tragen als an jenen, die mit Mahlers Wiederaufstieg verbunden sind. Denn Zemlinsky wird – so deutet es sich wenigstens an – zum Zeugen für Freizügigkeit und Ungezwungenheit, zugleich auch für eine Art „Neuer Innerlichkeit“ bestellt, welche sich gegen die verbissenen Systemzwänge, gegen die „Zwangsaufklärung“ der „Moderne“ richteten. Solche „Innerlichkeit“ fördere eine vermeintlich menschliche Vielfalt, eine Vielstrebigkeit, von der allerdings zu vermuten ist, daß hinter ihr eher eine laxe Beliebigkeit, letztlich die Gleichgültigkeit eines „Alles ist er-

laubt“ ihr Wesen treibt. Schönberg jedenfalls hatte bereits 1921 solcher Libertinage eine sarkastische Abfuhr erteilt:

„Alles durfte man auch früher schreiben; nur: gut war es nicht. Nur Meister dürfen niemals alles schreiben, sondern müssen das Notwendige tun: ihre Aufgabe erfüllen. Auf die sich vorzubereiten, mit allem Fleiß, unter tausend Zweifeln, ob man ausreicht, mit tausend Skrupeln, ob man recht verstanden, was eine höhere Macht aufträgt: das ist denen vorbehalten, die den Mut und die Inbrunst haben, die Konsequenzen zu tragen, wie die Last, die ihnen gegen ihren Willen aufgebürdet wurde. Das ist weit entfernt von dem Mutwillen einer Richtung. Und kühner.“³

II

1871 in Wien geboren, studierte Zemlinsky von 1884 bis 92 am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde und trat danach sogleich mit einigen Orchesterstücken, Liedern und Kammermusiken vielversprechend an die Öffentlichkeit. Die Aufführung eines Streichquintetts im Jahre 1896 weckte das Interesse von Johannes Brahms, der den jungen Musiker mit kritischen Hinweisen und einer Empfehlung an seinen Verleger Simrock förderte. Und Zemlinsky hatte auch weiterhin Erfolg: seine erste Oper *Sarema* kam 1897 in München heraus und erhielt sogar einen Preis, wie dann auch zwei Jahre später die *Sinfonie in B-Dur*, die ihm den begehrten Wiener Beethoven-Preis einbrachte. Doch trotz dieser Erfolge als Komponist sah sich Zemlinsky gezwungen, die Kapellmeisterlaufbahn einzuschlagen – ähnlich wie Gustav Mahler, an dessen Lebens- und Schaffensentwicklung auch künftig bei Zemlinsky so manches erinnert. 1900 wird er Kapellmeister am Wiener Carl-Theater, von 1904 bis 1907 wirkt er als 1. Kapellmeister an der dortigen Volksoper, bis ihn Mahler an die Hofoper beruft. Diese ehrenvolle Stellung

³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1977 (Fotomechanischer Nachdruck der 3. Auflage Wien 1922), S. 488.

währt allerdings nur kurz, da Mahler wenig später, im Herbst 1907, die Hofoper verläßt und Zemlinsky mit dessen Nachfolger Felix Weingartner kein gutes Auskommen findet. So geht er nochmals an die Volksoper zurück, ehe man ihn 1911 an das Deutsche Landestheater in Prag engagiert. Hier bleibt Zemlinsky bis 1927 – es wird dies seine wichtigste und erfolgreichste Station als Dirigent, in der ihm – wiederum gibt es Ähnlichkeiten mit dem Wirken Mahlers in Wien – Opern- und Konzertaufführungen gelingen, deren Echo in ganz Europa zu vernehmen ist. Neben dem klassischen Repertoire setzt sich Zemlinsky nachdrücklich für zeitgenössische Komponisten ein, vor allem für Mahler, dessen *8. Sinfonie* bereits 1912 ihre Prager Erstaufführung erlebt, aber auch für Schönberg und sogar für den damals noch so gut wie unbekanntem Anton Webern.

Doch die Probleme lassen auch in Prag nicht lange auf sich warten. Bestand zwischen dem Deutschen Landestheater, das vor allem von den kastenhaft sich abgrenzenden Prager Deutschen frequentiert wurde, ohnehin seit Jahren bereits ein schwelender Konflikt mit dem tschechischen Nationaltheater, so brach dieser Konflikt nach Kriegsende offen aus und übertönte die auf Ausgleich bedachten Stimmen auf tschechischer wie auf deutscher Seite, zu denen auch Zemlinsky zählte. Trotz der Unterstützung von namhaften Persönlichkeiten wie dem Dirigenten Vaclav Talich, dem Musikwissenschaftler Zdenek Nejedly und selbst dem in ganz Europa als Politiker und Staatspräsidenten hochgeschätzten Thomas Masaryk vermochte Zemlinsky den Niedergang des Deutschen Theaters nicht aufzuhalten, und so nahm er 1927 das Angebot Otto Klemperers an, an die Berliner Kroll-Oper zu gehen.

Auch hier stellten sich anfänglich Erfolge ein, so mit den Erstaufführungen von Ravels *Spanischer Stunde* und Schönbergs *Erwartung*. Doch abgesehen von der politischen Gefährdung der Kroll-Oper durch die Nationalsozialisten, welche denn auch 1931 die Schließung dieser „Brutstätte der Moderne“ erzwangen, sah sich Zemlinsky durch jüngere Dirigenten wie Klemperer, Erich Kleiber, Bruno Walter oder Wilhelm Furtwängler einem Konkurrenz-

druck ausgesetzt, dem er sich nicht mehr gewachsen fühlte. So gab er bereits 1930 die Stellung wieder auf, um von nun an an der Berliner Musikhochschule zu unterrichten und daneben als Gastdirigent sich auf Reisen zu begeben. Hitlers Machtantritt führte noch 1933 zur Entlassung des Juden und Moderne-Apostels Zemlinsky aus der Hochschule, er kehrte nach Wien zurück, um hier die Leitung des 1931 von Hermann Scherchen gegründeten *Neuen Wiener Konzertorchesters* zu übernehmen, das sich jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten bereits 1935 wieder auflöste. Ein letzter Schlag traf Zemlinsky 1938 mit der faschistischen Besetzung Österreichs, die ihn fluchtartig über Prag in die USA vertrieb. Trotz des Kontaktes zu einigen namhaften Musikern wie Arthur Bodanzky und Dmitri Mitropoulos wurde Zemlinsky von der musikalischen Öffentlichkeit so gut wie vergessen. Er starb 1942 in Larchmont bei New York an Herzversagen.

III

Zu Beginn stand der Komponist Alexander von Zemlinsky ganz im Banne von Johannes Brahms. Dies betraf zunächst die Lied- und Kammermusik, erstreckte sich aber auch auf die Orchestermusik. Dadurch geriet er merklich weniger unter den ansonsten noch immer übermächtigen Einfluß Richard Wagners: zur hochexpressiven Chromatik des *Tristan* und der *Ring*-Tetralogie wahrte Zemlinsky stets einige Distanz. In der Oper hielt er eher am Idiom der deutschen romantischen Oper fest, mit Meyerbeer und dem frühen bis mittleren, also dem „romantischen“ Wagner vom *Tannhäuser* bis zum *Lohengrin* gewissermaßen als Modernitätsgrenze. Dieses Idiom verband Zemlinsky mit Charakteren aus der Märchenwelt, welche in ihrer Mischung aus Archaik, Phantastik und Sachlichkeit nicht nur die Vorbehalte gegenüber Wagner ausglich, sondern auch einigermaßen bruchlos zu den Bühnenwerken der zwanziger und dreißiger Jahre – zum *Zwerg* (nach Oscar Wilde) und zum *Kreidekreis* (nach Klabund) – hinleiteten.

Mit dem *Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op.3* aus dem Jahre 1896 errang Zemlinsky den 3. Preis in einem Kammermusikwettbewerb des Wiener Tonkünstlervereins. Die gemischte Besetzung von Blas-, Streich- und Tasteninstrument erscheint wie eine „Hommage á Brahms“, der nur wenig früher, angeregt durch den Meininger Klarinettenisten Richard Mühlfeld, eine kleine, aber hochbedeutsame Werkgruppe in ähnlichen Besetzungen geschrieben hatte. Der weiche, tragfähige Klang des Blasinstruments, verbunden mit der Baßfülle von Cello und Klavier, dürfte dem klanglichen Empfinden von Brahms wie Zemlinsky, ihrem Sinn für sonore Vollstimmigkeit entgegengekommen sein. In dieser Vollstimmigkeit verschmelzen die Farbnuancen von stufenreichen Akkordfortschreitungen als einer Art „Fresko-Effekt“ mit den Tiefenwirkungen polyphoner Stimmführung: die Töne, aus denen sich die Akkorde zusammensetzen, sind zugleich gewissermaßen Ton-„Punkte“, welche sich zu melodischen Linien ausformen - und zwar nicht allein in den Ober- und Unterstimmen, sondern, zumindest der Tendenz nach, in der gesamten Struktur: als Stimmen-, als Ton-Satz.

Solche Struktur, in der sich Dichte, Intensität und Durchsichtigkeit die Waage halten und die auf eine merkwürdig suggestive Weise das homophone und das polyphone Element, verschmolzen mit konfliktreicher Rhythmik, ineinanderbringt, muß Zemlinsky als Idealtypus von musikalischer Darstellung erschienen sein. Zugleich macht sich das Bemühen bemerkbar, die Verdichtung des Tonsatzes, zu der nicht zuletzt auch eine intensive motivische Vermaschung innerhalb eines Satzes wie über die insgesamt drei Sätze hinweg gehört, immer wieder durch entspannende Momente zu mildern. Etwa durch eine biegsame, gesangliche Melodik, in der sich Zemlinsky hörbar auf Antonin Dvorák bezieht. Solcher Entspannung aber dürfte auch die recht einfache, gleichsam überschaubare Formbildung aller Sätze dienen, die im ersten einen klar gegliederten Sonatenhauptsatz, im zweiten die dreiteilig variierte Liedform und im Finale eine lockere Rondogestaltung zeigt.

Auf das *Trio* folgte nur wenig später, 1897, die *Sinfonie B-Dur*. Sie wird gelegentlich als „2.“ bezeichnet, da ihr 1893 eine „1.“ in d-Moll vorausging. Doch inzwischen verzichtet man tunlichst auf solche Zählversuche, da die nicht anders als katastrophal zu nennende Überlieferung der Werke Zemlinskys immer wieder bislang unbekannte oder zumindest als verschollen geltende Kompositionen ans Licht bringt und nicht abzusehen ist, wann hier einmal von einer gewissen Vollständigkeit gesprochen werden darf. So tauchten denn auch bereits zwei Sätze einer *Sinfonie in e-Moll* vom Jahre 1891 auf...

Die *B-Dur-Sinfonie* ist, nicht anders als das *Trio op.3*, ein Zeugnis uneingeschränkter Brahms-Verehrung, wie sie für einen Zögling des Wiener Konservatoriums in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wohl als selbstverständlich galt. Von den Brahms-Antipoden Richard Wagner und Franz Liszt sowie ihrem Wiener „Statthalter“ Anton Bruckner läßt sich in Zemlinskys Musik kaum etwas vernehmen. Die vier Sätze der Sinfonie, mit eröffnendem Sonatensatz, Scherzo, Adagio und Finale klar den Charakteren im klassischen Zyklus folgend, verschließen sich weitgehend der Wagnerischen Chromatik wie der bildhaften Klanglichkeit von Programmmusik. Stattdessen legt Zemlinsky großes Gewicht auf eine differenzierte Thematik, deren motivischer Beziehungsreichtum innerhalb eines Satzes wie über die Satzfolge hinweg auf klaren harmonischen Fundamenten, aber auch und vielleicht sogar noch entschiedener innerhalb eines dichten polyphonen Tonsatzes zur Entfaltung gelangt.

Darin gibt sich Zemlinskys Verwurzelung in der kompositorischen Darstellungsweise von Brahms mit besonderem Nachdruck zu erkennen, ein musikalisches Verständnis, das motivische Verwebungen der Struktur auf deren rhythmische Artikulation ausweitet und dergestalt eine Dichte erzielt, die ihre Herkunft aus kammermusikalischer Gestaltung nicht verbirgt. Dies verleiht Zemlinskys musikalischer Sprache – ähnlich wie übrigens derjenigen Hans Pfitzners – einen eigenen Ton, der sich oftmals mit geradezu nervös

wirkenden Anspannungen des Bewegungsablaufs verbindet. Und als ob Zemlinsky solch angestrengt wirkende Satzgestaltung immer wieder auszugleichen suchte, dringt er in der Themengestaltung aller Sätze auf Deutlichkeit, auf Plastizität der melodischen Konturen. Darin macht sich nun erneut wieder ein weiteres Vorbild bemerkbar: das von Antonin Dvorák, dessen alsbald berühmteste Sinfonie *Aus der Neuen Welt* nur wenige Jahre vor Zemlinskys *B-Dur-Sinfonie* entstanden ist.

Freilich bleibt die Nähe zu Dvorák immer nur eine äußerliche, gewissermaßen atmosphärische, welche auf das Stimmungshafte, auf die weiche Linienführung der Melodik Einfluß nimmt, den „Ton“ von Zemlinskys Musik dialektartig einfärbt. Der Schlußsatz der *B-Dur-Sinfonie* ist eine Passacaglia, die in ähnlicher Form auch Brahms ein rundes Jahrzehnt vor Zemlinsky für das Finale seiner *4. Sinfonie* gewählt hatte. Was bei Brahms jedoch am Ende, gleichsam als Fazit seines sinfonischen Werkes steht: die hochpolyphone, schicksalhaft bedeutungsschwere Passacaglia als Zusammenfassung eines jahrhundertealten musikalischen Denkens, das in Johann Sebastian Bach seinen Höhepunkt gefunden hatte und von dem Brahms sich nunmehr in seiner letzten Sinfonie nicht ohne wehmutsvollen Rückblick verabschiedete, wird für Zemlinsky – wie dann auch und noch mehr für die Wiener Schule Arnold Schönbergs – zu einem Aufbruchssignal in die Zukunft. Denn polyphone Stimmgestaltung übernimmt mit der Auflösung der Tonalität und damit des harmonischen Fundaments in wachsendem Maße form- und strukturbildende Aufgaben, die unmittelbar auf die Sicherung des Werkcharakters und dergestalt auf nichts geringeres als auf den Sinnzusammenhang der Musik gerichtet sind. So gesehen, beginnt Zemlinsky von Brahms her gewissermaßen eine Spur zu legen, die dann durch Anton Webers *Passacaglia op.1* für Orchester, die Passacaglia-Stücke aus dem *Pierrot lunaire* von Schönberg oder Alban Bergs *Wozzeck* aufgenommen und weitergeführt werden sollte.

Das Passacaglia-Thema im Finale der *B-Dur-Sinfonie* bildet die Grundlage für insgesamt 30 Variationen, in denen sich Zemlinskys kompositorische Phantasie geradezu hemmungslos auslebt. Als bald verläßt es die Baßregion, um wie ein roter Faden durch den Orchestersatz zu wandern. In Moll einsetzend, wendet es sich in den Variationen 16 bis 19 nach Dur, um noch einmal zur Moll-Variante der Haupttonart zurückzukehren. Erst in der Coda und mit dem Wiederaufgreifen des Hauptthemas aus dem 1. Satz klärt sich das Tonartenspiel zugunsten der nun in strahlendem Glanz des vollen Orchesters ertönnenden Grundtonart B-Dur.

IV

Die Erfolge des Komponisten Zemlinsky seit den neunziger Jahren verschafften ihm auch Ansehen als Lehrer und Interpret – er war ein glänzender Pianist und bald auch ein ebensolcher Dirigent. So wurde er u.a. zum Leiter eines studentischen Amateurorchesters gewählt, in dem es zu einer folgenreichen Begegnung kam. In seinen *Jugenderinnerungen* notierte Zemlinsky:

”Das Orchester war nicht groß. Ein paar Violinen, eine Bratsche, ein Cello und ein Contraß [...] Wir waren alle musikhungrig und jung, und musizierten, recht und schlecht, jede Woche einmal drauflos [...] das war nichts Ungewöhnliches. Jedoch an dem einzigen Cellopult saß ein junger Mann, der ebenso feurig wie falsch sein Instrument mißhandelte [...], und dieser Cellospieler war niemand anderer als Arnold Schönberg. Damals war Schönberg noch ein kleiner Bankbeamter, der aber von diesem Beruf nicht allzuviel Gebrauch machte und seinen Musiknoten den Noten in der Bank den Vorzug gab [...] Wir zeigten uns gegenseitig unsere Arbeiten [...] Sein erstes größeres Opus war ein Streichquartett; ein Stück, noch stark von Brahms beeinflußt, in einem Mittelsatz aber bereits eigene Töne anschlagend. Ich war zu dieser Zeit Vorstandsmitglied des Wiener Tonkünstlervereins, dem Brahms als Ehrenpräsident vorstand. Ich schlug Schönbergs Quartett zur

Aufführung vor [...] Der Erfolg war groß. Jedenfalls, man horchte auf und der Name Schönberg sprach sich [...] herum.“⁴

Doch auch Schönberg erinnerte sich noch Jahre später an diese erste Begegnung. Zemlinsky sei derjenige gewesen,

„dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke [...] Als ich ihn kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde.“⁵

Beide Berichte erwecken allerdings einen merkwürdigen Eindruck: Zemlinsky verschweigt seine Lehrerrolle gegenüber Schönberg und hebt die Partnerschaft hervor („Wir zeigten uns gegenseitig unsere Arbeiten“). Verschwiegen wird hier, daß trotz des geringen Altersunterschiedes – Schönberg war nur drei Jahre jünger – Zemlinsky schließlich der professionell ausgebildete Musiker und Schönberg autodidaktischer Anfänger war, der allemal zu lernen hatte und auch lernen wollte. Schönberg wiederum bescheinigt Zemlinsky eine Wagner-Begeisterung, die wohl für den Dirigenten, nicht aber gleichermaßen für den Komponisten Zemlinsky gilt. In Wahrheit meint wohl Schönberg hier seinen eigenen Wagner-Enthusiasmus, der ihn – doch eben nicht Zemlinsky – in eine folgenreiche kompositorische Entwicklung leitete. Hier kündigen sich, in Zemlinskys wie in Schönbergs Bericht, unterschiedliche Wege an, auf denen es an gegenseitigem Unverständnis bis hin zu persönlicher Entfremdung nicht mangeln sollte.

Wie freilich auch noch einige andere Stücke, gibt die Geschichte der Orchester-Phantasie *Die Seejungfrau* einen beredten Einblick in das wechselvolle, zuweilen geradezu abstrus erscheinende Schicksal Zemlinskys und seines

⁴ in, *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Wien 1934, S.33 f.

⁵ Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 397 f.

Schaffens. Das Werk wurde im Januar 1905 zusammen mit Arnold Schönbergs Sinfonischer Dichtung *Pelleas und Melisande* in einem Konzert der *Vereinigung schaffender Tonkünstler* in Wien uraufgeführt. Diese *Vereinigung* war ein knappes Jahr zuvor von Schönberg und Zemlinsky mit dem Ziel gegründet worden, künstlerisch bedeutsame, doch im konservativen Wien bislang vernachlässigte zeitgenössische Musik zu fördern. In einem zur Vereinsgründung vermutlich von Schönberg verfaßten *Memorandum* heißt es:

„Aller Fortschritt, alle Entwicklung führt vom Einfachen zum Komplizierten, und gerade die jüngste Entwicklung der Musik vergrößert noch all die Schwierigkeiten und Hindernisse, gegen welche das Neue in der Musik immer zu kämpfen hatte, durch ihre vermehrte Kompliziertheit, durch ihre harmonische und melodische Konzentriertheit, und es bedarf zahlreicher wiederholter und erstklassiger Aufführungen, sollten diese vergrößerten und vermehrten Hindernisse der Aufnahmefähigkeit und Aufnahmewilligkeit überwunden werden [...] Dies wird aber solange unmöglich sein, solange neue Werke immer nur hie und da in den Programmen der bestehenden Konzertunternehmungen gewissermaßen als Kuriositäten oder Monstrositäten erscheinen. Es bedarf für dieselben einer Kunststätte, welche sich ausschließlich mit den Werken der Gegenwart befaßt [...] Erst durch regelmäßige Aufführungen neuer Werke wird es sich zeigen, ob in den musikalischen Kreisen das Interesse für die Produktion der Gegenwart wachgerufen und wachgehalten werden kann.“⁶

Abgesehen davon, daß diese Sätze auch heute und heute vielleicht sogar aus noch dringlicherem Anlaß formuliert sein könnten, kennzeichnet die prekäre Situation der neuen Musik schon zu Jahrhundertbeginn wohl nichts deutlicher als die Tatsache, daß Schönbergs und Zemlinskys *Vereinigung schaffender Tonkünstler*, der immerhin Gustav Mahler als Ehrenpräsident vorstand, bereits nach einer einzigen Saison wieder auseinanderfiel und daß,

⁶ zit. nach: *Arnold Schönberg, Gedenkausstellung 1974* (Katalog), Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974, S.182 f.

wie bereits erwähnt, die Partitur von Zemlinskys *Seejungfrau* nach der Uraufführung spurlos verschwand. Später tauchte dann in der Washingtoner Kongreßbibliothek der 2. und 3. Teil eines Instrumentalwerkes von Zemlinsky auf, der freilich nicht sofort als Torso der Orchester-Phantasie identifiziert wurde. 1976 entdeckte man in Wien ein Sinfoniesatz ohne Titel, doch mit dem Vermerk *Teil I* und der Jahresangabe „1902“. Nachdem zunächst noch vermutet worden ist, es handle sich bei den Funden um verschiedene Werke – um Fragmente einer „Sinfonischen Dichtung“ und einer parallel entstandenen „Sinfonie“ –, ließen übereinstimmende Tempoangaben in einer Uraufführungskritik und in den Partituren, einigermaßen eindeutige programmatische Anklänge an Hans Christian Andersens Märchen von der kleinen Seejungfrau sowie schließlich unüberhörbare musikalische Bezüge zwischen den Teilen des Stückes zur Gewißheit werden, daß man die vollständige Partitur der Orchester-Phantasie wieder beieinander hatte.

Diese Werkgeschichte kennzeichnet über das konkrete Ereignis hinaus Zemlinskys Stellung im Musikleben seiner Zeit und darüber hinaus. Trotz seiner Bindung an den avantgardistischen Schönberg-Kreis und trotz seiner Aufgeschlossenheit für die „Moderne“ um die Jahrhundertwende wahrte der Komponist eine für ihn unüberwindliche Zurückhaltung gegenüber den musikalischen Konsequenzen, zu denen diese Moderne nicht nur bereit war, sondern die sie auch für unausweichlich hielt. Zemlinsky fürchtete bereits durch ein Übermaß an Chromatik, das ja dann auch in der Tat zur Atonalität hinleitete, die Verständlichkeit musikalischer Gestaltung zu gefährden. Um dem zu entgehen, achtete er sorgsam darauf, bei aller Freizügigkeit im Umgang mit der Tonalität diese nicht zu sehr zu belasten und seinen Kompositionen die Bindung an Dreiklang, Diatonik, Modulation und Kadenzierung zu erhalten.

Dergestalt macht sich freilich in Zemlinskys Kompositionen und zumal in der Orchester-Phantasie *Die Seejungfrau* eine durchaus merkwürdige, mit dem negativ besetzten Begriff „Eklektizismus“ jedoch höchst unzulänglich

erfaßte Stilmischung geltend, eine Art „Synkretismus“ des musikalischen Ausdrucks, in dem – zu Ungunsten eines eigenen, unverwechselbaren Tons – nahezu alles enthalten zu sein scheint, was zum damaligen Zeitpunkt in den Konzertsälen zu vernehmen war. Einem durchaus nicht mehr ganz neuen Musikerwitz zufolge tippt man bei einem unbekanntem „spätromantischen“ Stück, das einem dennoch bekannt vorkommt, mit „Zemlinsky“ fast immer richtig. Für die *Seejungfrau* waren zweifellos vor allem Richard Strauss' Sinfonische Dichtung das Vorbild, allgemein aufgrund glanzvoller, die Klangeffekte mit sicherer Hand erzielender Instrumentation; dann durch plastische, aber recht unkomplizierte Harmonik, welche sich mit einer drangvollen, gewissermaßen „aktivistischen“ Melodik und Rhythmik verbindet, sowie durch eine recht klar zu verfolgende, dem programmatischen Sujet sich anschmiegende Formbildung.

Der 1. Teil gibt ein klingendes Bild von Andersens Märchen-Wasserwelt und ihren geisterhaften Bewohnern. Ein gewaltiger Sturm zieht auf, aus dem eine Seejungfrau den schiffbrüchigen Prinzen errettet. Der 2. Teil handelt von der erwachten Sehnsucht der Seejungfrau nach der Menschenwelt, ihrer Liebe zum Prinzen und dem schmerzreichen Hexenpakt, den sie eingeht, um ihre Wünsche zu erfüllen. Teil 3 schildert das tragische Los der Seejungfrau, die als stummes, seelenloses Geschöpf in eine Schaumkrone verwandelt würde, sobald sich des Prinzen Liebe einer anderen Frau zuwendet. Davor bewahrt sie schließlich ihre Bereitschaft zur Selbstaufopferung, durch die sie gleichsam im Liebestod Erlösung findet und fortan als „Luftgeist“ allen Menschen Gutes tut.

Zur musikalischen Charakterisierung der Seejungfrau verwendet Zemlinsky eine Solo-Violine, folgt er also auch hier bereits vertrauten Bahnen, die etwa von Rimsky-Korsakows *Scheherazade* oder eben auch von Richard Strauss' Sinfonischen Dichtungen *Also sprach Zarathustra* und *Ein Heldenleben* eingeschlagen worden sind. Doch sollte man nicht übersehen, daß alle diese Einflüsse und Vorbilder, zu denen auch die veristische Musikdramatik Puc-

cinis, die Sinfonien und Lieder Gustav Mahlers und vielleicht sogar die impressionistische Klangsinnlichkeit Claude Debussys zählten, im wahrsten Sinne des Wortes „tonangebend“ wurden – so umstritten sie auch zunächst gewesen sein mochten –, und daß ihnen gegenüber der unbekanntere Zemlinsky stets nur als „Nachläufer“ erscheinen konnte. Sein Eigenes hatte da kaum eine Chance, wahrgenommen zu werden – etwa jene durchaus merkwürdige, glutvolle lyrische Grundstimmung, die noch dramatische Ausbrüche mit einem Klangs Schleier von melancholischer Sanftheit umhüllt. Dies aber nimmt der Musik alles strausshafte Auftrumpfen, entzieht ihr den auf unmittelbare Wirkung bedachten Glanz, um an deren Stelle eine Nachgiebigkeit, ein Gewähren-Lassen zum Tönen zu bringen, die Zemlinsky dann bald als Passivität, als schwächliches Dürsten nach Originalität ausgelegt wurden. Indes hatte er doch für Andersens wehmutsvolles, in durchaus masochistischer Weise den Schmerz als Steigerung des Lebensgefühls auslegendes Märchen eine genaue, stimmungsgleiche Klanggestalt erfunden.

V

Das 2. *Streichquartett op.15* entstand in den Jahren 1913 bis 1915. Das relativ umfangreiche Werk besteht aus einem einzigen „Groß-Satz“, der freilich eine ineinanderfließende Gliederung des klassischen viersätzigen Sonatenzyklus erkennen läßt – mit Sonatenhauptsatz, Adagio, Scherzo und Finale. Eröffnet wird das Werk mit einer Figur, einem Motiv, von dem sich zahlreiche weitere Motive und Themen ableiten. Diese Figur, dieses Motiv bildet also eine Art „Motto“, einen Materialkeim für das ganze Stück, aus dem es mittels „entwickelnder Variation“ erwächst. Solch „entwickelnde Variation“ als ein ausgesprochen melodisch-thematisches Verfahren fördert nachdrücklich den polyphonen Charakter der Komposition, macht mithin den Zusammenklang, die Harmonik zu einem sekundären Element der Gestaltung. Ähnliches hatte sich wenige Jahre zuvor auch bei Schönberg ereignet, zumal

in dessen *1. Streichquartett op.7* aus dem Jahre 1905. Doch Schönberg trieb bereits hier die strukturelle Verdichtung in Bereiche, in denen die Harmonik zu zerbrechen drohte und von denen aus sich der Blick auf den Übergang zur Atonalität eröffnete. Und dieser Übergang ist dann auch binnen weniger Jahre – über die *1. Kammer-sinfonie* von 1906 und dem *2. Streichquartett* von 1907/08 – in den *Klavierstücken op.11* oder den *Orchesterstücken op.16* aus dem Jahre 1909 vollzogen worden. Zemlinsky hat diesen Weg, wie bereits angedeutet, nicht einschlagen wollen oder auch nicht einschlagen können. So sehr er Schönbergs Kraft und Unbeirrbarkeit bewunderte, so sehr und wohl noch mehr fürchtete er, daß mit der Preisgabe der Tonalität auch der Sprachcharakter von Musik und damit eben ihr Kunstcharakter verloren gingen. Ob nun solche Furcht von einem geschichtlich bestimmten Verantwortungsgefühl genährt wurde oder ob sie lediglich mit Grenzen eines individuellen Ausdrucks- und Darstellungsvermögens zu tun hatte, bleibe dahingestellt. Wie dem aber auch sei: Zemlinskys Quartett von 1913/15 darf als Antwort auf jene Herausforderung verstanden werden, die von Schönbergs Kompositionen der Jahre 1905 bis 09 ausging.

Die Ähnlichkeiten wie die Unterscheide zwischen den beiden Quartetten dürften leicht auszumachen sein. Bei Schönberg herrscht noch im Leisen eine Hochspannung, die vor allem von rigoroser polyphoner Stimmengestaltung ausgeht, welche auf den Zusammenklang, auf die Harmonik, kaum noch Rücksicht zu nehmen scheint. Zemlinsky hingegen bändigt gewissermaßen das polyphone Spiel immer wieder, so etwa durch Festhalten an Dreiklangsstrukturen, die noch inmitten einer Vielzahl tonartfremder Zusätze erkennbar bleiben. Es handelt sich bei ihm wahrlich und stets um eine „erweiterte“ Tonalität, auf die er – eben wegen der Bewahrung des an sie gebundenen Sprachcharakters von Musik – keinesfalls verzichten zu können glaubte. Schönberg aber setzte alles darauf, der für ihn unausweichlichen Atonalität einen eigenen, neuartigen Sprachcharakter abzugewinnen, eine

Tonordnung zu entwerfen, welche die traditionelle Ordnungsfunktion der Tonalität ersetzen und gewissermaßen aufhebend weiterführen könne.

An diesem Punkt trennten sich die Wege von Zemlinsky und Schönberg. Was nun kam, sah für beide sehr verschieden aus, hatte für beide unterschiedliche Folgen. Während Schönberg seinen Weg über die Atonalität zur Zwölftontechnik einschlug, auf dem er, ungeachtet aller Angriffe und Schmähungen, zu einer die Musik des ganzen Jahrhunderts beeinflussenden Autorität aufstieg, ereilte Zemlinsky der Ruf eines Traditionalisten, gar eines Eklektikers, der die Zeichen der Zeit nicht mehr zu erkennen vermochte. Er geriet sozusagen zwischen die Fronten: den „Modernen“ erschien seine tonale Verbindlichkeit als schwächlicher Kompromiß; die Konservativen rügten Zemlinskys unüberhörbare Erweiterungen des Tonalen als „unrein“ – worüber sie sich freilich kaum verwundert zeigten. Denn Zemlinsky gehörte im öffentlichen Verständnis fraglos zu den „Schönbergianern“, für die er sich zumal als Dirigent aufopferungsvoll einsetzte und die ihm auch – vor allem Alban Berg und Anton Webern – uneingeschränkte Achtung und Wertschätzung entgegenbrachten.

VI

Es scheint jedoch, daß Zemlinskys kompositionsgeschichtlich zu fassende Trennung von Schönberg keineswegs ins Abseits führte, sondern eine Art Alternative ins Blickfeld rückte, derer man freilich kaum erst gewahr geworden ist. Es hat diese Alternative mit seiner zwar viel beredeten, doch aus der Sache heraus bisher wenig erfaßten Affinität zum Werk Gustav Mahlers zu tun. In ihm glaubte Zemlinsky einen, seinen Weg vorgezeichnet, auf dem Neues gestalten werden könne, ohne daß dies Neue in Gefahr gerate, durch wachsende „Sprachlosigkeit“ ungehört verhallen zu müssen. Zemlinskys – freilich zwiespältiges – Credo lautete denn auch:

„Für Mahlers Werke habe ich die unbeschränkste, grenzenloseste Verehrung. Er gehört nicht zu denen, über die man noch zu streiten hat; seine überragende Persönlichkeit, die Größe und Tiefe des rein Menschlichen seiner Werke stellt ihn heute schon hoch über jeden Parteikampf. Mahler wird meiner Meinung nach in nicht allzulanger Zeit zu den Unantastbaren gezählt werden. – Vor den letzten Werken Schönbergs stehe ich nicht immer mit gleicher Liebe, aber immer mit grenzenlosem Respekt. Ich weiß aber aus Erfahrung, daß ich auch zu jenen Werken, die mir heute noch stumm sind, morgen schon ein liebevolles Verhältnis bekommen kann“.⁷

Dies schrieb Zemlinsky um die Mitte der zwanziger Jahre, als es um seine Kompositionen merklich stiller wurde, Schönberg hingegen mit seinen ersten zwölftönigen Werken Aufsehen erregte. Zemlinsky komponierte auch weniger als früher – und dies keineswegs nur wegen der starken Belastungen, denen er als Opernkapellmeister vor allem ab 1927 in Berlin ausgesetzt war. Er resignierte letztlich, doch machte ihn dies nicht an seinem Ideal von Musik, das Gustav Mahler hieß, irre. Die Beziehung Zemlinskys zu Mahler reicht bis 1897 zurück, bis in das Jahr, in dem Mahler das Amt des 1. Kapellmeisters und dann auch des Direktors der Wiener Hofoper übernahm. Die Aufführungen in der Oper sowie die Konzerte Mahlers mit dem Opernorchester, den Philharmonikern, zu besuchen, war selbstverständlich. Zemlinsky besuchte sie oftmals in Begleitung seiner Jugendfreundin Alma Schindler, die auch seine Kompositionsschülerin war. Alma wurde 1902 die Gattin Mahlers, für Zemlinsky eine Schicksalsfügung, unter der er, der Alma nicht minder verehrte und liebte als das bewunderte Vorbild, wohl gelitten haben mag. Doch Zemlinsky verwandelte sich dies Leid sehr bald in noch größere Liebe zu Gustav Mahler, zu seiner Person wie zu seinem Werk. Der musikalisch-künstlerische Boden für diese Liebe war freilich schon Jahre zuvor bereitet worden, wofür es auch einen bemerkenswerten Beleg gibt.

⁷ Alexander Zemlinsky, undatierter Brief an Alma Mahler, zit. nach: Horst Weber, Alexander von Zemlinsky. Eine Studie, Wien 1977, S. 25.

In einem Brief, der gegen Ende der neunziger Jahre geschrieben sein muß, kritisierte Zemlinsky eine Komposition seiner Schülerin Alma mit den Worten:

1919, „Im Ganzen fehlen charakteristische Themen! Beide, das des Hauptsatzes sowohl als des Seitensatzes, sind Gesangsthemen: sie sollten aber stark gegensätzlich sein! Mit welchem rhythmischen Motiv sollte man da die Durchführung bestreiten? Kräftiger! Energischer! Nicht immer säuseln: immer Chokolade, getrocknete Früchte, weißes Kleid beim Souper, Königin der Gesellschaft: daraus werden im besten Falle Seitensätze und Bräute! Ein wenig Mißerfolge, eventuell 'Häßlichkeit', vielleicht auch Liebesweh, Sorgen des Alltags und Strenge für die Liebenswürdigen anderer und die eigene Weichheit: Das wird mitunter auch ein lebenskräftiger Hauptsatz!!“⁸

Dieser Brief vermittelt nicht allein einen Eindruck von der Unterrichtsweise Zemlinskys, die Alma und ja auch Schönberg erfahren hatten – er zeigt bereits an, wieviel Gemeinsamkeit mit dem Kompositionsverständnis Gustav Mahlers von Anfang an bei ihm vorhanden war. Etwa zur selben Zeit nämlich, im April 1896, heißt es in einem Brief Mahlers über ein Werk des Kritikers und Komponisten Max Marschall:

„Sie gehen vorderhand noch sehr auf 'Ton und Farbe' aus! Es ist dies der Fehler aller begabten Anfänger, die jetzt schaffen. Ich könnte Ihnen aus meinem Entwicklungsgang Ähnliches vorweisen. – Stimmungsmusik ist ein gefährlicher Boden. Glauben Sie mir: es bleibt vorderhand beim Alten: Themen – klar und plastisch, daß man sie in jeder Umgestaltung und Weiterentwicklung doch wieder deutlich erkennt – und dann eine wechselvolle und vor allem durch logische Entwicklung der inneren Idee – andernteils durch echte Gegensätzlichkeit der gegenübergestellten Motive fesselnde Ausführung. Bei Ihnen verschwimmt das alles noch.“⁹

⁸ Alexander Zemlinsky, undatierter Brief an Alma Mahler, zit. nach a.a.O., S. 18.

⁹ Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien-Hamburg 1982, S.153.

Wenn auch aus diesen Sätzen Mahlers ein durchaus traditionelles, vor allem an Brahms angelehntes Kompositionsverständnis spricht, dem zweifellos auch Schönberg zugestimmt hätte, so liegt doch hier ein Akzent darauf, daß es „vorderhand“ – und das heißt doch auf nicht absehbare Zeit hinaus – „beim Alten“ bleibt. Und dies „Alte“ – das zeigen dann die Stücke Mahlers wie Zemlinskys, doch bald eben nicht mehr diejenigen Schönbergs – schließt ein, daß um eines verständlichen, mithin unverzichtbaren Ausdrucks von Musik willen an Tonalität und den an sie gebundenen Gestaltungsverfahren festgehalten werden muß. Während sich ihre Sympathie wohl an der bewunderungswürdigen Risikobereitschaft des jüngeren Musikers entzündete, dürften Ratlosigkeit und Unverständnis in Mahlers wie Zemlinskys Musikbegriff verankert sein und somit auch tiefere, weiterreichendere Wurzeln haben.

Das Vorbild für die *Lyrische Sinfonie in sieben Gesängen* für Sopran, Bariton und Orchester ist unmißverständlich Mahlers *Lied von der Erde*“ aus dem Jahre 1908, dessen Untertitel *Eine Sinfonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchesters* lautet. Die Übereinstimmungen reichen über Titel und Besetzung hinaus bis zu Textwahl und Klangcharakter: in jedem Fall macht sich ein jugendstilartig gefärbter Exotismus bemerkbar, der bei Mahler wie bei Zemlinsky von den einigermaßen kunstgewerblich wirkenden Übertragungen fernöstlicher Lyrik – chinesischer bzw. indischer – ausgeht. Freilich und selbstverständlich gibt es auch einige nicht minder bemerkenswerte Unterschiede. Während Mahler eine zwar zyklisch geschlossene, die einzelnen Lieder jedoch voneinander abhebende Satz- bzw. Liedfolge wählt, verzichtet Zemlinsky auf jegliche Zäsur und läßt die Teile gewissermaßen nahtlos ineinander übergehen. Außerdem verfließen und verschwinden letztlich die Anklänge an „exotisches“ Kolorit, das den Übertragungen der Tagore-Texte durchaus anhaftet, im „hochromantisch“ zu nennenden Grundton von Zemlinskys Musik, der – wie ein „letztes Mal“ – die Elemente der musikalischen Sprache von Brahms und Wagner in überhöhender Steigerung

zusammenbringt. Und schließlich unterscheiden sich Mahler und Zemlinsky recht erheblich im philosophischen Verständnis dessen, was man etwas zu prosaisch als die „Aussage“ ihres jeweiligen Werkes bezeichnen könnte. Während Mahler den *Abschied* von einer Welt ausmusiziert, in der Rettung und Untergang, Erlösung und Verdammnis ununterscheidbar ineinanderfallen, beschränkt sich Zemlinsky auf eine, auf seine Künstlerproblematik. Im abschließenden, vom Mann, dem Künstler gegen das konkrete Liebesverlangen der Frau gerichtete Lied heißt es: „Laß die Zeit für das Scheiden süß sein. Laß es nicht einen Tod sein, sondern Vollendung. Laß Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder [...] Steh still, o wundervolles Ende!“

VII

Wenn sich auch Zemlinskys kompositorische Produktivität in den zwanziger und dreißiger Jahren nicht mehr so ungehemmt entfaltete wie zuvor um die Jahrhundertwende, so war dies keineswegs mit künstlerischem Substanzverlust verbunden. Außer den Opern *Der Zwerg* (1921) und *Der Kreidekreis* (1932) schrieb Zemlinsky die *Streichquartette Nr.3 und 4* (1924 bzw. 1936), die *Sinfonietta* op.23 (1934) und den *13. Psalm* (um 1935). Hinzu kam noch eine größere Zahl von Liedern, von denen allerdings die meisten – wie übrigens auch der *13. Psalm* und das *4. Quartett* – erst nach Zemlinskys Tod gedruckt und aufgeführt wurden.

Die *Sinfonietta* ist das einzige reine Orchesterwerk seiner reifen und späten Schaffenszeit. Deutlich setzt es sich sowohl von den romantischen sinfonischen Traditionen wie von den avantgardistischen Neuerungen des Schönberg-Kreises ab, um nunmehr jene musikalische Tendenzen aufzunehmen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren unter dem freilich äußerst vagen Begriff *Neue Sachlichkeit* entfalteten. Kennzeichnend hierfür ist eine Reduktion der Darstellungsmittel, welche sofort auch eine Dämpfung des

Ausdrucks zur Folge hat: kammermusikalische „Zeichnung“ gewinnt die Oberhand über das einst bevorzugte malerisch-stimmungsvolle „al fresco“ des Großen Orchesters. Die *Sinfonietta* besteht aus drei relativ kurzen Sätzen, in denen traditionelle zyklische Formbildung nur noch in Ansätzen zu beobachten ist. Stattdessen prägen sich – zumal im 2. und 3. Satz – eigenwilligere Züge aus, die wohl unüberhörbar auf ähnliche Tendenzen etwa bei Ernst Krenek, Paul Hindemith oder Kurt Weill verweisen. So ist der 2. Satz eine *Ballade* in Form von Doppelvariationen, wobei freilich das erste Thema kaum festere Gestalt erhält und das profiliertere zweite zum Anlaß genommen wird, die zu variierende melodische Substanz in ein geradezu wucherndes Geflecht von Spielfiguren zu hüllen. Die Thematik des Finales, eines *Rondos*, steht dem „neu-sachlichen“ Zeitgeist wohl am nächsten – bestimmend ist eine schmissige Melodik, die Hindemiths frech-ironischem Ton ebenso aufnimmt wie den nicht minder aufreizenden Song-Stil Kurt Weills. Dennoch oder auch: gerade deshalb läßt Zemlinsky in diesen seinen Tribut an den „Zeitgeist“ immer wieder mittels Zitatbezüge die Erinnerung an Vergangenes einfließen und gibt selbst hier, im Ton leichtgewichtiger Unterhaltbarkeit, der Sehnsucht nach unwiederbringlich Verlorenem eine wehmutsvolle Stimme. Es teilt sich ein Zug von Resignation mit, den das irritierende Gefühl ausgelöst haben könnte, mit dem kompositorischen „Mahler-Ideal“ überholt und somit aus einer Zeit herausgefallenen zu sein, deren Repräsentanten sich längst andere Ideale erkoren hatten. Wenn auch Zemlinsky in einem Brief von 1930 an Alma Mahler sein Dasein als Kapellmeister meint, so erfassen die Worte vielleicht noch mehr und tiefgründiger seine Komponistenexistenz:

„Mir fehlt sicherlich das gewisse Etwas, das man haben muß - und heute mehr denn je - um ganz nach vorne zu kommen. In einem solchen Gedränge nützt es nichts Ellbogen zu haben, man muß sie auch zu gebrauchen wissen. Aber das sind ja alles bekannte Tatsachen.“