

nach der Quellenlage annehmen läßt, hier sei die Modalrhythmik nie rezipiert worden. Man dürfte in Seckau auch nichts mehr davon geahnt haben, was hinter dem Stück einmal steckte (ein Teil einer weithin berühmten Komposition). Entsprechend verhielt man sich wohl auch: die Melodie wird nur mehr in den Grundzügen vorhanden sein, die Details mag die Praxis verschliffen und den Gewohnheiten angeglichen haben. So hat sich das Stück daher auch nicht mehr von der Umgebung abheben können, die Altes (Gregorianisches) und Neues (Mittelalterliches) selbstverständlich nebeneinander kannte, als gleichrangig betrachtete und überlieferte. Dafür einen eigenen Begriff zu haben, erübrigte sich. Gleichwohl dürfte ein solcher für die Forschung einige Vorteile bringen können. Das besagte Wilheringer Beispiel könnte in anderem Sinne als bei Ludwig als Zeuge aufgerufen werden.

## „... und sage deine letzten Worte in Schweigen“ Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance

von Stefan Bodo Würffel, Genf

### 1. Markt und Aura

Die Frage nach der Bedeutung Alexander von Zemlinskys im gegenwärtigen Musikbetrieb ist zu trennen von der Frage, was an seiner Musik heute aktuell ist. Läßt sich auf die erste mit dem Hinweis auf die stark gestiegene Zahl der Aufführungen seiner Werke, die Edition bislang ungedruckter Arbeiten, die Publikation von Monographien, Briefwechseln, Einzelstudien und das zunehmende Interesse der Schallplattenindustrie, die den seit fast fünfzig Jahren vergessenen Komponisten einem größeren Publikum bekannt macht, antworten<sup>1</sup>, so gilt für Zemlinskys Musik fraglos mehr denn je, was Theodor W. Adorno 1959 in einem Rundfunkvortrag über den Komponisten vermerkte:

<sup>1</sup> Zu den am häufigsten aufgeführten Werken Zemlinskys zählt die *Lyrische Symphonie* (Berlin, Genf, Salzburg, Nürnberg, Mainz, Zürich, Hamburg u. a.). Von den Opern sind vor allem die Einakter *Eine florentinische Tragödie* (Venedig, Kiel, Hamburg, Hannover u. a.) und *Der Zwerg* (Hamburg u. a.) sowie die abendfüllende Keller-Oper *Kleider machen Leute* (Remscheid, Oberhausen, evtl. Zürich) bekanntgeworden. Im Rahmen der Hamburger Zemlinsky-Tage 1982, die erstmals eine umfassende Retrospektive brachten, gelangte schließlich auch Zemlinskys späte Oper *Der Kreidekreis* nach Klambund zur Aufführung. Die *Maeterlinck-Lieder* wurden in jüngster Zeit auch in Berlin und Wien, der selten zu hörende *23. Psalm* in Amsterdam aufgeführt. Von der Kammermusik begegnet besonders das *zweite Streichquartett* op. 15 größerem Interesse.

Wie kaum anders zu erwarten, entspricht das insgesamt noch immer schmale Schallplattenangebot der Häufigkeit der Aufführungen der einzelnen Werke. So stehen den drei erhältlichen Aufnahmen der *Lyrischen Symphonie* unter Ferro (Italia ITL 70048), Klee (schwann VMS 1602) und Maazel (DG 2532 021) je eine Aufnahme der *Florentinischen Tragödie* unter Pleyer (Fonit Cetra LMA 3010), der *Maeterlinck-Lieder* und der *Sinfonietta* op. 23 unter Klee (schwann VMS 1603 F) und des frühen *Trios* op. 3 mit dem Schubert-Weber-Trio (Fono FSM 53 2 25) gegenüber. Außerdem ist inzwischen eine Gesamtaufnahme der vier *Streichquartette* mit dem LaSalle-Quartett erschienen (DG 2741 016). Eine Aufnahme der Oper *Der Zwerg* ist unter dem Wilder-Titel *Der Geburtstag der Infantin* ebenso angekündigt (schwann VMS 1626) wie die Klavierfassung der *Maeterlinck-Lieder* (FSM 63 412). Einen weitgespannten Überblick über Zemlinskys Liedschaffen ermöglicht inzwischen eine Aufnahme mit Steven Kimbrough und Cord Garben (Acanta 4023 509), die aus den 50 gedruckten Liedern Zemlinskys 23 ausgewählt haben. Neben Adornos wichtigem Aufsatz (s. u.) und einigen kleineren musikwissenschaftlichen Beiträgen in verschiedenen Musikzeitschriften sind als größere Arbeiten zu Zemlinsky aus neuester Zeit zu erwähnen die Monographie von Horst Weber *Zemlinsky*, Wien 1977, der Sammelband *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, = *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 7, Graz 1976, und Rudolf Stephans Vortrag *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule* aus dem Jahre 1977, Kiel 1978 (*Kieler Vorträge zum Theater* 4). Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker wird von Horst Weber im Verlag der *Musik-Konzepte*, München, vorbereitet.

„Zemlinsky blieb sein ganzes Leben lang, darin Kind des neunzehnten Jahrhunderts, eigentlich ein homophoner Komponist, hat auch nie versucht, das durch äußerlich hinzugefügtes Stimmengewebe zu verbergen. Sicherlich hatte seine Begabung ihre Grenze am Kontrapunkt; er hat aber aus seiner homophonen Anlage die Tugend höchst transparenten, leichten und durchsichtigen Stils gemacht, ohne doch je ins Banale und Ungeformte zu verfallen. Wenn er in seinen reifsten Werken als Komponist dem Ideal eines vereinfachten, nicht überfrachteten und doch subtilen musikalischen Lustspiels, wie Hofmannsthal es Strauss vergebens abverlangte, näher kam als wohl irgendein anderer, so hat er das jener wissenden Selbstbescheidung inmitten voller Verfügung über die kompositorischen Mittel zu verdanken.“<sup>2</sup>

Adornos wohlwollende Charakteristik des Musikers und seines Werkes gibt unausgesprochen gleichwohl deutlich zu verstehen, daß rein kompositionstechnisch von ihm heute so wenig wie damals zu lernen sei, es wäre denn jene Haltung wissender Selbstbescheidung, die indes nicht als spezifisch musikalische, vielmehr als geistige Einstellung im weitesten Sinne einzustufen ist. Die Tatsache, daß Zemlinsky keine Schule gebildet hat und daß sich jüngere Musiker, selbst indirekt, auch nicht auf ihn beziehen, ist denn auch weniger in den zumindest nach 1938 äußerst schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen begründet als in dem rückwärts gewandten Charakter des Werkes selbst, über dessen technischen Standard bereits zur Zeit von Zemlinskys größter Wirkung und Anerkennung in den zwanziger Jahren dessen engste Freunde, allen voran Arnold Schönberg, weit hinausgeschritten waren.

Knüpften diese an die avancierte kontrapunktische Verfahrensweise des vorangehenden Gustav Mahler an, der Zemlinsky auch in seiner aus anderen Gründen verwandten *Lyrischen Symphonie* op. 18 nicht nahekam, wohl auch nicht nahekommen wollte, so bleibt doch auffällig genug, daß gerade die Vertreter der avanciertesten Musik jener Jahre nach dem ersten Weltkrieg, die Vertreter der Zweiten Wiener Schule, ihrem Freund so unverbrüchlich die Treue hielten, wie dieser ihnen treu blieb. Ungeachtet der verschiedenen Wege, die Schönberg und Anton Webern beschritten, war das wechselseitige Eintreten für die Werke des anderen besonders in den Prager Jahren Zemlinskys eine Konstante in der Wirkungsgeschichte des Schönberg-Kreises, die ganz erst mit der Machtergreifung Hitlers und der anschließenden Emigration Schönbergs in die USA ihr Ende fand<sup>3</sup>.

Kaum läßt sich diese erst durch äußere Umstände abgebrochene enge Beziehung zwischen Zemlinsky und den bedeutendsten Komponisten der Neuen Musik aus den Erinnerungen an die gemeinsamen Wiener Jahre oder gar aus der verwandtschaftlichen Verbindung Zemlinskys zu seinem Schwager Schönberg allein herleiten<sup>4</sup>. Das berühmte Zitat aus Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*, das Alban Berg in das „Adagio appassionato“ seines zweiten *Streichquartetts* aufnahm und das diesem schließlich auch den durch die Widmung des Werkes an Zemlinsky bekräftigten Namen *Lyrische Suite* gab<sup>5</sup>, verweist ebenso wie Schönbergs (freilich abgebrochener) Versuch, Zemlinskys zweites *Streichquartett*

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Zemlinsky*, in: *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II, Gesammelte Schriften* Band 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 358.

<sup>3</sup> Vgl. Horst Weber, *Zemlinsky*, Wien 1977, S. 33–35, und die dort zitierten Briefe, die den Prager Verein für musikalische Privataufführungen betreffen.

<sup>4</sup> Schönberg hatte Zemlinskys Schwester Mathilde im Jahre 1901 geheiratet. Schönbergs schnelle Heirat nach dem frühen Tod Mathildes führte zu einer vorübergehenden Entfremdung der beiden Freunde. Die unterschiedlichen künstlerischen Wege, die beide einschlugen, waren allerdings nicht in diesen privaten Ereignissen begründet.

<sup>5</sup> Vgl. Constantin Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 101–145.

op. 15 für zwei Klaviere zu bearbeiten, auf tiefere Gemeinsamkeiten, die aber eben auch nicht in Fragen der kompositorischen Verfahrensweise aufgehen. Vollends gilt das für den Philosophen der Neuen Musik, für Theodor W. Adorno, der mit dem Komponisten nur indirekt über seinen Lehrer Berg verbunden war, dessen Rundfunkvortrag aus dem Jahre 1959 aber gleichwohl so etwas wie einen letzten Rettungs- oder ersten Aktualisierungsversuch für Zemlinsky und sein Werk darstellte. Adornos Eintreten für Zemlinsky muß vorab umso mehr erstaunen, als er normalerweise die Frage nach der kompositionstechnischen Avanciertheit, die Frage nach den zeitgemäßen Mitteln der Materialverarbeitung zum Maßstab seiner Musikkritik macht<sup>6</sup>.

Angesichts dieses Sachverhalts liegt die Vermutung nahe, es könnte für die einstige Anerkennung, die Zemlinsky im Kreis der Freunde entgegengebracht wurde, und für die Renaissance, die seine bedeutendsten Werke gegenwärtig erfahren, gemeinsame Gründe geben, will man sich nicht von vornherein damit begnügen, in seinem homophonen Traditionsbezug die ausschlaggebende Begründung des Musikmarktes für einen mehr oder minder interessanten Wiederbelebungsversuch unter manchen anderen zu sehen. Denn so gewiß es ist, daß sich der Musikmarkt an der Avanciertheit der Materialverarbeitung prinzipiell nicht orientiert – ein Gesichtspunkt, der Adornos musikästhetischen Maßstab eher bestätigt, als daß er diesen infragestellt –, so sicher ist doch auch, daß er sich all jenem gegenüber aufgeschlossen und flexibel zeigt, was irgend dem ominösen Zeitgeist zu entsprechen scheint, worin er, auf welche Art auch immer, den Schlag der Stunde vernehmen zu können glaubt.

Daß dabei Werkbedeutung und Marktwert koinzidieren können, hat die jüngste Phase der Wirkungsgeschichte Gustav Mahlers seit Mitte der sechziger Jahre nachdrücklich bewußt gemacht. Hat in dessen Musik tatsächlich die Stunde geschlagen, so hat die Musikindustrie deren Stundenschlag als Gunst der Stunde genutzt und sich, unbekümmert um Strukturen und Materialverarbeitung, um eine Popularisierung des Komponisten bemüht, deren traurigen Höhepunkt die musikindustriellen Begleitprodukte des Visconti-Films *Der Tod in Venedig* darstellten: die Zerlegung der Symphonien in konsumierbare Stückchen verhinderte den Blick auf die Brüche, die Mahlers Werk als ganzes durchfurchen, ignorierte also konsequent dessen musikhistorische Bedeutung im einzelnen zugunsten einer Aura, die dem Werk mit durchaus außermusikalischen Argumenten zugesprochen wurde. Diese Aura war es denn auch, die sich marktstrategisch ausbeuten ließ und so wesentlich zur Ausbildung eines regelrechten Mahler-Kults in der folgenden Zeit führte<sup>7</sup>.

Der Gestus der Trauer über das für immer Verlorene, der dabei an Mahlers Musik als ganzer wahrgenommen wurde und in dem sich das Bewußtsein unserer Zeit eigentümlich gespiegelt sah, dieser durchaus nostalgische Zug der neueren Mahler-Rezeption traf indes gleichwohl ein wesentliches Moment der Musik: in dem Bruch, den das Werk an der Wende zur Moderne schmerzlich wie kein anderes seiner Zeit zu bezeichnen schien, war die Gebrochenheit der musikalischen Verfahrensweise aufgehoben. Selbst wo diese am Detail nicht wahrgenommen wurde, verzeichnete erstaunlicherweise das allgemeine, im wesentli-

<sup>6</sup> Vgl. dazu vor allem den Abschnitt „Tendenz des Materials“ in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, wo die Grundsätze aller späteren musikkritischen Arbeiten in nuce ausgesprochen sind. In: *Philosophie der neuen Musik, Ges. Schriften* Band 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 38–42.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982.

chen außermusikalisch begründete Mahlerverständnis die Werkaussage nur in seltenen Fällen. Der von Nathalie Bauer-Lechner überlieferte Ausspruch Mahlers „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“<sup>8</sup> läßt über alle Programmatik hinaus, die man den Mahlerschen Symphonien von Zeit zu Zeit zu unterlegen versucht<sup>9</sup>, erkennen, daß das gleichsam literarische Verständnis dieser Musik in deren eigenem weltanschaulichen Anspruch begründet war.

Die Berliner Festwochen 1982, die ausschließlich dem Werk Mahlers gewidmet waren, boten dafür erneut zahlreiche Belege. So trug Peter Wapnewski in seinem Vortrag *Annäherung an Gustav Mahler* unter dem Gesichtspunkt der „Vergleichbarkeit der finalen Bewußtseinslage“ als Argument für die gegenwärtige Bedeutung des Komponisten vor, daß sich Mahler der Welt abhanden gekommen fühlte, während die Welt uns langsam abhanden zu kommen scheint, und der Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* stimmte Wapnewskis Gedankengang zu, indem er wie dieser nicht auf das musikalische Material an sich, sondern auf das durch es ausgelöste Gefühl verwies: „Das Gefühl unserer Jahre finden wir in Mahlers Musik: ‚Der Einzelne als Opfer‘“<sup>10</sup>.

Demgegenüber bleibt die Frage, auf welche Weise das im einzelnen in der Musik vermittelt ist, weitgehend sekundär, bestimmt so wenig das Konsumverhalten des breiteren Publikums wie das Konsumangebot der Kulturindustrie. Beide setzen an die Stelle der Adornoschen Fixiertheit aufs Material und dessen Verarbeitung das Interesse am tatsächlichen oder hypostasierten weltanschaulichen Gehalt.

Vor solcher Rezeptionssteuerung bleibt die Musik Zemlinskys so wenig bewahrt wie jede andere. Ja, sie scheint ihr auf andere Weise als die Musik Mahlers sogar besonders entgegenzukommen, wurde ihr doch bereits im Schönberg-Kreis ihre Bedeutung nicht aufgrund musiktechnischer Avanciertheit zugesprochen. Zu fragen wäre deshalb, was an diesem Werk wie im Fall Mahlers erneut auf eine Vergleichbarkeit der Bewußtseinslage hindeuten könnte, der sich das aktuelle Interesse an der Musik Alexander von Zemlinskys verdankt.

## 2. Text und Tonfall

Daß die so gestellte Frage nach den vorangehenden Überlegungen zunächst von den Texten her beantwortet werden soll, die Zemlinsky den wichtigsten, heute im Mittelpunkt des Interesses stehenden Werken seiner mittleren Periode zugrundelegte, erscheint insofern begründet, als im allgemein Verständlichen auch das allgemeine Verständnis, dem das Werk augenblicklich begegnet, aufgesucht werden muß. Als Geheimtip für Eingeweihte galt Zemlinsky ja schon lange. Was aber läßt ihn über diese Kreise hinaus heute interessant erscheinen?

Zu den Werken, denen Zemlinsky heute wie damals seine relative Bedeutung verdankt, sind vor allem die Arbeiten der mittleren Periode in den Jahren im und kurz nach dem ersten Weltkrieg zu zählen. Neben dem *zweiten Streichquartett* und der erst 1935 publizierten *Sinfonietta* op. 35 gehören dazu die *Maeterlinckgesänge* op. 13 und die *Lyrische*

<sup>8</sup> Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von J. Killian, Leipzig–Wien–Zürich 1923, S. 19.

<sup>9</sup> Vgl. aus jüngster Zeit die großangelegte Untersuchung von Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Wiesbaden 1977 (bislang zwei Bände einer dreiteiligen Studie).

<sup>10</sup> FAZ 4./5. September 1982.

*Symphonie* op. 18. Beiden Werken liegen Texte zeitgenössischer fremdsprachiger Autoren zugrunde, die Zemlinsky in der jeweils vorliegenden deutschen Übertragung, aber in durchaus persönlicher Anordnung vertonte. Außer auf diese beiden Werke soll nachfolgend von den Opern, die auf Grund der schwierigen Aufführungsbedingungen erst allmählich in den Mittelpunkt des Interesses rücken, exemplarisch das einaktige Werk *Eine florentinische Tragödie* berücksichtigt werden. Die Oper fällt durch ihre Opus-Zahl 16 genau in die Mitte zwischen die beiden anderen Werke. Sie stand im Zentrum der Musik-Biennale 80 in Venedig, die dem musikalischen Jugendstil gewidmet war, und ist in jüngster Zeit zusammen mit Zemlinskys zweitem Einakter *Der Zwerg* in Hamburg wiederaufgeführt worden.

Mit der Wahl der Maeterlinck-Texte als Grundlage der *Sechs Gesänge für mittlere Stimme und Orchester* op. 13 verblieb Zemlinsky im Umkreis jener fortgeschrittenen Wiener Moderne, in der sich die Kunst des Symbolismus mit der Wissenschaft der Psychoanalyse auf spezifische Weise verschränkte. Maeterlinck, der bedeutendste belgische Dichter der Jahrhundertwende, dessen Ruhm freilich bald verblaßte und heute allein noch in den Kompositionen jener Jahre, vor allem in Debussys *Pelléas et Mélisande* überdauert, stand lange Zeit durch die Aufführung seiner von Todesstimmungen getragenen märchenhaften lyrischen Dramen auf Wiener Liebhaberbühnen im Zentrum des intellektuellen Interesses der Wiener Künstleravantgarde. Dieser galt er als der Prototyp des mystischen Künstlers, der zwischen den naturalistischen Bestrebungen und der idealistischen oder dionysisch-lyrischen Kunstkonzeption, für die Nietzsches Werk einstand, einen dritten, spezifisch ‚modernen‘ Weg zu weisen schien: „Nicht das wirkliche Leben und nicht die ideale Fortbildung dieses wirklichen Lebens für die Zukunft ist das Thema seiner Künstler, sondern die Vorstadien des Lebens, die Entwicklungsanfänge menschlicher Verhältnisse und seelischer Vorgänge. Kühn greifen diese Künstler in das geheimnisvolle Chaos, dem die menschlichen Schicksale und alle Gefühle, Leidenschaften, Wünsche enttauchen. Sie wollen diese nicht als schon Fertiges, Wirkendes, sondern als noch Werdendes, Keimendes belauschen und schildern“<sup>11</sup>. Maeterlincks Weg nach innen entsprach genau dem zeitgenössischen Interesse an der Seele, und mit diesem Stichwort schlug sein Werk unter Ausklammerung alles Zeitlichen und Politischen die Brücke von der Neuromantik zurück zur romantischen Dichtung eines Novalis, in der die Zwiesprache des Ich mit dem ihm innewohnenden Schicksal präfiguriert war.

„Was ich sage, macht oft wenig aus, aber meine Gegenwart, die Haltung meiner Seele, meine Zukunft und Vergangenheit, was aus mir entstehen wird und was in mir tot ist, ein geheimer Gedanke, die Sterne, die mir günstig sind, mein Schicksal, tausend und abertausend Mysterien, die mich umgeben, wie sie euch umgeben: das alles spricht in diesen tragischen Augenblicken zu euch, und das antwortet mir auch“<sup>12</sup>.

Die Geschöpfe der Maeterlinckschen Dramen sind denn auch zumeist einem unergründlichen Geschick ausgeliefert, erfahren Leben und Tod gleichermaßen als blindes Schicksal. Die Gefährdung des Individuums in der modernen Welt wird von diesem gleichsam bewußt unbewußt wahrgenommen, indem es sich den Blick auf die realen Strukturen der Welt in

<sup>11</sup> Max Messer, *Drei Reiche der Kunst. Über Maurice Maeterlinck*, in: *Die Wage*, Jg. 2, H. 20, 14. Mai 1899, S. 339f.; wieder in: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1981, S. 335.

<sup>12</sup> Zit. nach: Albert Soergel, Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit*, 1. Band, Düsseldorf 1964, S. 339f.

der Zeit des hochentwickelten Kapitalismus verstellt und die Antworten auf die erfahrene Verunsicherung allein in der Nachtseite des Lebens, in Traum und Tod und der durch sie bestimmten Seele sucht.

Formulierte Adorno mit Bezug auf die Musik Mahlers, diese sei sich bewußt, „daß das Schicksal der Welt nicht länger vom Individuum abhängt“<sup>13</sup>, so wäre für Maeterlinck und den ihn komponierenden Zemlinsky vorab zu konstatieren, daß das Schicksal der Welt gar nicht mehr in ihren Blick rückt und das Ich den Zustand seiner wachsenden Entfremdung von der Welt wie ein Mysterium erfährt. Gleichwohl tendieren Text und Musik nicht ins abgeschlossene Private: die Personen, die auftreten, verweisen als Rollen aufs Allgemeine. Die gesellschaftliche Perspektive ist in ihrer Sprache beschlossen, der Sprache eines gleichsam kollektiven Unbewußten, das sich einmal noch als lyrisches Subjekt zu Wort meldet, bevor es, vom Weltlauf endgültig zur Sprachlosigkeit verdammt, in der allgemeinen Kollektivierung untergeht. Nirgends bildete sich das Wissen darum so genau ab wie im letzten Satz der *sechsten Symphonie* von Gustav Mahler, dessen Schluß die Möglichkeit von Musik überhaupt als Einspruch gegen den Lauf der Welt, wie sie in der schillernden Passage der Sologeige in der Reprise des Finales aufleuchtet, endgültig zu widerrufen schien<sup>14</sup>. Zemlinskys Musik als ganze hält noch einmal an diesem Einspruch fest, um dessen Vergeblichkeit sie so gut weiß wie die des bewunderten Mahler: sie ist dessen auskomponierte Geigenepisode unter Verzicht auf die letzten, alles widerrufenden, alles zerstörenden Takte. Als Trauer und Melancholie grundieren diese aber unausgesprochen das Melos des Komponierten getreu der berühmten Aussage Tassos:

„[...] Nur eines bleibt:  
Die Träne hat uns die Natur verliehen,  
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt  
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –  
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,  
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:  
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,  
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide“<sup>15</sup>.

Dafür ist die Auswahl, die Zemlinsky unter den 1906 von K. L. Ammer (Karl Klammer) und Friedrich von Oppeln-Bronikowski auf deutsch vorgelegten Gedichten Maeterlincks, zumeist lyrische Einlagen seiner Dramen<sup>16</sup>, trifft, bezeichnend. Die chiasmusähnliche Anordnung des ersten Liedes, das den Todeswunsch der drei Schwestern mit der Natur konfrontiert, ehe sie in der Stadt dem Leben begegnen

„Und die Stadt tat auf die Tore  
Und mit heißen Liebesküssen  
Ließ die Gegenwart sie wissen“

ist mitnichten eine Entwicklung vom Tod zum Leben, hat nichts Rettendes an sich. Im ganzen Lied verschränken sich vielmehr auf dialektische Weise Vergangenheit, Gegenwart

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler*, in: *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften*, Band 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 309.

<sup>14</sup> *Sechste Symphonie* (C. F. Kahnt Nachfolger) Leipzig o. J., S. 228, vom letzten Takt an, mit Auftakt.

<sup>15</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*, in: *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe), hrsg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart und Berlin o. J., 12. Bd., S. 220.

<sup>16</sup> Maurice Maeterlinck, *Gedichte*, verdeutscht von K. L. Ammer und Fr. von Oppeln-Bronikowski, Jena 1906.

und Zukunft, die dem Todeswunsch konfrontiert werden, mit dem Tode selber. Das „*Media vita in morte sumus*“, das man dem St. Galler Notker zuschrieb und das in der Verdeutschung Luthers zum Kirchenlied wurde, scheint hier nachzuklingen. Mit Hugo von Hofmannsthal wäre von „Landschaften der Seele“ zu sprechen<sup>17</sup>, die einzig zum Tode hin offen sind. Die schließliche Erfüllung des dreimal geäußerten Todeswunsches wird nicht im Gedicht, wohl aber in dessen Vertonung angedeutet: die Abwärtsbewegung der vier letzten Takte läßt die zuvor entfalteten Bilder des Innern, die „Konfigurationen der Innerlichkeit“, in denen Novalis' Mythos vom „Inneren Reich“ verwandelt wiederkehrt<sup>18</sup>, in die Landschaft des Todes als ihren eigentlichen Bezugspunkt einmünden und entschlüsselt die Liebesküsse als solche des Todes: „Tonfall im wörtlichen Verstande, ein ausdrucksvolles sich Senken der Stimme, melancholisch vorweg“<sup>19</sup>.

Geht in diesem Fall die Musik über den Text hinaus, so verweist sie doch zugleich auf die Gesamtaussage der von Zemlinsky ausgewählten Lieder, in denen das Leben allemal als Gefangenschaft erscheint, wie es das zweite Lied formuliert.

„Die Mädchen mit den verbundenen Augen  
[...]  
haben das Leben begrüßt,  
ohne hinaus zu finden.“

Der Gruß ans Leben bleibt unwirklich wie dieses selbst, als wäre es gleichsam jenseits des Schicksals zu denken, das die Mädchen für sich finden wollen und in das sie doch längst eingeschlossen sind. Das wahre Leben wäre demgegenüber das ganz andere, die vollendete Utopie: im vergeblichen Wunsch, diese mit dem eigenen Schicksal verbunden zu sehen, dieses in jener zu vollenden, drückt sich das Bewußtsein der erfahrenen Entfremdung aus. Resignativ fordert das Lied auf, vor dem Bild des Glücks als des wahren Lebens die Augen zu schließen: „zieht fester die goldenen Binden“. Die als Rudiment dem Lied noch ablesbare rondoartige Formanlage<sup>20</sup> zeichnet das Eingeschlossensein wie die Vergeblichkeit, diesem entfliehen zu wollen, musikalisch nach: aus dem musikalischen Kreislauf ist so wenig hinauszufinden wie aus dem des falschen Lebens selber.

Das eigentliche Lied der Nacht innerhalb des Zyklus, das Lied der Jungfrau, verweist demgegenüber auf die Liebe, und das meint auch die göttliche, von der jede menschliche ein Teil ist, als das Moment, in dem Leben und Tod aufgehoben sind:

„Verirrt sich die Liebe auf irdischer Flur,  
so weinen die Tränen zu mir ihre Spur.“

Das Thema des Novalis, gebrochen durch die Wagnersche Tristan-Erfahrung, kehrt in den Worten wie in der Musik wieder: die auf die Erde verirrte Liebe leuchtet wie die große None, die im vorletzten Vers auf eben dieses Wort führt, als Stern, der Nachhausekommen und Heimat verheißt, Sinnbild jener Utopie, die im Tode zum Leben findet – „trotz des tonalen Materials von einer Ausdruckskraft, wie sie sonst erst dem vollen Expressionismus beschieden war, selbstverständlich und doch unkonventionell, sozusagen gegen den Strich unter Umschreibung der Kadenz harmonisiert“<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte*, in: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1957, S. 378.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Marianne Kesting, *Vermessung des Labyrinths*, Frankfurt a. M. 1965, S. 113.

<sup>19</sup> Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 360.

<sup>20</sup> Weber, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 90.

<sup>21</sup> Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 360.

Das vierte und fünfte Lied des Maeterlinck-Zyklus nehmen in Form eines tatsächlichen Dialogs oder eines anteilnehmend beobachtenden Berichts das Thema der Gefangenschaft auf, das als Gebundensein an eine unvollkommene Liebe geschildert wird. Beide Lieder entfalten die Aussage des Liedes der Jungfrau, indem sie die dort angesprochene Verirrung der Liebe mit dem Irren im Leben verbinden. Die Zusammenstellung der Lieder durch Zemlinsky bezieht sie direkt aufeinander, wobei das erste vor allem die innere Disposition der zum Scheitern verurteilten Liebe, das zweite hingegen dieses Scheitern direkt ausdrückt:

„Und kehrt er einst heim, was sag ich ihm dann?  
Sag, ich hätte geharrt, bis das Leben verrann.“

Das fünfte Lied konkretisiert Fortgehen und Wiederkehr:

„[...]  
als ihr Geliebter schied,  
da hab ich sie weinen gesehn.“

„[...]  
doch als er wiederkam,  
war ein anderer daheim.“

Sein Schluß mit der direkten Evokation des Todes

„[...]  
und ich sah den Tod,  
der erwartet ihn auch.“

läßt rückblickend auch die letzte Strophe des vorangehenden Liedes in anderem Licht erscheinen, spricht diesem eine existentielle Bedeutung zu, die es, für sich genommen, zunächst nicht zu haben schien, obgleich der seltsam schwebende letzte Akkord von Violine und Celesta ein solches Verständnis bereits hätte nahelegen können:

„Wenn er weiter fragt nach der letzten Stund?  
Sag, aus Furcht, daß er weint, lächelte mein Mund.“

Das Thema des Todes, das allen Liedern gemeinsam war, kehrt im letzten personifiziert wieder als Fremde, la mort, die die Königin in einem unbestimmten „drüben“ erwartet:

„[...]  
sie stieg zu der Fremden hernieder,  
sie schloß sie in ihre Arme ein.“

Das Bild des Umschließens und Umschlossenseins wird von der Musik in der Coda in Form des Aufgreifens der einzelnen Themen nachgezeichnet. Als eigentliche Antwort auf die Frage des Königs „Wohin gehst du?“ geben sie ihm diese zurück als eine Frage, auf die es keine Antwort geben kann, es sei denn die Aufnahme des gehenden Motivs des Anfangs, das alles Leben als eines zum Tode bestimmt. Diese Gewißheit spiegelt sich nun auch in der musikalischen Formanlage: das letzte Lied greift auf die geschlossene Form des Sonatensatzes zurück und verbindet diese mit der Verfestigung der Tonalität in *D-dur* zum Gefühl, noch einmal, endlich, nach Hause zu kommen.

Überschaut man den Grundgestus der sechs Lieder, so erkennt man unschwer in ihnen eine Tendenz zur Verinnerlichung, ja zum Verstummen: das letzte Lied antwortet auf die viermal wiederholte, eindringliche Frage des Königs „Wohin gehst du?“, die als Zitat im Mittelsatz von Zemlinskys *Sinfonietta* op. 23 wiederkehrt, nicht mehr. Dem Bewußtsein aber, daß sich darauf nicht mehr antworten, darüber nicht mehr reden lasse, verdanken paradoxerweise die Gedichte ihre Entstehung und die Kompositionen ihre melodische

Verdichtung. „Zemlinskys Fähigkeit, kondensierteste Melismen zu formulieren, in welche die lyrische Süße wie in Waben sich zusammendrängt“<sup>22</sup>, entzündet sich an den Grenzsituationen, von denen die Lieder sprechen. Die Erfahrung der Entfremdung vom wirklichen Leben faßt dessen Deformation kaum mehr ins Auge, hält hingegen die Erinnerung ans verlorene Glück bereits wie ein Versprechen aus einem anderen Leben fest. Alle Lieder klingen wie aus weiter Ferne, den exponiertesten Stellen Mahlers aus der Zeit der Wunderhorn-Sinfonien nicht unähnlich, etwa dem Märchentönen des Posthornsolos im Scherzo der *Dritten* oder dem himmlischen Leben der *Vierten*, Stellen, in denen sich die Sehnsucht nach der Bilderwelt der Kindheit unauflöslich verschränkt mit dem Versprechen, diese einst wiederzufinden. Der „Charakter des bewußt definierten ‚Noch-einmal-Sagens‘“, den Otto Kolleritsch der Musik Zemlinskys bescheinigte<sup>23</sup>, ist zugleich einer, der das Bild des verlorenen Glücks für eine Zukunft jenseits der Entfremdung zu retten sucht. Deshalb klingt Zemlinskys Musik, die einmal noch mit tonalen Mitteln ohne direkten Rückgriff auf den romantischen Formelschatz ans Verlorene erinnert, fremd und vertraut zugleich. Von ihren Melismen möchte man wie von den Kindern in Mahlers Lied meinen, sie seien uns nur vorausgegangen, nicht anders als die Königin des letzten Liedes.

Definierte Novalis alle Philosophie als Heimweh, so zeichnet Zemlinskys Musik die Spuren nach, die dieses Gefühl im Einzelnen hinterläßt und definiert zugleich wie die *Dialektik der Aufklärung* Heimat als Entronnensein<sup>24</sup>. Deshalb, nicht aus bloßer Eklektik, klingt sie zuweilen wie ein Zitat, Zeichen der Gefährdung alles Individuellen, alles Authentischen in der Welt. Sie stellt die Zerrissenheit von Ich und Welt, die Brüchigkeit des Lebens nicht wie die Mahlers bewußt in Brüchen aus, sondern sie nimmt diese als gefährdende Momente in ihre eigene Gestalt hinein. In der Erkenntnis, daß es „kein richtiges Leben im falschen“ geben kann<sup>25</sup>, streift sie zuweilen ans Falsche – das könnte man als ihren affirmativen Charakter mißverstehen, vor dem sie doch dadurch gefeit ist, daß sie an die Stelle Straussischer Brillanz und Effekte Trauer und Melancholie als ihren spezifischen Tonfall setzt.

Die betörenden Melismen der Liebeslied-Passage zwischen Guido und Bianca in Zemlinskys einaktiger Oper *Eine florentinische Tragödie* op. 16, die nach einem erst aus dem Nachlaß bekannt gewordenen Manuskript Oscar Wildes in der Zeit des Ersten Weltkriegs entstand, nehmen in ihrer jugendstilhaften Zerbrechlichkeit das Thema von Traum und Tod, von Liebe und Leben wieder auf. Und so fremd sich die Bildlichkeit des literarischen Ästhetizismus der deutschen Übertragung von Max Meyerfeld in dem Zimmer des biedereren Kaufmanns Simone ausnimmt, wenn der adlige Liebhaber sich an dessen Frau wendet und singt

„Ach! Löse deines Haares Mitternacht  
und laß mich in den Sternen, deinen Augen  
mein Bildnis wie im Spiegel sehen, Geliebte!“

<sup>22</sup> Ebda.

<sup>23</sup> Otto Kolleritsch, *Motivationen zur Zemlinsky-Retrospektive*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, = *Studien zur Wertungsforschung* 7, Graz 1976, S. 31.

<sup>24</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno, *Ges. Schriften*, Band 3, Frankfurt a. M. 1981, S. 97.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *Ges. Schriften*, Band 4, Frankfurt a. M. 1980, S. 43.

so sehr führen die exponierten Passagen der Violinen und die linearen Lyrismen der antwortenden Sopranstimme ins Unwirkliche, das nicht von dieser Welt ist, aber auch nicht ganz im Reich der Kunst aufgeht, von der sich dieses Werk wie andere Zemlinskys die einprägsamsten Bilder borgt:

„Und auf einer Leiter aus Seide  
scharlachrot bestickt mit Perlen,  
komm mir entgegen weißer Fuß nach Fuß,  
wie Schnee auf dunklen Rosensträuchern.“

Horst Webers Auffassung, daß in der Oper der Kaufmann das gemeine Leben vertritt, während der Prinz der Repräsentant des Ästhetentums ist<sup>26</sup>, ist so richtig wie unzulänglich: das Sujet des Ästhetentums ist selbst Ausdruck des deformierten Lebens. Mit dem zweifelhaften Recht des Stärkeren denunziert dieses es als das Kranke und zum Untergang Verurteilte, wie Simone den Widersacher Guido am Ende besiegt und die spätviktorianische Gesellschaft über Oscar Wilde den Stab brach. In Wahrheit ist der Ästhetizismus des fin de siècle nur der Spiegel, mit dessen Hilfe der Gesellschaft vorgehalten wurde, was diese längst unterm Diktat des Utilitarismus verloren hatte. Das allerdings war mehr als bloßer Ästhetizismus: es war das Menschliche am Leben selbst, und der Schmerz über den Verlust schoß in der florealen Gestaltung des Jugendstils wie in der Melodik Zemlinskys noch einmal zum Ornament zusammen, das sich bewußt der Funktionalisierung verweigerte, ganz so wie in der nur scheinbar souveränen, in Wahrheit tieftraurigen Gestalt des Flaneurs am Ausgang des Jahrhunderts das Bild des Ritters von der traurigen Gestalt nachlebte, der, obgleich am Boden liegend und besiegt, am Anspruch festhielt, daß Dulcinea von Toboso das schönste Weib der Welt sei.

Um solche Vergeblichkeit und Vergänglichkeit weiß Zemlinskys zerbrechlicher Zwiegesang so gut wie das Liebesduett Hoffmanns und Antonias in Offenbachs Oper: suchen in dieser die Liebenden vergeblich nach Worten für ihr Lied, und beschwören sie immer wieder nur dessen Melodie, so ist in der zitierten Passage Zemlinskys die Melodie selber zum seidenen Faden geworden, an dem noch einmal alles hängt:

„Du weißt, in Liebe und Tod gehör ich dir.“

Dem Versprechen, das wahr bleibt, selbst wenn es der Schluß der Oper zu widerlegen scheint, korrespondiert nach diesen Worten Biancas, die von der Solovioline wie ein Echo aufgenommen werden, in den nachfolgenden Takten die fallende Figur des Todesmotivs: dieses hält wie ein getrüberter Spiegel alle zuvor im Zwiegesang entwickelten Bilder als bereits verlorene fest und in der Abwärtsbewegung seiner Intervallschritte klingt die Trauer über das Unwiederholbare nach. Dem entspricht der Schluß der *Florentinischen Tragödie*, der rein äußerlich das Leben über das Ästhetentum, den Händler über den Künstler siegen läßt. Wenn in der stürmischen Vereinigung der Eheleute Simone und Bianca leise auch das Liebesthema anklingt, das zuvor den Prinzen und Bianca verband, so wird man das jedoch nicht nur als musikalischen Ausdruck der unerwarteten Pointe verstehen dürfen, wie Rudolf Stephan es tut, wenn er meint: „Sie erweist alles Vorangehende als trügerisch, vor allem die Gefühle, die doch, vor allem von der Musik, als echte dargestellt worden waren!“<sup>27</sup> Die

<sup>26</sup> Weber, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 55.

<sup>27</sup> Rudolf Stephan, *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule = Kieler Vorträge zum Theater 4*, Kiel 1978, S. 28f.

Aufnahme des Liebethemas kontrastiert vielmehr noch einmal Liebe und Leben, Traum und Tod als einen letzten Einspruch der Kunst gegen den Lauf der Welt, den zu komponieren Zemlinsky sich weise versagt. Dieser ist in der sich gegen Schluß häufenden Verwendung des Todesmotivs, „einer bald diatonisch, bald chromatisch fallenden Figur mit dem Sprung einer verminderten Quart am Ende“<sup>28</sup>, ohnehin deutlich vorgezeichnet: die letzten beiden Sätze, von Bianca „in zarter Begeisterung“, von Simone „in Bewunderung ihrer Schönheit“ gesungen,

Bianca: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark?“

Simone: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön?“

werden in beiden Fällen zur Melodie eben dieses Todesmotivs vorgetragen. Dessen schleichende Sekundschritte mit der pointierten Schlußwendung der verminderten Quart erinnern noch einmal an das Gesetz des Lebens, dem der Prinz zum Opfer fiel wie der Tristan in Platens Gedicht:

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheimgegeben [...]“<sup>29</sup>.

Und sie beziehen dieses Gesetz nun auch auf die beiden Eheleute, die sich erst jetzt, angesichts des Todes, richtig erkannt haben: wie im Fall des ersten der Maeterlinck-Gesänge ist ihr Kuß, der, vom Todesmotiv begleitet, die Oper beschließt, zugleich einer des Todes. Seine fallende Linie, sein Tonfall bezeichnet noch einmal das Schicksalslied des Lebens:

„[...]“  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahr lang ins Ungewisse hinab“<sup>30</sup>.

Zemlinskys Landschaften der Seele, die immer auch solche des Todes sind, breiten sich auch in seinem berühmtesten Werk, der *Lyrischen Symphonie* op. 18 nach lyrischen Prosatexten von Rabindranath Tagore vor dem Hörer aus. Dabei ist vorab bemerkenswert, wie Zemlinsky sich die unterschiedlichsten Textvorlagen durch Auswahl und Anordnung anverwandelt, noch bevor er zu komponieren beginnt. In dieser Hinsicht erinnert er erneut an den vorangegangenen Mahler und dessen Verfahrensweise im Falle der *Wunderhorn-Lieder* und der Gedichte aus Hans Bethges *Chinesischer Flöte*, die dem *Lied von der Erde* zugrundeliegen. Auch darin ist unabhängig vom durchaus vorhandenen musikalischen Personalstil des Komponisten – Adorno sprach in diesem Zusammenhang einmal vom eigentümlich heißen Ton Zemlinskys<sup>31</sup> – die innere Einheit seines Œuvres begründet. Der Komponist der Liebe, als den man Zemlinsky bezeichnet hat<sup>32</sup>, gestaltet dieses Thema immer wieder in seiner tragischen Dimension und entwickelt es im Widerspruch zum Leben: am Ende ereilt der Tod beide, die nicht erfüllbare Liebe und das liebevolle und

<sup>28</sup> Weber, a. a. O., S. 56.

<sup>29</sup> August Graf von Platen-Hallermünde, *Gedichte*, hrsg. von Carl Fischer, Heidelberg 1958, S. 43.

<sup>30</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beissner, Frankfurt a. M. 1961, S. 192.

<sup>31</sup> Adorno, *Zemlinsky*, a. a. O., S. 357.

<sup>32</sup> Reinhard Gerlach, *Zemlinsky und Berg*, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, a. a. O., S. 154.

darum ungeliebte Leben. Wie weit man darin eine lebenslang währende Trauerarbeit sehen kann, die dem Verlust der Jugendfreundin Alma Schindler an den väterlichen Freund Gustav Mahler gegolten haben könnte, sei dahingestellt. Zutreffend ist aber gewiß Stephans an der *Lyrischen Symphonie* gewonnene Einsicht: „Durch Musik scheint er mit dem Philosophen, der ihr Entscheidendes verdankt, Theodor W. Adorno, zu sagen: vielleicht liebt doch einzig der, der ohne Hoffnung liebt“<sup>33</sup>.

Durch die Auswahl der Texte aus Tagores erstmals 1918 in deutscher Sprache erschienenem Gedichtband *Der Gärtner* ergibt sich in der *Lyrischen Symphonie* rein äußerlich die Erzählung einer kontinuierlich fortschreitenden Liebe mit den Stationen Sehnsucht, Erwartung, Erfüllung, Befreiung und Abschied. Der eigentliche Vorgang spielt sich indes auch diesmal ganz im Innern der Personen ab. Diese dialogisieren nicht eigentlich miteinander, sondern ihre Gedanken und Worte strömen nebeneinander her, bis sie schließlich als notwendigerweise getrennte im Kunstwerk aufgehoben sind:

„Laß Liebe in Erinnerung schmelzen  
und Schmerz in Lieder.“

Darauf hatte bereits das dritte, vom Bariton vorgetragene und die Erfüllung der Liebe bezeichnende Lied hingewiesen, als es sich die geliebte Person als eine der Kunst und des Traums entwarf:

„Ich hab dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte,  
in das Netz meiner Musik.  
Du bist mein Eigen, mein Eigen,  
Du, die in meinen unsterblichen Träumen wohnt.“

Nur als Kunst- und Traumfigur ist die Geliebte dem nah, der hier spricht, ist sie sein eigen. Die wiederum ausdrucksvoll fallende Linie des schlichten und doch eindringlichen Motivs macht in ihrem resignativen Gestus bereits jetzt auf dem Höhepunkt des Werkes, auf dem Zenit der Handlung klar, daß die Kehrseite der künstlerischen Aneignung die Entfremdung vom Leben ist. Aus dieser Bestimmung des gegenseitigen Ausgeschlossenheits der Kunst aus dem Leben und des Lebens aus der Kunst erwächst die tragische Grunddisposition des Werkes, in der zwanzig Jahre nach dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts musikalisch nachwirkt, was einmal als „die Abgelöstheit des deutschen Dichters um die Jahrhundertwende von der Gesellschaft“ bezeichnet wurde<sup>34</sup>. Tatsächlich ist diese Situation ja nicht nur eine des Dichters gewesen, sondern eine des Künstlers im allgemeinen, und tatsächlich war sie ja auch keineswegs nur auf den relativ begrenzten Zeitraum der Jahrhundertwende beschränkt. In ihr bildete sich vielmehr das Auseinanderfallen des Subjekts in der modernen Gesellschaft überhaupt ab, in der Individuelles und Allgemeines, Persönlichkeit und soziale Rolle auseinandertraten. Künstler wie Zemlinsky versuchten, das Bild des nichtentfremdeten Subjekts zumindest noch im Traum zu retten und waren sich doch zugleich schmerzlich bewußt, daß es eben nur ein Traum war, der letzte einer Kunst, die davor zurückschreckte, sich selber als Ausdruck der Entfremdung zu setzen.

Die bereits in den Maeterlinck-Gesängen beobachtete dialektische Verschränkung von Umfängen und Umfangensein kehrt hier im Begriff der Gefangenschaft wieder:

<sup>33</sup> Stephan, a. a. O., S. 33.

<sup>34</sup> Vgl. die Studie von Hans Wilhelm Rosenhaupt, *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, Diss. Bern 1935; Bern und Leipzig 1939.

„Ich bin in dich verloren,  
eingefangen in die Umarmungen deiner Zärtlichkeit“

singt der Bariton in Parallele zu seinem eigenen Anspruch, die Geliebte eingefangen zu haben: im Jubel über das Gefangenhalten wie in der Klage über das Gefangensein schlägt sich das Wissen davon nieder, daß nicht mehr gelingen kann, was der Schluß des fünften Liedes noch erhofft:

„[...]  
und gib mir den Mut zurück,  
dir mein befreites Herz darzubieten.“

Die unentfremdete Freiheit ist dem Künstler so wenig mehr gegeben wie der Geliebten; ihren Abglanz rettet im Scheitern der realen Beziehung allein noch das Kunstwerk als Erinnerung:

„Laß Liebe in Erinn'ung schmelzen  
und Schmerz in Lieder.  
[...]  
Steh still, o wundervolles Ende  
für einen Augenblick  
und sage deine letzten Worte in Schweigen.“

In ihm allein lassen sich die Träume bewahren, von denen der Sopran im vorletzten Lied weiß: „Träume lassen sich nicht einfangen.“ Wenn nach diesen Worten im Pianissimo der Posaunen das Hauptthema der Symphonie wiederkehrt, das den Beginn des ersten Liedes mit dem Bariton-Einsatz „Ich bin friedlos“ markierte, so verrät diese Stelle am deutlichsten die verschwiegene Einsicht Zemlinskys, daß der Traum des schönen Lebens sich auch im Kunstwerk nicht länger bewahren läßt: vermag das Kunstwerk aber nicht länger zwischen Traum und Leben zu vermitteln, ohne unwahr zu werden, so bleibt als resignativer Ausdruck dieser Erkenntnis nur das Schweigen, wie es der Schluß der *Lyrischen Symphonie* beruft. Weder ist dieses identisch mit der Vollendung des Kunstwerks noch mit dem Tod des Lebens. Es meint vielmehr das Ende einer Kunst, die einmal mit Traum und Tod wie mit Leben und Liebe zusammenfiel und die als Spiegel diese Bilder bewahren und reflektieren konnte, über die jetzt aber der Lauf der Welt hinweggeht und die sich deshalb ins Schweigen ihrer letzten Worte zurückzieht, das sie selbst nicht mehr entschlüsseln will.

### 3. Sprache und Schweigen

Die Dialektik von Sprechen und Schweigen, die sich als Problematik der Kommunikation in einigen Werken Zemlinskys entfaltet, ist nicht nur eine der handelnden Personen: als solche wäre sie auf die Opern und die Liederzyklen beschränkt. Sie ist jedoch im Gesamtwerk angelegt als die Spannung zwischen der Kunst und der Welt an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert, wie sie sich in der Literatur dieser Zeit in Form einer Sprachkrise niederschlug. Während Hofmannsthals Lord Chandos sich in das Schweigen zurückzieht, da ihm die verfügbaren Worte nicht länger zur Erfassung der Welt in ihrer Veränderung taugen – „[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“<sup>35</sup> –, spricht Zemlinskys Musik noch einmal die Trauer über den Verlust der Einheit von Ich und

<sup>35</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: *Ausgewählte Werke*, 2. Bd., a. a. O., S. 342.

Welt, von Sprache und Leben aus in melodischen Wendungen, die zu Herzen gehen, weil sie in dessen Schmerz das Bild jener verlorenen Einheit aufscheinen lassen.

Darin ist denn auch seine vermeintliche Epigonalität begründet: seine Musik zieht tatsächlich eine Summe, kondensiert die Entwicklung der klassischen abendländischen Musik in einem Augenblick, da die Umrisse der Neuen Musik bereits zu erkennen sind. Darin liegt aber auch der größte Unterschied zum wenig älteren Mahler. Hatte dieser in seine Musik den Bruch hineingenommen, ihn immer wieder gestaltet und so bewußt gemacht, daß die einstige Einheit unwiederholbar verloren war – nicht unähnlich dem ironischen Verfahren Heines, in dessen gebrochenem Verhältnis zur Romantik sich Heimweh und modernes Zeitbewußtsein unauflöslich verbanden –, so richtet Zemlinsky sein ganzes Interesse noch einmal auf das, was bereits verloren war. So wenig seine Musik den Mahlerschen Bruch kennt, so wenig kennt sie dessen Ironie, seit Heine das sichtbare Zeichen der modernen Zerrissenheit. Aber sie weiß um beides: aus dem Bewußtsein dessen, was sie nicht ausspricht, was sie sich schweigend versagt, gewinnt sie die Intensität der Gestaltung dessen, wovon sie redet. Indem sie als bereits verlorene auftritt, kommt Zemlinskys Musik noch einmal der Welt nah. „Umso genauer aber antwortet das Kunstwerk auf deren Heteronomie, je mehr es der Welt abhanden kommt.“<sup>36</sup> Das Paradoxon von Nähe und Ferne ist aufgehoben in der musikalischen Trauerarbeit, als die Zemlinskys Musik insgesamt erscheint: weder verdrängt sie das, was war, noch überspielt sie das, was bevorsteht. Auch wenn letzteres in ihr nicht unmittelbar erscheint, so ist es doch als musikalischer Schatten, als melodisch evozierte Trauer bereits in sie hineingenommen.

Daher vermag Zemlinskys Musik ein Licht zu werfen auf die vermeintliche Unverständlichkeit der Neuen: was seine Musik noch nicht ausspricht, kommt ganz erst in jener zur Sprache. Wo sich die Neue Musik so kalt und unerbittlich verhält, wie es nach einem Wort Adornos „ihr nach dem Untergang einzig noch zukommt“<sup>37</sup>, da schießt im eigentümlich heißen Ton Zemlinskys noch einmal all das zusammen, wovon Musik bis zur Katastrophe des Untergangs kündete, wofür sie einstand: daß einmal das Glück des Einzelnen mit dem Glück aller identisch werden könnte. Weiß Zemlinskys Musik am Vorabend der Katastrophe wie kaum eine andere um die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit solchen Glücksversprechens, so hält sie gleichwohl weitgehend daran fest, als könne sie sich schwer nur trennen von der tröstenden Funktion, die aller Kunst einstmals zukam. Sie erhellt noch nicht wie die nachfolgende Neue Musik die sinnlose Welt, sondern faßt in den melodischen Chiffren der versinkenden alten den Vorschein einer neuen Welt, die jenseits jener liegt, von der alle Neue Musik zeugt. Blickt Zemlinsky zurück, so doch von einem weit vorgerückten Standpunkt aus. In ihm wird die Anstrengung der Neuen Musik, sich dem Schein des Schönen endgültig zu versagen, ein letztes Mal suspendiert zugunsten der Sehnsucht nach dessen schließlicher Wahrheit. Sein zentrales Thema des Todes, die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben, meint auch schon den Tod der Musik, die sich selbst widerrufen muß, um schweigend bewahren zu können, was ihre eigentliche Botschaft ist – das hat Schönbergs Musik mit der hermetischen Lyrik eines Paul Celan gemeinsam –, aber gerade die nachdrückliche Gestaltung, die intensive Auseinandersetzung mit diesem Sterben hält unausgesprochen an der Vorstellung von Auferstehung fest, was sich die Neue

<sup>36</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 125.

<sup>37</sup> Ebda., S. 70.

Musik um der Wahrhaftigkeit ihres schonungslosen Blicks auf das Unglück der Welt versagen muß.

Darin liegt das Verbindende zu den Komponisten der Zweiten Wiener Schule, und kaum je wird das deutlicher als in der zitierenden Aufnahme der zentralen melodischen Wendung aus dem dritten Satz der *Lyrischen Symphonie* durch Alban Berg in seinem *zweiten Streichquartett*, der *Lyrischen Suite*. Zemlinskys Musik gestaltet noch einmal das Schicksal persönlich erfahrener Entfremdung, aber noch nicht den Zustand der allgemeinen Entfremdung, in der die vereinzelt erfahrene auch schon zu seiner Zeit längst unterzugehen drohte. Die Widerlegung des Themas „Du bist mein eigen, mein eigen“ durch den weiteren Verlauf der *Lyrischen Symphonie* vermag daher die Erinnerung an die persönliche Glückserfahrung nicht zu verdrängen. Zumindest im Traum, im Kunstwerk bleibt, dem besseren Wissen der Reprise des Hauptthemas im fünften Lied zum Trotz, das Moment persönlich erlebten Glücks als Schweigen des stillgestellten Endes der Symphonie bewahrt.

Indem Alban Berg eben diese Worte und das ihnen zugrundegelegte Motiv aus dem Kontext des Zemlinskyschen Werkes befreit, die melodische Wendung eigentlich enteignet und durch ihre Vereinzelung im gewandelten musikalischen Rahmen hörbar macht, was das Schicksal aller ist, Nichtidentität als Entfremdung von sich wie vom anderen, hebt er Zemlinskys Musik in seiner auf: als uneingelöstes, auch durch die Kunst nicht mehr einlösbares Versprechen benennt das Zitat, was Zemlinsky momentweise zumindest noch im Traum verwirklicht sah. Endgültig wandelt sich damit die Trauer über das, was verloren ging, zum Vorschein dessen, was so noch nie war: „Du bist mein eigen, mein eigen.“

In dieser Isolierung und Relativierung ihres Glücksmoments innerhalb der Musik Alban Bergs kommt die Zemlinskys erst ganz zu sich, wie umgekehrt für die Neue Musik am Zitat der *Lyrischen Symphonie* abzulesen ist, wovon sie sich herleitet. Bergs Evokation des musikalischen Versprechens, das Zemlinsky den Worten Tagores unterlegte, verweist nachdrücklich auf das, worauf sich alles Denken zu richten hätte, auf die Wiedergewinnung der Identität des Subjekts als Voraussetzung der Beziehung von Ich und Welt und als Bedingung des Glücks und der Emanzipation aller.

So verhalten sich die Werke Zemlinskys und die seiner Wiener Freunde spiegelbildlich zueinander; sie ergänzen sich: wovon jene noch sprechen, das kommt in diesen nicht mehr zu Wort; was diese aber ausstellen, ist in jenen im Tonfall der Trauer vorweggenommen. Einzig im Zitat der *Lyrischen Suite* verbinden sich die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen, wird Zemlinskys Musik als Folie erkennbar, von der sich die Neue Musik abhebt und auf die sie doch immer bezogen bleibt, weil diese Folie die eigene verschwiegene Sehnsucht bewahrt. Beide bedingen einander und erst, wenn man die Musik Zemlinskys und die der Zweiten Wiener Schule so eng aufeinander bezieht, wie sie tatsächlich aufeinander bezogen sind, bringt man jede ganz zum Sprechen, versteht man ganz das, was jede für sich sonst verschweigt.

Damit stellt sich die Frage nach der gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance nun präziser, läßt sich die nach der Aktualität genauer beantworten: ist die augenblickliche Beliebtheit dieser Musik zweifellos zunächst einmal in dem begründet, was in ihr mit dem melancholischen Gestus des „Es war einmal“ nachklingt und was dem schnell zur Verfügung stehenden, durchaus werbewirksamen Begriff des Spätromantikers zu entsprechen scheint,

so erschließt sie ihre eigentliche Bedeutung doch erst in jener, in der sie selber nachklingt und der sie zur Voraussetzung wurde. Dialektisch bleiben Zemlinskys Œuvre und das der Komponisten der Zweiten Wiener Schule aufeinander bezogen. Erst ein Verständnis, das diesen Bezug ins Auge faßt, vermag daher der Musik Zemlinskys ganz gerecht zu werden.

Damit ist zugleich ein Kriterium für die weitere Auseinandersetzung mit diesem Komponisten gewonnen, in dem materialästhetische und weltanschauliche Gesichtspunkte zusammenfallen: Bergs Musik wie die der Zweiten Wiener Schule insgesamt ist die Probe aufs Exempel einer angemessenen Rezeption Zemlinskys. Soll dieser vor einer Mortifizierung als wesentlich homophon ausgerichteter Spätromantiker gefeit bleiben, muß sich das Interesse über die vordergründigen Bedürfnisse des Musikmarktes hinaus zugleich auf die Musik richten, die seine eigene mit den einzig angemessenen Mitteln, mit den ganz anderen einer neuen Tonsprache fortschreibt. Am Gelingen oder Scheitern dieser Aufgabe einer gleichsam dialektischen Rezeption seiner Musik wird sich erweisen, ob das gegenwärtige Interesse an Zemlinsky mehr ist als nur eine geschickt lancierte, schnell vorübergehende Mode. Unter diesem Aspekt aber hat die eigentliche Auseinandersetzung mit Zemlinsky noch kaum begonnen<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Für die kritische Durchsicht einer ersten Fassung des vorliegenden Textes danke ich sehr herzlich Jürg Stenzl.