

bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Eine Erscheinung wie die Erfindung der quer gestellten Kulissen auf der Opernbühne, die sogenannte „Winkelperspektive“ oder das Theater der „doppelten Bühnenkoordinate“, die sich seit etwa 1700 durchsetzt, ging zweifellos auf die unsymmetrischen Bauten des Manierismus des 16. Jahrhunderts zurück. Man kann diese Bühnenanlage heute bereits am Ende des 17. Jahrhunderts in Bologna nachweisen¹⁴, sie wurde aber noch um 1730 in Paris (bei Servandoni) als neuartig empfunden. Diese unsymmetrische Art der Kulissenstellung, die mehrere Räume auf der Bühne illusionistisch andeutete, muß als Nachwirkung der Architektur des Manierismus angesehen werden — es handelt sich um eine Stil-Überschneidung, die vielleicht auch auf musikalischem Gebiet zu finden ist. Die Stilperioden lösen sich ja nicht exakt bei bestimmten Daten ab, sondern wirken vereinzelt noch lange weiter, besonders bei einer Institution wie dem Theater, insbesondere der Oper, für die man die gleichen Theaterbauten mit ihrer Bühnentechnik lange Zeit weiter verwendete.

Es ist die Aufgabe der Geschichtsschreibung, auch der Musikgeschichte, eine Deutung und Sinngebung der Ereignisse zu suchen. Diese Deutungen wechseln mit den Zeiten und mit den wechselnden Perioden der eigenen Zeit. Eine rein „objektive“ für alle Zeiten gültige Geschichte kann es nicht geben. Die Deutungen wechseln von Generation zu Generation. Mit dem Wechsel des Standpunkts tritt meist auch ein Wechsel der historischen Beurteilung ein¹⁵. Die Stilbegriffe sind aber solche Beurteilungsstandpunkte, keine ewigen Wahrheiten. Was würde ein Zeitgenosse des Mittelalters gesagt haben, wenn man ihn als „mittelalterlichen Menschen“ angeredet hätte? Ähnliches gilt für den Barock-Begriff, und sicher auch für den — Manierismus. Dies sind Hilfsmittel, bestimmte Erscheinungen der Vergangenheit für unsere eigene Zeit besser zu verstehen und für uns lebendig werden zu lassen.

Alexander Zemlinsky*

Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971

VON ARNOŠT MAHLER, PRAG

„Unter allen Dirigenten beeindruckte mich Gustav Mahler am meisten. Das erkläre ich mir teilweise mit der Tatsache, daß er auch Komponist war, denn nur Komponisten können eigentlich einen ‚neuen‘ Überblick für Kompositionen haben, die sie dirigieren.“ Igor Strawinsky¹

Zu den dirigierenden Komponisten — also „Doppelmusikern“ — gehört eine Persönlichkeit, die mit Unrecht beinahe ganz in Vergessenheit geraten ist, als

¹⁴ H. Chr. Wolff, *Oper — Szene und Darstellung*, S. 82.

¹⁵ Vgl. H. Chr. Wolff, *Geschichte und Wertbegriff*, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 398—405.

* Der vorliegende Artikel wurde der Schriftleitung der *Musikforschung* am 8. August 1970 eingereicht. Aus der den Artikel betreffenden Korrespondenz geht hervor, daß das richtige Geburtsdatum Zemlinskys dem Verfasser spätestens seit dem 9. Mai 1970 bekannt war. Die Schriftleitung hat dem Verfasser des Zemlinsky-Artikels im Archiv für Musikwissenschaft XXVIII, 1971, S. 77 ff., Herrn Dr. Horst Weber, am 19. Oktober 1970 mitgeteilt, daß der vorliegende Aufsatz, der u. a. das Geburtsdatum Zemlinskys richtigstelle, aus Anlaß des 100. Geburtstages Zemlinskys in Heft 3/1971 der *„Musikforschung“* erscheinen werde.

¹ *Conversation with Igor Strawinsky. Memoires and Commentaries, Expositions and Developments, Dialogues*

Komponist, da ihre Werke jetzt nur selten aufgeführt werden, und als Dirigent, da die Generation, die diesen Pultvirtuosen noch in persönlicher Erinnerung hat (dazu gehört auch der Autor dieser Abhandlung) nicht mehr allzulange Zeugenschaft geben kann. Dieser Musiker ist Alexander Zemlinsky, der sich als Komponist, Dirigent, Lehrer und Organisator große Verdienste erworben hat. Wir finden es daher nur gerecht, wenigstens in einer kurzen Biographie das Bild dieses Mannes wiederzugeben.

Kein geringerer als Franz Werfel schrieb im Jahre 1921 in einem Zemlinsky gewidmeten Separatheft der musikwissenschaftlichen Zeitschrift *Der Auftakt*² wörtlich: „Wenn ich die Menschen an mir vorüberziehen lasse, denen ich gesteigerte Lebensaugenblicke, also höchsten Dank schulde, so ist Alexander Zemlinsky unter den wenigen einer der deutlichsten. Fern liegen mir die Jahre, die ich in Prag lebte, entfremdet ist mir der Mensch, der damals war, die meisten Erlebnisse haben ihre Wirklichkeit eingebüßt, sind vergessen . . . aber unter den nicht verlorenen Realitäten strahlen die Stunden, in denen ich Zemlinsky musizieren hörte in unverwischbarem Glanz. So können sich Augenblicke der Kunst reiner und fester bewahren, als Schicksale und Leidenschaften. *Tristan, Carmen, Othello, Figaro* und dieses unvergeßliche *Schwelgen: Così fan tutte* — das und so vieles mehr, unwandelbare Ruhepunkte der Dankbarkeit . . .“ Und an anderer Stelle setzt Werfel fort: „Das gerade ist das wunderbare an Zemlinsky. Wie kein anderer ist er aus der Musik gebürtig, in diesen Zeiten, wo die Grenzen zwischen Begnadung und Willkür in der Kunst so arg verwischt sind, erhebt ihn seine Legitimität zu einem wahren Fürsten.“

Wir konnten wohl keinem besseren und bedeutenderen Zeitgenossen des Meisters die Einleitung unserer biographischen Skizze überlassen.

In der Musikgeschichte bewanderte Leser wird der Anfang dieser kurzen Biographie verwundern. In allen Nachschlagewerken, musikwissenschaftlichen Abhandlungen und Kritiken wird ausnahmslos der 4. Oktober 1872 als Geburtsdatum angeführt. Dieses nennt sein Schüler, der bekannte Dirigent Heinrich Jalowetz in dem schon erwähnten Separatheft der Zeitschrift *Der Auftakt*³, mit diesem führt ihn Riemann in allen bis jetzt erschienenen Ausgaben an; auch MGG behält 1968 noch dieses Datum bei. Und Fachartikel aus der letzten Zeit erwähnen ebenfalls den 4. Oktober 1872. Wie ein solcher Fehler, der noch zu Lebzeiten des Meisters entstanden ist, sich Jahre hindurch erhalten konnte, ist unbegreiflich. Alexander Zemlinsky ist nachweisbar am 14. Oktober 1871 in Wien geboren. Das Matrikelamt der Israelitischen Kultusgemeinde (ebenfalls vielleicht eine Überraschung) bestätigte auf eine Anfrage des Autors dieser Studie wörtlich⁴: „Laut Eintragung Reihenzahl 2333 im Geburtenbuch 1871 der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, ist Alexander von Zemlinszky am 14. Oktober 1871 als ehelicher Sohn des Adolf von Zemlinszky und seiner Frau Clara, geborenen Semo in Wien Odeongasse geboren.“ Es bestehen also keine Zweifel mehr und die Musikwelt kann im Jahre

and A Diary. Hier zitiert nach: Igor Stravinsky — rozhovory s Robertem Craftem, Praha-Bratislava 1967, S. 66. Auch die später erwähnten Äußerungen Strawinskys zu *Don Giovanni* und *Freischütz* sind diesem Buche (S. 57 und S. 219) entnommen. Die Übersetzungen der Zitate sind vom Autor der vorliegenden Studie.

² *Der Auftakt*, Prag, Heft 14/15, 1921.

³ In der im Wiener Philharmonie Verlag 1925 erschienenen Taschenpartitur zu Zemlinskys Streichquartett op. 19 schreibt allerdings Jalowetz im Vorwort 1871 als Geburtsjahr.

⁴ Brief vom 3. Juli 1970, Zahl 02638—11/Jab.

1971 die 100. Wiederkehr des Geburtstages dieses Künstlers feiern. Wie aus obiger Mitteilung hervorgeht, schrieb sich Zemlinskys Vater noch Zemlinszky und erst der Sohn hat das „z“ weggelassen. Die Familie stammte ursprünglich aus Ungarn, die Mutter Clara wurde in Sarajevo geboren, das damals noch zur Türkei gehörte.

Zemlinsky studierte 1884–1889 am Wiener Konservatorium bei Anton Door Klavier, bei Johann Nepomuk Fuchs Komposition, bei Franz Krenn und Robert Fuchs lernte er Kontrapunkt. Schon sein erstes Opus, das er als Schüler des Konservatoriums schrieb — ein Walzerzyklus für Klavier — wurde auf Empfehlung von J. N. Fuchs bei Breitkopf & Härtel verlegt. Fuchs führte auch mit dem Orchester des Konservatoriums eine Sinfonie (d-moll) auf, die Zemlinsky als Absolvent des Konservatoriums komponiert hatte. Zemlinsky studierte nicht nur bei hervorragenden Theorielehrern, er erfreute sich auch der persönlichen Zuneigung von Johannes Brahms. Zemlinsky erzählte später selbst, daß dieser bedeutende Künstler die Kompositionen seines jungen „Kollegen“ überprüfte, kritisierte und verbesserte und ihm einmal wörtlich sagte: „So macht man es von Bach bis zu mir“. Seine Einstellung zu Brahms schilderte Zemlinsky im Jahre 1933 mit den Worten: „Gedenke ich der Zeit, als ich das Glück hatte, Brahms persönlich kennen zu lernen — es war während seiner beiden letzten Lebensjahre⁵ — dann kommt es mir wieder so recht zu Bewußtsein, wie faszinierend, unentrinnbar beeinflussend, ja geradezu verwirrend seine Musik auf mich und meine damaligen komponierenden Kollegen, worunter auch Schönberg war, wirkte.“ Brahms unterstützte übrigens den jungen Zemlinsky auch materiell.

Eine zeitlang dirigierte Zemlinsky das Dilettantenorchester *Polyhymnia* und lernte dort den um drei Jahre jüngeren Arnold Schönberg kennen. Zemlinsky begann seine Laufbahn am Wiener Carltheater und war kurze Zeit am Theater an der Wien, wo er allerdings nur Operetten dirigierte. Rainer Simons berief ihn 1903 an die neugegründete Volksoper. Unter Zemlinskys musikalischer Leitung erreichte dieses Institut in wenigen Jahren ein hohes künstlerisches Niveau. Am 15. 9. 1904 dirigierte er erstmalig den *Freischütz*. Darüber schrieb die „Neue freie Presse“ am nächsten Tag: „Orchester, Chor und Solisten wirkten mit großem Eifer und folgten willig den Intentionen des Dirigenten. Dem Kapellmeister gelang es in kurzer Zeit, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Personal schöne Leistungen zu erzielen . . .“ Von den weiteren Opern, die Zemlinsky an der Volksoper einstudierte, seien u. a. erwähnt: *Undine*, *Zar und Zimmermann*, *Margarete*, Siegfried Wagners *Kobold*, *Carmen*, Marschners *Hans Heiling*. Zum 150. Geburtstag W. A. Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Don Juan*, weiters die Wiener Erstaufführung von *Tosca* und *Ariane und Blaubart* (Dukas). Nach der Hofoper (*Es war einmal*) griff nun auch die Volksoper zur Uraufführung einer Zemlinsky-Oper und zwar *Kleider machen Leute*, die Zemlinsky selbst dirigierte⁶.

Während seiner Wiener Zeit lernte Zemlinsky auch den Direktor der Hofoper Gustav Mahler kennen und gehörte bald zu dessen Freundeskreis. Ebenfalls Mahler war es, der Zemlinsky an die Hofoper berief. Da er aber selbst diese Bühne 1907

⁵ Brahms, 1833–1897.

⁶ Die Daten, die Volksoper betreffend, sind unter Verwendung der Dissertation von Erika Gieler, *Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945*, Wien phil. Diss. 1961, angeführt.

verließ und sein Nachfolger Weingartner für Zemlinsky, der mit einer schönen *Othello*-Aufführung debütierte, „nur wenig Verwendung“ hatte und ihm sogar den Austritt nahelegte, schied der damals 36jährige Kapellmeister nach kaum einjähriger Tätigkeit von der Hofbühne. Er soll ein Jahr in Mannheim resp. Weimar gewirkt haben⁷ und dann wieder an die Volksoper zurückgekehrt sein. Dort verabschiedete er sich im April 1911 mit einer Aufführung der Oper *Der Prophet*.

Nach dem Tode des Direktors des Prager deutschen Theaters, Angelo Neumann, wurde der frühere Dramaturg Heinrich Teweles zum Nachfolger berufen. Man spielte damals auf zwei großen Bühnen, dem „Kgl. deutschen Landestheater“, früher Nostiz'schen (hier wurde 1787 der *Don Giovanni* uraufgeführt) und dem 1888 eröffneten „Neuen deutschen Theater“. Die erste und vielleicht bedeutendste Tat dieses neuen Direktors war die Berufung Alexander Zemlinskys — zunächst auf drei Jahre — zum ersten Dirigenten nach Prag. Und hier beginnt Zemlinskys erfolgreichster Lebensabschnitt. 16 Jahre lang hatte er auf das Prager Musikleben den größten Einfluß. Das Prager deutsche Opernpublikum war im übrigen hinsichtlich der Operndirigenten nicht wenig verwöhnt: Mahler, Muck, Bodanzky, Stransky, Blech, Schalk, Klemperer und Pollak. Aber alle benutzten das Prager Theater nur als Sprungbrett. Erst Zemlinsky blieb dieser Bühne für mehr als eineinhalb Jahrzehnte treu. Er bildete eine Generation Sänger und Musiker heran, leitete philharmonische Konzerte, gestaltete das Opernrepertoire, war vom Jahre 1920 für einige Jahre Rektor der damals neu gegründeten deutschen Musikakademie, kurz, Zemlinsky wurde im deutschen Prag zu einem musikalischen Begriff, sein Name hatte aber auch beim tschechischen Publikum ausgezeichneten Klang.

Als Opernkapellmeister besaß Zemlinsky den notwendigen Sinn für die Erfordernisse der Bühne, für das Zusammenwirken mit der Regie und hauptsächlich für die Gestaltung und Anpassung des klassischen und modernen Spielplanes an die gegebenen Möglichkeiten. Am 9. September 1911 begann er seine Tätigkeit in Prag und bereits am 24. 9. fand die erste „Premiere“ statt. Die Wahl mußte auf *Fidelio* fallen, denn hier konnte er wohl am besten beweisen, wie er dem Prager Opernpublikum Musik bieten wolle. Im Prager Tagblatt vom 25. 9. schrieb der Musikkritiker: *„Der gestrige Abend gestaltete sich zu einem bedeutungsvollen Ereignis für unsere Opernbühne, insofern er uns einen neuen musikalischen Leiter verhieß, einen Leiter von anerkannter Autorität. Ob sich die Erwartungen nach allen Richtungen und so, wie es gedacht war — auch erfüllen, kann natürlich heute noch nicht entschieden werden. Vorläufig steht vor uns Herr von Zemlinsky nur als Dirigent. Dem neuen Mann geht ein günstiger künstlerischer Ruf voran. Man schätzt ihn als einen überaus gründlichen Musiker und Lehrer, der nichts auf die leichte Waage nimmt. In dieser Beziehung wird seine Eigenart mit Gustav Mahler nicht selten in Parallele gestellt, ein Umstand, der das Wort Hans Sachsens, ‚ein guter Meister‘ zu verwirklichen verspricht . . .“* In der Bohemia schließt Felix Adler sein Referat⁸: *„Schon nach der ebenso großzügig wie detailliert gespielten Overture war der Erfolg des neuen Dirigenten entschieden. Nach dem Schlußakt mußte*

⁷ Die Wissenschaftliche Stadtbibliothek in Mannheim (Brief vom 14. Juli 1970) und die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar (Brief vom 25. August 1970) teilten dem Autor mit, daß Zemlinsky weder in Mannheim noch in Weimar engagiert war.

⁸ Bohemia, 25. September 1911, Mittagsausgabe.

der kleine Mann mit dem markanten Profil auf der Bühne erscheinen. Man bereitere ihm eine Ovation, wie man sie hierzulande nur für die großen, die im Mai⁹ von draußen kommen in Bereitschaft hat. Und man ging mit der Überzeugung nach Hause, daß die Pflege der Werke unserer Meister jetzt in guten Händen ist.“

Das war am 24. September und nach weiteren sechs Tagen erfolgte als nächste Opernneueinstudierung *Tannhäuser*. Wenn man bedenkt, daß sich Solisten, Chor und Orchester zunächst an den neuen Dirigenten und der neue Dirigent an die Mitglieder des Theaters anpassen mußten, dann erst versteht man den Arbeitsfanatismus dieses 40jährigen Mannes. Nach dieser *Tannhäuser*-Aufführung schreibt Felix Adler in der *Bohemia*¹⁰: „In den sechs Tagen nach dem *Fidelio* wurde besorgt, was zu besorgen war: die Reinigung vom großen Schlendrian. Und es gab genug zu reinigen. Man spürte die Folgen einer straffen Disziplin . . . Das Haus war wiederum ausverkauft. Die während der letzten Jahre nach und nach aus den Wagner-Vorstellungen ‚hinausdirigierten‘¹¹ kamen wieder in Scharen.“

Am 15. Oktober folgte *Der Freischütz* und gleichzeitig begannen die Proben zur *Hochzeit des Figaro*, die sich besonders schwierig gestalteten, da die Oper erstmalig in der Mahlerschen Bearbeitung mit den Rezitativen einstudiert wurde. Am 30. Oktober der erste Abend der Ring-Tetralogie, der eine glänzende Kritik hatte.

Am 23. November fand unter Zemlinskys Leitung das erste *Philharmonische* Konzert mit dem Theaterorchester statt. Das Publikum war von der Eigenart der Interpretation der V. Symphonie Beethovens hingerissen und spendete dem Orchester und dem damals schon beliebten Dirigenten Beifall. Am 28. 11. folgte die *Zauberflöte*, die aber durch Erkrankungen und Fehlbesetzungen von keinem glücklichen Stern begleitet war.

Wir können das ganze Programm der Zemlinsky-Ära nicht besprechen, ja nicht einmal alle Komponisten, noch viel weniger sämtliche Werke anführen und werden daher nur einige Kulminationspunkte im Wirken des Meisters hervorheben. Als einer dieser Höhepunkte muß unbedingt die ein Jahr nach Mahlers Tod erfolgte Prager Erstaufführung von dessen Achter Symphonie im Großen Theater angesehen werden. Die „Sinfonie der Tausend“ wurde an drei aufeinanderfolgenden Abenden mit beispiellosem Erfolg wiederholt. Hierzu ein kurzer Auszug aus einer tschechischen Kritik¹²: „Die Anforderungen, die dieses Werk an die Mitwirkenden stellt, bedeutet ein Unikum, die Wiedergabe verlangt eine ungeheuerere Energie und Kraft. Der Dirigent Zemlinsky, dessen Verdienst die Aufführung ist, verfügt über eine Energie, die allen Respekt einflößt. Die Aufführung selbst, für welche die Prager Kräfte nicht ausreichten (über 100 Sänger kamen aus Wien) litt unter einer schlechten Akustik.“

Zemlinsky fand auch in der tschechischen Öffentlichkeit große Anerkennung. Dieses, in Prag schon damals in kultureller Hinsicht ausschlaggebende Moment, darf nicht unterschätzt werden. Bereits zwei Jahre nach Zemlinskys Antritt brachte die

⁹ Gemeint sind die unter Angelo Neumann eingeführten Theater-Maifestspiele mit illustren Gästen.

¹⁰ *Bohemia* vom 1. 10. 1911.

¹¹ Das ist eine Anspielung gegen Zemlinskys Vorgänger Ottenheimer, dessen persönlicher Gegner Felix Adler war.

¹² *Dalibor*, Jahrg. 34 vom 28. 3. 1912.

führende musikwissenschaftliche Zeitung *Hudební revue*¹³ eine Rekapitulation, in welcher der Referent ausführlich über das erfolgreiche Wirken des deutschen Opernchefs berichtet und die meisten Premieren und Neueinstudierungen an diesem Theater bespricht. Es folgt dann ein interessanter Vergleich der *Tristan*-Einstudierung im Deutschen Theater mit der zufällig gleichzeitigen Aufführung derselben Oper im tschechischen Nationaltheater unter dem Opernchef Kovařovic¹⁴. Der Referent kommt zu dem Schluß, daß — wie er es nennt — in materieller Hinsicht (Solisten, Chor und Orchester) der tschechischen Aufführung der Vorrang gebührt, in der Auffassung und Wagnerischen Tradition aber die Aufführung unter Zemlinsky vorzuziehen sei.

Bald gab es einen weiteren „Höhepunkt“ im Prager Musikleben. Am 31. Dezember 1913 erlosch die damals dreißigjährige Schutzfrist für Wagners Werke und die deutschen Bühnen konnten nun auch *Parsifal* aufführen, der bis dahin nur in Bayreuth gespielt werden durfte. Die bereits Jahre vorher in Deutschland gemachten Versuche, durch ein Reichsgesetz (lex Parsifal) die Schutzfrist zu verlängern, waren damals gescheitert. Am 1. Januar 1914 stürzten sich daher die Operntheater auf diese letzte Wagneroper. Zemlinsky sagte „wir waren die ersten“, denn am Prager Deutschen Theater fand die Premiere am Neujahrstag um vier Uhr nachmittags statt, während die anderen Theater (auch das Tschechische Nationaltheater) erst um fünf Uhr begannen¹⁵. Die Aufführung wurde von Zemlinsky in monatelanger Arbeit mit großer Sorgfalt vorbereitet und der ganze Theaterbetrieb war auf *Parsifal* eingestellt. Der künstlerische Erfolg dieser Oper war enorm. Wir führen mit Absicht eine tschechische Rezension an, denn die deutschen Prager Zeitungen waren bedingungslos begeistert, nicht nur vom Werke selbst, sondern besonders von Zemlinskys Großtat. O. Nebuška¹⁶ schreibt: „... der musikalischen Gestaltung gebührt alle Ehre. Wir haben bereits früher die hervorragenden Qualitäten Alexander Zemlinskys eingeschätzt. In der Gesamtführung kam ihm zustatten, daß er ein Schüler Gustav Mahlers war. Zemlinsky gebührt also uneingeschränktes Lob. Aber überrascht hat die störende Inszenierung und zwar nicht nur die Ausstattung, sondern auch die Regie“¹⁷.

Auch während des Krieges 1914—1918 wurde der Betrieb der Oper, wenngleich im beschränkten Ausmaß, aufrecht erhalten. Kriegserstaufführungen unter Zemlinsky waren *Djamileh*, *Mona Lisa*, die Oper *Rodosto* von Zichy, *Kain und Abel*, *Der Ring des Polykrates* und *Violanta* von dem Zemlinskyschüler Korngold und schließlich die Premiere *Die toten Augen*. In diese Zeit fällt auch — einen Monat nach ihrer Stuttgarter Uraufführung — die Prager Erstaufführung von Zemlinskys *Florentinischer Tragödie*. Auf beachtenswerter Höhe standen daneben die philharmonischen Konzerte des deutschen Theaterorchesters unter Zemlinsky. Das musikalische Ereignis des Jahres 1916 war die Prager Erstaufführung der *Alpensymphonie*, kaum ein Jahr nach ihrer Uraufführung. An einem Mahlerabend

¹³ *Hudební revue*. Jahrgang VII/3 1913, S. 144, Dezember.

¹⁴ Karel Kovařovic (1862—1920) tschechischer Komponist, in den Jahren 1900—1920 Opernchef des Nationaltheaters in Prag.

¹⁵ In Paris begann die Vorstellung bereits um Mitternacht.

¹⁶ In der *Hudební revue* Nr. 4/5, Januar/Februar 1914.

¹⁷ Bühnenbild Erwin von Osen, ein Schüler Prof. Rollers, Regie Gerboth, der mit Zemlinsky an der Volksoper war.

brachte Zemlinsky das Frühwerk des Komponisten *Das klagende Lied* und das *Lied von der Erde* zur Aufführung.

Nach Kriegsende stand dem Prager deutschen Theater nur eine große Bühne zur Verfügung. In dieses Theater drängten sich Oper, Operette und großes Schauspiel. Die Repertoiregestaltung, besonders aber die Proben, mußten daher dem angepaßt werden. Das war für Zemlinsky, der oft lange, bis ins kleinste Detail probte, keine leichte Umstellung. Das hohe Niveau der Oper und der philharmonischen Konzerte wurde dennoch aufrecht erhalten. Die meisten Opernновitäten erschienen, wenn auch manchmal verspätet, auf dem Spielplan. Es seien hier nur angeführt: Hindemiths drei Einakter, weiters *Der ferne Klang*, *Die tote Stadt*, *Kleider machen Leute*, *Der Zwerg*, *Cardillac*, *Jonny spielt auf* usw. Auf dem Programm der philharmonischen Konzerte standen Schönbergs *Gurrelieder* und 1924 die Uraufführung des Monodramas *Erwartung* sowie die Uraufführung Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* (beides anläßlich des Prager Musikfestes).

Eine Schilderung der deutschen Oper in Prag unter Zemlinsky wäre aber unvollständig, würde man nicht die Opern Mozarts besonders hervorheben. Unter Zemlinsky erlebte Prag eine Mozart-Renaissance, die das Theater auf ein besonders künstlerisches Niveau hob und einen Zustrom auch der tschechischen Musikverständigen zur Folge hatte. Er schuf einen dramatischen Mozartstil, der damals auf den deutschen Bühnen etwas Ungewohntes war. Im Laufe der Jahre entwickelte sich in Prag ein Mozartkult, oder besser gesagt ein neuer Mozartkult, vergleichbar etwa dem vor ungefähr 140 Jahren, als Mozart selbst in Prag dirigierte und seinen *Don Giovanni* uraufführte.

Der Autor dieser Studie, der vielen Aufführungen beiwohnte, kann sich an keine Mozartvorstellung unter Zemlinsky erinnern, die nicht den höchsten musikalischen Anforderungen entsprochen hätte und ein großer Publikumserfolg gewesen wäre, selbst wenn auf der Bühne nicht immer alle Sänger dieser anspruchsvollen Aufgabe vollauf gerecht wurden. Das waren aber eher Ausnahmen und gerade da erwies sich Zemlinskys Genialität, nämlich auch ohne Stars solche Elite-Aufführungen zustandezubringen. Wir wollen abermals Igor Strawinsky zitieren, der in seinen Gesprächen mit Robert Craft (siehe Anmerkung 1) als er von Mozartaufführungen in Petrohrad spricht, wörtlich erklärt: „Keine Wiedergabe der Mozartopern hat mich je begeistert, solange ich nach Jahren in Prag nicht Alexander Zemlinsky den Figaro dirigieren hörte.“ Übrigens im gleichen Sinne sagt er an anderer Stelle, daß er Weber erst schätzen lernte, als er einer Freischützaufführung in Prag unter Zemlinsky beiwohnte.

Ursprünglich wurden im Deutschen Theater in Prag Werke tschechischer Komponisten mit dem unwahren Hinweis abgelehnt, daß die Konkurrenz tschechischer Originalaufführungen zu groß sei (dabei spielte das tschechische Theater die meisten deutschen Repertoireoperen von Beethoven bis Richard Strauss). Die von deutscher Seite in den Weg gelegten Hindernisse wurden beseitigt und am 20. März 1924 wurde im Prager deutschen Theater zum ersten Male Smetanas *Der Kuß* und ein Jahr später, am 18. Oktober 1925, *Die verkaufte Braut* — beide Opern mit großem Erfolge — aufgeführt. Zemlinsky konnte also auch als Dirigent tschechischer Musik im tschechischen Prag Triumphe feiern, genau so, wie bei der Prager

deutschen Erstaufführung von Leoš Janáček's *Jenufa*, die in Anwesenheit des Komponisten (knapp vor dessen Tode) stattfand.

In all diesen Jahren war Zemlinsky für die Prager deutsche Oper und die philharmonischen Konzerte (Theaterorchester) verantwortlich. Da er, wie schon erwähnt, 1920 auch zum Rektor der deutschen Musikakademie gewählt wurde (er unterrichtete selbst in der Meisterklasse der Dirigenten), kann man von einer Konzentration des Prager deutschen Musiklebens auf die Persönlichkeit Zemlinsky sprechen. Wie sehr er auch vom tschechischen Konzertpublikum geschätzt wurde, geht aus seinen zahlreichen Gastspielen mit der Tschechischen Philharmonie hervor, die damals bereits unter der Leitung des hervorragenden tschechischen Dirigenten Václav Talich¹⁸ stand. Zemlinsky dirigierte dieses Orchester zum ersten Male am 21. April 1923 (VI. Mahler). Dann folgten weitere Konzerte (VIII. und IX. Mahler und ein Konzert mit Pablo Casals als Solist).

Die Frage, warum er nach 16jähriger, so erfolgreicher Tätigkeit Prag verließ, ist daher nicht leicht zu beantworten. Es waren dafür wohl mehrere Gründe maßgebend. Ein verlockendes Angebot aus Berlin, das ihn dann später schwer enttäuschte. Dazu kam ein Direktionswechsel am Prager Deutschen Theater und ein persönlicher Anlaß — kurz gesagt — Zemlinsky wurde „pragmüde“. Das Publikum ließ ihn nur ungern gehen, wenn auch sein Nachfolger H. W. Steinberg ein junger, vielversprechender Thronfolger war. Als Abschiedsvorstellung am 24. Juni 1927 wählte Zemlinsky den *Figaro*. Als es direkt nach dieser Vorstellung zu demonstrativen Beifallskundgebungen kam und die Ovationen kein Ende nehmen wollten, richtete Zemlinsky, aufs tiefste gerührt, einige Worte des Abschieds an das Publikum: „*Alles, was ich zu sagen hatte, habe ich während meiner vieljährigen künstlerischen Tätigkeit in Prag bereits gesagt — hier an meinem Dirigentenpult. Wenn es mir gelungen ist, die Zufriedenheit des Publikums zu erringen, bin ich glücklich.*“ (Erinnerungen des Autors.) Nur ungern nahm schließlich das Publikum von dem Künstler Abschied, dem es im Theater und im Konzertsaal ungezählte Stunden reinsten musikalischen Genusses zu danken hatte.

Wir mußten Zemlinskys Wirken in Prag im Rahmen dieser Studie ausführlicher behandeln, denn dieser Zeitabschnitt umfaßt die längste und gewiß bedeutendste Schaffensperiode im Leben dieses großen Künstlers. Zemlinsky kam noch öfters als Gast nach Prag. Er dirigierte nicht nur im Deutschen Theater, sondern auch zweimal den *Tannhäuser* im tschechischen Nationaltheater. Seine Beziehungen zur Tschechischen Philharmonie wurden ebenfalls aufrecht erhalten. Er dirigierte meistens Mahler und begleitete mit diesem Orchester u. a. Artur Rubinstein und Paul Hindemith, der sein Konzert für Viola und Kammerorchester spielte. Zemlinskys letztes Konzert mit der Tschechischen Philharmonie fand am 3. Dezember 1937 statt. Auf dem Programm standen Mahlers Vierte und Pablo Casals spielte das Cello-Konzert von Schumann. Dann kam das Jahr 1938 und damit das Ende seiner Gastspieltätigkeit in Prag und in Europa.

In Berlin wirkte Zemlinsky, von Otto Klemperer berufen, als Kapellmeister in den Jahren 1927—1931 an der Kroll-Oper und später im Haus Unter den Linden.

¹⁸ Václav Talich (1883)—1961), einer der bedeutendsten tschechischen Dirigenten, von 1919—1948 (mit Unterbrechungen) Chef der Tschechischen Philharmonie.

Als erste Vorstellung dirigierte er Smetanas *Der Kuß*. Wie weit entfernt der äußere Erfolg dieser Einstudierung von der Prager deutschen Premiere war, geht aus einer Besprechung in der Fachzeitschrift *Die Musik*¹⁹ hervor, in der Weißmann schreibt: „Auch Smetanas Oper ‚Der Kuß‘, mit der sich Alexander Zemlinsky an der Kroll-Oper einführte, konnte an und für sich unter solchen Umständen irgendwelchen Erfolg nicht haben. Was in Prag einschlug, braucht darum in Berlin noch nicht zu gefallen . . .“ Es folgten dann Aufführungen von *Freischütz*, *Salome* und *Rigoletto*. Zur Einstudierung von *Hoffmanns Erzählungen* schreibt Adolf Weißmann²⁰: „. . . und es geschah ausnahmsweise, daß ich über offenbare Unvollkommenheiten im großen ganzen hinweggetäuscht wurde. Denn zunächst saßen ja auch die Chöre besser als je. Dann sorgte Zemlinsky dafür, daß die Musik ohne Abstriche erklang . . .“. Der gleiche Kritiker äußert sich zu Zemlinskys Wirken als Leiter des neuen Hochschulchores wörtlich²¹: „Auch von den Taten des neuen Hochschulchores, der erst auf dem Wege ist, einer zu werden, wäre zu berichten. Was er unter Zemlinsky an Kodalys schönem *Psalmus Hungaricus* und an Janáčeks mosaikhafter *Festlicher Messe* geleistet hatte, fand eine nur sehr mäßige Fortsetzung in einem Karfreitagskonzert, das hingegen Bruno Kittel leitete . . .“

Im Oktober 1929 brachte die Staatsoper am Platze der Republik unter Zemlinsky drei, für Berlin neue französische Einakter heraus: Ravels *Spanische Stunde*, Darius Milhau's *Der arme Matrose* und Jacques Iberts *Angélique*. Diese Aufführung, die an den Dirigenten und an die Darsteller sehr unterschiedliche und verschiedenartige Anforderungen stellte, war ein unbestrittener Erfolg. Im Sommer 1930 dirigierte Zemlinsky auch hier Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Dagegen fand selbst die Wiedergabe der Werke Gustav Mahlers, Zemlinskys Domäne, nicht den ungeteilten Beifall des Publikums, oder besser gesagt der Kritik. In der Zeitschrift *Signale für die Musikalische Welt*²² schreibt Walter Hirschberg: „Zemlinsky wählte als Hauptwerk Mahlers *Erste in D-dur*. Er leitete die *Mahlersymphonie* mit dem Geschmack des guten Musikers und (von einer gewissen Steifheit abgesehen) der Sicherheit und Umsicht des gewiegten Dirigenten, aber er dringt nicht in die Tiefen des Werkes. Er weiß, was er will, setzt Schwung und Lebendigkeit für seine Wiedergabe ein, aber er bringt nicht das Format und das Bezwingende des großen Stabführers auf . . . Besondere Feinheiten, die aufhorchen lassen, melden sich in Zemlinskys Interpretation nur selten . . . Reicher Beifall zeichnete den Solisten (Huberman) und nach der *Mahlersymphonie* auch den Dirigenten aus.“

Zemlinsky griff auch in Berlin wieder zu Smetanas *Verkaufter Braut*. Der Kritiker Hugo Leichtentritt nimmt hierzu in der Zeitschrift *Die Musik* Stellung²³: „Smetanas Meisterstück kam in einer sehr glücklichen Neuinszenierung zur Aufführung. Zemlinsky der Dirigent, versteht sich vorzüglich auf das Wesen der urwüchsigen tschechischen Musik, weiß um ihre Akzente, Temporückungen, ihren eigentümlichen melodischen Duktus, ihre kraftvollen Rhythmen . . .“ Weiter

¹⁹ Berlin, Februar 1928.

²⁰ *Die Musik*, Heft XXI/7, April 1929, S. 536.

²¹ Ebenda, S. 623 — Zemlinsky unterrichtete auch einige Zeit an der Hochschule für Musik.

²² Ebenda, Nr. 16/1928, S. 541.

²³ Ebenda, XXII/10, Juli 1930.

dirigierte er während seiner Berliner Tätigkeit u. a. Schönbergs *Erwartung* und *Mahagonny* von Kurt Weill.

Gastspiele in verschiedenen Städten ergänzten sein künstlerisches Tun in dieser Zeit, aber persönliche Unstimmigkeiten, die u. a. auf die gleichzeitige Anwesenheit deutscher Dirigentenstars²⁴ zurückzuführen waren, ermöglichten es dem bereits kränkelnden Meister nicht mehr, eine solche Tätigkeit, wie er sie in Wien und besonders in Prag aufweisen konnte, zu entwickeln. In dieser Zeit starb auch seine erste Gattin²⁵. Im Jahre 1930 heiratete Zemlinsky die Prager Sängerin Louise Sachsel. 1933 verließ er Berlin, kehrte nach Wien zurück, widmete sich aber mehr der Komposition und dirigierte nur gelegentlich als Gast. 1938 siedelte er mit seiner Gattin von Wien nach New York über, wo er vollkommen zurückgezogen lebte und nur mit seinen früheren Freunden in Verbindung blieb (Bodanzky, Schönberg, Korngold, Firner). Künstlerisch konnte sich der nunmehr ernstlich kranke Mann nicht mehr betätigen. Er starb am 16. März 1942, kaum 71 Jahre alt in Larchmont, N. Y., für das breite amerikanische Theater- und Konzertpublikum fast unbekannt. Er ist in Ferncliff bei N. Y. bestattet. Seine Witwe lebt jetzt in New York. Nur eine kurze Notiz im Musiklexikon und sporadische Aufführungen seiner Kompositionen erinnern heute an einen genialen Musiker, dem, wie Adorno es ausdrückte, zu seiner Genialität das Glück fehlte, der aber einst, besonders in Prag, die Zuhörer zu Beifallskundgebungen nicht alltäglicher Art hinriß — „Sic transit gloria mundi“. Um diesem Zitat ein wenig die Berechtigung zu nehmen, auch auf Zemlinsky in vollem Umfange angewendet zu werden, ist diese Studie entstanden, der später eine ausführliche Biographie folgen soll.

Versuch eines Verzeichnisses der Kompositionen von Alexander Zemlinsky*

Vollendete Opern

Sarema. Nach R. Gottschalls *Die Rose vom Kaukasus*, 1895 mit dem Luitpoldpreis ausgezeichnet, 1897 in München uraufgeführt. Klavierauszug bearbeitet von Arnold Schönberg.

Es war einmal. Nach Holger Drachmanns dänischem Märchenspiel. 1900 unter Gustav Mahler an der Wiener Hofoper uraufgeführt (M. Singer).

Traumgörge. Text von Leo Feld. Von Mahler für die Hofoper angenommen, von Weingartner aber abgesetzt. Partitur und Stimmen in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Kleider machen Leute. Nach Gottfried Keller. Uraufgeführt 1911 an der Wiener Volksoper unter Zemlinsky. In Prag umgearbeitet, erzielte die Oper hier 1922 einen großen Erfolg (UE).

Eine florentinische Tragödie. Nach einem Fragment von O. Wilde, uraufgeführt 1917 in Stuttgart unter Max v. Schillings (UE). Op. 16.

Der Zwerg. Nach einem Text von O. Wilde, bearbeitet von G. C. Klaren, Uraufführung 1922 in Köln unter Klemperer (UE). Op. 17?

Kreidekreis nach Klabund. Textbuch bearbeitet vom Komponisten, uraufgeführt 1933 in Zürich unter Kolisko (UE).

²⁴ Zu dieser Zeit wirkten in Berlin: Blech, Furtwängler, Kleiber, Klemperer, Walter und Zweig.

²⁵ Der Ehe entstammt eine Tochter Johanna.

* Die mit (UE) bezeichneten Bühnenwerke sind in der Universal Edition A. G. Wien verlegt.

Bearbeitete und teilweise nicht vollendete Bühnenwerke

Triumph der Zeit. Ein Tanzspiel nach Hugo v. Hofmannsthal (1902), wurde nie aufgeführt und ist wahrscheinlich auch nicht vollendet.

Chagrineder. Eine Oper nach dem Balzac-Text von Georg Klarin Klaren (1919).

Herrn Arnes Schatz. Nach Selma Lagerloef. Text vom Komponisten. Die Oper wurde weder verlegt noch aufgeführt.

König Kandaules. Nach einem Text von A. Gide. Die Oper ist vollständig durchkomponiert, aber nur zur Hälfte instrumentiert.

Circe (Walter Firner). Der 1. Akt dieser Oper ist durchkomponiert, der Komponist erkrankte aber und konnte das Werk nicht mehr beenden. Bodanzky hatte die Oper bereits auf Grund des Librettos für die MET angenommen und die Züricher Oper interessierte sich für das Werk.

Orchester-, Chor- und Liedkompositionen

Ländliche Tänze. Ein Walzerzyklus für Klavier. Op. 1 — Dreizehn Lieder für eine Singstimme und Piano. Op. 2 — Klarinettentrio. Op. 3 — Zwei Sinfonien in *d*-moll und *B*-dur, letztere mit dem Beethovenpreis ausgezeichnet. Wahrscheinlich ohne Opuszahl. — I. Streichquartett *A*-dur. Op. 4 — Acht Lieder für Singstimme und Piano. Op. 5 — *Walzergesänge* nach Toscanischen Liedern von Gregorovius für Singstimme und Piano. Op. 6 — Fünf Lieder nach Dichtungen von Morgenstern, Dehmel, Jacobsen usw. Op. 7 — *Turmwächterlied* und andere Gesänge für eine tiefere Stimme. Op. 8 — *Fantasien* über Gedichte von Richard Dehmel für Pianoforte. Op. 9 — *Ehetanzlied* (*Bierbaum / Vögleins Schwermut / Morgenstern* u. a.) für Singstimme und Piano. Op. 10 — Die sinfonische Dichtung *Die Seejungfrau*. Op. 11 oder 12 — Sechs Orchesterlieder für eine mittlere Stimme, Text nach Maeterlinck. Op. 13 — *Psalm Nr. 23* für gemischten Chor und großes Orchester. Op. 14. Zemlinsky vertonte später noch den *Psalm Nr. 13*, wahrscheinlich sein letztes vollendetes Orchesterwerk. Op. 24 — II. Streichquartett. Op. 15 — *Lyrische Symphonie* in 7 Gesängen, 1924 in Prag uraufgeführt. Alban Berg entlieh dem Werk ein Thema für seine *Lyrische Suite* als Huldigung an Zemlinsky. Op. 18 — III. Streichquartett. [Sein letztes IV. Streichquartett (1936/37) dürfte keine Opuszahl erhalten haben. Op. 25?] Op. 19. — *Sinfonische Gesänge* für eine mittlere Stimme und großes Orchester. Vertonungen von Gedichten von Negerdichtern. Op. 20 — Sechs Lieder. Op. 22 — Eine Sinfonietta. Op. 23 — Zwölf Lieder. Op. 27.

Weitere, z. T. früher entstandene Werke ohne Opusnummern: Ein Streichquartett und ein Streichquintett (1896); ein Klavierquartett; eine Sonate für Violoncello und Klavier sowie eine Suite für Violine und Klavier; Lustspielouvertüre zu *Der Ring des Osterdingen*; eine Orchestersuite; drei Chorwerke mit Orchester: *Frühlingsglaube*, *Frühlings Begräbnis*, der 83. Psalm; drei Kompositionen für eine Singstimme und Orchester: *Waldgespräch*, *Der alte Garten* und *Die Riesen*; Three Songs (nach Texten von I. Stein-Firner) sowie eine Anzahl einzelner Lieder; eine Serenade für Violine und Klavier, ein Jagdstück für zwei Hörner und Klavier. Soweit Opuszahlen fehlen, dürften sie den Bühnenwerken zugeordnet gewesen sein. Genaue Angaben sind jedoch nicht erhalten [Ausnahme: *Florentinische Tragödie* mit der Opuszahl 16]. Knapp vor seinem Tode entstanden noch zwei Schulstücke für Flöte, Oboe, B-Klarinette, Horn, und Bassethorn mit dem Titel *Humoreske*.

Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich

VON HELLMUT FEDERHOFER
UND ALBERT WELLEK, BEIDE MAINZ

Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisierte kürzlich die Neue Musik, die „heute ein Alter von 50 Jahren erreicht hat und dabei noch immer außerhalb dessen lebt, was man das Repertoire nennt“, beispielhaft an Arnold Schönbergs im Jahre 1911 entstandenem Lied *Herzgewächse*: „Dieses Stück ist heute für viele Menschen