

Peter Hirsch
Der Zemlinsky-Ton

Annotationen zur Orchester- und Kammermusik
Alexander Zemlinskys



Alexander von Zemlinsky und Arnold Schönberg, 1917

Inhalt

Der Zemlinsky-Ton
Alexander Zemlinsky und die *Lyrische Sinfonie*
Essay in 7 Abteilungen mit 7 Kommentaren
7

[1] Wiener Schule
15

[2] Brahms
19

[3] Kontrapunkt
21

[4] Das Theater
25

[5] Die Streichquartette
31

[6] Unvereinbarkeiten
43

[7] „Zum letztenmal Psychologie!“
47

Anmerkungen
51



Alexander von Zemlinsky und Mathilde (Zemlinsky) Schönberg, Wien, ca. 1880

Der Zemlinsky-Ton
Alexander Zemlinsky und die *Lyrische Sinfonie*
Essay in 7 Abteilungen mit 7 Kommentaren

1

Zemlinskys Name ist eng mit dem Wiener Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts verknüpft. Hier mehrte und festigte er seinen Ruf als Komponist wie als Dirigent, bevor er 1911 nach Prag ans Deutsche Theater ging. Er verehrte Mahler; dieser schätzte und förderte den 11 Jahre Jüngeren. Zemlinskys Ankündigung der *Lyrischen Sinfonie* an seinen Verleger, im September 1922, kommt nicht von ungefähr: „Ich habe im Sommer etwas geschrieben, in der Art des Lied von der Erde.“ Er hatte enge Kontakte in den Kreis der Wiener Schule [1]; der beständigste war wohl jener zu Alban Berg, der Zeit seines Lebens mit ihm in Bewunderung und Freundschaft verbunden war. Berg widmete Zemlinsky seine *Lyrische Suite*, in welcher er an exponierter Stelle das poetische Epizentrum der *Lyrischen Sinfonie* zitiert: „Du bist mein Eigen“. Anlässlich der späteren *Sinfonietta* spricht Berg vom „echten Zemlinsky-Ton“ („Dieser Ton ist es, den ich so liebe.“) Worin besteht er, dieser „Ton“?

2

Zemlinskys Musik, deren Anfänge ganz in der Tradition von Brahms stehen [2], den noch kennengelernt zu haben er stolz war, bewegt sich mit den Jahren mehr und mehr auf eine besondere, sehr eigene Form des Chromatismus zu. Einen Chromatismus, welcher die Tonalität weniger aufweicht oder erweitert als vielmehr gar nicht mehr zur Kenntnis zu nehmen scheint. Vielleicht

liegt das Geheimnis des gesuchten Tons in der elementar doktrinfreien und unorthodoxen Art seiner Melodie-Bildungen der reifen Zeit, die fast immer fast alle Töne der chromatischen Skala umfassen, oft sind es gerade 11. Eine ganz eigene, semichromatische Melodik ist dies, welche die kreisende Bewegung, das Umspinnen eines – konkreten oder virtuellen – Zentrums ebenso kennt wie die weit ausgreifende Geste. Die chromatischen Erfindungen drängen dabei derart ins Offene, daß das Festhalten an – wechselnden – Tonarten zum Anachronismus wird, der eine Restlaufzeit von Tonalität vorgaukelt, deren Zemlinsky sich sehr wohl bedient, aber ohne sie als Orientierung stiftende Einheit wirklich anzuerkennen. Es mag in der Natur der Ambivalenz dieses Gaukelspiels ebenso liegen, diesen Zug ins Freie, Unge- wisse, ohne neue Gesetzestafeln, vehement zu vertreten, wie der Gefahr von Mißverständnissen sich auszusetzen. Zemlinsky kündigt, bei Mahler ansetzend und zugleich über ihn hinausgehend, von einem weit schwankenderen Boden als jenem, auf dem dieser stand. In dem für Mahler typischen Hereinwehen ‚alter Zeit‘ umschreibt dessen Luftzug immerhin noch jenen Punkt, an dem solche Vergegenwärtigungen möglich waren; Zemlinskys Musik erzählt vom Abhanden-gekommen-Sein auch dieses Punktes, wird zum Ausdruck von Verunsicherung, zum Spiegel einer elementaren Erfahrung von Fremd- und Ausgesetzt-Sein in der Welt. Dabei bewahren Zemlinskys Klänge sich eine Art ‚Utopie-Fähigkeit‘, welche Hoffnung und Zweifel, Zuversicht und Scheitern gleichermaßen in sich umgreift. Das Bewußtsein eines In-die-Welt-geworfen-Seins schließt die vage Hoffnung auf ein Woanders-Besseres mit ein. Der „Zemlinsky-Ton“ ist ein Ton des (inneren) Exils, der Entfremdung, des Exils in der eigenen Haut. Dieser Ton, dieses besondere Idiom, ist von großer Wandlungsfähigkeit; von kraftvoll, leidenschaftlich vorwärts stürmend, über labil und unheimlich bis zur tiefsten Versenkung reicht die Palette. Es verwundert nicht, daß der so „volkstümliche“, vermeintlich „heimatverbundene“ Ländler, der bei Schubert bereits Sym-