



Musik, die nach dem Orchester ‚schreit‘

Heute sind Kammerensembles etablierter Bestandteil des Musiklebens und insbesondere aus der Szene der zeitgenössischen Musik nicht mehr wegzudenken. Kaum ein anerkannter Komponist unserer Zeit, der nicht schon mehrere Auftragswerke für kammerorchestrals Besetzungen geschrieben hätte! Der Aufstieg des Kammerorchesters als Alternative zum großen Orchester wurde durch verschiedene Faktoren ausgelöst. Zum einen durch die Hypertrophie der Massenaufgebote spätromantischer Orchestration bei Strauss, Mahler, Glière, Koechlin, Schreker, Respighi, Bax oder auch dem frühen Schönberg, die in einer immer dominanteren Veräußerlichung der Klangexzesse als Selbstzweck aufgipfelte. Sodann durch die beiden Weltkriege, die jeweils schnell dazu führten, dass die wenigen weiterhin regelmäßig auftretenden großen Orchester unter drastischen finanziellen Einschränkungen kaum noch riskante Novitäten herausbrachten und auf die bewährten nationalen Traditionen setzten. Hinzu kam um 1930 der Bedarf der Rundfunkanstalten nach sogenannten ‚Rundfunk-Kompositionen‘ in trennscharfer und reduzierter Besetzung, da die Aufnahmetechnik noch nicht in der Lage war, die Dimensionen des großen Orchesters einigermaßen durchhörbar abzubilden oder gar dessen dynamische Spannweite wiederzugeben. Der erste Faktor war ein historischer, ideologischer: die Abwendung von der verschwenderischen Dekadenz der Spätromantik, die ‚Reduzierung aufs Wesentliche‘. Der zweite Faktor war ein finanzieller, pragmatischer und wirkt bis heute unvermindert weiter. Der dritte Faktor schließlich hat über kurze Zeit beschleunigend beigetragen. Viele bedeutsame Modellkompositionen für reduzierte Besetzung sind in der Umbruchsepoche der klassischen Moderne, im Fadenkreuz zwischen Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Neoklassizismus entstanden, so Schönbergs Erste Kammersymphonie oder Pierrot lunaire, Ravels Le Tombeau de Couperin oder Ma mère l’oye-Suite, Schrekers Kammersymphonie, Strawinskys Geschichte vom Soldaten oder Pulcinella-Suite, Prokofieffs Symphonie classique, Hindemiths sieben ‚Kammermusiken‘, Alban Bergs Kammerkonzert, Milhauds frühe Miniatur-Symphonien, Schostakowitschs Erstes Klavierkonzert, Poulencs Orgelkonzert, Enescus Kammersymphonie, Werke von Janáček, Roussel, Malipiero, Webern, Martinu, Eisler, Eduard Erdmann oder Max Butting.

Alexander Zemlinsky war, wie die meisten Kapellmeisterkomponisten, die es liebten, bei jeder Gelegenheit die Register des großen Orchesters zu ziehen – und anders als Schönberg und seine Gefährten –, nicht von den Möglichkeiten des Kammerorchesters angezogen. Wenn er seine Lieder orchestrierte, so geschah dies wie auch bei Strauss, Pfitzner oder Reger fürs große Orchester. Seine Kammermusik entstand wie auch diejenige seines Zeitgenossen Josef Suk gänzlich abseits orchestraler Ambitionen in Konzentration aufs Strukturelle und Erkundung der intimen Ausdruckspotentiale unter bewusstem Verzicht auf die koloristische Palette.

Alexander Zemlinsky wurde am 14. Oktober 1871 in Wien als erstes Kind einer Jüdin und eines slowakisch-stämmigen, zum Judentum konvertierten Katholiken geboren. Er lernte die sephardische Synagogalmusik kennen und zeigte früh überragende pianistische Begabung. 13jährig trat er ins Wiener Konservatorium ein und wurde nach drei Jahren Rubinstein-Stipendiat. In Theorie unterrichteten ihn die Traditionalisten Franz Krenn und Robert Fuchs, dessen Klavierkonzert op. 27 er 1889 aufführte. 1890 gewann er den Klavierwettbewerb des



Konservatoriums und war nach dem Diplom noch zwei Jahre Kompositionsstudent von Johann Nepomuk Fuchs. Johannes Brahms war von seinem Schaffen sehr angetan und sollte in der Folgezeit (neben seinem Antipoden Wagner) entscheidenden Einfluss auf Zemlinsky ausüben. 1895-96 leitete Zemlinsky den musikalischen Verein ‚Polyhymnia‘, einen Zusammenschluss von Wiener Laienorchestern, wo er den jungen Cellisten Arnold Schönberg kennenlernte, der sein Schüler wurde und 1901 seine Schwester Mathilde heiratete. Zemlinskys 1895 vollendete Oper Sarema und seine 1897 vollendete Symphonie in B-Dur, die ihm den Beethoven-Preis des Tonkünstlervereins eintrug, wurden erfolgreich uraufgeführt. Von den vor der Jahrhundertwende geschriebenen Werken haben seine Liedzyklen und das Trio für Klarinette, Cello und Klavier, das Richard Dünser ebenfalls für Kammerensemble arrangiert hat, dauerhaft Eingang ins Repertoire gefunden. Den Gipfel frühen Erfolgs bildete die Premiere seiner Oper ‚Es war einmal...‘ am 22. Januar 1900 an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler. Zu jener Zeit hatte er eine stürmische Liebesaffäre mit Alma Schindler, die 1902 Gustav Mahler heiratete und Zemlinsky in bitterer Enttäuschung zurückließ, bis er 1907 Ida Guttman heiratete.

Schon 1899 war Zemlinsky im Klima zunehmenden Antisemitismus aus der Israelitischen Kultusgemeinde ausgetreten, schloss sich zunächst den Freimaurern an und konvertierte schließlich zum Protestantismus. Mit dem Tod seines Vaters 1900 ging die finanzielle Verantwortung für die Familie auf ihn über. Er wurde zunächst Musikdirektor am Wiener Carltheater, dann 1903 im Theater an der Wien, 1904 am Volkstheater Rainer Simons, und 1907 auf Einladung Mahlers Kapellmeister an der Hofoper. Doch als 1908 Felix Weingartner die Leitung der Hofoper übernahm, degradierte er Zemlinsky, der daraufhin in untergeordneter Position bis 1910 an der Volksoper weiterwirkte. 1911 wurde er als Operndirektor ans Neue Deutsche Theater in Prag verpflichtet, wo er bis Ende 1926 seine Tätigkeit entfalten konnte. 1927 ging Zemlinsky nach Berlin, wo er bis zur Schließung des Hauses 1931 an der Krolloper als Erster Kapellmeister unter Otto Klemperer wirkte. 1933 floh er vor den Nationalsozialisten nach Wien, dann 1938 über Prag nach New York. Dort erkrankte er schwer und starb am 15. März 1942 in Larchmont, NY. Seine Asche wurde 1985 auf den Wiener Zentralfriedhof überführt, seine zweite Frau Louise (nach dem Tod seiner ersten Frau hatten die beiden 1930 geheiratet) überlebte ihm um ein halbes Jahrhundert.

Nach der Jahrhundertwende schrieb Zemlinsky sechs weitere Opern: ‚Der Traumgöрге‘ (1904-06, uraufgeführt 1980), ‚Kleider machen Leute‘ (1907-09), den fesselnden Einakter ‚Eine florentinische Tragödie‘ (1915-16), ‚Der Zwerg‘ (1919-21), ‚Der Kreidekreis‘ (1930-32) und ‚Der König Kandaules‘ (1935-36, 1996 uraufgeführt, nachdem Antony Beaumont die Orchestration vollendet hatte). Für Chor und Orchester schrieb er drei große Psalmvertonungen, wohl ein verwandelter Nachklang seiner sephardischen Vergangenheit (Psalm 83, 1900; Psalm 23, 1910; Psalm 13, 1935). Auch weitere Liedzyklen entstanden, darunter die sechs Maeterlinck-Gesänge von 1913, die er auch orchestriert hat, die Symphonischen Gesänge op. 20 (1929) und die 18 Klavierlieder op. 22 (1934) und op. 27 (1937). Für Orchester schrieb er (außer den zwei Liedzyklen) 1902 die Ballettsuite ‚Der Triumph der Zeit‘, 1902-03 die prachtvolle Fantasie ‚Die Seejungfrau‘ nach Andersen, 1922-23 die Lyrische Symphonie op. 18 für Sopran, Bariton und Orchester auf Tagore-Gedichte (sein symphonisches Hauptwerk in Anknüpfung an Mahlers ‚Lied von der Erde‘), und 1934 als symphonisches Vermächtnis die Sinfonietta op. 23, die zugleich in ihrer strukturellen Dichte die Abwendung von der spätromantischen Hybris symbolisiert.



Gegenüber dem vokalen und großorchestralen Schaffen nimmt sich die Kammermusik bei Zemlinsky bescheiden hinsichtlich des Umfangs aus, doch umso wesentlicher in ihrer Substanz. Das Frühwerk für Streichquintett und –quartett sowie für Cello bzw. Violine und Klavier kulminiert 1896 im Klarinetten trio und dem Ersten Streichquartett op. 4. Fast zwei Jahrzehnte vergehen daraufhin, bis er sein Zweites Streichquartett op. 15 (1913-15), vollendet: sein bei weitem umfangreichstes Kammermusikwerk, seinem Schwager, Freund und einstigen Schüler Arnold Schönberg zugeeignet, das am 9. April 1918 durch das Rosé-Quartett in Wien uraufgeführt wird. Es folgen 1924 das ironisch verknappte Dritte Streichquartett op. 19, 1927 zwei Sätze eines unvollendeten Streichquartetts und 1936 das als ‚Suite‘ betitelte Vierte Streichquartett op. 25, sein letztes vollendetes Werk von ambitionierten formalen Dimensionen. Ein Quartett für Klarinette und Streichtrio (1938-39) bleibt Fragment, in den USA entstehen lediglich 1939 noch zwei kommerziell motivierte Gelegenheitsarbeiten: ein Jagdstück für 2 Hörner und Klavier und eine Humoreske für Bläserquintett.

Hierin durchaus anderen Kolossalwerken seiner Generation für Streichquartett wie dem 2. Quartett op. 10 mit Singstimme (1907-08) von Schönberg oder dem 2. Quartett op. 31 (1910-11) von Josef Suk, aber auch dem gewaltigen Streichquintett Heinrich Kaminskis (1914-16) vergleichbar, ist Zemlinskys Zweites Quartett symptomatisch in seiner inneren Zerrissenheit zwischen ausufernd spätromantischem Sehnen und expressionistischer Verdichtung des Gestischen, ruhelos Wechselhaften der Strukturen und Stimmungen. Wie schon gelegentlich beim späten Beethoven (insbesondere in der ‚Großen Fuge‘) drängt die Faktur über die Grenzen des instrumentalen Mediums hinaus, die Ausdrucksmittel des Streichquartetts reichen kaum mehr aus, um die energetischen Kontraste und die erforderliche dynamische Spannweite auszuschöpfen und damit auch die große Form als Ganzes über das episodisch Fesselnde hinaus bezwingend erscheinen zu lassen. So liegt es bei all diesen Werken nahe, an eine chorische Ausführung zu denken, was im Falle Beethovens, Schönbergs und Kaminskis in erfolgreichen Streichorchesterfassungen seinen Niederschlag fand – und auch bei Albéric Magnards großem, einzigem Streichquartett op. 16 (1902-03) könnte dies eine plausible Lösung sein. Doch eignen sich keineswegs alle streichersolistischen Figurationen für eine chorische Ausführung, und so kann es eine effektivere Lösung sein, in solchen Fällen Zuflucht zur farbenreicheren Bearbeitung für gemischtes Kammerensemble zu suchen, um die symphonische Dimension in der Ausführung tragfähig zu machen.

Der 1959 in Bregenz geborene, bei Francis Burt und Hans Werner Henze ausgebildete Komponist Richard Dünser, seit 2004 Kompositionsprofessor in Graz, hat „eine Art Triptychon“ kammerorchestraler Arrangements von Zemlinsky-Kompositionen geschaffen, von welchem hier zwei Teile präsentiert werden: der „Liederzyklus, der 2013 aus den für mich stärksten Liedern der Opera 2, 5, 6, 8 und 10 zum Thema Nacht und Traum zusammengestellt wurde“, und die „40-minütige Kammersymphonie (nach dem 2. Streichquartett)“ (außerdem bearbeitete Dünser noch das Klarinetten trio op. 3 als ‚Kammerkonzert‘ für 15 Soloinstrumente). In der Kammersymphonie beabsichtigte Dünser 2013, „die symphonische Sprengkraft dieses Werkes, der in der Originalfassung noch durch die Instrumentation für Streichquartett klangliche Grenzen gesetzt werden, durch eine größere Besetzung zu entfesseln. Da es überdies Arnold Schönberg gewidmet ist, und eine Fülle von Bezügen zu dessen 1. Kammersymphonie aufweist, lag es auch nahe, eine



Besetzung zu wählen, die dieser ähnlich ist. Die durch meine Bearbeitung neu entstandene Kammer-symphonie von Zemlinsky kann mit 14 Soloinstrumenten gespielt werden (identisch mit Schönberg, nur ohne Kontrafagott) und bietet sich daher als ‚Zwillingswerk‘ zu Schönbergs 1. Kammer-symphonie an [...] Eine Aufführung mit chorischen Streichern, also einem Kammerorchester, ist ebenso möglich und wird die Farben, Strukturen, die Dramaturgie und die symphonische Anlage wirkungsvoll zur Geltung bringen. Auch diese ist übrigens ein direkter Bezug zu Schönberg: die Konzeption einer einsätzigen Form, die vier Teile hat, aber auch als viersätzliche Sonatenform in attacca-Struktur gesehen werden kann. So wie die Reverenz, die der Quartenharmonik erwiesen wird [...] Aber auch der Bezug zu anderen Komponisten ist spürbar und hörbar: zum Spätwerk Gustav Mahlers – die Harmonik ab Takt 1192 [Track 12, ab 3'24"] wirkt, als wäre sie vom Adagio der 10. Symphonie inspiriert [...] Neben all diesen vielfältigen Beziehungen, denen ich versucht habe in der Instrumentation Rechnung zu tragen, ist es aber natürlich in erster Linie ureigenster und originellster Zemlinsky, ein klingendes Dokument inneren Ringens, Kämpfens und Leidens.“

Dünser ergänzte noch im Gespräch: „Die Streicherbehandlung ist im Original eine äußerst virtuose, auch hinsichtlich des Mehrfachgriffspiels. Da ich aber für ein Kammerorchester bearbeitet habe, mussten nicht all' diese solistischen Streicherstellen bei den Streichern bleiben, sondern wanderten teilweise auch zu den Bläsern, und die Mehrfachgriffe habe ich oft ‚entschärft‘; andererseits ist das Original derart orchestral, dass mehr als genug instrumentale symphonische ‚Sprengkraft‘ für die Bearbeitung vorhanden war, ja es ist vielmehr so, dass dieses Stück geradezu nach einer Orchesterfassung ‚schreit‘ [sinngemäß so äußerte sich übrigens auch Weingartner im Februar 1926 über seine Orchestration von Beethovens ‚Hammerklavier‘-Sonate]. Allerdings ist der Satz derart dicht und kontrapunktisch, dass das Stück eine sehr große Herausforderung an die Musiker darstellt [...] Die Kammerensembles und Kammerorchester wollen Zemlinsky spielen, dies ist jetzt möglich, auch gibt es jetzt eben neben Schönberg und Schreker auch von Zemlinsky eine Kammer-symphonie. Es gibt ja auch noch andere Streichquartette, die nach dem Orchester ‚schreien‘, ich möchte nur George Szells Orchestration von Smetanas ‚Aus meinem Leben‘ nennen, und so wäre auf die Liste der noch zu instrumentierenden Werke meines Erachtens auch Mendelssohns 6. Streichquartett in f-moll, sein letztes vollendetes Werk, zu setzen.“

Seinen Zemlinsky-Liederzyklus ‚Sieben Lieder von Nacht und Traum‘ für mittlere Singstimme und Ensemble stellte Richard Dünser aus zwischen 1896 und 1901 komponierten Liedern zusammen: „Hier zeigen sich, im Unterschied zur Kammer-symphonie mit ihren Quartenakkorden-Anklängen und der ans Äußerste – bis fast zum Zerreißen – gespannten harmonischen Sprache, die ‚Roots‘ Zemlinskys. Diese sieben frühen Lieder bilden bereits einen wunderbaren Mikrokosmos seiner in Entstehung befindlichen individuellen kompositorischen Welt, die schon ein ganz Eigenes, Originales entwickelt hat, wo aber noch von ferne Erinnerungen an Brahms zu spüren sind, und in ihrer Aufbruchsstimmung Gemeinsamkeiten mit dem frühen Schönberg und Mahler erahnt werden können, auch wenn sein Weg ihn später ganz woanders hingeführt hat.“ Die Textdichter sind Victor von Blüthgen (1844-1920), Otto Leixner von Grünberg (1847-1907), Julius Rodenberg (1831-1914), Paul Heyse (1830-1914), Jens Peter Jacobsen (1847-85), Ferdinand Gregorovius (1821-91) und Christian Morgenstern (1871-1914).

Dünser wählte frühe Lieder Zemlinskys aus, da von diesen keine originalen Orchesterfassungen des Komponisten existieren, denn „ich möchte die Farben selbständig



neu erfinden, hier originell neue Klangwelten schaffen, im Dienste des Originals, das ist eine sehr große Leidenschaft von mir. Instrumentationen sind für mich wie Übersetzungen in der Literatur, die dann, wenn sie von Künstlern gemacht werden, die ihre eigene Persönlichkeit in das zu übersetzende Werk einbringen, zu originären Nachdichtungen werden wie zum Beispiel bei Hölderlin, Rückert, Stefan George oder Celan, oder in der Musik etwa wie bei Bach, Ravel, Schostakowitsch, Webern, Henze oder Zender.

Konkret habe ich eine Liste der Lieder erstellt, die mir am meisten am meisten nahestanden, und wo es auch möglich schien, den Klaviersatz in einen kammerorchestralen zu verwandeln. Merkwürdigerweise handelten dann alle sieben nach diesen Kriterien ausgesuchten Lieder von Nacht, Schlaf oder Traum, wonach ich dann auch den Titel für den neuen Zyklus gewählt habe.“

Richard Dünser hat vier Lieder aus der originalen Tonart in eine andere transponiert und erläutert den resultierenden harmonischen Werdegang wie folgt:

„1) Es-Dur / 2) gis-moll [Originaltonart es-moll] (wird gehört als as-moll, also Subdominante von 1) / 3) C-Dur (Mediantregion von 2) / 4) g-moll [Originaltonart fis-moll] (Molldominante von 3) / 5) As-Dur (Neapolitanische Region von 4) / 6) cis-moll [Originaltonart d-moll] (wird gehört als des-moll, also Subdominante von 5) / 7) d-moll [Originaltonart es-moll] (chromatische Aufwärtsrückung von 6 zu 7).“

Christoph Schlüren, Oktober 2015