

I. Einleitung

Im Januar 1939, kurze Zeit nach seiner Ankunft im New Yorker Exil, sprach Alexander Zemlinsky mit einem Redakteur der *New York Times* über die Arbeit an seiner neuesten Oper. Auf die Frage, welcher Art sie sei, antwortete er zögerlich: »It is ultra-modern«¹.

Gemeint war die dreiaktige Oper *Der König Kandaules* nach André Gide, die Zemlinsky im Particell bereits 1936 in Wien vollendet hatte, an deren Instrumentation er aber noch arbeitete – erst knapp ein Drittel war zum damaligen Zeitpunkt fertig. In der Hoffnung, die Oper in New York aufführen zu können, zeigte er das Libretto seinem ehemaligen Schüler Arthur Bodanzky, der damals das deutsche Repertoire an der Met dirigierte. Nach Durchsicht des Textes riet Bodanzky Zemlinsky jedoch davon ab, weiter am *Kandaules* zu arbeiten: angesichts der einigermaßen pikanten Szene im II. Akt des Buches, in der die Königin Nyssia nackt den Blicken des Fischers Gyges ausgesetzt ist, bestünde ohnehin keine Chance, die Oper vor dem pruden New Yorker Publikum zu spielen.² Zemlinsky gab den *Kandaules* daraufhin auf und wandte sich, da er auch aus finanziellen Gründen dringend eine Aufführung brauchte, schnell einem neuen Stoff zu.³ Das Hauptwerk seiner späten Jahre, an dem er seit 1935 gearbeitet hatte, blieb unvollendet.

Die Zemlinsky-Forschung wußte zwar seit je um die Existenz des *Kandaules*, der tatsächliche Umfang der Manuskripte – sowohl des Particells als auch der Partitur – blieb jedoch bis in jüngste Zeit ungeklärt. Dies verwundert um so mehr, als Zemlinskys 1992 verstorbene Witwe Louise (geb. Sachsels) schon früh den Plan einer Fertigstellung der Oper verfolgt und bereits in den 50er Jahren mit Hilfe von Eduard Steuermann einen für diese Aufgabe geeigneten Musiker gesucht hatte. Nachdem dies zunächst erfolglos blieb, bot sich Anton Swarowsky, der Sohn Hans Swarowskys, an, den *Kandaules* zu vollenden, was Frau Zemlinsky aber nicht gestattete. Durch seine Komplettierung von Bergs *Lulu* angeregt, trug sie das Projekt dann 1982 an Friedrich Cerha heran, der aber seinerseits aus Zeitmangel und angesichts des Umfangs und der Schwierigkeit der Arbeit ablehnte, ohne indes realisiert zu haben, daß das erhaltene Particell vollständig ist.⁴ Dies stellte erst Antony Beaumont 1990 nach einge-

1 Howard Taubmann, »Zemlinsky comes to live here«, in: *New York Times*, 8.1.1939, S. IX/7.

2 Vgl. die Schilderung Louise Zemlinskys in: Burkhard Laugwitz, »Meine Zeit kommt nach meinem Tode. Begegnung mit Louise Zemlinsky« (*Das Orchester* 41.1993, H. 5, S. 549–550). Die gleichen Vorgänge beschreibt Hans Heinsheimer in: »Die scharfe Brille über der Nase... Meine Erinnerungen an Alexander Zemlinsky... und eine Begegnung mit Louise Zemlinsky im Sommer 1981« (Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere *Eine florentinische Tragödie/ Der Geburtstag der Infantin* am 20. September 1981, S. 9–17, hier S. 11).

3 *Circe* nach einem Libretto von Irma Stein-Firner und Walter Firner. Die Vollendung dieses Projekts scheiterte jedoch bald an Zemlinskys Gesundheitszustand. Vgl. auch Kapitel II.1.

4 Dies geht aus einem Brief Louise Zemlinskys an Peter Ruzicka vom 12. Februar 1986 hervor.

hendem Studium der Manuskripte zweifelsfrei fest. Beaumont konnte zudem nachweisen, daß Zemlinsky mit größter Wahrscheinlichkeit über die erhaltenen 137 Partitur-Seiten hinaus keine weiteren Teile der Oper instrumentiert hat.⁵ Die Hamburgische Staatsoper beauftragte 1991 Beaumont, das Originalparticell aus den umfangreichen Manuskripten zu rekonstruieren und die Instrumentation des *Kandaules* zu vervollständigen. Knapp 60 Jahre, nachdem Zemlinsky die Arbeit an seiner letzten Oper aufgeben mußte, wird so ihre Uraufführung am 6. Oktober 1996 in Hamburg ermöglicht.

Daß äußere Umstände die Vollendung und Aufführung einer Zemlinsky-Oper verhinderten, paßt ironischerweise ins Bild. 30 Jahre vor der Komposition des *Kandaules* wurde *Der Traumgöрге* (1904–06), ein Schlüsselwerk seines Opernschaffens, nach Mahlers Demission sehr unsanft von der neuen Direktion der Wiener Hofoper in Person von Felix Weingartner abgesetzt.⁶ Der am 14. Oktober 1933 in Zürich uraufgeführte *Kreidekreis* (1930–32), Zemlinskys seinerzeit erfolgreichste Oper, wurde ein Opfer politischer Willkür: einen Tag nach der deutschen Erstaufführung in Stettin am 16. Januar 1934 wurde sie von den Nationalsozialisten mit der Begründung, sie widerspräche »dem sittlichen Denken des deutschen Volkes«⁷, vom Spielplan abgesetzt, konnte nach von den Machthabern (Reichsdramaturgen) verordneten Kürzungen vorübergehend wieder gespielt werden. Die Bühnen, rissen sich geradezu um das Werk, und so wurde es in Berlin, Coburg, Nürnberg, Graz, Prag und Bratislava gegeben, um nach wenigen Aufführungen zwischen Januar und Dezember 1934 trotz des Erfolges endgültig von der Bühne zu verschwinden.⁸ Die Diffamierung der Musik Zemlinskys nahm ihren Lauf. So schrieb etwa F. W. Herzog, der Landesvorsitzende der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker, zum *Kreidekreis*: »Zemlinsky ist hier der Wolf im Schafspelz, der unter dem Deckmantel eines seriösen Komponisten jene Musik wieder einzuschmuggeln sucht, deren Führer (Schönberg und Schreker) endlich Deutschland verlassen haben.«⁹

5 Im Nachlaß Louise Zemlinskys, der im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird, findet sich ein auf losen Zetteln geschriebenes, provisorisches und unvollständiges Werkverzeichnis Zemlinskys. Als letztes Werk ist hier der *Kandaules* erwähnt, fälschlicherweise auf das Jahr 1936 datiert. Dem Eintrag folgt jedoch eine entscheidende Anmerkung: »fully composed, only one act orchestrated«. Diesem Vermerk steht die spätere Behauptung Louise Zemlinskys gegenüber, ihr Mann habe »mehr als die Hälfte der Instrumentation« hinterlassen (Brief an Peter Ruzicka vom 14. Januar 1986). Weder in den musikalischen noch in sonstigen Dokumenten gibt es Hinweise für die Richtigkeit dieser Behauptung. – Näheres zu Umfang und Gestalt der Manuskripte sh. Kapitel III.1.

6 Zur Rezeptionsgeschichte des *Traumgöрге* vgl. Wulf Konold, »Fünfundsechzig Jahre bis zur Uraufführung«, in: Programmheft Musiktheater Nürnberg zur Uraufführung des *Traumgöрге* am 11. Oktober 1980, S. 35–37. – Die Uraufführung war für die Saison 1907–08 geplant.

7 Ernst Hilmar, »Alexander Zemlinsky – Die letzten Wiener Jahre«, in: *Österreichische Musiker im Exil* (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Bd. 8), hrsg. von Harald Goertz, Kassel 1990, S. 111–118, hier S. 114.

8 Zur frühen Aufführungsgeschichte des *Kreidekreises* vgl. Peter Dannenberg, »Gerechtigkeit sei dein höchstes Ziel... Alexander Zemlinsky und das Schicksalsjahr 1933«, in: Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere *Der Kreidekreis* am 20. März 1983, S. 6–13.

9 Zitiert nach ebenda, S. 10–11.

In Wien wurde *Der Kreidekreis* lediglich von der RAVAG im Radio übertragen.

Die schnelle Popularität des *Kreidekreises* hatte für Zemlinsky die Hoffnung genährt, nun endlich auch als Komponist die künstlerische Bestätigung zu erhalten, die ihm als Dirigent seit langem zuteil wurde – bezeichnenderweise in einer Zeit, in der er es dem eigenen Bekunden nach aufgegeben habe, »für den unmittelbaren Erfolg« zu komponieren.¹⁰ Um so tiefer mußte ihn das Schicksal des *Kreidekreises* treffen, doch begab er sich mit Hilfe seiner zweiten Frau Louise bereits im Frühjahr 1935 erneut auf die Suche nach einem Opernstoff – ein Zeichen dafür, wie sehr er, der über 30 Jahre am Theater gearbeitet hatte und fast permanent mit der Opernkomposition beschäftigt war, sich zur Oper hingezogen fühlte. Louise Zemlinsky entdeckte in einer Wiener Bibliothek André Gides Drama *Le Roi Candaule* (1899), und nach anfänglichem Zögern entschloß sich Zemlinsky zur Komposition des Buches.

Es ist nur aus Uninformiertheit oder einer gewissen Naivität heraus zu erklären, daß sich Zemlinsky im zunehmend faschistischen Klima Wiens einen Text von Gide aussuchte: Gide gehörte zu der Zeit bereits zu den »unerwünschten« Autoren, deren Bücher im Rahmen der seit 1934 durchgeführten »Säuberungsaktionen« aus den Wiener Bibliotheken entfernt wurden.¹¹ Ob es Zufall war, daß ein Exemplar von *Le Roi Candaule* bis 1935 noch nicht davon betroffen war, oder ob der Inhalt des Dramas den Zensoren unverdächtig schien, muß offen bleiben. Zemlinsky jedenfalls waren Gides kommunistische Neigungen offenbar nicht bekannt, und er muß in der Tragödie einen Text gesehen haben, der – zumindest auf den ersten Blick – keinen sittlichen oder politischen Anstoß erregen konnte, was angesichts der (untergründig) sowohl die sittliche als auch die politische Moral durchaus in Frage stellenden und szenisch recht pikanten Handlung verwundert.

Die Arbeit an *Der König Kandaules* stand in den Jahren 1935–38 im Zentrum der künstlerischen Tätigkeit Zemlinskys.¹² Die äußeren Bedingungen, unter denen die Oper entstand, waren von Anfang an zwiespältig, seine Lebens- und Schaffenssituation hatte sich ins Positive wie ins Negative gewandelt. Zemlinsky hatte 1933 nach der Machtübernahme der Nazis und dem im April erlassenen Beschäftigungsverbot für Juden im Staatsdienst seine Stellung an der Berliner Musikhochschule gekündigt. Er mußte die Stadt verlassen und kehrte im Herbst des Jahres in seine Heimatstadt Wien zurück, die ihm nun zum Ort des Exils wurde. Trotz seines großen Renommées als Dirigent konnte er im dortigen Kulturleben nicht mehr Fuß fassen. War ihm als Repräsentanten

10 Brief an Alma Mahler-Werfel vom 6. März 1930, zitiert nach Horst Weber, *Zemlinsky* (= *Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts*, Bd. 23), Wien 1977, S. 38.

11 Vgl. Horst Jarka, »Zur Literatur- und Theaterpolitik im »Ständestaat««, in: *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, hrsg. von Franz Kadrnoska, Wien 1981, S. 499–538.

12 Das früheste auf den Manuskripten erhaltene Datum ist der 14. Juni 1935. Ende Januar oder Anfang Februar 1939 hat er die Arbeit an der Oper aufgegeben, was aus dem datierten Beginn des *Circe*-Projekts (sh. Anm. 3) zu schließen ist. Zur Chronologie der Entstehung sh. Kapitel III.1.

der »Neutöner« schon in früheren Jahren die Wiener Öffentlichkeit alles andere als wohlgesonnen, verschwand sein Name nun im Zuge der fortschreitenden Unterwanderung der Institutionen durch reichstreue Seilschaften fast gänzlich aus den Programmen von Oper, Konzert und Rundfunk. Auch seine auswärtigen Dirigierpflichtungen nahmen ab, das Wiener Konzertorchester, dessen Leitung er von Hermann Scherchen übernommen hatte, wurde 1935 wegen Geldmangels aufgelöst. So deprimierend diese Situation für Zemlinsky gewesen sein muß: es konnte sich nun endlich die schon Jahre zuvor geäußerte Hoffnung bewahrheiten, seine ganze Zeit der Komposition widmen zu können, zumal er – durch eine Erbschaft seiner Frau – keine finanziellen Sorgen hatte.¹³ Diese Hoffnung auf ein ruhiges Schaffen in vertrauter Umgebung, aber auch eine gewisse Scheu davor, wie etwa Schönberg ein sichereres, aber sprachlich und kulturell fremdes Refugium aufzusuchen, mögen Zemlinskys Rückkehr nach Wien erklären, die angesichts der politischen Situation aus heutiger Sicht sicherlich nicht eben eine vernünftige Entscheidung war. Den Zustand Wiens als »sinkendes Rettungsboot«¹⁴ hat er offenbar nicht wahrgenommen – oder er hat ihn, weil er »seine Heimat über alles liebte«¹⁵, nicht wahrhaben wollen.

Trotz oder gerade wegen der für Zemlinsky ungewohnten Zurückgezogenheit nahm die Komposition der Oper lange Zeit in Anspruch. Das handschriftliche Material, zu dem umfangreiche Skizzen und nachträgliche Überarbeitungen des Particells gehören, zeigt, daß Zemlinsky mit dem *Kandaules* offenbar etwas »Besonderes« vorhatte. Der Arbeit wurde jedoch ein jähes Ende gesetzt, als der politische Druck nach dem »Anschluß« Österreichs im März 1938 zunahm und Zemlinsky schließlich zwang, Wien zu verlassen. Im September floh er mit seiner Frau und seiner Tochter Johanna nach Prag und von dort im Dezember über Rotterdam, Paris und Boulogne¹⁶ nach New York, wo die Familie am 23. Dezember eintraf, das Manuskript des *Kandaules* im Gepäck. In New York wurde das weitere Schicksal der Oper auf oben beschriebene Weise vorläufig besiegelt.

In Anbetracht seiner Entstehungsbedingungen erweist sich *Der König Kandaules* als ein Werk, das nicht nur wegen der durch die Flucht verhinderten

13 Er bewohnte mit seiner Frau ein kleines, luxuriöses Haus in Grinzing, das von Walter Loos gebaut wurde, vgl. Hilmar, »Wiener Jahre«, S. 113. – Es ist ein weiteres Zeichen von Zemlinskys politischer Naivität, daß er, worauf Hilmar hinweist, als Eigentümerin dieses Hauses seine Frau eintragen ließ, die nach den Rassengesetzen eine »Volljüdin«, er selbst hingegen ein »Vierteljude« war.

14 Gerhard Scheit, »Das sinkende Rettungsboot. Musik im Exilland Österreich«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Kultur*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt/M. 1993, S. 215–234.

15 Louise Zemlinsky über ihren Mann, zitiert nach Antony Beaumont/Alfred Clayton: »Alexander Zemlinskys amerikanische Jahre«, in: Hartmut Krones (Hrsg.), *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld* (= *Wiener Schriften zur Aufführungspraxis*, Sonderband 1), Wien 1995, S. 247–258, hier S. 247.

16 Die Einschiffung erfolgte am 14. Dezember. – Wie aus einem Brief seiner damals in New York lebenden Jugendfreundin Melanie Guttman-Rice an Zemlinsky vom 26. Mai 1938 hervorgeht, hatten sie die Flucht in die USA schon im Frühjahr erwogen, konnten sich aber nicht zu ihr entschließen. Der Brief befindet sich im Nachlaß Louise Zemlinskys (sh. Anm. 5).

Vollendung, sondern von Anfang an unter dem Zeichen von politischer Bedrohung und Exil stand. Obwohl die Oper nur sehr mittelbar eine politische Dimension hat, ist in ihr eine künstlerische Reaktion auf Zemlinskys Isolation in Wien und auf den heraufziehenden Terror des Faschismus zu sehen, und es wird zu fragen sein, in welcher Form sich die Zeitgeschichte in der kompositorischen Gestalt niedergeschlagen hat.

Als Folge des seit Mitte der 70er Jahre gesteigerten künstlerischen Bemühens um das Œuvre Zemlinskys, das maßgeblich der Initiative des *La Salle Quartetts* zu verdanken ist, ist der Großteil seiner Kompositionen mittlerweile ediert und aufgeführt worden. Parallel dazu und im Anschluß an Horst Webers 1977 erschienene grundlegende Monographie¹⁷ gerieten viele Werke und Werkgruppen ins Blickfeld des wissenschaftlichen Diskurses, der sich – Adornos wegweisender Essay ausgenommen – bis dahin Zemlinsky kaum gewidmet hatte.¹⁸ Der gegenwärtige Forschungsstand ist am umfassendsten in zwei 1995 erschienenen Publikationen dokumentiert: in Webers Edition der Korrespondenz Zemlinskys mit Schönberg, Webern, Berg, und Schreker¹⁹ sowie in einem Sammelband, der die Referate des Wiener Zemlinsky-Symposiums 1992 vereint²⁰; unter den Spezialstudien zu einzelnen Werken oder Werkgruppen sind vor allem Alfred Claytons, Werner Lolls und Christoph Bechers Arbeiten wegweisend, die viele Klischees, die sich in der ersten Phase der Aufarbeitung von Zemlinskys Œuvre verfestigt hatten, relativieren konnten.²¹

Mit erheblichen Folgen für die Gesamteinschätzung des Komponisten Zemlinsky ist seine späte Musik – womit im folgenden sämtliche seit seiner Rückkehr nach Wien im Herbst 1933 entstandenen Kompositionen angesprochen sind – von jeher unterschätzt und vernachlässigt worden, und zwar sowohl von wissenschaftlicher als auch von künstlerischer Seite. Dem Spätwerk haftet immer noch das pejorative Etikett der »Reduktion« und »Einfachheit«, ja der nachlassenden schöpferischer Kraft an, ein Verdikt, dem in jüngerer Zeit Loll

17 Sh. Anm. 10.

18 Theodor W. Adorno, »Zemlinsky« (1959), in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt/M. 21990, S. 351–367.

19 Horst Weber (Hrsg.), *Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker* (= *Briefwechsel der Wiener Schule*, hrsg. von Thomas Ertelt, Bd. 1), Darmstadt 1995. Im folgenden wird Zemlinskys Korrespondenz mit diesen Komponisten nach dieser Ausgabe zitiert und nur mit dem Datum der Briefe nachgewiesen, soweit dies bekannt ist. Orthographie und Interpunktion wurden in allen Briefzitate unverändert gelassen.

20 Krones (Hrsg.), *Zemlinsky* (sh. Anm. 15)..

21 Alfred Clayton, *The operas of Alexander Zemlinsky*, Diss. University of Cambridge 1982 (masch.); Werner Loll, *Zwischen Tradition und Avantgarde. Die Kammermusik Alexander Zemlinskys* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 34), Kassel 1990; ders.: »Ein Spiel mit Moden und Traditionen. Zur Sinfonietta op. 23«, in: *ÖMZ* 47.1992, H. 4, S. 190–198. Christoph Becher, *Zur Variantentechnik in den Streichquartetten Alexander Zemlinskys*, Magisterarbeit der Justus-Liebig-Universität Gießen 1988, masch. – Während zu großen Teilen der Kammermusik und zu einigen Liedern detaillierte Analysen vorliegen, sind die Opern bisher vor allem in Studien dargestellt worden, die mehrere oder alle Bühnenwerke berücksichtigen und dabei in der Analyse naturgemäß kaum vertiefend sind. Neben Claytons vorbildlicher Arbeit sind hier zwei über diese in keiner Hinsicht hinausgehende Dissertationen zu nennen: Angelika Wildner-Partsch, *Das Opernschaffen Alexander Zemlinskys*, Diss. Universität Wien 1979 (masch.); Kurt-Alexander Zeller, *Music for the theatre: Alexander Zemlinsky as Opera Composer*, Diss. University of Cincinnati, Ann Arbor, Michigan 1992.

und Becher durch Analysen namentlich des 4. Streichquartetts op. 25 und der Sinfonietta op. 23 entgegen wirkten.²² Es ist müßig zu eruieren, ob die Einschätzung des späten Zemlinsky durch die Kenntnis von *Der König Kandaules* anders ausgefallen wäre, denn auch die übrigen Werke dokumentieren eine in Umfang, Anspruch und Vielgestaltigkeit gleichermaßen reiche Produktion. Es steht jedoch außer Frage, daß ein Gesamturteil über den späten Zemlinsky ohne Einbeziehung der Oper schlechthin nicht möglich ist. Neben dem *Kandaules* bilden fünf umfangreichere Werke die Eckpfeiler einer nicht nur aus biographischen, sondern vor allem aus ästhetischen Erwägungen geschlossen zu nennenden Werkgruppe: die Sechs Lieder op. 22 (Januar 1934), die Sinfonietta op. 23 (März – Juli 1934), der 13. Psalm ›*Herr, wie lange willst Du mein vergessen*‹ op. 24 (April 1935), das 4. Streichquartett op. 25 (Januar – April 1936) sowie die Zwölf Lieder op. 27 (März – April 1937).²³ Unter den kleineren und unvollendeten Arbeiten sind die bedeutende Wunderhorn-Vertonung *Das bucklichte Männlein* (Dezember 1934), das Werfel-Lied *Ahnung Beatricens* (Januar 1935) und ein aus ungeklärten Gründen fragmentarisch gebliebenes Klarinettenquartett (begonnen im August 1938) hervorzuheben. Darüber hinaus entstanden im New Yorker Exil einige Gelegenheitswerke von geringerem Interesse. Zemlinsky hat also in Wien mit Ausnahme des orchesterbegleiteten Liedes in allen Gattungen, in denen er bisher komponiert hatte, jeweils ein Werk, nur im Falle der Lieder zwei umfangreichere Sammlungen ganz oder zumindest weitgehend fertiggestellt. Noch ohne Ansehung der ästhetischen Gestalt der einzelnen Werke drängt sich der Gedanke förmlich auf, er habe in den Arbeiten der Wiener Jahre noch einmal einen Spiegel auf sein bisheriges Lebenswerk gerichtet und gleichsam eine Summe seines Schaffens gezogen.

Es wäre übertrieben, im Jahr 1933 einen Bruch in Zemlinskys Œuvre zu konstatieren, im Gegenteil: im Vergleich zu den meisten anderen Komponisten seines biographischen und geistigen Umfeldes zeigen auch die späten Werke die unbeirrbarere Kontinuität, mit der er an der Weiterentwicklung seines persönlichen Stils festhielt, ihn weder radikalisierte noch zurücknahm und schon gar nicht modischen Strömungen überantwortete. Doch eine veränderte Kompositionshaltung ist seit der Sinfonietta unverkennbar. Sein sprichwörtlicher produktiver Eklektizismus und die Vermittlung heterogener Ausdrucksformen erhalten in den späten Werken eine andere Qualität, in der weniger die Verschmelzung als das virtuose Verfügen über die verschiedenen

22 Sh. Anm. 21. – Bemerkenswert ist, daß Zemlinsky selbst im Zusammenhang mit dem *Kandaules* von »Einfachheit« sprach, nur so ist folgende Zeitungsmeldung zu verstehen, die sich offensichtlich auf ein Gespräch mit dem Komponisten bezieht: »Er [Zemlinsky, U.S.] arbeitet gegenwärtig an einer neuen Oper (...). Das Buch stammt von einem lebenden modernen Franzosen und wird wortgetreu vertont. Es wird eine chorlose Oper sein, im Stile, dem Zug der Zeit folgend, einfacher als alle seine bisherigen Opern.« (Undatierter Bericht mit der Überschrift »Theater und Kunst« in einer deutschsprachigen Prager Zeitung vom November 1935. Zemlinsky war am 7. November in Prag, um Mahlers 3. Sinfonie zu dirigieren.)

23 *Der König Kandaules* hätte also wohl die Opuszahl 26 bekommen.

Idiome im Vordergrund steht. Was in der Folge von klangsprachlich so unterschiedlichen Kompositionen wie dem 13. Psalm und dem 4. Streichquartett, deren verschiedene Ausdruckshaltung nicht nur auf den unterschiedlichen Gattungsanspruch zurückzuführen ist, sich offenbart, ist in jedem einzelnen der späten Werke und zumal im *Kandaules* aufgehoben. Es ist ein ganz eigenes Verhältnis zur Tradition und zu den aktuellen kompositionsgeschichtlichen Tendenzen, das Zemlinskys späte Musik auch von den seit dem 3. Streichquartett op. 19 (1924) entstandenen Werken abhebt, also auch von den Kompositionen, die wegen ihrer äußerlichen »Reduktion« häufig bereits zu den späten Werken gerechnet werden. Wie zeit seines Lebens gehen in diese letzten Arbeiten Elemente der neuesten Musik ein – hier vor allem derjenigen Hindemiths und Weills –, ihre Einbindung erscheint aber unwesentlich gegenüber der Deutlichkeit, mit der Zemlinsky die verschiedenen ästhetischen Welten in ihrem Eigenrecht sozusagen (be)stehen läßt. Daß er dabei den Anspruch auf größte strukturelle Dichte nicht aufgegeben hat, bezeugen die Sinfonietta, das 4. Streichquartett und schließlich *Der König Kandaules* gleichermaßen. Man mag aus solcher Kompositionshaltung Resignation und Zeichen einer Krise, einer Erschütterung des autonomen Kunstwerkbegriffs heraushören, die für die Situation des Komponierens der 30er Jahre paradigmatisch ist.²⁴ Daß aber in der reflektierten Auseinandersetzung mit der Tradition und der integralen Verfügbarkeit der Sprachmittel ein vorausweisendes Potential steckt, dürfte aus heutiger Sicht, gerade nach den kompositorischen Entwicklungen der 70er Jahre, in die die »Zemlinsky-Renaissance« nicht zufällig fiel, unbestritten sein.

Der König Kandaules nun ist innerhalb der biographisch und ästhetisch solcherart umrissenen Werkgruppe der Fokus. Zemlinskys bis dahin sieben vollendete und sechs nur teilweise ausgearbeitete Opern umfassendes Bühnenschaffen fließt in der letzten Oper gleichsam zusammen. Ihre Klangsprache hat eine expressive, zunächst eher auf die ersten beiden Dekaden des Jahrhunderts als auf ihre Entstehungszeit verweisende Grundfärbung. Diese wird aber auf eine Weise gebrochen und mit neueren Stilelementen angereichert, die alles andere als retrospektiv ist. Die Heterogenität der sich in einem Werk versammelnden Ausdruckswelten tritt in der plurimedialen Gattung Oper noch erheblich deutlicher hervor als in den zuvor angesprochenen Instrumentalkompositionen. Paradigmatisch ist dies an Zemlinskys vielfältiger Verwendung motivischer und thematischer Materialien aus eigenen, z.T. mehr als 30 Jahre früher entstandenen Kompositionen zu erkennen: vollständige Themen werden unverändert zitiert und in einem ihrer Herkunft entsprechenden semantischen und klangsprachlichen Kontext integriert, um an anderer Stelle substantiell modifiziert und verfremdet in Komplexen aufzutauchen, deren avancierte Faktur den Zeitenabstand aufs deutlichste vorführt. Kompositions-

²⁴ Vgl. Loll, *Kammermusik*, S. 248, sowie Albrecht Riethmüller, »Die Dreißiger Jahre: Eine Dekade kompositorischer Ermüdung oder Konsolidierung?«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 174–182.

technisch gelingt dies durch die subtile Verbindung von Leitmotiv- und Variantentechnik sowie eine Flexibilität der Harmonik, in der das ganze Spektrum Dur-Moll-tonaler Zusammenhänge sich entfaltet, modale, ganztönige und atonale Klangkonstellationen aber ebenso aufgehoben sind.

Entscheidend für den im *Kandaules* realisierten Operntypus ist jedoch die schon im *Zwerg* (1920–21) und namentlich im Fragment *Vitalis* (1926) wirksame Neigung, Gattungskonventionen auf eine Weise einzusetzen, in der ihre Identität und gestaltbildende Kraft im Zusammenwirken von Sprache, Szene und Musik Züge eines »uneigentlichen« Komponierens mit scheinbar verbrauchten Topoi annimmt, ohne daß die Musik je ironisch oder persiflierend wirkt.

Es steht außer Frage, daß die ästhetische Konzeption des *Kandaules* in engem Zusammenhang sowohl mit Zemlinskys persönlichem musikalischen Bewußtsein der Zeit als auch mit allgemeinen Tendenzen der 30er Jahre steht. Bergs *Lulu*, die ihre besondere Expressivität aus der kunstvollen Überlagerung von ästhetischer Distanzierung und Unmittelbarkeit bezieht, mag als allerdings in seiner Konsequenz und Vielschichtigkeit singuläres Werk dafür einstehen. Doch stehen Zemlinskys Verfahren auch in direktem Zusammenhang mit bestimmten sprachlich-dramaturgischen und inhaltlichen Intentionen von Gides Drama. Zemlinsky hat hier einen Operntext gefunden, der in seiner fein-ironischen und diskursiven Diktion auf den ersten Blick nicht unbedingt zur Musik tendiert, jedoch durch seine sprachliche und inhaltliche Multiperspektivität zur Überlagerung verschiedener Verbindlichkeitsgrade der musikalischen Formulierung geradezu herausfordert. *Le Roi Candaule* ist förmlich ein »Drama über Drama«, dessen Bühnenwirksamkeit zugunsten einer distanzier-ten, in vielem auf die Konzeption des epischen Theaters vorausweisenden Diktion zurückgedrängt ist, ohne daß auf den theatralischen Effekt verzichtet würde. Die z. T. betont konventionellen szenischen und sprachlichen Kunstgriffe wirken eher zitiert und von außen auf die Handlung und die Charaktere aufgesetzt, als daß sie sich aus diesen selbst ergäben. Die vor allem durch Herodots Erzählung in seinen *Historien* und durch Hebbels Drama *Gyges und sein Ring* bekannte Geschichte von Gyges und Kandaules, die starke Motive bereitstellt, gerät in Gides artifizieller und eigentümlich distanzierter Dramatisierung gleichsam in ein ästhetisches Niemandsland, in dem keine Moral und Leidenschaft und auch kein künstlerischer Stil als verbindlich dargestellt werden.

Entscheidend für die Textwahl waren für Zemlinsky aber zweifellos inhaltliche Gesichtspunkte. Als typische Dichtung des Fin-de-siècle ist *Le Roi Candaule* unschwer als eine psychologisch sublimierte und stark biographisch gefärbte Auseinandersetzung mit dem Problem der Vereinbarkeit von künstlerischem Weltzugang und moralischer Verantwortung zu lesen. Das Drama variiert damit das Thema, das in beinahe sämtlichen Vokalkompositionen Zemlinskys aufscheint. Mit der moralischen Wendung des Sujets ist zudem eine Dimension angesprochen, die Zemlinsky in seiner letzten vor dem *Kan-*

daules komponierten Oper *Der Kreidekreis* in den Vordergrund stellte. Die Verquickung der persönlichen Problematik des »ästhetischen Menschen« mit dem überzeitlichen Diskurs über Glück und künstlerische Verantwortung mochte ihn gegen Ende seiner Laufbahn besonders geeignet scheinen, sich erneut und resümierend den Fragen zu stellen, die sein Schaffen leitmotivisch durchziehen.

Der Begriff des musikalischen »Spätwerks« ist belastet, seine Verwendung in der Literatur ausnehmend uneinheitlich und widersprüchlich. Vor allem Adorno und Dahlhaus haben dem Begriff die Würde einer ästhetischen Kategorie gegeben, deren geschichtsphilosophische Begründung dem Werk, auf das er angewendet wird, sehr spezifische Qualitäten zuspricht.²⁵ Der Terminus »Spätwerk« scheint von der hauptsächlich an den späten Quartetten Beethovens entwickelten Deutung dieser beiden Autoren kaum zu trennen zu sein, zum Klischee verfestigt, wird er entsprechend emphatisch vielerorts verwendet. Dem steht ein vergleichsweise inflationärer Gebrauch des Begriffs zur vagen stilistischen Beschreibung unterschiedlichster Gebilde oder zur bloß chronologischen Ordnung musikalischer Werke und Werkgruppen gegenüber. Angesichts dieser Uneinheitlichkeit ist verschiedentlich versucht worden, Klarheit in die Begrifflichkeit zu bringen, wobei als Alternativen zum Begriff »Spätwerk« die Termini »Alterswerk«, »reifes Werk« oder auch bloß »spätes Werk« diskutiert werden, um auch solche Werke beschreiben zu können, die der auratischen Bedeutung des »Spätwerks« im Sinne Adornos nicht gerecht werden.²⁶ So verdienstvoll diese Versuche für eine Reflexion der Terminologie sind, helfen sie jedoch für die ästhetische Wertung einzelner Kompositionen kaum weiter. Die komplexe Vermischung von biographischen, geschichtlichen, (alters-)psychologischen und ästhetischen Dimensionen bei der Beurteilung später Werke steht quer zu dem Bestreben, das Gemeinte in einem einzigen Terminus zu fassen, ohne bestehende Klischees erneut zu reproduzieren – was in geringerem Maß natürlich auch für den Begriff des »Frühwerks« gilt.

Wenn der *Kandaules* hier also als »Spätwerk« bezeichnet wird, sind damit ästhetische Qualitäten der Komposition angesprochen, auf die das Wort in seiner emphatischen Bedeutung durchaus zutrifft, ebenso aber solche, die durch die bereitstehenden Ersatzbegriffe zu beschreiben wären. Das besondere Verhältnis zur Geschichte und zur Biographie des Komponisten, das Spätwerke im allgemeinen kennzeichnet, manifestiert sich vielfältig in der Musik. Am auffälligsten ist die Fülle der autobiographischen und testamentarischen Elemen-

25 Vgl. Th. W. Adorno, »Spätstil Beethovens« (1934), in: *Moments musicaux* (= *Musikalische Schriften IV*), Frankfurt/M. 1982, S. 13–17, und Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 263 ff. Adornos weitere Texte zu Beethovens Spätstil, die in dem Band *Beethoven. Philosophie der Musik* (Frankfurt/M. 1993) zugänglich sind, bieten keine wesentlich über den frühen Essay hinausgehenden Aspekte.

26 Helga de la Motte-Haber, »Das Spätwerk. Eine kulturanthropologische Kategorie«, in: *Musica* 39.1985, H. 6, S. 533–539; Harald Haslmayr, »Katastrophen der Kunst«. Zum Klischee des Begriffs »Spätwerk«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (= *Studien zur Wertungsfor-*

te, die sich in Form von Reminiszenzen und Selbstzitat in der materialen Substanz und ihrer Semantisierung zeigt. Im Umfang einer solchen rückblickenden »Zusammenschau« des Lebenswerks ist der *Kandaules*, um im Bereich der Oper zu bleiben, so charakteristischen Spätwerken wie Busonis *Doktor Faustus* und Dallapiccolas *Ulisse*, den der Komponist als »il risultato di tutta mia vita« bezeichnete²⁷, an die Seite zu stellen. Unabhängig von der semantischen Dimension ist jedoch bereits das Streben nach einer Synthese früher erprobter Ausdrucksmittel, in der sich Archaismen und Modernismen unvermittelt begegnen, etwas, das spätem Komponieren angemessen scheint, wie etwa die späten Werke Liszts, das Werk Bartóks ab Mitte der 30er Jahre und dasjenige Schönbergs der 40er Jahre zeigen. Ein anderes ist schließlich der selbstreflexive Ton, mit dem Zemlinsky die Expressivität immer wieder bricht. Das Sujet verbietet hier weitgehend das Spielerische, das etwa ein Spätwerk wie Verdis *Falstaff* auszeichnet; doch ist auch der *Kandaules* stellenweise ein »Maskenspiel« in der Art seiner Sinfonietta, in der Zemlinsky sich für seine Verhältnisse durchaus spielerisch gibt.

Es ist das Ziel der Studie, den ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Standort des *Kandaules* zu erschließen, wobei insbesondere zu klären ist, inwieweit die im vorigen angedeuteten Stilelemente auf einen spezifischen Spätstil Zemlinskys schließen lassen. Das Klischee vom resignierten und wenig inspirierten Zemlinsky der letzten Jahre ist, wie erwähnt, in einigen jüngeren Arbeiten widerlegt oder zumindest relativiert worden. Entscheidend ist in den entsprechenden Analysen zunächst die Erkenntnis, daß der äußerlich retrospektive Rekurs auf Traditionsmuster weder mit der Rücknahme satztechnischer Komplexität noch der Ausdrucksvielfalt verbunden ist. Es ist darüber hinausgehend vor allem von Loll herausgestellt worden, auf welche spezifische Weise die Bindung des stilistisch Heterogenen beim späten Zemlinsky sich von »barem Eklektizismus« unterscheidet und die »Problematik des damaligen Komponierens« auf neue Art zum Ausdruck bringt. Was Loll mit Bezug auf das parallel zum *Kandaules* entstandene 4. Streichquartett sagt, daß es nämlich »des scheinbar Vertrauten [bedarf], um dessen Gefährdung kompositorisch darzustellen«²⁸, trifft auf die Oper in besonderem Maße zu. Zemlinskys integratives Komponieren ist hier eines, das noch stärker als früher die Relativität der verschiedenen Stilhaltungen, ja noch die Frage nach der Möglichkeit ihrer Integration auskomponiert. Sein »geheimer Avantgardismus«²⁹ scheint gerade hier greifbar und ist analytisch zu spezifizieren. Zemlinskys eingangs zitiertes Diktum, der *Kandaules* sei »ultra-modern«, wäre aus dieser Perspektive durchaus wörtlich zu nehmen (»über die Moderne hinaus«), und es scheint, daß sich hier

27 Zitiert nach Dietrich Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln 1984, S. 155–156.

28 Loll, *Kammermusik*, S. 248.

29 Peter Gülke in einem Podiumsgespräch anlässlich der Wiener Festwochen 1985, abgedruckt als: Walter Gürtelschmid, »Zemlinsky 1985. Ein Wiener kehrt zurück«, in: *ÖMZ*, 40.1985, S. 646–656, hier S. 650–51.

eine sehr selbstbewußte, ironisch-gebrochene Haltung zu einem außengeleiteten und selbstgenügsamen Fortschrittsideal manifestiert, in dem das antizipatorische Potential dieses Spätwerks zu suchen ist.³⁰

Diese Zielsetzung, die besondere ästhetische Gestalt und die außergewöhnliche Entstehungsgeschichte des *Kandaules* erfordern eine Annäherung, die über die musikalische Analyse hinausgeht. Sie wird durch eine mehrschrittige Auseinandersetzung mit Zemlinskys Verhältnis zur Literatur und mit seinen Opernstoffen, mit der literarischen Vorlage und schließlich mit dem Libretto vorbereitet.

Den Hauptteil der Studie bildet jedoch die Analyse des musikalisch-dramatischen Textes. Der Tatsache, daß es sich um ein im engeren Sinne unvollendetes Werk handelt, wird insofern Rechnung getragen, als die Instrumentation lediglich bis zu der Stelle in I/3 berücksichtigt wird, an der Zemlinsky die Arbeit abgebrochen hat. In den von Beaumont orchestrierten Teilen muß sie mit Ausnahme der Stellen ausgeklammert bleiben, für die im Particell Instrumentationsangaben notiert sind. Zudem ist folgender Sachverhalt zu bedenken: Zemlinsky hat unmittelbar vor oder sogar noch während der Instrumentation weite Teile des I. Aktes stellenweise tiefgreifend revidiert, und es ist davon auszugehen, daß er diese Revisionen im Zuge der weiteren Orchestrierung fortgesetzt hätte, auch wenn sie mutmaßlich nicht mehr so umfassend gewesen wären. Wegen der ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte ist der Genese der Oper ein eigenes Kapitel gewidmet. Durch die Einsicht in die Manuskripte in der Washingtoner Library of Congress konnte die Entstehung des Manuskripts rekonstruiert und insbesondere der Umfang und die Intention der nachträglichen Revisionen präzisiert und für die Analyse ausgewertet werden. Es bietet sich so ein interessanter Einblick in die »Werkstatt« Zemlinskys, vor allem aber treten durch den Vergleich der verschiedenen Versionen Aspekte des kompositorischen Denkens zutage, die für den Charakter der Oper als integratives Spätwerk entscheidend sind.

30 Die ironisierende Verwendung des Ausdrucks »ultra-modern« war damals offenbar recht geläufig. So schrieb H. R. Fleischmann 1921: »Wer die musikalische Entwicklung etwa der beiden letzten Jahrzehnte zurückverfolgt und erlebt hat, wie gar mancher sich zuerst modern, ultramodern gebärdende Musiker in späteren Jahren die Schwungkraft seiner Anschauungen und Aeußerungen einbüßt (...) und endlich, den Wahn seines Ikarusfluges erkennend, tragisch zusammenbricht, der muß feststellen, daß es Zemlinsky bisher (...) zustande gebracht hat, dem bald schwül-lockenden, bald herzlos sich verschließenden Leibe der Moderne bis in ihre letzten Urauswirkungen nahe zu kommen, ohne dadurch sein gesundes, musikalisches Empfinden zu verwirren.« (H. R. Fleischmann, »Zemlinsky und die neue Kunst«, in: *Der Aufrikt* 1.1921, S. 221). – Mit ironischem Unterton gebraucht auch Zemlinsky das Wort »modern« in zwei Briefen aus dem Jahre 1926. An Emil Hertzka schrieb er im April: »Ich suche einen guten modernen heiteren Stoff für eine kom. Oper« (Archiv der Universal Edition in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek/Musiksammlung, Brief Nr. 180, Unterstreichung von Zemlinsky. Die Briefe an Hertzka werden im folgenden nur mit dem Datum und ggf. der Nummer, unter der sie archiviert sind, nachgewiesen). Etwa zur gleichen Zeit heißt es in einem Brief an Alma Mahler-Werfel: »Ich suche jetzt wieder ein Buch für eine wirklich moderne Oper, d.h. eine Oper mit Arien, Duetten, Ensembles, evtl. sogar mit Dialog, u. womöglich ein sehr lustiges« (undatierter Brief, Van Pelt Dietrich Library, Philadelphia). Auch wenn die Restitution traditioneller Formtypen im Neoklassizismus der 20er Jahre in der Tat aktuell war, ist Zemlinskys Ironie nicht zu übersehen, zumal wenn man sich vergegenwärtigt, daß er den »moderneren« Stoff schließlich in Gottfried Kellers Legende *Der schlimm-heilige Vitalis* (1872) fand.

In der abschließenden Deutung erfährt das Verhältnis des *Kandaules* zu Zemlinskys 30 Jahre zuvor komponiertem *Traumgörge* und zur zum Teil noch zeitgleich entstandenen *Lulu* Alban Bergs eine gesonderte Betrachtung, die gleichsam als Folie für die kompositionsgeschichtliche Standortbestimmung dient. Nicht nur Anton Webern zeigte sich, nachdem er sich ausgiebig mit der Partitur beschäftigt hatte, vom *Traumgörge* sehr begeistert, auch Zemlinsky selbst hat die Oper noch im hohen Alter für eines seiner besonders gelungenen Werke gehalten.³¹ Daß sie nie aufgeführt worden ist, muß ihn zeit seines Lebens geschmerzt haben, und es ist wohl nicht übertrieben, in der Tatsache, daß im *Kandaules* außerordentlich viel thematisches Material aus dem *Traumgörge* zitiert wird, eine Form der nachträglichen »Rettung« dieser Oper zu sehen, zumal zwischen den Sujets beider Werke große Affinitäten bestehen.

Die ästhetischen Korrespondenzen zwischen *Kandaules* und *Lulu* sind vielfältig. Daß Zemlinsky zu den Komponisten gehörte, an die Helene Berg über Erwin Stein 1936 die Komplettierung des III. Aktes der *Lulu* herangetragen hat, und Zemlinsky das Material also zumindest im späteren Stadium der Komposition des *Kandaules* kannte, ist dabei mitzudenken.³² Was Zemlinskys Oper der – es braucht nicht betont zu werden – tonsprachlich avancierteren und strukturell komplexeren *Lulu* an die Seite stellt, ist neben der Tendenz zur Integration verschiedenster Ausdrucksmittel vor allem die Intensität, mit der Konventionen der Oper einer doppelbödigen Dramaturgie dienstbar gemacht werden und die Künstlichkeit der Gattung im besten Sinne hervorgekehrt wird. Dies ist um so signifikanter, als in beiden Opern Sujet und ästhetische Gestalt außergewöhnlich stark korrelieren. Sie gestalten die Problematik des »ästhetischen Menschen« in einer mehrdeutigen Überlagerung inkompatibler Wirklichkeiten, die über bloße Ästhetizismus-Kritik weit hinausgeht und dabei eine sehr persönliche Dimension hat. Nach dem unmittelbar nach Bergs Tod komponierten 4. Streichquartett hat der *Kandaules* Qualitäten einer weiteren Hommage an Berg³³, mit dem sich Zemlinsky offenbar seit der Zeit zunehmend verbunden fühlte, als seine Freundschaft zu Schönberg tiefere Risse bekam.

In einem 1909 geschriebenen Artikel Richard Spechts über Arnold Schönberg ist zu lesen: »Kein Zweifel: wer einem alten Geschmack nicht mehr die-

31 Vgl. den Brief Weberns an Zemlinsky vom 26. August 1919 sowie Alfred Clayton, »Der Traumgörge«, in: *The New Grove Dictionary of Opera* IV, London 1992, S. 791. – Aus mehreren Briefen Louise Zemlinskys an verschiedene Adressaten ist zu erfahren, daß Zemlinsky im hohen Alter oft am Klavier saß und von den alten Stücken besonders häufig den *Traumgörge* spielte. Er soll dabei bemerkt haben: »Das macht mit doch keiner weis, daß das keine gute Musik ist«.

32 Der bekannte Brief Erwin Steins an Schönberg vom 30. April 1936 ist die einzige Quelle zur Sache: »Wir haben Webern und Zemlinsky gefragt, obsie die Instrumentation machen wollen. Webern hat noch nicht abgelehnt. Er wird sich noch mit dem Particell befassen. Aber ich kann mir nicht vorstellen, daß etwas daraus wird. Zemlinsky schien als Theaterpraktiker anfangs große Lust zu haben. Nach zwei Tagen Studium sagte er ab und gab den Rat, nur das aufzuführen, was von Berg fertig vorliegt«, zitiert nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.), *Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1985, S. 248. Holland bestreitet indes, ohne dies näher zu begründen, daß Zemlinsky von Frau Berg in Betracht gezogen wurde, vgl. ebenda, S. 304.

33 Vgl. Kapitel III.1., Anm. 9.

nen und einen neuen erobern will, muß jenen alten Geschmack auf das empfindlichste verletzen. Der Künstler, der dies wagt, gleicht dem König Kandaules, der den Schlaf der Welt stört, und er wird nur dann Sieger bleiben, wenn das Neue, das er den Erwachenden zu bieten vermag, fruchtbar und stark genug ist, um lebendiger Ersatz für das Hergebrachte zu sein.«³⁴

Zemlinsky hat diesen Text zweifellos gekannt, da er einige Seiten zuvor auch ein kurzes Porträt seiner selbst enthält. Ob die zitierte Passage ihm 1935 gegenwärtig war, als er *Le Roi Candaule* las, muß offen bleiben. Doch es liegt nahe, daß er das zentrale moralische Problem der Oper, die Frage, inwieweit der schaffende Künstler das Recht hat, seiner »inneren Zuchtlosigkeit«³⁵ zu folgen und im Zuge künstlerischer Selbstverwirklichung auch noch das letzte Geheimnis zu entschleiern, nicht zuletzt als Allegorie der kompositionsgeschichtlichen Situation der jüngsten Vergangenheit verstanden und namentlich auf seinen künstlerischen Konflikt mit Schönberg, dessen radikalen Neuerungen er nicht folgen konnte und wollte, bezogen hat. In dieser Hinsicht ist *Der König Kandaules* ein Bekenntniswerk, noch einmal eine Oper von großem emphatischen Anspruch, die sich in ihrer programmatisch integrativen Tonsprache gegen jede Form von ästhetischem Fundamentalismus und die Begrenzung der Ausdrucksmöglichkeiten aus Gründen struktureller Konsequenz wendet. Zemlinsky lag es dabei jedoch fern zu moralisieren: so wie es in der Handlung keinen Schuldigen gibt, ist die Musik an keiner Stelle denunzierend.

Schwer zu beurteilen ist, inwieweit Zemlinsky in einer Zeit, in der individuelle Willkür und Zuchtlosigkeit sich in viel existentielleren Dimensionen als denen der Kunst ausbreiteten, den Gehalt des *Kandaules* im weiteren Sinne politisch verstanden hat: als Allegorie der düsteren Gegenwart, in der politischer und kultureller Fundamentalismus ganz andere Fragen aufwerfen als die von Ästhetik und Moral. Eine entsprechende Umdeutung des Dramas, die zwar möglich, aber erzwungen wäre, lag Zemlinsky fern. Dennoch werden aktuelle Zeitbezüge und politische Implikationen in der Oper wirksam. Sie zeigen sich in der Intensität, mit der Zemlinsky das Sujet mit einer autobiographischen Bedeutungsschicht verbindet. So gehen, vermittelt über die persönliche Deutung des Stoffes, seine Exilsituation in Wien und die Depression der Zeit in das Werk ein. Unabhängig von dieser Wendung bekommt indes die Auseinandersetzung mit der moralischen Verantwortung des Künstlers, dessen öffentlicher Umgang mit dem Schönen in Gides Sinn natürliches Bedürfnis und Gefahr zugleich ist, im Kontext der Zeitgeschichte nolens volens eine Bedeutung, die die Grenzen der Kunst weit überschreitet.

34 Richard Specht, »Die Jungwiener Tondichter«, in: *Die Musik IX/2.1909–10*, S. 3–16 und S. 80–85, hier S. 13.

35 Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*, München 21960, S. 53.