

Alexander Zemlinsky – Komponist zwischen den Zeiten

Hörbeispiel 1: „Der Himmel hat keine Sterne“ (op. 2, Nr. 2), 1894-96

CD 1,1 – Track 2

Ein variiertes Strophenlied ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, das Robert Schumann so ähnlich hätte komponieren können, mit faßlicher, symmetrisch abgerundeter Melodik und relativ unkomplizierten harmonischen Fortschreitungen.

Zemlinsky – ein Romantiker?

Hörbeispiel 2: „Lyrische Symphonie“ op. 18, 6. Satz, 1922

CD 2 – Track 6

Eine Komposition, die von der Schönheit, wenn man so will: von der heilen Welt des zuvor gehörten Liedes nichts übrig läßt. Der Tonsatz scheint vollkommen zersplittert, wie in Scherben geschlagen; die Singstimme irrt im luftleeren Raum umher, ohne Halt in einer Melodie zu finden (daher die gezackten Intervallsprünge). Tatsächlich ist ihr gleichsam der Boden entzogen worden, handelt es sich doch um eine Komposition, die man mit gutem Recht als „atonal“ bezeichnen kann. Wenn das erste Stück an Schumann erinnerte, so müßte man hier ein ganz anderes Vergleichsobjekt wählen, etwa die 1912 entstandenen „Altenberg-Lieder“ op. 4 von Alban Berg, die bei ihrer Uraufführung in Wien einen gewaltigen Skandal hervorriefen.

Zemlinsky – ein Pionier der musikalischen Moderne?

Hörbeispiel 3: „Misery“ (op. 27, Nr. 7), 1937/38

CD 1,2 – Track 28

Ein nostalgisch verhangener Blues, der zwar seine Herkunft vom europäischen Kunstlied nicht verleugnen kann, aber insgesamt eher in eine rauchige Bar gehört als in den Konzertsaal. Wäre man gezwungen, auch für dieses Werk einen stilistischen Bezugspunkt zu nennen, so käme man vielleicht auf die amerikanischen Songs von Kurt Weill oder George Gershwin.

Zemlinsky – ein potentieller Schlager- und Musickomponist?

Ist es angesichts dieser Vielfalt überhaupt möglich, einen bestimmten, unverwechselbaren „Zemlinsky-Stil“ zu lokalisieren? Oder sind gerade die chamäleonhaften Verwandlungen das Charakteristikum dessen, was man als „Handschrift“ des Komponisten bezeichnen könnte? Zemlinsky war – um es mit einem Wort zu sagen – ein Eklektiker. Er scheute sich nicht, verschiedenste Stile zu benutzen und sie unvermittelt nebeneinander zu stellen. Wachsam reagierte er auf alle musikalischen Strömungen und spiegelte sie in seinen eigenen Kompositionen wider. Etwas ganz Neues zu machen, zu unbekanntem Ufern aufzubrechen, das Alte einfach hinter sich zu lassen, wie Arnold Schönberg es tat – das war Zemlinskys Sache nicht. Deshalb hat der Musikwissenschaftler Horst Weber ihn als einen „retrospektiven Komponisten“ bezeichnet. Genau dies war auch der Grund, warum die Musik Zemlinskys in den Jahrzehnten nach seinem Tod ein solches Schattendasein fristete. Im Vergleich zu dem musikalischen Revolutionär Schönberg schien es Zemlinsky gewissermaßen an Profil zu mangeln. Er war weder ein konservativer Traditionalist, noch ein Bilderstürmer und Vorreiter der Moderne, sondern seine Stellung lag irgendwo dazwischen, schwer zu bestimmen und noch schwerer zu klassifizieren – in der Musikgeschichtsschreibung findet man dafür nur recht schwammige Begriffe wie „Spätromantik“ oder „spätromantische Moderne“. Zemlinsky spürte sehr genau, daß die Musiksprache des 19. Jahrhunderts an ihr Ende gelangt war, daß etwas Neues kommen mußte, aber er fühlte sich der Tradition viel zu sehr verbunden, um einfach mit ihr zu brechen. Und so kommt es, daß seine Kompositionen in einem merkwürdigen Spannungsfeld angesiedelt sind: Alles, was das 19. Jahrhundert an musikalischen Stilmitteln hervorgebracht hat, besonders im Hinblick auf die Möglichkeiten der Dur-Moll-tonalen Harmonik, wird noch einmal ausgereizt und bis an die Grenzen der Auflösung getrieben. Doch den Schritt über diese Grenze vollzieht Zemlinsky nur ein einziges Mal – eben in dem vorhin gehörten Satz aus der „Lyrischen Symphonie“. Hier fällt das harmonische Gerüst der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Musiksprache so vollständig in sich zusammen, daß nur noch Splitter und Trümmer übrig bleiben. Es scheint, als stürze sich Zemlinsky für einen Moment in jenen Abgrund, den er ansonsten mit seiner Musik nur umkreist, während er zugleich Halt in der Tradition sucht.

Um diese merkwürdige Verschränkung von Nostalgie und Modernität in Zemlinskys Schaffen verstehen zu können, muß man sich das kulturelle Milieu vergegenwärtigen, in dem der Komponist seine Prägung erfuhr. Im Wien der Jahrhundertwende standen die verschiedensten musikalischen „Glaubensrichtungen“ einander gegenüber. Auf der einen Seite war die Stadt ein Hort der Tradition. Besonders das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, in dem Zemlinsky sein kompositorisches Handwerk erlernte, huldigte einem akademisch-

trockenen Klassizismus, der sich auf die konservative Ästhetik Eduard Hanslicks berief und als dessen Schutzpatron Johannes Brahms galt. Zemlinskys Lehrer am Konservatorium (vor allem Robert Fuchs) verstanden sich selbst als Verwalter des klassischen Erbes, das gegen alle Neuerungen verteidigt werden mußte, und der Hauptfeind in diesem musikalischen „Glaubenskrieg“ hieß Richard Wagner. Zu der Zeit, als Zemlinsky die Ausbildung am Konservatorium beendete, also 1892, war Wagner schon einige Jahre tot und auf der Opernbühne hatten sich seine Werke längst durchgesetzt. Aber man muß sich vor Augen halten, daß jeder Komponist, dessen Musik allzu deutlich von Wagners Einfluß geprägt war, in den Jahren um 1900 immer noch zur musikalischen Avantgarde gezählt wurde. Zemlinsky geriet als Student des Konservatoriums unweigerlich in die erbitterte Auseinandersetzung zwischen den Anhängern Johannes Brahms' und denjenigen Richard Wagners hinein, und seine ersten überlieferten Kompositionen verraten, auf welche Seite er sich zunächst schlug. Werke wie die Symphonie in B-Dur von 1897 oder das Klarinetten trio in d-Moll op. 3 von 1896 sind ohne das Vorbild Johannes Brahms' nicht denkbar. Insbesondere das Klarinetten trio stellt unverkennbar eine Hommage an Brahms' op. 114 dar, und das nicht nur, weil es eine identische Instrumentalbesetzung aufweist (Klarinette, Violoncello, Klavier). Auch der schwermütige, elegische Tonfall der Musik ist so unverkennbar „brahmsisch“, daß es scheint, als habe Zemlinsky dem älteren Komponisten hier ganz bewußt seine Reverenz erweisen wollen.

Hörbeispiel 4: Brahms: Klarinetten trio a-Moll op. 114 (Fassung für Viola, Violoncello und Klavier), 1. Satz (Beginn)

CD 3,1 – Track 1

Hörbeispiel 5: Zemlinsky: Klarinetten trio d-Moll op. 3, 1. Satz (Beginn), 1896

CD 4 – Track 9

Zemlinsky selbst gab in einem 1922 veröffentlichten Zeitschriftenartikel zu, daß er „eine lange Zeit [...] ganz unter dem Einflusse Brahms'“ gestanden habe: „Ich erinnere mich, wie es auch bei meinen Kollegen als besonders rühmend galt, so ‚Brahmsisch‘ als nur möglich zu komponieren. [...] Dann kam natürlich eine Reaktion. Mit dem Bestreben, sich selbst zu finden, war auch eine energische Reaktion von Brahms weg gegeben. Es gab Zeiten, wo die Verehrung und Bewunderung für Brahms ins förmliche Gegenteil umschlug [...].“ Der Versuch, aus dem Fahrwasser der Brahms-Tradition hinauszugelangen, führte Zemlinsky zwangsläufig zu dessen Antipoden Richard Wagner. Die neuen Dimensionen des musikalischen

schen Ausdrucks, die Wagner in *Tristan und Isolde* erschlossen hatte, übten auf Zemlinsky (wie auf so viele Komponisten seiner Generation) einen unwiderstehlichen Reiz aus. Im Zentrum der Bewunderung und kompositorischen Aneignung stand vor allem die spannungsgeladene, chromatische Harmonik des *Tristan*-Stils, bei der sich das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz so weit zugunsten der Dissonanz verschoben hatte, daß die Grundfesten des Dur-Moll-Systems ins Wanken geraten waren. Emblematisch hierfür ist die erste Phrase des Orchestervorspiels zu *Tristan und Isolde*.

Klavierbeispiel („Tristan-Akkord“)

Die Suspension der Tonika ist für den *Tristan*-Stil ebenso charakteristisch wie die weitgehende Vermeidung reiner Dreiklänge. Hierdurch ergibt sich eine Musik, die im eigentlichen Sinne keinen Grundton, kein tonales Zentrum mehr kennt und daher außerhalb jeder klar definierten Tonart zu „schweben“ scheint (Begriff der „schwebenden Tonalität“). Die permanente, durch den chromatischen Stimmverlauf erzeugte Fortschreitung von Dissonanz zu Dissonanz verleiht dem Tonsatz zudem etwas Ruheloses, Schweifendes, da die Kadenz als stabilisierender Faktor sowie als Zielpunkt des harmonischen Geschehens wegfällt.

All diese Charakteristika finden sich in einer Liedkomposition Zemlinskys aus dem Jahr 1901, die gleichsam das Tor zu einer neuen musikalischen Welt öffnet. Wenn man das Klarinetten trio op. 3 von 1896 als eine Hommage an Brahms bezeichnen kann, so ist es sicherlich nicht falsch, hier von einer Hommage an Wagner, genauer gesagt: von einer Hommage an *Tristan und Isolde* zu sprechen. Der repetierte Klang, mit dem das Lied beginnt, ist nichts anderes als der *Tristan*-Akkord, wodurch von Anfang an jede Zentrierung auf einen Grundton bzw. eine Grundtonart vermieden wird; und die drängenden Synkopen der Klavierbegleitung, die den Eindruck der Ruhelosigkeit noch verstärken, rufen eine berühmte Stelle aus dem zweiten Aufzug von Wagners Musikdrama ins Gedächtnis.

Hörbeispiel 6: „O sink hernieder, Nacht der Liebe“ (*Tristan und Isolde*, 2. Aufzug)

CD 5,3 – Track 5

Hörbeispiel 7: „Entbietung“ (op. 7, Nr. 2), 1901

CD 1,1 – Track 27

Der Abstand dieser höchst sinnlichen, geradezu ekstatischen Klangsprache zum „brahmischen“ Tonfall des Klarinettrios könnte nicht größer sein. Man darf hieraus jedoch nicht den Schluß ziehen, daß Zemlinsky sich von Brahms völlig abgewandt hätte, auch wenn dies zeitweise der Fall gewesen sein mag. Was die Harmonik betrifft, so hat er zwar den von Wagners *Tristan* ausgehenden Weg konsequent fortgesetzt, aber in anderer Hinsicht blieb er der Kompositionsweise von Johannes Brahms verpflichtet, indem er nämlich den Verlust an harmonischer Stabilität durch ein strenges Formbewußtsein auszubalancieren suchte. Wie Brahms war Zemlinsky darauf bedacht, die einzelnen Themen und Motive einer Komposition miteinander zu vernetzen, so daß im Idealfall alle melodischen Gestalten aus einem einzigen Kern hervorgehen und die Musik als Ganzes ein quasi „organisches“ Wachstum entfaltet, da jedes Thema sich aus dem Vorhergehenden logisch entwickelt. Arnold Schönberg hat in seinem berühmten Aufsatz *Brahms, the Progressive* für dieses Verfahren den Begriff „entwickelnde Variation“ geprägt.

Beispiel für „entwickelnde Variation“ bei Zemlinsky:

Klarinettrio d-Moll op. 3, 1. Satz, Ableitung des Hauptthemas aus dem Seitenthema (siehe Notenblatt)

Zemlinsky hat in seinem Schaffen gewissermaßen eine Synthese von Wagner und Brahms angestrebt, indem er Wagners Innovationen auf dem Gebiet der Harmonik übernahm und sie mit der strengen kompositorischen Logik Brahms' verknüpfte. Diese Synthese war durchaus neu und ungewöhnlich, galten doch Brahms und Wagner – wie vorhin erwähnt – als Antipoden, als Vertreter zweier völlig unvereinbarer ästhetischer Konzepte. Und einen seiner Schüler sollte Zemlinsky mit dieser Idee besonders nachhaltig beeindruckt haben, nämlich Arnold Schönberg. In Schönbergs Erinnerungen an Zemlinsky heißt es: „*Als ich ihn [Zemlinsky] kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde.*“

Daß Zemlinsky den drei Jahre jüngeren Schönberg zum „Wagnertum“ bekehrte, sollte für die Musikgeschichte gravierende Folgen haben, denn es war bekanntlich Schönberg, der die chromatische Harmonik des *Tristan* bis an die äußersten Grenzen der Tonalität führte, um dann schließlich 1907 den Sprung ins Ungewisse zu wagen und das zweihundertfünfzig Jahre alte Dur-Moll-System gänzlich über Bord zu werfen – ein Schritt, zu dem sich Zemlinsky niemals entschließen konnte. Auf Schönbergs Hinwendung zur Atonalität angesprochen, äußerte Zemlinsky: „*Vor den letzten Werken Schönbergs stehe ich nicht immer mit gleicher*

Liebe, aber immer mit gleichem Respekt. Ich weiß aber aus Erfahrung, daß ich auch zu jenen Werken, die mir heute noch stumm sind, morgen schon ein liebevolles Verhältnis bekommen kann. Ich warte auch getrost, denn ich habe Vertrauen zu mir.“ Es spricht für Zemlinskys Toleranz als Mensch und Komponist, daß er seine persönliche Entscheidung, an der Tonalität festzuhalten, nicht als allgemeingültige Norm verstanden wissen wollte. In seiner Funktion als erster Kapellmeister am Königlichen Deutschen Landestheater in Prag hat er auch jene atonalen Werke Schönbergs zur Aufführung gebracht, für die er – nach eigener Aussage – zwar Respekt, aber keine Liebe empfand.

Auch wenn Lehrer und Schüler spätestens seit 1907 getrennte Wege gingen, hat Schönberg nie einen Zweifel daran gelassen, daß der Unterricht bei Zemlinsky für seine eigene Entwicklung als Komponist von größter Bedeutung war. In einem Nachruf aus dem Jahr 1949 heißt es: *„Der dritte meiner Freunde, Alexander von Zemlinsky, ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und Probleme des Komponierens verdanke. Ich habe immer fest geglaubt, daß er ein großer Komponist war, und ich glaube noch immer fest daran. Möglicherweise wird seine Zeit früher kommen, als man denkt.“* Diese warmherzigen, fast beschwörenden Worte lassen jedoch zugleich deutlich werden, daß Zemlinsky 1949, also acht Jahre nach seinem Tod im amerikanischen Exil, ein vergessener Komponist war, und es wäre verkürzt, hierfür allein die politische Entwicklung in Europa verantwortlich zu machen, durch die seine Kunst als „entartet“ gebrandmarkt wurde. Lange vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, nämlich bereits in den Jahren um 1910, war Zemlinsky in ein musikgeschichtliches Abseits geraten, da er sich nicht dazu durchringen konnte, den Schritt in die Atonalität mitzuvollziehen. In den konservativen Kreisen, die besonders das Wiener Musikleben prägten, galt seine Musik unverändert als „modern“ und „avantgardistisch“, doch aus der Perspektive Schönbergs und seiner Anhänger mußte sie gerade umgekehrt als „traditionell“, wenn nicht gar „veraltet“ erscheinen. Zemlinsky war von der Entwicklung, die er selbst in Gang gebracht hatte, gewissermaßen überholt worden. Zu „modern“ für die einen, zu „konservativ“ für die anderen, wurde er zu einem „Komponisten zwischen den Zeiten“.

Der Moment, an dem Zemlinsky von seinem Schüler Schönberg „überholt“ wurde, läßt sich relativ konkret angeben: Im Jahr 1904 hatten beide Komponisten sich die Aufgabe gestellt, eine Symphonische Dichtung für großes Orchester zu schreiben. Zemlinsky wählte als Thema Hans Christian Andersens Märchen *Die Seejungfrau*, Schönberg entschied sich für das Drama *Pelléas et Mélisande* von Maurice Maeterlinck. Beide Werke wurden im gleichen Konzert am 25. Januar 1905 uraufgeführt. Als Schönberg seinem Freund und Lehrer die fertige Partitur zur Ansicht zukommen ließ, regierte dieser sichtlich irritiert: *„Deine Composition schickte ich*

Dir noch nicht, weil ich nach dreimaligem, genauestem Durchsehen, mit bestem Willen noch keinen ganzen Eindruck hatte. [...] Das Werk ist so compliciert, wie ich keines bisher gesehen habe [...]. Und ich bin doch sonst nicht so sehr ungeschickt.“ Zemlinskys Ratlosigkeit ist durchaus verständlich, denn was Schönberg in seiner Symphonischen Dichtung komponiert hatte, überbot an Komplexität alles vorher Dagewesene. Erstmals finden sich hier Klänge, die aus dem tonalen Gefüge ausbrechen (Quartenakkorde); die Kontrapunktik entfaltet eine für damalige Verhältnisse unerhörte Kompliziertheit und Dichte; die Form des ca. 40 Minuten dauernden, einsätzigen Stückes ist beim bloßen Hören kaum mehr zu erfassen; und auch was die Instrumentation anbelangt, so strebte Schönberg nach bizarren, betont häßlichen und verzerrten Klangwirkungen (Posaunenglissandi). Demgegenüber erscheint Zemlinskys *Seejungfrau* geradezu „klassisch“: Übersichtlich in drei Sätze gegliedert, bleibt sie mit ihrem instrumentalen Farbenrausch einem Schönheitsideal verpflichtet, von dem sich Schönberg 1905 bereits zu verabschieden begann.

Hörbeispiel 8: Schönberg: „Pelléas und Mélisande“ op. 5 (Auszug)

CD 6 – Track 6

Hörbeispiel 9: Zemlinsky: „Die Seejungfrau“, 2. Satz (Beginn), 1904

CD 7 – Track 2

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß Zemlinskys kompositorischer Stil am leichtesten „von außen“ zu bestimmen ist. Man kann seine Musik hinsichtlich ihrer Wurzeln bei Brahms und Wagner untersuchen und sie zugleich von Schönberg abgrenzen; man kann sie auf frühere und spätere Entwicklungen der Musikgeschichte beziehen und so ihre eigentümliche „Zwischenstellung“ kenntlich machen. Doch es bleibt die Frage, ob damit Zemlinskys Identität als Komponist hinreichend erfaßt ist. Eine wirklich befriedigende Antwort hat die Musikgeschichtsschreibung bisher nicht finden können. Wie soll man Zemlinskys Stil bezeichnen? Als „Spätromantik“? Als „spätromantische Moderne“? Noch komplizierter wird es, wenn man einen dritten Begriff einführt, der in bezug auf Zemlinskys Musik hin und wieder begegnet, nämlich den des „musikalischen Jugendstils“. So fragwürdig dieser Terminus ist, so hilfreich kann er doch sein, um ein wesentliches Charakteristikum von Zemlinskys Tonsprache zu beschreiben: die Verabsolutierung der Klangfarbe gegenüber dem prozesshaften musikalischen Verlauf. Man findet bei Zemlinsky immer wieder Passagen, in denen die Musik stillzustehen scheint. Es breitet sich dann eine Art Klangfläche aus, die mehr oder

weniger statisch bleibt und nur in verschiedenen, zumeist sehr hellen und glitzernden Instrumentalfarben ausgeleuchtet wird. Auf diese akkordische Klangfläche trägt der Komponist melodische Ornamente und Arabesken auf, die kein ein fest umrissenes Thema ergeben und nicht auf weitere Entwicklung drängen, sondern nur um sich selbst kreisen. In solchen Momenten verliert die Musik gewissermaßen an Gegenständlichkeit, da es ja keine eigentlichen Themen oder Motive gibt, und der Hörer wird allein auf die Orchesterfarben sowie auf die flutenden Arabesken und Ornamente verwiesen.

Fläche – Farbe – Ornament: Die Begriffe stellen einen Bezug zur Malerei des Jugendstils her. Als Beispiel sei Gustav Klimt herangezogen, genauer gesagt eine Werkvorlage zu dessen 1905-1910 entstandenen „Stocletfries“ („Lebensbaum“, mittlerer Teil, S. 199). Die räumliche Perspektive wird hier zur Fläche reduziert, und auf dieser Fläche zeichnet sich der Baum nicht „gegenständlich“ ab, sondern nur als geschwungene Ornamentik; helle, leuchtende Farben dominieren.

Nun ein „akustisches Pendant“ dazu: Das erste der drei „Ballettstücke“ von 1901/02 mit dem Titel „Reigen“. Bei diesem Werk handelt es sich um eine Orchestersuite aus dem Ballett *Der Triumph der Zeit*, dessen Handlung von keinem Geringeren als Hugo von Hofmannsthal entworfen wurde, das aber trotzdem niemals zur Aufführung gelangte, nachdem der Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, es abgelehnt hatte. Während der Arbeit schrieb Zemlinsky an Hofmannsthal, er wolle mit seiner Musik „*feierliche, warme, flüssige Stimmungen*“ erzeugen, und diese Charakterisierung trifft exakt zu. Das erste Stück beginnt mit ruhenden, flächig ausgebreiteten Akkorden in den tiefen Registern, über die helle, glitzernde Instrumentalstimmen rieseln, ohne daß sich zunächst ein Thema herausbilden würde. Wie es bei Klimt keinen „gegenständlichen“ Baum gibt, sondern nur geschwungene Ornamente, so existiert hier zunächst kein „gegenständliches“ Thema, sondern nur ein flimmerndes Gewirr von Arabesken und Farben. Und die fehlende Raumperspektive des Klimt-Bildes findet ihr Gegenstück in der tendenziellen Statik der Musik.

**Hörbeispiel 10: Drei Ballettstücke für Orchester („Der Triumph der Zeit“), 1. Stück
(Beginn), 1901/02
CD 8 – Track 4**

Die Art und Weise, wie Zemlinsky aus diesem gestaltlos-ornamentalen Beginn schließlich doch ein einprägsames, konturiertes Thema gewinnt, erinnert wiederum an das „brahmsische“ Verfahren der „entwickelnden Variation“. **(Klavierbeispiel)**

Eine Bemerkung zum Schluß: In Zemlinskys Musik fließen unterschiedlichste Stile und Kompositionstechniken zusammen, und es ist nicht leicht, den Kern seiner künstlerischen Persönlichkeit aus der so entstehenden Mixtur herauszufiltern. Ihn als einen „Eklektiker“ zu bezeichnen, ist sicherlich nicht falsch, doch es stellt sich die Frage, welche Wertung man damit verbinden soll. Lange Jahre wurde Zemlinskys Aufnahmefähigkeit und Offenheit als „Ich-Schwäche“ ausgelegt. Heute hingegen hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Qualität seiner Musik gerade in der Flexibilität und Wandelbarkeit ihres Idioms besteht, und daß die Schwierigkeit, den unverwechselbaren „Zemlinsky-Stil“ konkret zu benennen, die Existenz dieses Stils keineswegs in Frage stellt. Es war Theodor W. Adorno, der diesen Gedanken erstmals formulierte, und mit einem Zitat von ihm möchte ich meinen Vortrag beschließen:

„Die Stoffe und Formen, die er [Zemlinsky] wählte, mahnten ohne Scheu die der berühmtesten Zeitgenossen. [...] Aber sein Eklektizismus ist genial durch die Steigerung von Rezeptivität zu wahrhaft seismographischer Reaktionsfähigkeit all den Reizen gegenüber, von denen er sich überfluten läßt. [...] Weichheit, Spürfähigkeit, Nervosität, die Phantasie, Heterogenes zu mischen, zeitigen ein durchaus Unverwechselbares; und während das [...] Ohr die Vorbilder seiner Werke wie seiner Musiksprache mühelos angeben kann, tut es dem spezifisch Zemlinskyschen keinen Abtrag, daß es nur so schwer präzise zu bezeichnen ist.“