

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 66

Artikel: "Das Allerschönste ist abstossend" : "Der Zwerg" von Alexander Zemlinsky oder: Die Kunst, Hässlichkeit zu Orchestrieren
Autor: Starobinski, Georges / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927989>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«DAS ALLERSCHÖNSTE IST ABSTOSSEND»

VON GEORGES STAROBINSKI

«Der Zwerg» von Alexander Zemlinsky oder: Die Kunst, Hässlichkeit zu Orchestrieren

«Von subtilstem Reize ist die meisterliche Instrumentation, ein Raffinement letzter Klänge», konnte man am Tag nach der Kölner Uraufführung von *Der Zwerg* im Mai 1922 in einer Rezension lesen. Diese vollendete Instrumentationskunst hat Zemlinsky sich nicht nur am Schreibtisch, sondern auch am Dirigentenpult erworben. Sowohl in den Theatern wie in den Konzertsälen von Wien, Prag oder Berlin tätig, stand er an vorderster Front, wenn es um die Wiedergabe auch komplexester zeitgenössischer Partituren ging, oft auch bei Uraufführungen. Und dies ist hörbar. Man spürt in seiner Orchesterbehandlung die Lehren, die er aus dem Umgang mit den grossen sinfonischen Werken seiner Zeit gezogen hat, man spürt, wie sehr er vom Studium von Strauss, Mahler und Schönberg, doch auch von der französischen Musik, sei es die von Debussy, Dukas oder Ravel, profitiert hat. Und dies, ohne auch nur das Geringste von seiner Originalität zu opfern.

ORCHESTERREALISMUS

Dass Zemlinsky ein Opernlibretto wählte, das die Hässlichkeit thematisiert, hat gewiss damit zu tun, dass er zu den grössten Instrumentationskünstlern seiner Zeit gehörte: Den Gegensatz zwischen zwei kontrastierenden Komplexen darzustellen, zwischen der prachtvollen Anmut einer umworbenen Infantin und dem missgestalteten Körper eines Zwerges, stellte eine eigentliche Herausforderung an die Klangimagination des Komponisten dar. Wie ist Hässlichkeit zu orchestrieren?

Dieser Herausforderung haben sich die meisten der grossen Instrumentationskünstler des 19. Jahrhunderts angenommen. Denn der Gedanke, Hässlichkeit musikalisch darzustellen, ist an sich nicht neu. Er reicht vielmehr mindestens bis in

die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurück. Seit den 1830er Jahren stand die Ästhetik des Hässlichen als eine seiner extremsten Formen im Zentrum der Debatte über den «musikalischen Realismus».¹ Sie hatte ihre Theoretiker und Verfechter, aber auch ihre Gegner, konservativ Gesinnte, gefangen in ihrem Ideal des Schönen, das mit «charakteristischen» Elementen unvereinbar war. Der musikalische Realismus, der sich als ästhetische Oppositions- oder gar Provokationsbewegung definierte, manifestierte sich unter anderem in der Wahl von Stoffen – Opernlibretti oder sinfonischen Programmen –, die die Normen des Genres in Frage stellten und worin es offensichtlich darum ging, auch noch die kleinsten Details musikalisch zu charakterisieren. Unweigerlich musste die Faszination für das Fremdartige, Abnorme und Groteske (dessen Wichtigkeit bei einem Victor Hugo bekannt war) ungeahnte Klänge hervorbringen. Und es liegt auf der Hand, dass die wichtigen Stationen des musikalischen Realismus – von Berlioz bis Richard Strauss – zu grossen Teilen mit den Entwicklungen der modernen Instrumentation zusammenfallen.² Mit anderen Worten: der musikalische Realismus – und im besonderen die Ästhetik des Hässlichen – diente als Legitimation für die ausgefallensten Klangerfindungen.

Zemlinskys *Zwerg* hat somit Teil an der realistischen Ästhetik sowohl durch die Handlung wie durch eine sinfonische Dramaturgie, die in jedem Augenblick durch die Erfordernisse der Bühne bestimmt wird. Arnold Schönberg – der Schüler und Schwager Zemlinskys – bewunderte gerade, wie sehr in jeder von dessen Opern die Klangerfindung «direkt aus der Handlung» entspringt. Von der Instrumentation zu sprechen heisst in diesem Falle also nicht nur, die Klangalchemie eines Genius des modernen Orchesters zu analysieren, sondern führt direkt in die Substanz des Werkes selbst hinein.

1. Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1984, S. 54.

2. Berlioz' Instrumentationslehre und deren überarbeitete Fassung von Strauss waren zur Zeit Zemlinskys verbindlich.

3. Die Beziehung zwischen Musik und Jugendstil wird unter anderem in einem Text von Carl Dahlhaus, «Musik und Jugendstil» (in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Zürich 1980), problematisiert.

4. Für eine Studie zu den Klangflächen in Zemlinskys Opern vgl. Gernot Gruber, «Klangkompositionen in den Opern Zemlinskys», in: *Alexander Zemlinsky, Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1976, S. 93–100. Zur «Verräumlichung» der musikalischen Zeit um 1900 vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 27ff.



Alexander
Zemlinsky
© Lebrecht
Collection

SYNÄSTHESIE UND KLANGSYMBOLIK

Ist auch der Gedanke, Hässlichkeit musikalisch darzustellen, keinesfalls neu, so haben ihn doch nur wenige Werke in derart zentraler Weise thematisiert wie *Der Zwerg*, worin der Gegensatz zwischen Schönheit und Hässlichkeit die Hauptthematik ist, der neuralgische Punkt, um den sich das Libretto in jedem Augenblick dreht. Gewiss gibt es einen äusseren Gegensatz zwischen der ästhetisierenden Welt der Infantin und der missgestalteten Erscheinung des Zwerges, doch auch einen inneren zwischen der reinen Seele und dem missgestalteten Körper des Zwerges oder zwischen seiner Erscheinung und dem Bild, das er von sich macht, oder auch zwischen der physischen Anmut der Infantin und ihrer moralischen Gefühllosigkeit. Wie geht Zemlinsky mit diesen Dualitäten, Kontrasten und Zweideutigkeiten um, wie macht er sie in derart suggestiver Weise hörbar?

Untersuchen wir seine Orchesterpalette. Man findet verhältnismässig neuartige Farben, die durch Konvention oder wegen synästhetischer Assoziationen eine semantische Dimension haben. Es mag ganz offensichtlich heikel erscheinen, eine Instrumentalfarbe auf eine bestimmte Bedeutung festzulegen – die Gegenbeispiele fehlen nie. Es steht jedoch ausser Zweifel, dass Zemlinsky mit solchen Assoziationen rechnet. Er wendet sich an unser synästhetisches Empfindungsvermögen, an unsere Vorstellungskraft und an unsere Erinnerungen.

Es ist die klare und kühle Klanglichkeit der Harfe, des Glockenspiels und zumal der Celesta, die die Welt der Infantin charakterisieren. Diese leuchtenden Klänge verleihen dem ersten Auftritt der Infantin – einer der eindrucklichsten Seiten der Partitur – den Charakter einer sonnengleichen Erscheinung. «Helle Gestalten tänzeln, Fangball spielend,

auf die Wiese im Garten», heisst es in einer Szenenanweisung. Auf dem Hintergrund der bewegungslosen Streicher zeichnen Flöten und Piccolo, Glockenspiel, Harfe und Celesta schmückende Arabesken, die an die Jugendstil-motive des beginnenden Jahrhunderts erinnern.³ Durch die Abwesenheit harmonischer Fortschreitung und thematischer Arbeit wird die Zeit zum Raum, und die musikalische Entwicklung erstarrt in einem einzigen Spiel der Farben.⁴ Diese Klangfläche, veredelt noch durch das Gold von Becken und Triangel, gehört in die Tradition des «Naturbildes»⁵, vertreten zumal durch Beethoven, Wagner, Schreker und zahlreiche andere, durch Partituren also, die Zemlinsky als Dirigent gut kannte. So scheint es möglich, dass er sich an das Orchestervorspiel von Schönbergs *Gurrelieder* erinnert hat, die er im Juni 1921, als er am *Zwerg* arbeitete, dirigierte. Dieses Konzert war offenbar einer seiner grössten Triumphe als Interpret und einer der wenigen wirklichen Erfolge Schönbergs in Wien.⁶ Fernere Erinnerungen finden ihr Echo möglicherweise in der Orchesterbegleitung der Infantin, zumal die irisierende Klangfülle von Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, deren Erstaufführung im deutschsprachigen Raum Zemlinsky in der Volksoper Wien ab 1908, nur ein Jahr nach der Pariser Uraufführung, dirigierte hatte.

Dass die Celesta stets dann eingesetzt wird, wenn von Glanz (die Infantin, die Dämmerung, die prachtvollen Geburtstagsgeschenke) oder schimmernden Oberflächen (die «trüben Gläser», in denen der Zwerg sein eigenes Bild erblickt) die Rede ist, stimmt durchaus mit den Assoziationen überein, die ihre Klanglichkeit hervorruft. Seit einer ihrer ersten Verwendung in Tschaikowskys Ballett *Der Nussknacker* (1892), worin sie den Tanz der Zuckerfee begleitet,⁷ bis hin zu jüngeren Werken wie Britten's *The Turn of the Screw* (1954), in dem sie die ätherische und quälende Gegen-

5. Zu den Ursprüngen des «Naturbildes» vgl. Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 135ff., sowie von demselben Autor *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6), Laaber 1989, S. 252–261.

6. Vgl. Susanne Rode Breyman, «Zemlinskys Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater», in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hg. von Hartmut Krones, Wien 1995, S. 272.

7. Eigentlich ist Gustave Charpentier Tschaikowsky mit dem Einsatz der Celesta in der Oper vorangegangen. Seine Oper *Louise* wurde zwar zwischen 1889 und 1896 komponiert, doch erst 1900 uraufgeführt.

wart des Gespenstes Quint darstellt, wurde die Celesta immer wieder mit einer bestimmten Form des Irrealen, auch des Verführerischen in Verbindung gebracht. Näher bei Zemlinsky liegen etwa jene wundervollen Stellen, in denen Richard Strauss auf die silbrige Klanglichkeit der Celesta zurückgreift. Man mag an die zeitlose Szene im *Rosenkavalier* denken, wenn Oktavian, atemlos vor Rührung, Sophie die silberne Rose überreicht. Und man denkt an jene Wilde'sche ältere Schwester der Infantin, *Salome*, wo die Girlanden der Celesta – wie in *Der Zwerg* – die tödliche Schönheit der Prinzessin mit nächtlichem Glanz versehen oder das Schillern und Glitzern wertvoller Metalle evozieren – die silberne Platte, auf der Salome den Kopf Jokanaans oder von Herodes angebotene Schätze zu erhalten verlangt. Zemlinsky kannte *Salome* gut, er hatte 1906 in Graz die österreichische Erstaufführung zusammen mit Mahler, Schönberg und Berg gehört,⁸ und er war 1911 verantwortlich für die Wiener Erstaufführung in der Volksoper.⁹ Wir werden sehen, wie sehr dieses Werk für ihn von exemplarischem Charakter war.

Märchenhaftes und Verlockungen sind im Chor der Dienerinnen immer gegenwärtig. Dieser Chor nimmt die Form eines langsamen Walzers an, gleichsam um uns daran zu erinnern, dass die alte spanische Welt eigentlich aus Wien erträumt wird. Und wenn dieser Walzer psychologisch so treffend die Welt der Infantin charakterisiert, dann liegt dies in erster Linie an den instrumentalen Farbwechseln: Zwischen den warmen Tuttis und den zarteren Texturen von kristalliner Klanglichkeit (Flageolets und Pizzicati der Streicher, Celesta, Harfe, Triangel, Glockenspiel und Piccolo) durchschreitet man einen Weg von überschwänglicher Sinnlichkeit zur leblosen Kälte von Automaten. Wie könnte man das Portrait einer herzlosen Heroine besser zeichnen?

Auch in der folgenden Episode, wo die Infantin und ihre Dienerinnen die Vorbereitungen des Festes unterbrechen, indem sie den Geschenktisch im eigentlichen Sinne des Wortes erstürmen, wählt Zemlinsky symbolisch beladene Klangfarben. Trompeten und Pauken verleihen den zerstörerischen Kapriolen der Infantin martialischen Charakter, während die verhältnismässig neue Orchesterfarbe des Xylophons unüberhörbar das Elementare des geschlagenen Holzes, das Barbarische evoziert. Und kaum auszuhaltende Entfesselung von Gewalt wird später zu hören sein, wenn das Xylophon mit seinen Schlägen die tragische Konfrontation des Zwerges mit seinem eigenen Bild rhythmisiert. Tatsächlich also macht sich Zemlinsky auch hier eine Bedeutung zu eigen, die diesem Instrument seit seinem Einzug in das Orchester oft zugewiesen worden ist, von Saint-Saëns' *Danse macabre* (1874) bis zu zeitlich näheren Werken (wiederum *Salome*).

Auf instrumentale Symbolik greift Zemlinsky auch in der folgenden Szene zurück, um das Portrait des Zwerges zu zeichnen, oder genauer: um seine Psychologie darzustellen. Doch werden hier andere Erinnerungen herangezogen. Verweist die melancholische Melodie des Englischhorns seit der ersten Erwähnung des Zwerges nicht unfehlbar auf die «alte Weise», auf die altertümliche Melodie, die den letzten Akt des *Tristan* durchzieht? Die Anspielung ist offensichtlich beabsichtigt. Und wenn sie auch nicht im Sinne der Vorlage Oscar Wildes sein dürfte, so folgt sie doch Georg Klaren, dem Librettisten Zemlinskys. Denn zwischen Märchen und Opernlibretto hat sich die Figur des Zwerges merklich verwandelt. Bei Wilde das Kind eines Köhlers, das wie ein Wild von Jägern gefangen worden ist, wird der Zwerg bei Klaren – gleich wie die Infantin – zum Erwachsenen («vielleicht kaum über zwanzig alt, vielleicht alt wie die Sonne»), einem mysteriösen Wesen mit dem Ruf eines Sängers (im Orches-

ter angekündigt durch gedämpfte Trompeten), das, angeblich adlig, an einen Sultan verkauft wurde, nachdem es zehn Jahre auf einem spanischen Schiff gefangen gehalten worden war. Einzig eine vom Tod der Mutter überschattete Kindheit gibt einen Hinweis auf die Herkunft dieses seltsamen Künstlers. Wie könnte man deutlicher sein? Ganz offenbar ordnet sich Klarens Zwerg weniger in die Linie der wilden Kinder als in diejenige melancholischer Künstler ein, und damit wird das Werk zu einer eigentlichen *Künstleroper*. Doch dieser neue Tristan – dies ist das ganze Drama – ist Gefangener eines Heers von Alberich. Und auch dies macht das Orchester Zemlinskys ohne Zweideutigkeiten hörbar.

ENTSTELLTE KLÄNGE

Bevor das Englischhorn von der Seele des Zwerges spricht, mimen groteske Figuren im tiefen Register des Orchesters seinen humpelnden Gang. Der Stil nähert sich jenem der ersten Szene von Wagners *Rheingold*, wo der Nibelunge Alberich vergeblich versucht, der Rheintöchter habhaft zu werden. Zemlinskys Charakterisierungskunst geht allerdings viel weiter. Um die Hässlichkeit musikalisch auszudrücken, begnügt er sich nicht damit, die Farben seiner Orchesterpalette neu zu kombinieren. Vielmehr entstellt er sie. Die Deformierung des Klangs erscheint als Pendant zur körperlichen Missgestalt. Alle Mittel werden zu diesem Zweck eingesetzt: der Norm widersprechende Spielweisen oder ungewöhnliche Register. Das Blech setzt Dämpfer auf, die Streicher spielen nahe am Steg oder auch *col legno*, Glissandi werden von den überraschendsten Instrumenten verlangt und dazu in Registern, die sie noch fremdartiger werden lassen. Die Klangfarbe bildet wohlverstanden nur ein einzelnes Element in Zemlinskys Ausdrucksregister, das reich an rhythmischen Figuren und harmonischen Verbindungen ist, die aufhorchen lassen. Eigentlich dürfte man die Klangfarbe nicht isoliert betrachten. Die Tatsache etwa, dass das Motiv des humpelnden Ganges auf einem Segment der Ganztonleiter basiert – in der Oper des 19. Jahrhunderts oft mit dem Fremden assoziiert, gar mit dem Diabolischen –, trägt in wichtiger Weise zur Schaffung eines ganz bestimmten Klimas bei.

«Mit groteskem Vortrag», schreibt Zemlinsky unter das Leitmotiv (denn tatsächlich ist es eines) der körperlichen Hässlichkeit. Wenig später allerdings soll das gleiche, nur leicht veränderte Motiv in der Solovioline «mit Eleganz» gespielt werden. Suggestiert wird an dieser Stelle, wie sich der Zwerg selbst wahrnimmt: «Er weiss es nicht. Weiss nichts von seiner Hässlichkeit, hält sich für edel und gibt sich als ein Ritter; er hat noch nie sich im Spiegel gesehen». Und wenn man die ausserordentliche Nuanciertheit der orchestralen Textur hört, mag man es gerne glauben. Über einem Bolero-Rhythmus überlagern sich gezupfte (*pizzicato*) und geschlagene (*jeté*) Saiten, und einige Tamburin-Schläge vervollständigen den Eindruck spanischen Lokalkolorits. Und über das unmittelbare klangliche Gelingen hinaus ist die Kunst bewundernswert, mit der Zemlinsky Beziehungen zwischen einzelnen Momenten des Dramas herstellt. Im vorliegenden Fall verweist das Geigen Solo auf den Chor der Dienerinnen, der die Schönheit der Infantin besingt. Die anmutigen Arabesken stellen eine wahrnehmbare Verbindung her zwischen wirklicher Schönheit und eingebildeter Eleganz, zwischen zwei Narzissen, deren Begegnung tödlich sein wird.

Dass ein und dasselbe Thema durch melodisch-rhythmische Verwandlungen, aber auch und vor allem durch Wechsel in den Instrumentalfarben erhaben oder grotesk wirken kann, wissen wir spätestens seit Berlioz, der im «*Songe d'une*

8. Vgl. Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 364.

9. Vgl. Arnost Mahler, «Alexander Zemlinsky. Das Portrait eines grossen Musikers», in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, S. 16.

[l'apostrophe est à l'envers!] nuit de Sabbat» seiner *Symphonie fantastique* ins höchste Register der kleinen Klarinette in Es eine Melodie setzt, die zuvor mit der Geliebten (der fixen Idee) in Verbindung stand. Die expressive Deformation von Themen bis zur Karikatur, die bei Liszt und anderen die mephistophelischen Freuden der schwarzen Romantik ausdrückte, wird zumal bei Mahler (oft in einem mit Absicht trivialen Ton) und bei Richard Strauss zu einem gern gepflegten Verfahren. Diesbezüglich scheint *Salome* wiederum exemplarisch, zumal die Szene, worin die Prinzessin Jokanaan zu verführen versucht und sein Begehren auf ihre Haut, ihre Haare, schliesslich auf ihren Mund lenkt. Nach dreimaliger Zurückweisung verwandelt Salome ihre ekstatischen Hymnen zu Verfluchungen, worin sich die abstoßendsten Metaphern in dichter Folge jagen. Diese Szene stellt einen eigentlichen Katalog kontrastierender Klangbilder dar, ein Repertoire suggestiver Orchestereffekte, ein Kompendium von entstellten Klangfiguren, an das sich Zemlinsky möglicherweise erinnert hat, zumal in der Schlusszene von *Der Zwerg*, der Szene mit dem Schrei. Gleichwohl wusste er diese Lehren in ein Werk von ganz eigener Originalität zu integrieren.

DER SCHREI

Die Darstellung des Hässlichen nimmt eine ganz andere Wendung in jener Szene, wo sich der Zwerg seinem eigenen Bild gegenüber gestellt sieht. Wurde die körperliche Missgestalt so lange in grotesker Manier behandelt, wie der Zwerg nur ein Objekt des Amusements im Hof der Infantin war, so führt der Anblick im Spiegel zu schierer Angst. Der Zwerg schreit auf und das gesamte Orchester ist nichts anderes als ein entsetzlicher Schrei. Zemlinsky war zweifellos nie so nahe am expressionistischen Musiktheater, an Schönbergs *Erwartung* beispielsweise, deren Uraufführung er 1924 dirigierte. Es handelt sich um eine Klimax, die mit den Mahlerschen und Bergschen Höhepunkten (etwa in den *Drei Stücken für Orchester* op. 6) vergleichbar ist – um eine noch zerstörerischere allerdings, da sie – wie in der letzten Szene von Bergs *Lulu* – einer Logik des Bruchs entspringt. Könnte man sich nach der vorangegangenen, verinnerlichten Dämmerungsmusik einen radikaleren Kontrast vorstellen? Die zarte kammermusikalische Textur wird abgelöst durch eine komplexe Polyphonie, die mit ihren Instrumentaleffekten wie Schockwellen klingt: Tremolos in den Holzbläsern, Zungenschläge im Blech, Glissandi in den Streichern, mit dem Bogenholz geschlagene Cellosaiten. Der Satz ist so dicht, dass der Klangraum gesättigt erscheint. Aus diesem irrsinnigen Lärm tritt das Leitmotiv der körperlichen Erscheinung des Zwerges hervor, missgesaltet, obsessiv wiederholt, im hohen Register des Piccolos um sich selbst herumwirbelnd. Diese im ganzen Werk zentrale Kunst des Klangkontrastes wird in der Folge durch ein emblematisches Element erweitert, wenn aus der Kulisse von neuem die Ballmusik erklingt, die die Gäste des Festes zum Tanz auffordert. Genau mit diesem Kontrast zwischen der grausamen Gleichgültigkeit einer Unterhaltungsmusik und dem Fortissimo des grossen Orchesters schliesst das Werk. Die Moral – oder eher die Amoral – der Erzählung findet sich somit in der Instrumentation wieder.

Zemlinskys Orchesterbeherrschung ist bewundernswert. Die realistische Ästhetik, mit der sie verbunden war, sollte allerdings bald verdächtig werden. In den zwanziger Jahren war mit dem Aufkommen des Neoklassizismus die objektive Kunst der Distanzierung gefragt, eine Kunst, die sich explizit als Gegenreaktion zu den psychologischen Tendenzen des

Realismus verstand. Man besann sich auf ein Klangideal, dessen Modelle in der Zeit vor der Romantik lagen, und zog Kammerbesetzungen dem grossen Sinfonieorchester vor. Und auch wenn Zemlinsky somit als Endpunkt einer bald als altmodisch abgetanen Ästhetik erscheint, so war er doch nicht der einzige, der in Wien an deren Gültigkeit glaubte. 1922, als *Der Zwerg* in Köln unter der Leitung von Otto Klemperer uraufgeführt wurde, veröffentlichte ein noch wenig bekannter Komponist auf eigene Rechnung den Klavierauszug seiner ersten Oper: es handelte sich um Alban Bergs *Wozzeck*. Das Werk ist der schönen Alma Mahler gewidmet, einst Schülerin des hässlichen Zemlinsky, der sie vergeblich liebte.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)