

VLADIMIR GOUREVICH (St. Petersburg/Russland)

Die Rezeption der ‚Zweiten Wiener Schule‘ in Russland

Das Thema meines Vortrages berührt im Grunde genommen die gesamte Geschichte der russischen Musik des 20. Jahrhunderts. Da es unmöglich ist, sie vollständig und im Ganzen zu behandeln, erlaube ich mir, bei einigen prinzipiellen Momenten zu verweilen.

Rückblickend kann man in Russland deutlich vier Etappen der Auseinandersetzung mit der ‚Zweiten Wiener Schule‘ (auch ‚Neue Wiener Schule‘ genannt) verfolgen. Die erste umfasst die Zeit vom Anfang der 1910er bis zur Mitte der 1930er Jahre, die zweite ab Mitte der 1930er Jahre bis zum Übergang der 1950er zu den 1960er Jahren, die dritte seit den 1960er Jahren bis zur Mitte der 1980er Jahre, und die vierte vom Ende der 1980er Jahre bis in die Gegenwart.

Jede Etappe wird durch eine Reihe von Merkmalen charakterisiert, die ich mir gestatte, näher zu beleuchten.

Die erste Etappe verlief unter der Devise „Unverständlich, aber interessant.“ Sie begann mit einem Skandal. Als Sergej Prokof'ev am 28. März 1911 auf den ‚Abenden der modernen Musik‘ erstmals in der russischen Hauptstadt in einem öffentlichen Konzert zwei Stücke aus dem op. 11 (Drei Klavierstücke) von Arnold Schönberg spielte, ertönte im Saal ein homerisches Gelächter. Und der ehrwürdige Aleksandr Glazunov wurde nach dem Konzert auf der Toilette entdeckt, als er den Kopf unter den Wasserhahn hielt, um nach seinen Worten „sich so von den falschen Noten zu reinigen.“ Nur eine kleine Gruppe von Musikern unter der Leitung von Văčeslav Karatygin und Aleksandr Ziloti konnte die Bedeutung und den Sinn der Schönberg'schen Neuerungen richtig einschätzen. Auch die zweite Aufführung am 26. November 1912 im Kleinen Saal des Petersburger Konservatoriums, als das 2. Quartett (op. 10) erklang – verlief in einer Atmosphäre, die von Karatygin als „weichere Obstruktion“ bezeichnet wurde und in der *Russischen Musikzeitung* als extravagantes Ereignis eingeschätzt wurde, das „nicht nur Befremden und eine überstürzte Flucht des Publikums“ hervorrief, sondern auch Gelächter, sogar von Seiten der Interpreten selbst. „Das Quartett selbst erwies sich als Spöttelei gegenüber dem Publikum.“ Trotzdem hielt ein solches Verhältnis die Verehrer des Schönberg'schen Talents

nicht auf: Zwei Wochen später, am 8. Dezember 1912, fand im Saal der Petersburger Hofversammlung (heute – der Große Saal der Philharmonie) der 6. Abonnementsabend der 10. Saison der ‚Konzerte von Aleksandr Ziloti‘ statt. Unter den Werken stand das Sinfonische Poem von Schönberg *Pelleas und Melisande* auf dem Programm. Das Orchester wurde von dem am Vorabend in die russische Hauptstadt angereisten Komponisten selbst dirigiert.

Das Konzert verlief mit sichtbarem Erfolg. Karatygin, der dieses Ereignis nicht ohne Aufregung erwartete, schrieb: „Gestern wurde nicht gepfiffen, im Gegenteil, es wurde sogar etwas geklatscht.“ „Völliges Verständnis des Publikums“ unterstrich ein anderer bekannter Kritiker – Viktor Belâev, und Boris Asaf'ev erinnerte sich 15 Jahre später in einem Artikel über Schönberg: „In fortschrittlichen Kreisen wurde er aufs herzlichste begrüßt.“ Nikolaj Mâskovskij bezeichnete Schönberg als einen „ausgezeichneten Künstler“, in dessen Musik „man nicht die geringste Annäherung weder an den Demos noch an den Kenner spürte.“ Im Allgemeinen wurde die Stilistik der *Pelleas* natürlich ohne große Mühen vom Petersburger Publikum wahrgenommen, das zu jener Zeit mit den sinfonischen Werken von Richard Strauss und Max Reger schon gut vertraut war. Aber man muss dem aktiven Teil der russischen Musikgesellschaft Gerechtigkeit widerfahren lassen, denn die Gastspiele Schönbergs hätten sicherlich der Beginn regelmäßiger Kontakte zu Russland werden können, wenn nicht der Erste Weltkrieg 1914 ausgebrochen wäre. Die geplanten Aufführungen der 1. Kammerinfonie und des *Pierrot lunaire* fanden nicht statt (wie aus dem Briefwechsel Zilotis hervorgeht), genauso wie die Weltpremiere des Monodrams *Erwartung*, mit der eine andere russische Kollegin des Tonsetzers, die Sängerin Sandra Belling rechnete.

Ich möchte anmerken, dass die Musik von Alban Berg und Anton Webern dem russischen Zuhörer zu jener Zeit noch völlig unbekannt war.

Das Bekanntmachen der russischen Hörer mit dem Schaffen von Schönberg, Berg und Webern wurde gleich nach Kriegsende fortgesetzt. Der Wechsel der politischen Ordnung störte diesen Prozess nicht. Außerdem wurde die Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘ bis zu einem bestimmten Moment von vielen im Sinne von Theodor W. Adorno als eine ‚antibürgerliche‘ Erscheinung gesehen und erklang als solche frei im ganzen Land. Zum Glück hatten die wichtigsten Propagandisten – die Mitglieder der Assoziation für moderne Musik unter der Leitung von Boris Asaf'ev – für ihr Vorwärtkommen in der Estrade und auf Theaterbühnen genügend Möglichkeiten.

Man kann aber nicht sagen, dass die Werke der ‚Zweiten Wiener Schule‘ oft erklangen, jedoch auch nicht seltener als in anderen europäischen Ländern.

Natürlich waren die Auffassungen über die Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘ unterschiedlich. Das geht aus den Materialien der damaligen sowjetischen Musikpresse – den Zeitschriften *Moderne Musik*, *Zu neuen Ufern*, *Moderner Westen*, und aus verschiedenen anderen Zeitungen hervor. Die Standpunkte der Kritiker waren total gegensätzlich: sie reichten von der Ablehnung bis hin zur vollen Unterstützung und zum Verständnis. Unter letzteren Kritikern möchte ich die in ihrer Art ausgezeichneten Anmerkungen von Nikolaj Roslavec zu dem Musikstück op. 7 von Webern hervorheben, veröffentlicht in der Zeitschrift *Zu neuen Ufern* (1923, Nr. 1), in denen der hervorragende russische Komponist und Neuerer jede der Miniaturen als „echte musikalische Perle“ bezeichnet und somit eine klare und eine in ihrer voraussagenden Genauigkeit überraschende Bewertung der Musik Weberns abgibt.

Sie haben gerade den Vortrag von Frau Professor Inna Barsova über die Leningrader Aufführung des *Wozzeck* gehört, in dem sowohl die Situation als auch das Verhältnis zu dieser Oper deutlich wird, und natürlich ihr grandioser Erfolg, der auf die tiefen Evolutionsprozesse des Operntheaters in Russland einwirkte. Ich kann zu Frau Barsova noch ein kleines Detail hinzufügen: Als man mir etwa 30 Jahre später erstmals die Noten von *Wozzeck* zeigte, holten ihre Besitzer, die beiden Professoren des Leningrader Konservatoriums – der Pianist Grigorij Buse und die Sängerin Antonina Grigoreva – das Klavier aus einem Versteck in einem alten Holzschuppen auf ihrem Hof hervor, wo sie sie gemeinsam mit dem Klavier von Dmitrij Šostakovičs *Lady Macbeth* aufbewahrten. Ein Fakt, der meiner Meinung nach sehr bedeutungsvoll ist.

Jedenfalls war noch 1935 eine sowjetische Premiere der Variationen für Orchester op. 31 von Schönberg im Abonnementkonzert im Großen Saal der Leningrader Philharmonie möglich. Für ein besseres Verständnis des Werkes spielte das Orchester und sein damaliger Hauptdirigent Fritz Stiedry das Stück am Ende des Abends erneut (!); auf den Plakaten wurde hervorgehoben, dass die Aufführung zu „Ehren des 60. Geburtstages des Komponisten stattfand.“

Nach den bekannten politischen Ereignissen im Jahr 1936 wurde Gleichartiges unmöglich.

Es begann die nächste Etappe, die man mit der Formulierung „Unverständlich und unschädlich“ bezeichnen kann. Ich kann nur eins sagen: Eine

kontinuierliche Rezeption der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns gab es nicht, da die Musik im Laufe von zwei Jahrzehnten in der UdSSR praktisch nicht erklingen war. Es gab auch Zeiten, da es nicht ungefährlich war, auch nur die Namen der Komponisten zu nennen. Natürlich gab es auch in dieser Situation mutige und prinzipienfeste Menschen, die die Wahrheit darüber verbreiteten, was Schönberg und seine Schüler in Wirklichkeit erreichen wollten. Aber das war ein ‚Tropfen auf den heißen Stein‘. Das breite Publikum, wie auch die professionellen Musiker wurden gewaltsam von diesen musikalischen Entwicklungen ferngehalten.

Erst in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, auf der Welle des Chruščov'schen ‚Tauwetters‘, zunächst ganz behutsam, dann immer deutlicher, erklangen Stimmen, die dazu aufriefen, die ‚Zweite Wiener Schule‘ nicht von Anfang an zu negieren, sondern zu erlauben, dass ihre Werke erklangen. So gab es zu Beginn Hauskonzerte in Zirkeln junger Komponisten und Musiker, die sich um Andrej Volkonskij, Ėdison Denisov, Sofiâ Gubajdulina in Moskau bzw. Sergej Slonimskij, Lûcân Prigošin und Boris Tiŝenko in Leningrad versammelten. Es spielten auch die Kollegen in Polen und in der DDR eine Rolle, denn dort erklang diese Musik, dort wurde sie trotz allem gespielt (wie sollte man sie auch nicht spielen?): Ich erinnere mich an eine Erzählung des inzwischen hochbetagt verstorbenen deutschen Komponisten Kurt Schwaen darüber, wie man, dem ‚großen Bruder‘ folgend, versuchte, zu Beginn der 1950er Jahre eine antiformalistische Kampagne im Komponistenverband der DDR zu organisieren. Als auf einer der entscheidenden Sitzungen zu diesem Thema einer der ‚parteigetreuen‘ Komponisten mit Anschuldigungen über den Formalismus Schönbergs und anderer herfiel, unterbrach der Versammlungsleiter Hanns Eisler den Redner und hielt eine flammende und überzeugende Rede zur Verteidigung seines Lehrers, wobei er nicht an Ausdrücken sparte, so dass die Parteispitze der Republik in dieser Frage den „Rückwärtsgang einlegen musste.“

Die Ende der 1950er Jahre beginnende dritte Etappe der Rezeption der ‚Zweiten Wiener Schule‘ in Russland stand unter der Devise „Möglich, aber ...“ Sie wurde ziemlich bunt. Auf der einen Seite stand das sichtbare Streben der Partei, „Kriechen und nicht erlauben.“ Auf der anderen Seite führten die Kontakte, die Gastspiele, die Teilnahme an verschiedenen internationalen Festivals und Wettbewerben, ja einfach die zwingende Notwendigkeit, das Image des Landes und der Kultur in den Augen der Öffentlichkeit aufzubessern, dazu, dass das alte System der Verbote allmählich unterhöhlt wurde, als hier und dort die Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘

zu dem russischen Hörer vordrang, wobei zu Beginn nur Werke zugelassen wurden, die nicht zur Zwölftonmusik gehörten: *Pierrot lunaire* op. 21 von Schönberg, die Klaviersonate op. 1 von Berg, seine frühen Romanzen und seine Lyrische Suite, die Passacaglia op. 1 von Webern und die Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7. Danach folgten das Violinkonzert von Berg, die Fünf Musikstücke für Orchester op. 16 und das Klavierkonzert op. 42 von Schönberg, Fünf Sätze für Streichquartett op. 5, Variationen für Orchester op. 30, Sinfonie op. 21 von Webern (*a propos*: erstmalig öffentlich wurden die Variationen für Klavier op. 27 von Webern in Russland von Glenn Gould gespielt, aber nicht in einem Konzert, sondern auf einem Treffen mit Studenten des Moskauer Konservatoriums im Mai 1957). Es gab die Möglichkeit sich mit Ausschnitten aus Briefen von Schönberg in russischer Übersetzung bekanntzumachen, und im Jahr 1975 erschien nach langjähriger Verzögerung eine Publikation der Vorträge und gesammelten Briefe von Webern. Mehr oder weniger regelmäßig erschienen Artikel, in denen die Werke der ‚Zweiten Wiener Schule‘ und ihre Ansichten analysiert wurden; ihre Autoren waren u. a. Jurij Keldyš, Jurij Kremlev sowie Vera und Jurij Cholopov (Letztere waren die Autoren der ersten Monografie über das Schaffen Weberns in russischer Sprache, erschienen 1984). Natürlich waren diese Veröffentlichungen dem breiten Publikum weitestgehend unbekannt, aber zweifellos wurde die Bekanntheit Schritt für Schritt durch die ‚direkte Rede‘ der ‚Zweiten Wiener Schule‘ im Kreise der professionellen Musiker unterstützt. Trotzdem blieb es ein fast unerfüllbarer Traum, ein ganzes Konzert dem Schaffen Schönbergs, Bergs oder Weberns zu widmen. Sogar zum 100. Geburtstag Schönbergs, als im Leningrader Haus der Komponisten immerhin ein Konzert aus seinen Werken (Suite op. 25, Trio op. 45, Lieder zu Gedichten von Stefan George aus dem *Buch der hängenden Gärten* op. 15, die *Ode an Napoleon* op. 41) organisiert wurde, stand auf den Einladungskarten, die nur an Mitglieder der Leningrader Komponistenorganisation ausgegeben wurden: „Ohne Recht auf Übertragung.“

Ich möchte anmerken, dass wenn in den vorangegangenen Perioden die größere Anzahl der interpretierten Werke mit der Musik Schönbergs und Bergs verbunden war, so ging ab Anfang der 1960er Jahre die Siegespalme in Russland allmählich an Webern über. Der Lakonismus und die Originalität seiner Musik zog die besondere Aufmerksamkeit der sowjetischen avantgardistischen Komponisten auf sich, und dank ihnen lernten die Opera Weberns die Interpreten und später auch die Hörer kennen. Im Oktober 1963 spielte das Orchester des Zagreber Radios erstmals in der UdSSR

auf der Bühne des Großen Saals des Moskauer Konservatoriums die Fünf Musikstücke op. 5 von Webern. Der Erfolg war überwältigend, wenn auch der Grund dessen scheinbar nicht auf der musikalischen, sondern auf der sozialen Ebene liegt: ein durchaus gelungener Versuch des ausgewählten Publikums (das Auditorium bestand hauptsächlich aus professionellen Musikern), eine Unabhängigkeit der Meinung und des ungebundenen Verhältnisses zu den von der Macht missbilligten Neuigkeiten zu demonstrieren. Gleich nach ihnen machte die Truppe von George Balanchine die Moskauer mit dem Ballett zur Musik von Weberns *Episoden* in der Choreografie von Balanchine und Martha Graham bekannt. Vier Jahre später interpretierte Pierre Boulez mit dem BBC-Orchester in der UdSSR sinfonische Werke von Schönberg, Berg und Webern (Sechs Stücke für großes Orchester op. 6 und Variationen für Orchester op. 30). Das von Aleksej Lûbimov gegründete Ensemble ‚Musik – XX. Jahrhundert‘ konnte in den 1970er Jahren einige thematische Abende organisieren und erfolgreich durchführen, in denen erstmalig in Russland Vokalwerke von Webern (op. 4, 12, 13, 14, 16, 25) sowie seine Bagatellen op. 9 und das Quartett op. 22 erklangen.

Eine große Rolle bei der Steigerung des Interesses des philharmonischen Publikums an den Werken von Schönberg, Berg und Webern spielten einige weltbekannte sowjetische Künstler. Besonders möchte ich die Dirigenten Gennadij Roždestvenskij, Evgenij Svetlanov und Igor' Blažkov hervorheben. Roždestvenskij erreichte z. B. zum ersten Mal in Russland die Genehmigung, in Moskau Schönbergs *Erwartung* aufführen zu dürfen (1979), später spielte er auf Schallplatte das *Ricercare* von Bach/Webern und die Fünf Musikstücke op. 10 von Webern ein. Svetlanov dirigierte die Passacaglia op. 1 und die Musikstücke op. 6 von Webern, und Blažkov stellte in verschiedenen Jahren eine ganze Reihe von Werken von jedem der drei Zwölftonmusik-Klassiker vor. Auf Konzerten zu Ehren des 90. Geburtstages von Webern fanden die russischen Premieren seiner Musikstücke op. 10 und des Konzertes op. 24 statt.

Ständig wurden Werke der ‚Zweiten Wiener Schule‘ von dem berühmten Ehepaar – dem Geiger Oleg Kagan und der Violoncellistin Natalâ Gutman – interpretiert. Dank Kagan richtete der berühmte Pianist Svâtoslav Richter seine Aufmerksamkeit auf das Schaffen von Berg und Webern. Am 9. April 1972 stellte er gemeinsam mit Kagan erstmals in Moskau das Kammerkonzert von Berg vor („Ich war beeindruckt vom Maßstab dieses äußerst schwierigen Werkes, seinen ungewöhnlichen Farben, Konstruktionen und allem zusammen, ungeachtet dessen, dass ich vielleicht nicht alles verstand

und wahrnahm“, schrieb Richter in seinem Tagebuch nach seinem Bekanntwerden mit der Partitur). In späteren Jahren spielte Richter dieses Stück in 36 Konzerten – ein durchaus beeindruckender Fakt. Anderthalb Dutzend Mal und immer mit interessantesten Kommentaren wird dieses Opus in den Tagebüchern Richters erwähnt, was an sich schon von der Bedeutung spricht, die er dem Werk Bergs beimaß. In den 1980er Jahren kamen zu dem Konzert von Berg noch die Variationen op. 27 von Webern hinzu: In fünf Jahren spielte sie Richter auf 19 Konzerten. Es versteht sich von selbst, dass die ausgezeichnete Interpretation dieser Werke durch Richter, die in einigen Schallplattenaufzeichnungen festgehalten ist, nicht wenig die Bestätigung der ‚Zweiten Wiener Schule‘ in der russischen Hörergemeinschaft förderte, denn alle Konzerte Richters fanden in überfüllten Sälen statt, wo sich Zuhörer versammelten, von denen einige bis dahin nicht die geringste Vorstellung von der ‚Zweiten Wiener Schule‘ hatten.

Unter den größeren Werken mit einer hohen Zahl an Aufführungen drängte sich das Violinkonzert von Berg in den Vordergrund. Es wurde von vielen unserer bekannten Geiger ins Repertoire aufgenommen: Gidon Kremer, Viktor Tretâkov, Liana Isakadze, Grigorij Žislin, Vladimir Spivakov. Anstelle des auf den russischen Theaterbühnen fehlenden *Wozzeck* (an eine Aufführung in der Zeit vor der Perestrojka war gar nicht zu denken) wurde eben jenes Violinkonzert zu einem ‚Hebel‘, der sogar jene zwang, sich mit emotionalem Miterleben und Mitgefühl zur Musik und der geistigen Welt des großen Wiener Trios auseinanderzusetzen, die nichts von Zwölftonmusik verstanden und sie für ein formalistisches Erzeugnis der ‚faulenden bürgerlichen Kultur‘ hielten.

Die Perestrojka überwand ideologische Barrieren auf dem Weg der Interpretation der Musik von Schönberg, Berg und Webern. Eine neue Etappe, die sich bis heute fortsetzt, kann man kurz als „Alles möglich . . .“ bezeichnen. Wünsche, die Werke der ‚Zweiten Wiener Schule‘ zu spielen, gab es mehr als genug; wenn es nur Mittel gäbe, und mit Mitteln zur Propagandierung ernsthafter Musik steht es in Russland bekanntermaßen nicht so gut. Aber sowohl in der Periode der ökonomischen ‚Freiheit‘ der 1990er Jahre als auch nach der Krise des Jahres 1998 und in den äußerlich günstigeren 2000er Jahren fanden sich immer Enthusiasten – Musiker, Sponsoren, Mäzen – dank derer wir in Russland die Möglichkeit haben, alles von den Klassikern der vergangenen Jahrhunderte Geschriebene zu hören. Es macht auf diesem Auditorium hier keinen Sinn, die hunderte Werke im Rahmen der verschiedenartigen nationalen, regionalen, städtischen Festiva-

le und Konzerte aufzuzählen, worin die Musik Schönbergs, seiner Schüler und Nachfolger erklang und erklingt. Es wurde fast alles gespielt, was die ‚Zweite Wiener Schule‘ geschaffen hat, einschließlich der Werke ohne Opuszahl, der Bearbeitungen, der Versionen für verschiedene Fassungen usw. Ich möchte nur ein ganz frisches Beispiel anführen: Im zu Ende gegangenen Juni 2007 erklangen allein in meiner Heimatstadt St. Petersburg Werke von Schönberg 6 Mal in öffentlichen Konzerten, von Berg 5 Mal und von Webern ebenfalls 5 Mal. Das populärste Festival, das große Zuschauermengen versammelte, war das Festival ‚Stars der weißen Nächte‘ im Mariinskij-Theater, geleitet von Valerij Gergiev, auf dem man im Laufe einer Woche zwei Mal *Pierrot lunaire* op. 21 und das Violinkonzert op. 36 von Schönberg darbot. Der 27. Juni 2007 wurde überhaupt zu einem besonderen Tag: In drei philharmonischen Sälen der Stadt erklangen gleichzeitig drei Schönberg’sche Opera: *Pierrot lunaire* (im Saal des Konservatoriums), die Violinphantasie op. 47 (im Saal der Chorkapelle) und das Violinkonzert (im Saal des Mariinskij-Theaters). Ich muss zugeben, dass die Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘ schon niemanden mehr ‚erschreckt‘, sich das Publikum der großen russischen Städte an sie gewöhnt hat. Und trotzdem wird beim Lesen von Artikeln und Rezensionen in der populären und speziellen Presse die Aufmerksamkeit auf einen sich wiederholenden Refrain gelenkt: Die Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘ erklinge selten, man kenne sie nicht genügend, für das breite Publikum sei sie nicht sehr interessant. Nur die frühen Werke Schönbergs wie die *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* und die *Gurrelieder* werden frei von einem breiten Auditorium aufgenommen, haben manchmal eine beeindruckende Hörerresonanz, wie das z. B. 2003 in der Vorbereitungszeit der Moskauer Premiere der *Gurrelieder* unter der Leitung des Dirigenten Nikolaj Alekseev geschah (das war die zweite Aufführung in Russland, 75 Jahre nach der Leningrader Premiere). Auf fünf oder sechs Werke ist die Liste der mehr oder weniger ständig erklingenden Werke von Berg und Webern begrenzt. Als absolut unzureichend muss die Situation hinsichtlich der Aufführung der Kompositionen der ‚Zweiten Wiener Schule‘ an russischen Theatern eingeschätzt werden: Bestenfalls kann die Rede von einer Konzertinterpretation sein, aber keinesfalls von einer szenischen.

So ist die objektive Lage. Sie unterscheidet sich im Prinzip nicht viel von der in anderen Ländern. Der eingeweihte und vorbereitete Teil des Publikums lauscht der Musik der ‚Zweiten Wiener Schule‘ mit Aufmerksamkeit und unerschöpflichem Interesse. Für andere bleiben die Neuerungen Schön-

bergs und seiner Schüler ‚ein Buch mit sieben Siegeln‘, sogar für einige professionelle Musiker. Denn die Ablehnung der Künstler des Akademischen Sinfonieorchesters der Petersburger Philharmonie, auf Grund des Unverständnisses, wie diese atonale Partitur zu spielen ist, die *Erwartung* von Schönberg einzustudieren, ist nicht auf das Jahr 1918, und auch nicht auf das Jahr 1938 datiert, sondern auf das Jahr 1998. Letztendlich ging alles gut aus, als die Solistin, die deutsche Sängerin Siguna von Osten, anfang, dort zu arbeiten. Gemeinsam mit dem Dirigenten Aleksandr Dmitriev gelang es, die Künstler von der Wiederaufnahme der Proben zu überzeugen. Aber solche Rezidive trifft man ständig an. Und das zeigt deutlich, dass die Welt noch weit davon entfernt ist, diesen schöpferischen Idealen zu entsprechen, denen Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern immer treu waren.

Übersetzung ins Deutsche: Daniela Santowski