

**Zeitschrift:** Schweizerische Lehrerinnenzeitung  
**Herausgeber:** Schweizerischer Lehrerinnenverein  
**Band:** 66 (1961-1962)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Kleiner Musikkurs [Teil 5]  
**Autor:** Valangin, Aline  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-317021>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.01.2026

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

## Kleiner Musikkurs (V. Teil)

Am schwersten ist in jene Musik einzudringen, deren Verdienst es ist, am radikalsten mit den alten, verbrauchten Kompositionsmanieren gebrochen zu haben: die Werke der Wiener Schule mit *Arnold Schönberg* (1874—1954) als Haupt. Nicht wie andere Musiker, die sich als Neuerer durchsetzten und Schule machten, und die alle mehr oder weniger die Volksmusik oder alte Stile als Basis nahmen, geht Schönberg von Wagner aus, dessen Art er in seinen ersten Werken, was Klangüberschwang betrifft, noch übersteigt. Er verläßt diesen Stil aber bald gegen einen entgegengesetzten, verschmäht nun jede Überhitzung der Mittel und beschränkt sich auf das Maß des stricke Notwendigen. So entstehen Arbeiten, die nur Ausdruck sind von Seelenhaftem, ähnlich dem Jugendstil, der auch auf Prunk und Pracht verzichtete, um neue Formen aus unbekannten Seelentiefen aufsteigen zu lassen: lianenmäßige Linien, Symbole, fließend Flüchtiges. Die subtilen Regungen, die Schönberg in Tönen fixieren wollte, konnten nur im noch Ungeformten aufklingen. Kein Schwerpunkt des Grundtones mehr, keine Tonart, somit keine Kadenzspannungen und Entspannungen; Dreiklänge werden vermieden, dafür Dissonanzen verwendet; an Stelle der liebenswürdigen Terz treten Septimen, Nonen und Sekunden, alles Intervalle, die hart sind; Wiederholungen eines Ablaufs gibt es nicht. Und doch sind in dieser Musik, unter dem fast erschrecklich Neuen, alle in Jahrhunderten gewonnenen Kompositionsmöglichkeiten in solcher Dichte herangezogen, daß das Verständnis des musikalischen Geschehens ungeheuer erschwert erscheint. — Doch auch diese Phase seiner Kunst ließ Schönberg hinter sich. Im Bedürfnis, aus dem bloß Subjektiven, persönlich Bedingten herauszukommen, suchte und fand er, gleichzeitig mit *Joseph Hauer*, eine neue, objektive Kompositionsregel, die sogenannte Zwölftontechnik, in welcher jeder der zwölf Töne unserer Musikübung gleichberechtigt ist. Alle sind auf eine Mitte hin ausgerichtet, die aber nicht in Erscheinung tritt. Die Vorschriften, die Schönberg aus dieser Anordnung der Töne zieht, sind ungewöhnlich streng. Er äußert sich dazu: «... *Ich bin mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle ich den Hitzegrad der Auflehnung ... und ohne daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung werden einsehen wollen.*» Dies war 1910.

Seit dieser Zeit datiert tatsächlich, wie Schönberg es voraussah, eine Art Verfemung des Meisters. Man will ihm nicht verzeihen, radikaler als alle andern mit dem Überlieferten aufgeräumt und überzeugend zum ersten Male die Möglichkeiten und Tendenzen wirklich zeitgemäßer Musik formuliert zu haben. — Schönberg, in seiner Jugend Freidenker, wie es seiner Zeit entsprach, hat sich schon im ersten Weltkrieg mit weltanschaulichen Fragen beschäftigt. Neben mehr satirischen Werken entstehen religiöse, so seine Oper «*Moses und Aaron*», ferner Bekenntnishaftes, eine Ode, Kantaten, moderne Psalmen, in denen alle seine Errungenschaften in der Kunst des Komponierens «sich zu einem musikalischen Kosmos vereinen, dem Erde und Himmel gleichermaßen angehören», wie der bekannte Musikschriftsteller H. H. Stuckenschmidt schreibt.

Obschon zu seinen Lebzeiten die Kunst Schönbergs nur von wenigen erkannt wurde und sogar Musiker und Musikkritiker weissagten, sie werde spurlos vergehen, ist heute ihr Einfluß auf die jüngere Generation auffallend. An den vielen Festivals neuer Musik und an Kompositionswettbewerben sind drei Viertel der Werke in

Schönbergs Zwölftontechnik geschrieben.

Der bekannteste Schönberg-Schüler, selbst ein Meister, ist *Alban Berg* (1889 bis 1935). In seiner ersten Jugend schrieb er schwelgerische, hyperromantische Musik. Als Schüler Schönbergs lernte er, seine Extasen und Leidenschaften zu zügeln. Er wandte sich bald der konstruktiven Methode seines Lehrers zu, doch blieb ihm die Wärme des Ausdrucks stets erhalten. Seine Musik ist, bei aller Strenge des Aufbaus, geschmeidig, eingängig, man darf sagen: schön. Sie strahlt österreichische liebenswerte Menschlichkeit aus, was nicht hinderte, daß in einem Konzert 1913 ob seinen «Altenberg-Liedern» ein ungeheuerer Skandal ausbrach. Das Publikum tobte. Es wollte um keinen Preis annehmen, daß der glatte Schein des Wohlvertrauten nicht mehr gelten sollte. Ein Jahr später wurde der Krieg entfesselt und veränderte die Welt so gründlich, wie es auch die feinen Nerven des Künstlers nicht hatten vorausahnen können. Immerhin wurde Berg noch vor seinem frühen Tode durch seine Oper «*Wozzeck*» berühmt, obwohl er darin alle Neuerungen an Klängen, Melodien rhythmischen Verfahren und Konstruktionen im Aufbau anbrachte, die sonst die Hörer ablehnten. Heute gehört der «*Wozzeck*» zu den Standardwerken jeder fortschrittlichen Bühne. Die Geschichte vom armen Soldaten Wozzeck, nach Büchner, der, unterdrückt von der herrschenden Gesellschaft, von seiner Geliebten verraten, schließlich zum Mörder und Selbstmörder wird, mag zum Erfolg viel beigetragen haben. Dieser nur menschliche, so gar nicht übermenschliche «Held» wurde nach dem Krieg 1925 bei der Erstaufführung des Werkes verstanden und damit auch die Bergsche Musik, die mit psychologischer Einfühlung und eminent künstlerischer Kraft das Schicksal dieses Alltagsmenschen in hintergründiger Weise trägt.

Der dritte Meister der sogenannten Wiener Schule, auch Schüler Schönbergs, lange Zeit der befremdendste ist, *Anton Webern* (1883—1945). Über den Unterricht Schönbergs hat er geschrieben: «*Dies ist Erziehung zur äußersten Wahrhaftigkeit gegen sich selbst.*» Webers Musik ist so unaufdringlich, daß sie wie ein immaterielles Echo von Schönbergs Musik wirkte, so leise, daß sie im Gelärme und Betrieb kaum gehört wurde, und seine Werke sind so kurz, daß Schönberg darüber aussagte: «*Einen Roman durch eine Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken*», und: «*Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt.*» Die Werke dieses Komponisten sind reine Lyrik, im Versuch, alle musikalische Stofflichkeit aufzulösen in den puren Laut des Innerlichen und Regungen unterhalb der Bewußtseinsschwelle aufzufangen, darin dem Maler Klee verwandt. Diese Intimität des Ausdrucks erzwingt eine Schrumpfung der Zeit; daher sind diese Stücke so kurz. Sie lassen den Hörer verblüfft stehen, bevor er die Musik richtig wahrgenommen hat. In ihrer Gedrängtheit bewirken sie fast einen Schock vor so ungeschminkter Unmittelbarkeit, vor so blitzartig blendender Nähe des Un-Erhörten. Der mystische Zug bei Webern vertiefte sich noch in seinen letzten Werken, Kantaten auf religiöse Texte. Ihr Klang ist dünn, besteht oft nur aus einzelnen Tönen und Pausen, wobei merkwürdigerweise diese Pausen nicht als Kangleere, sondern als Klangfülle erlebt werden. Sein so persönlicher Stil, der eine melodische Linie auf verschiedene Instrumente verteilt und sie wie in klingende Punkte zerlegt, weswegen man von punktueller Musik spricht, hat sich trotz seiner Leisheit immer deutlicher als diejenige Kompositionsweise entpuppt, die heute von den Jungen und Jüngsten angenommen ist, so daß ein allgemein in Europa, Amerika und Japan verbreiteter Musikstil erscheint. Was Ende aller Musik gescholten wurde, ist zu einem neuen Anfang geworden.

Aline Valangin