

Musikstunde

Wendepunkte (1-4)

Folge 2: Die Erfindung des musikalischen Subjekts (1600–1750)

Von Michael Rebhahn

Sendung vom 27. Mai 2026

Redaktion: Dr. Ulla Zierau

Produktion: SWR 2026

SWR Kultur können Sie auch im **Webradio** unter www.swrkultur.de und auf Mobilgeräten in der **SWR Kultur App** hören.

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Die SWR Kultur App für Android und iOS

Hören Sie das Programm von SWR Kultur, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR Kultur App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: <https://www.swrkultur.de/app>

Mein Name ist Michael Rebhahn. Guten Tag!

Titelmelodie Musikstunde

Historische Wendepunkte sind das Thema in dieser Musikstunden-Reihe in SWR Kultur. Und wenn man die abendländische Musikgeschichte nicht bloß als Abfolge von Stilen, Techniken und Protagonisten liest, sondern als Ausdruck wechselnder Weltverhältnisse, dann markiert die Zeit um 1600 einen Einschnitt von besonderer Tragweite: das Zentrum des Musikalischen verlagert sich. Über Jahrhunderte hinweg hatte man Klang vor allem als Verhältnis gedacht — als Proportion und Maß, als geordnetes Miteinander der Stimmen. Selbst dort, wo Musik auf Sprache reagierte, blieb sie ganz klar der Ordnung des Klangs verpflichtet. Um 1600 aber rückt etwas anderes in den Vordergrund: die innere Bewegung, der Affekt, das Erleben.

MUSIK 1

Carlo Gesualdo

Io pur respiro in cosi gran dolore

La Compagnia del Madrigale

SWR-Archiv M0326459.010

03'03

Das war das Madrigal *Io pur respiro in cosi gran dolore* — »Und dennoch atme ich in so tiefem Schmerz« — von Carlo Gesualdo.

Diese extreme Ausdruckssprache steht nicht außerhalb ihrer Zeit. Sie ist vielmehr spätes Produkt einer Kunst, die ihre Mittel bis an die Grenze treibt und zugleich den Ausgang einer Epoche markiert. Die Renaissance hat den Menschen auf neue Weise sichtbar gemacht: als sich bildendes und urteilendes Individuum. Wissen heißt nun nicht mehr allein »bewahren«. Es geht darum, anzueignen, zu prüfen und zu formen. Der Mensch erscheint als denkendes Wesen, das sich zur Welt in ein eigenes Verhältnis setzt.

In der Malerei ist diese Veränderung früh greifbar. Seit Masaccio oder Piero della Francesca wird die Welt perspektivisch dargestellt. Das geht weit über die Frage nach geometrischer Raffinesse hinaus. Perspektive heißt immer auch: die Welt erscheint von einem Standpunkt aus und wird in Relation zu einem Blick abgebildet. Ähnliches lässt sich in der Literatur der Zeit beobachten; die handelnde Person gewinnt ein neues Gewicht. Entscheidend ist nicht allein das Geschehen, als vielmehr seine Widerspiegelung im Bewusstsein der Figuren.

Auch die Philosophie folgt dieser Bewegung. Ihre Frage lautet nicht mehr nur: »Wie ist die Welt geordnet?«, sondern »Wie erscheint sie dem Menschen?« In der skeptischen Selbstbefragung eines Michel de Montaigne wie auch in Francis Bacons Programm eines neuen, auf Erfahrung gegründeten Wissens zeigt sich eine Weltanschauung, in der der Mensch als erkennendes Subjekt zum Angelpunkt wird. Montaignes Frage »Que sais-je?« — »Was weiß ich?« — ist alles andere als rhetorische Bescheidenheit. Sie ist der Ausdruck der Gewissheit, dass der Mensch sich selbst und die Welt nur in der Beweglichkeit seiner Erfahrung erreicht. Und in diesen Horizont fügt sich auch die Musik um 1600. Sie »entdeckt« gewissermaßen den Menschen und sucht nach Möglichkeiten, die *Conditio humana* im Klang gegenwärtig werden zu lassen.

Ein Stück wie das Madrigal Solo e pensoso von Luca Marenzio zeigt noch einmal mit großer Deutlichkeit, worin die Kunst der Renaissance ihren Gipfel erreicht hat. Diese Musik — 1599 auf das vielleicht berühmteste Gedicht von Francesco Petrarca komponiert — ist ganz auf das Wort angelegt. Nichts wirkt beiläufig. Die Musik folgt dem Text nicht nur in seiner Stimmung; sie gestaltet akribisch jede sprachliche Wendung. Besonders deutlich wird das am Anfang des Stücks: Die »passi tardi e lenti«, die schweren und langsamen Schritte des einsamen Wanderers, von dem Petrarca's Verse sprechen, verwandeln sich in eine lange, gedehnte Linie des Soprans: eine chromatische Skala in ganztaktigen Noten, zu der die übrigen Stimmen den Kontrapunkt setzen.

MUSIK 2

Luca Marenzio

Solo e pensoso

La Venexiana

Claudio Cavina, Leitung

SWR-Archive M0746805.027

03'55

In den Madrigalen von Marenzio und Gesualdo verdichtet sich noch einmal, was die Renaissance an musikalischer Kunst hervorgebracht hat: die enge Bindung an den Text, die rhetorische Durchdringung der Affekte, die kunstvolle Balance der Linien und die Fähigkeit, Bedeutung nicht nur zu setzen, sondern auszulegen.

Aber es ist gerade diese Fülle, die etwas »Spätes«, Abschließendes hat. Ihre Mittel sind nicht mehr im Werden begriffen; sie sind längst bis in die äußersten Möglichkeiten hinein entfaltet. Hier klingt eine musikalische Kunst, die an eine Grenze gelangt ist. Was an subtilem Ausdruck modelliert wird, bleibt an die Mehrstimmigkeit gebunden — an ein kunstvoll gebautes Gefüge, das erst im Zusammenklang seinen Sinn entfaltet. Der Impuls, der daraus entsteht, ist fast zwangsläufig: Wenn die Mehrstimmigkeit Affekte nur vermittelt darstellen kann, liegt der Gedanke nahe, sie anders zur Erscheinung zu bringen: unmittelbarer, direkter, gebunden an eine einzelne Stimme. Und hier setzt die Bewegung an, die Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz ihren Ausgang nimmt.

MUSIK 3

Giulio Caccini

Vedrò 'l mio sol

Furio Zanasi, Bariton

Xavier Díaz-Latorre, Theorbe

CD Passacaille PAS 1156

LC 10925

Track 011

03'10

Das war die Arie Vedrò 'l mio sol von Giulio Caccini, veröffentlicht 1602, geschrieben etwa zehn Jahre zuvor.

Was man hier hört, ist nicht einfach nur ein neuer Stil. Es ist eine Verschiebung der musikalischen Idee. Das dichte Geflecht der Mehrstimmigkeit ist gelichtet; eine einzelne

Stimme löst sich heraus und rückt in den Vordergrund — getragen von einem harmonischen Fundament als Stütze und Resonanzraum. Giulio Caccini gehört zu einem Kreis von Musikern, Dichtern und Gelehrten, die sich zwischen 1576 und 1600 in Florenz zusammenfinden: die sogenannte Camerata Fiorentina.

Was dort verhandelt wird, ist nichts weniger als eine Neubestimmung des Verhältnisses von Musik, Sprache und Affekt. Der Ausgangspunkt ist eine historische Hypothese: Man glaubt, die Musik der griechischen Tragödie habe Wort und Klang in unmittelbarer Weise verbunden, als eine Art gesteigerte Rede: eindringlich und auf Wirkung angelegt. Von dieser Idee aus richtet sich der Blick kritisch auf die Gegenwart. Die hochentwickelte Polyphonie setzt Texte zwar kongenial um — aber macht ihre Inhalte oft unverständlich. Die Florentiner Camerata formuliert ein anderes Ideal: »Prima le parole, poi la musica.« Das Wort, die Sprache, steht an erster Stelle, und die Musik hat sich an ihr auszurichten — womit sich ihre Gestalt grundlegend ändert: Aus dem Gleichgewicht von Stimmen ist eine »Rede« geworden, eine Bewegung von einem Affekt zum anderen. Im Zentrum steht jetzt endgültig das Individuum. Zudem kann die »freigestellte« Stimme nicht nur empfinden, sondern auch sprechen, reagieren, sich an andere wenden: Sie kann Teil einer Szene werden.

MUSIK 4

Claudio Monteverdi

In questo lieto e fortunato Giorno aus L'Orfeo

Julian Prégardien, Tenor

Les Épopées

Stéphane Fuget, Leitung

SWR-Archiv M0738329.003

01'36

Ein Ausschnitt aus der »Favola in musica« L'Orfeo von Claudio Monteverdi. 1607 wurde diese Oper in Mantua uraufgeführt — und sie ist eine der ersten ihrer Art. Mit der Oper entsteht nicht nur eine weitere Gattung, sondern ein neuer Erfahrungsraum. Musik wird zur dramatischen Kunst — das Geschehen rückt in den Mittelpunkt: Szenen, Auftritte, Wendungen, Reaktionen. Klang wird zum Träger von Handlung.

Von entscheidender Bedeutung ist dabei nach wie vor die Stimme. Aber sie transportiert jetzt nicht mehr nur Inhalte; sie hat eine Perspektive und »gehört« einer Figur. Zum Vergleich ein Blick in die bildende Kunst der Zeit: Die Chiaroscuro-Malerei von Caravaggio verzichtet auf die gleichmäßige, ordnende Helligkeit der Hochrenaissance. Hier wird nicht »ausgeleuchtet« — es wird dramatisiert: Figuren erscheinen aus dem Dunkel herausgerissen und in eine drängende, unmittelbare Präsenz gesetzt. Die Sichtbarkeit selbst wird zum Ereignis. Etwas Ähnliches geschieht akustisch in der Oper. Die Stimme wird herausgestellt und gewinnt Kontur. Auch im Theater, etwa in den Stücken von William Shakespeare oder Christopher Marlowe, erhalten die Figuren eine neue »psychologische« Tiefenschärfe. Sie handeln nicht nur; sie werden im Handeln und im Sprechen erst lesbar. Man vollzieht mit, was in ihnen vorgeht.

An dieser Stelle wird verständlich, weshalb die Oper um 1600 eine derartige Sprengkraft besitzt: Sie bündelt den Élan vital einer Epoche. Die humanistische Aufwertung der Sprache wirkt in ihr fort, ebenso die rhetorische Tradition — und natürlich das neue Interesse am

Menschen als empfindendem und urteilendem Wesen. Zugleich verändert sich der Status des Hörers. Er erlebt die Kunst nicht mehr nur aus der Distanz, sondern wird in eine Dramaturgie der Anteilnahme hineingezogen.

MUSIK 5

Claudio Monteverdi

Lasciatemi morire aus dem Lamento d'Arianna

Dorothee Miels, Sopran

Lautten Compagney

Wolfgang Katschner, Leitung

SWR-Archiv M0502321.013

02'08

Das war die Arie Lasciatemi morire aus dem Lamento d'Arianna von Claudio Monteverdi.

Um musikalische Wendepunkte und Phasen des Umbruchs geht es in dieser Musikstunden-Reihe in SWR Kultur.

Mit dem, was wir bisher gehört haben, bewegen wir uns vor allem in den urbanen Zentren Italiens, wo um 1600 die Oper entsteht und in den Folgejahren in einem reichen kulturellen Umfeld zur Blüte gelangt. Weiter im Norden Europas — auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation — sind die Bedingungen komplett andere; denn hier prägt zur selben Zeit ein denkbar drastisches Ereignis die Epoche: Der Dreißigjährige Krieg erschüttert politische, soziale und territoriale Ordnungen ebenso wie die Bedingungen kultureller Produktion. Ganze Regionen werden entvölkert, wirtschaftliche Netzwerke zerfallen, adlige Höfe verlieren ihre finanzielle Basis, kirchliche Institutionen geraten unter Druck. Was zuvor als verlässliche Infrastruktur künstlerischer Arbeit gelten konnte, wird brüchig.

Die Musik ist von diesen Veränderungen in besonderer Weise betroffen. Sie benötigt Räume, Ensembles, institutionelle Stabilität. Wo diese Voraussetzungen schwinden, verändern sich die Formen: die Mittel werden konzentrierter eingesetzt, und das Subjekt erscheint nicht mehr als unangefochtenes Zentrum, sondern als etwas »Gefährdetes«. In der Literatur artikuliert sich dieses Moment in der Vanitas-Dichtung. Die Verse eines Andreas Gryphius — »Du sihst / wohin du sihst, nur eitelkeit auff erden.« — sind keine moralischen Sinnsprüche; sie verdichten eine Welterfahrung, in der Beständigkeit fragil geworden ist und alles im Schatten seines Vergehens steht.

MUSIK 6

Heinrich Schütz

Was hast Du verwirket? aus Kleine Geistliche Konzerte

Heidi Maria Taubert, Sopran

Cappella Sagittariana Dresden

Norbert Schuster, Leitung

SWR-Archiv M0552633.013

03'23

Das war die Arie Was hast Du verwirket? aus den Kleinen Geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz.

Schütz komponiert diese Musik in einer Situation, in der künstlerische Arbeit nicht mehr auf Stabilität bauen kann. Die Kleinen Geistlichen Konzerte entstehen in den 1630er Jahren auf dem Höhepunkt des Dreißigjährigen Krieges. Schütz selbst spricht in der Vorrede zur Partitur davon, dass er » nur etwas Weniges schaffen und darreichen « wolle. Was hier hörbar wird, ist eine unmittelbare Reaktion auf konkrete historische Umstände.

Aber es wäre zu kurz gedacht, diese Musik lediglich als Notlösung in Kriegszeiten zu verstehen. Denn Heinrich Schütz ist kein Komponist, der sich irgendwie »arrangiert« — er ist eine zentrale Figur der europäischen Musik seiner Zeit. Ausgebildet bei Giovanni Gabrieli in Venedig, begegnete er dort einer Klangkultur, die auf Raumwirkung und Prachtentfaltung angelegt ist. Zumal vor diesem Hintergrund wird die Eigenart der Kleinen Geistlichen Konzerte umso deutlicher. Schütz kennt die Mittel der Fülle und verzichtet auf sie, wo die Situation es verlangt. Er übernimmt die Errungenschaften der italienischen Moderne — Textnähe, rhetorische Gestaltung, Ausdrucksgesten — und überführt sie in einen anderen Kontext. Die Dramatik bleibt präsent, aber sie wird nicht zur Szene ausgeweitet. Sie verdichtet sich im Inneren. Der Mensch erscheint nicht als souverän Handelnder überhöht — er tritt als gefährdetes, begrenztes Wesen auf.

MUSIK 7

Heinrich Schütz

O Herr hilf, o Herr lass wohl gelingen aus Kleine Geistliche Konzerte

Dorothee Miels, Ulrike Hofbauer, Sopran

David Erler, Alt

Georg Poplutz, Tenor

Ludger Rémy, Orgel

Stefan Maas, Theorbe

SWR-Archiv M0518087.045

01'53

Das war eine weitere Arie aus den Kleinen Geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz: O Herr hilf, o Herr lass wohl gelingen.

Das 17. Jahrhundert ist in ganz Europa von tiefgreifenden Krisen geprägt: langjährige Kriege, Konfessionskonflikte und ökonomische Auszehrung. Allerdings unterscheiden sich die Reaktionen darauf grundlegend. Während in Deutschland die politische und religiöse Zersplitterung fortbesteht, entwickelt sich in Frankreich ein zentralisiertes Modell, das auf Sichtbarkeit und Form gründet. 1661 übernimmt der »Sonnenkönig« Ludwig XIV. als absolutistischer Herrscher die Macht, und sein Hof ist denkbar mehr als nur Repräsentation: Versailles wird zum Zentrum eines Systems, das Herrschaft nicht nur ausübt, sondern ritualisiert und in Szene setzt.

Zeremoniell, Etikette, Architektur, Gartenkunst, Tanz, Theater und Musik sind hier keine voneinander isolierten Künste oder Praktiken. Sie greifen ineinander und werden penibel organisiert. Räume werden nicht nur genutzt — sie werden codiert; Körper bewegen sich nicht frei — sie sind Teil eines Geflechts aus Rang, Distanz, Annäherung und symbolischer Kontrolle. Die bienséance wird zum Leitbegriff: das Schickliche, das dem Rang, der Situation und dem Maß entspricht. Und dementsprechend sucht auch die Musik der Zeit eine Disziplin des Ausdrucks.

MUSIK 8**Jean-Baptiste Lully****Ouvertüre aus Phaëton****Les Talens Lyriques****Christophe Rousset, Leitung****SWR-Archiv M0364731.001****03'22**

Die Ouvertüre aus Jean-Baptiste Lullys Oper Phaëton macht schon mit wenigen Takten hörbar, wie grundverschieden die französische Antwort auf die Erfahrungen des 17. Jahrhunderts ausfällt. Während sich bei Heinrich Schütz die Erschütterungen als Verdichtung und Sammlung niederschlagen, begegnet uns am Hof der »Roi-Soleil« eine Kultur, die dem Fragilen nicht mit Rückzug antwortet, sondern mit Form — mit der Erzeugung eines inszenierten Raums, in dem alles seinen Platz einnimmt und jedes Zeichen das Zentrum der Macht bestätigt.

Vor diesem Hintergrund ist Lullys Musik weit mehr als höfisches Dekor. Sie ist Bestandteil eines politischen und sozialen Systems, in dem Kunst und Herrschaft unauflöslich ineinandergreifen. Die französische Ouvertüre hat hier einen fast sinnbildlichen Rang. Ihre punktierten Rhythmen, das gravitatische Schreiten, die Eleganz der Tänze: diese Musik etabliert einen Rahmen, in dem alles »gesetzt« ist.

Das verbindet sie in gewisser Weise mit der Literatur des Grand Siècle: Corneille, Molière, Racine — sie alle arbeiten an einer Dramatik, in der Leidenschaft und Regelbewusstsein einander nicht ausschließen. Bei La Rochefoucauld oder La Bruyère erscheint der Mensch wiederum als Wesen der Rollen, Spiegelungen und Verfeinerungen. Jean-Baptiste Lully steht in dieser Linie. Seine Musik unterdrückt Affekte nicht, aber übersetzt sie in Gesten, »chiffriert« sie sozusagen. Wo Schütz aus der Fragilität des Jahrhunderts eine Kunst der Sammlung gewonnen hatte, antwortet Lully mit geordneter Präsenz.

MUSIK 9**Jean-Baptiste Lully****Chantons les plaisirs charmants des heureux amants! aus Psyché****Les Arts Florissants****William Christie, Leitung****SWR-Archiv M0305452.002****01'01**

Auf unserer Suche nach Wendepunkten in der Musikgeschichte, sind wir in der Musikstunde in SWR Kultur inzwischen am Ende des 17. Jahrhunderts angelangt. Und zu den folgenreichsten Entwicklungen dieser Zeit gehört die Aufwertung der reinen Instrumentalmusik. Lange Zeit untrennbar an Stimme oder Szene gebunden, gewinnt sie zunehmend an Eigenständigkeit. Und in diesem Prozess übernimmt der italienische Komponist Arcangelo Corelli eine führende Rolle. Corelli ist kein Neuerer im emphatischen Sinn; seine Bedeutung liegt vielmehr darin, bereits vorhandene Entwicklungen in eine Form zu bringen, die als Maßstab bestehen kann: eine Instrumentalmusik, die keine »Funktion« mehr braucht.

MUSIK 10**Arcangelo Corelli****III. Largo und IV. Allegro aus der Triosonate C-Dur op. 3 Nr. 8****Ryo Terakado/Eun-Shik Kim, Violine****Kaori Uemura, Viola da gamba****François Guerrier, Cembalo****CD Challenge Classics CC 720033****LC 81999****Tracks 006/007****03'09**

Zwei Sätze aus der Triosonate C-Dur op. 3 Nr. 8 von Arcangelo Corelli, komponiert im Jahr 1689.

Zwei Oberstimmen und ein Basso continuo genügen, um ein Gefüge zu schaffen, in dem Dialog, Imitation und Kontrast in ausgewogenem Verhältnis stehen. Diese Form der musikalischen Organisation steht in ihrer Zeit nicht isoliert da. In den rationalistischen Entwürfen von Leibniz oder Spinoza, in denen »Welt« als ein Zusammenhang von Beziehungen gedacht wird, lassen sich parallele Denkfiguren erkennen. Ähnliches gilt für die Wissenschaft: Seit Isaac Newton werden Naturvorgänge als gesetzmäßig verknüpfte Prozesse beschrieben; Kräfte, Bahnen und Verhältnisse treten an die Stelle bloßer Beschreibung.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Ausbildung der Dur-Moll-Tonalität, die seit den 1650er Jahren mehr und mehr verbindlich wird. Sie schafft einen Raum, der durch tonale Zentren, Spannungen und Bewegungen strukturiert wird. Gerade die Instrumentalmusik trägt entscheidend dazu bei, diese Ordnung plausibel zu machen. In Triosonaten und Concerti grossi, in Suiten, Präludien und Fugen entwickelt sich eine Sprache, die einer Grammatik des musikalischen Verlaufs folgt; und je klarer die Beziehungen sich zeigen, desto freier kann der Komponist mit ihnen umgehen.

MUSIK 11**Johann Sebastian Bach****O Mensch, beweine dein' Sünde groß aus der Matthäus-Passion****Pygmalion****Raphael Pichon, Leitung****SWR-Archiv M0705144.029****CD 1, Track 029****05'32**

O Mensch, beweine dein' Sünde groß — der Chor am Ende des ersten Teils der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach.

Mit Bach erscheint an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert ein Komponist, in dessen Arbeit sich die ästhetischen Innovationen der Epoche nicht nur bündeln, sondern gegenseitig erhellen. Die italienische Tradition bleibt dabei deutlich präsent: die expressive Kraft der Monodie, die dramatische Energie der Oper, die Orientierung an sprachlichen Affekten und

rhetorischen Figuren. Zugleich folgt Bach der Strenge lutherischer Kirchenmusik: der Text ist nicht nur Ausgangspunkt — er ist Gegenstand der Durchdringung. Bachs geistliche Musik ist immer Exegese. Was sie strukturell auszeichnet, ist ihre außergewöhnliche Transparenz. Jede Linie besitzt ihr Eigengewicht, jede Bewegung eine klare Richtung. Hinzu kommt eine Konsequenz in der Faktur, die ihresgleichen sucht. Bachs Musik verfügt über eine innere Logik, die über den einzelnen Moment hinausweist und keiner zusätzlichen Emphase bedarf. Intensität entsteht hier aus Klarheit.

Historisch betrachtet führt Bach nicht nur unterschiedliche Traditionen zusammen — er zeigt, dass diese Traditionen kompatibel sind: das Dramatische der Oper, die Innigkeit der geistlichen Musik, die Klarheit instrumentaler Formen, die strukturbildende Kraft der Tonalität. In Bachs Musik erreicht die Entwicklung, die um 1600 eingesetzt hatte, ein Stadium maximaler Verdichtung: Am Vorabend der Aufklärung hat die Musik eine Gestalt gefunden, die weder auf unmittelbare Äußerung noch auf abstrakte Ordnung reduziert ist. — Und wie es damit weitergeht, erfahren Sie in der nächsten Folge.

Musikalische Wendepunkte stehen im Zentrum dieser Musikstunden-Reihe in SWR Kultur. Die Sendung finden Sie in der SWR Kultur-App und in ARD Sounds. Das Manuskript gibt es auf unserer Webseite swrkultur.de — Ich bin Michael Rebhahn und verabschiede mich mit einem Satz aus Johann Sebastian Bachs musikalischem Vermächtnis: Die Kunst der Fuge, entstanden in seinem Todesjahr 1750.

MUSIK 12

Johann Sebastian Bach

Contrapunctus IV aus Die Kunst der Fuge

Evgeni Koroliov, Klavier

SWR-Archiv M0040647.004

02'27