

Musikstunde

## **Wendepunkte (1-4)**

Folge 3: Autonomie und Entgrenzung (1800–1910)

Von Michael Rebhahn

Sendung vom 28. Mai 2026

Redaktion: Dr. Ulla Zierau

Produktion: SWR 2026

SWR Kultur können Sie auch im **Webradio** unter [www.swrkultur.de](http://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 stehen im Zentrum dieser Musikstunden-Reihe in SWR Kultur. Heute richtet sich der Blick auf das 19. Jahrhundert — auf eine Epoche, in der die Musik ihren Ort noch einmal neu bestimmt: als zutiefst subjektiver Ausdrucksraum des Individuums und zugleich als öffentliches Ereignis. Über lange Zeit hinweg war Musik fest eingebunden: in Liturgie oder höfische Repräsentation. Sie hatte ihren Platz, ihre Funktion, ihre klar umrissenen Bedingungen.

Im 19. Jahrhundert beginnt sich diese Ordnung zu verschieben. Musik tritt aus ihren Abhängigkeiten heraus und erscheint zunehmend als eigenständige Kunst, die um ihrer selbst willen gehört wird. Mit der Rezeption verändert sich auch die Stellung der Musik selbst. Sie erscheint als etwas, das Bestand hat, sich behauptet und eine eigene Form von Gegenwart erzeugt.

### **MUSIK 1**

**Ludwig van Beethoven**

**1. Satz [Ausschnitt] aus der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«**

**Deutsche Kammerphilharmonie Bremen**

**Paavo Järvi, Leitung**

**SWR-Archiv M0240244.001**

**01'03**

Ludwig van Beethovens Dritte Sinfonie, die »Eroica«, 1804 in Wien uraufgeführt, ist ein Werk, das an einer Schwelle steht. Historisch gehört sie noch in die Welt der Wiener Klassik, und zugleich zeigt sie, wie eben diese Welt unter dem Eindruck einer neuen Zeit in Bewegung gerät. — Aber was heißt das überhaupt: Wiener Klassik? In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich eine musikalische Sprache herausgebildet, die auf Klarheit, Balance und innere Folgerichtigkeit setzt. Die Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise ist dafür das prominenteste Modell. Entscheidend ist dabei aber weniger das kompositorische Schema als die ästhetische Idee, die dahinter steht: Musik erscheint als eine Kunstform des »Ausgleichs«, in dem Sinne, dass Proportion und Übersichtlichkeit keine allein äußerlichen Eigenschaften sind, als vielmehr Ausdruck eines Denkens, das auf Nachvollziehbarkeit und innere Ordnung zielt.

Diese Haltung ist mehr als ein Stil — und sie steht nicht isoliert da, sondern findet in einem kulturhistorischen Zusammenhang statt, der ganz entscheidend vom Geist der Aufklärung geprägt ist. Bei Immanuel Kant erfolgt der »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« durch den mutigen und unverstellten Gebrauch des eigenen Verstandes. Bei Goethe und Schiller erscheint der Mensch als bildungsfähiges Wesen, das sich im Handeln und Urteilen formt; in Malerei und Architektur des Klassizismus herrschen klare Linien, geordnete Räume und stilisierte Gesten — und in der Wissenschaft vermisst Alexander von Humboldt die Welt.

Beethoven geht aus diesem Denken hervor. Auch die Eroica bleibt der Klassik verpflichtet: Sie ist eine viersätzig Sinfonie, arbeitet mit motivisch-thematischer Entwicklung, mit dem Anspruch einer übergeordneten Form. Und doch ist vom ersten Takt an hörbar, dass sich hier etwas geändert hat. Schon die Eröffnungsakkorde sind keine galante Einladung zum

musikalischen Gespräch. Sie wirken wie eine entschiedene Setzung, die alles Folgende unter Spannung bringt.

## **MUSIK 1A**

**Ludwig van Beethoven**

**1. Satz [Ausschnitt] aus der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«**

**Deutsche Kammerphilharmonie Bremen**

**Paavo Järvi, Leitung**

**SWR-Archiv M0240244.001**

**05'09**

Beethovens Eroica entstand in den Jahren 1802 und 1803 und zu dieser Zeit ist Europa von Aufruhr, Krieg und politischer Neuordnung geprägt. Die Französische Revolution hatte den Freiheits- und Gleichheitsgedanken in nie gekannter Konsequenz formuliert; zugleich machte ihr weiterer Verlauf sichtbar, wie rasch der hehre Anspruch in Terror, Kriegsmobilisierung und neue Formen politischer Herrschaft umschlagen konnte. Dieser Zeitgeist prägt auch das Denken. In der Realphilosophie Hegels wird Wirklichkeit nicht mehr als starres Gefüge gedacht, sondern als Prozess, der sich durch Widersprüche hindurch entfaltet; die Welt formt sich nicht trotz ihrer Gegensätze, sondern durch sie. In der Eroica wird exakt dieses Momentum hörbar: Form ist nicht länger bloß Rahmen — sie ist das Resultat eines »Ringens«. Auch die bildende Kunst zeigt diesen Wandel. Während der Klassizismus eines Jacques-Louis David noch für Strenge und Maß steht, tritt etwa bei Francisco Goya bereits die »dunkle« Seite der Epoche hervor: Gewalt, Verunsicherung, die Brüchigkeit der Vernunft. Zwischen diesen Polen bewegt sich auch Beethoven. Seine Musik hält am Formgedanken fest — weiß aber bereits um seine Erschütterung. Auch die berühmte Widmungsgeschichte der Eroica gehört in diesen Zusammenhang. Beethoven hatte sie ursprünglich Napoleon zugeordnet, jener Gestalt also, die zunächst als »Heros« revolutionärer Hoffnungen erschien. Als Napoleon sich 1804 zum Kaiser krönte, tilgte Beethoven die Widmung.

Vor diesem Hintergrund markiert die Eroica nicht nur einen politischen oder ästhetischen Aufbruch. Sie verweist zugleich auf eine grundlegende Veränderung, die das 19. Jahrhundert insgesamt und die Kunst im Besonderen prägen wird: Stand in der Klassik noch die vernunftgeleitete Ordnung eines Ganzen im Zentrum, so gewinnt nun zunehmend die Erfahrung des Einzelnen an Gewicht — seine Wahrnehmung, seine Verletzlichkeit und seine Sehnsucht.

## **MUSIK 2**

**Franz Schubert**

**XX. Der Wegweiser aus Winterreise op. 89 D 911**

**Christoph Prégardien, Tenor**

**Michael Gees, Klavier**

**SWR-Archiv M0352289.020**

**03'58**

Der Wegweiser — ein Lied aus dem 1827 entstandenen Zyklus Winterreise von Franz Schubert.

Mit dieser Musik sind wir endgültig in einer neuen Zeit angelangt. Die sogenannte »Romantik« ist dabei weniger ein klar umrissener Stil als eine andere Art, Welt und Selbst zu erfahren:

Erinnerung, Traum, die Nachtseiten des Bewusstseins und die Sehnsucht nach dem Glücksversprechen. Im Gegensatz zur »geordneten« Klassik entdeckt die Romantik das Fragmentarische und Offene.

Besonders deutlich wird das in der Literatur. Bei Novalis gerät die Nacht zum Raum vertiefter Erkenntnis; bei Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann fließen Traum und Wirklichkeit ineinander, das Fantastische bricht in den Alltag ein — und Joseph von Eichendorff macht den Wald zur Chiffre einer Umgebung, die mehr verheißt, als sie preisgibt. Auch die bildende Kunst antwortet darauf. Auf den Bildern von Caspar David Friedrich erscheint der Mensch klein vor weiten Horizonten. Seine berühmten Rückenfiguren blicken nicht bloß auf die Natur — sie schauen in einen Raum, der zugleich äußerlich und innerlich ist.

Und wie verhält es sich mit der Musik? Sie sucht nun weniger die vollendete Form als den individuellen Tonfall, weniger das inszenierte Pathos als die Nuance des Erlebens. Neben die großen repräsentativen Gattungen treten Miniaturen und Charakterstücke — und ganz entscheidendes Gewicht hat dabei das Lied. Franz Schubert macht es als erster zum romantischen Topos. Hier erscheint das Subjekt nicht mehr als heroische Kraft, sondern als empfindendes Wesen, das sich in der Welt verliert, an ihr leidet und zugleich in ihr Trost sucht. Das Lied — das es übrigens als Lehnwort in neun europäische Sprachen geschafft hat — wird zum charakteristischen »Sound« der Epoche. Franz Schubert schreibt über 600 davon und Robert Schumann legt noch einmal rund 300 nach.

### **MUSIK 3**

**Robert Schumann**

**X. Hör' ich das Liedchen klingen aus Dichterliebe op. 48**

**Daniel Behle, Tenor**

**Sveinung Bjelland, Klavier**

**CD Capriccio C5086**

**LC 08748**

**Track 018**

**02'17**

Hör' ich das Liedchen klingen — ein Lied nach einem Text von Heinrich Heine aus dem Zyklus Dichterliebe op. 48 von Robert Schumann.

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

Eine solche Entwicklung zeigt sich im 19. Jahrhundert nicht nur in der Verfeinerung des Ausdrucks, im Rückzug ins Innere und in der sehnsuchtsvollen »Poetisierung« der Welt. Sie artikuliert sich ebenso in einer gegenläufigen Bewegung: in der Ausweitung des musikalischen Raums und in der Lust am »Ungebändigten«. Für diese Seite steht exemplarisch Hector Berlioz. Mit seiner 1830 uraufgeführten Symphonie fantastique erhält die Gattung »Sinfonie« ein neues Gepräge. Sie wird zum Schauplatz seelischer Zustände und zum Medium psychischer Intensität. Das fünfsätziges Werk trägt den Untertitel »Episode aus dem Leben eines Künstlers«. Im Zentrum steht ein junger Musiker, der von leidenschaftlicher Liebe erfasst wird, zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt, sich in Visionen verliert und schließlich in Traum- und Wahnwelten gerät.

Was sich vollzieht, ist ein Drama ohne Worte, allein in Klängen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die *idée fixe*, ein wiederkehrendes Thema der Geliebten, das in allen fünf Sätzen in veränderter Gestalt erscheint.

#### **MUSIK 4**

**Hector Berlioz**

**I. Rêveries, Passions [Ausschnitt »idée fixe«] aus der Symphonie fantastique op. 14**

**Orchestre de Paris**

**Klaus Mäkelä, Leitung**

**CD Decca 487 0959**

**LC 00171**

**Track 001**

**01'15**

Ein musikalischer Gedanke wird zum Träger von Erinnerung, Projektion und obsessiver Bindung. Ein weiteres Novum in der *Symphonie fantastique* ist die neue Funktion von Klang und Timbre. Berlioz behandelt das Orchester nicht mehr bloß als formales Medium — bei ihm wird es zum eigenständigen Raum der Imagination. Farben, extreme Register, abrupte Kontraste, ungewöhnliche Instrumentalkombinationen und scharf profilierte Klanggesten erhalten eine tragende Bedeutung.

Darin entspricht die *Symphonie fantastique* dem kulturellen Klima ihrer Zeit. Zumal in der französischen Literatur rückt zunehmend das Exzessive in den Mittelpunkt. Die geschichtsträchtige Wucht der Dramen Victor Hugos, die fiebrigen Welten der Erzählungen von Gérard de Nerval oder — etwas später — die zwischen Schönheit und Verfall changierende Lyrik von Charles Baudelaire: hier wird das Subjekt nicht mehr nur als empfindsamer »Schwärmer« gezeichnet, sondern erscheint gefährdet und innerlich gespalten. Vor diesem Hintergrund markiert Berlioz einen weiteren Wendepunkt des Jahrhunderts: Musik wird zur Bühne des Imaginären, auf der sich das Subjekt in seinen Abgründen zeigt.

#### **MUSIK 4A**

**Hector Berlioz**

**V. Songe d'une nuit de sabbat [Ausschnitt] aus der Symphonie fantastique op. 14**

**Orchestre de Paris**

**Klaus Mäkelä, Leitung**

**CD Decca 487 0959**

**LC 00171**

**Track 005**

**05'56**

Ein Ausschnitt aus *Songe d'une nuit de sabbat* — dem Finalsatz aus der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz.

Mit Berlioz ist ein Weg bereitet, der die Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend prägt und dabei in sehr unterschiedliche Richtungen führt. Drei Namen stehen exemplarisch für diese Entwicklung: Richard Wagner, Anton Bruckner und Johannes Brahms. Was sie verbindet, ist kein einheitlicher Stil, aber eine gemeinsame Ausgangslage — die Frage nämlich, wie musikalische Form unter den Bedingungen gesteigerter Subjektivität und

gewachsener Ausdrucksansprüche überhaupt noch gedacht werden kann. Die klassischen Modelle stehen weiterhin zur Verfügung, sind aber nicht mehr selbstverständlich.

Bei Richard Wagner wird diese Situation radikal zugespitzt. Die Musik löst sich aus den hergebrachten Gattungsgrenzen und geht im Musikdrama auf. Oper ist bei Wagner ein kontinuierlicher Fortgang, in dem sich Handlung, Sprache und Klang gegenseitig bedingen. Leitmotive strukturieren das Geschehen; Melodik und Harmonik verlieren ihre stabilisierende Funktion und geraten in einen Zustand ständiger Spannung.

Johannes Brahms wählt einen anderen Weg. Seine Musik ist klar von historischem Bewusstsein geprägt und knüpft an klassische Formen an — ohne sie aber einfach zu reproduzieren. Brahms' Innovation liegt in der inneren Ausgestaltung. Motive werden eng geführt, verwandelt, verdichtet; Form entsteht aus einem Netz von Beziehungen, das sich im Hören allmählich erschließt. Aus dieser »Selbstbindung« erhält seine Musik ihre Eigenart: Sie zeigt, dass Autonomie nicht notwendig Entgrenzung bedeutet; auch in einer bewusst gewählten Limitierung kann sie Bestand haben.

Noch einmal anders gestaltet sich die Situation bei Anton Bruckner. Vordergründig schreibt er vor allem Sinfonien — aber sie entstehen aus einer gewandelten Vorstellung von musikalischem Raum. Die Orchesterwerke des Kirchenmusikers Bruckner tragen eine Klangvorstellung in sich, die an sakrale Architektur erinnert: an Höhe, Weite und Hall. Auf diese Weise entsteht eine Musik, die in die Moderne vorausweist; der Hörer folgt nicht mehr allein einer linearen Entwicklung — er wird in Klangräume platziert.

## **MUSIK 5**

**Anton Bruckner**

**IV. Finale [Ausschnitt] aus der Sinfonie Nr. 8 c-Moll**

**Tonhalle-Orchester Zürich**

**Paavo Järvi, Leitung**

**SWR-Archiv M0725063.004**

**03'38**

Ein Ausschnitt aus dem Finale aus Anton Bruckners Achter Sinfonie, in der ersten Fassung abgeschlossen im Jahr 1887.

Auf unserer Suche nach den Wendepunkten in der Musikgeschichte, sind wir in der Musikstunde in SWR Kultur im späten 19. Jahrhundert angekommen. Und da zeigt sich immer deutlicher, dass die großen Formen zwar nicht erschöpft, aber »schwer geworden« sind. Sinfonie, Konzert, Oper — alle diese Gattungen tragen ein enormes historisches Gewicht. Wer eine Sinfonie schreibt, schreibt nach Beethoven, Schumann, Bruckner und Brahms. Wer für die Bühne komponiert, schreibt nach Wagner. Jede neue Komposition steht unter dem Druck, sich zu einer Geschichte verhalten zu müssen, die längst zur ästhetischen Instanz geworden ist.

Vielleicht gewinnt genau deshalb das Klavier noch einmal eine besondere Bedeutung. Im 19. Jahrhundert ist es das Instrument der bürgerlichen Kultur schlechthin — im Konzertsaal, im Salon, im privaten Musikzimmer. Aber zusätzlich wird es zu einem Experimentierfeld: Auf dem Klavier muss nicht notwendig die Geltung der Tradition verhandelt werden — hier kann Musik »unentschlossener« auftreten.

**MUSIK 6****Frédéric Chopin****VII. Andantino aus den Préludes op. 28****Alexandre Tharaud, Klavier****SWR-Archiv M0097312.007****00'47**

Eine knappe Geste, ein Akkord, eine Figur genügen schon, um einen neuen Raum zu öffnen. Bei Frédéric Chopin wird das Klavierstück, wie eben gehört, zur originären Form: seine Préludes, Nocturnes und Balladen wirken nicht wie »Ableger« großer Gattungen — sie sind eigenständige Verdichtungen musikalischen Denkens. Chopin zeigt, dass das Klavier nicht nur ein Instrument der Virtuosität ist, sondern ein Medium der Nuance.

Am Ende des Jahrhunderts ist es Franz Liszt, der diese Möglichkeiten auf eigentümliche Weise zuspitzt. Einst als Verkörperung des Virtuosen par excellence gefeiert, findet sich in seinen späten Klavierstücken das komplette Gegenteil: Hier gibt es keinen »Virtuosenglamour« mehr — stattdessen wird die Musik karg, brüchig, manchmal fast gestaltlos. Sie verzichtet auf die große Geste und bewegt sich in Regionen, in denen harmonische Sicherheit, melodische Kontur und formale Zielrichtung ins Wanken geraten. Stücke wie Nuages gris, La lugubre gondola oder Unstern! wirken wie Skizzen einer künftigen Musik: nicht mehr romantisch im Sinn des Überschwangs, noch nicht modern im Sinn der Atonalität — aber bereits vernehmlich unterwegs in eine Zone der Ungewissheit.

**MUSIK 7****Franz Liszt****Nuages gris****Lise de la Salle, Klavier****SWR-Archiv M0284141.006****03'02**

Nuages gris — »Graue Wolken« — ein spätes Klavierstück von Franz Liszt.

Wenn Liszt die Spätphase des 19. Jahrhunderts von der Seite der Reduktion aus beleuchtet, dann zeigt ein Komponist wie Max Reger ein denkbar drastisches Gegenbild. Bei Liszt wird die Musik brüchiger und »verlorener«, bei Reger dichter und komplexer. Die Klangsprache löst sich hier nicht elementar auf, sondern wird an ihre Belastungsgrenze geführt. Die elaborierten Formen der Vergangenheit, etwa Variation, Fuge oder Passacaglia — sind bei Reger noch zusätzlich mit spätromantischer Harmonik ausstaffiert. Reger sprengt die Tradition nicht, aber er »überfüllt« sie mit einem überbordenden Geflecht aus melodischen Linien, chromatischen Wendungen und harmonischen Umdeutungen. Die Tonalität bleibt gewahrt, aber sie gerät — wie schon bei Liszt unter ganz anderen Vorzeichen gehört — unter Druck.

1899 entstanden die Sechs Intermezzi für Klavier und schon die Satzbezeichnung des ersten Stücks spricht für sich: Sehr aufgereggt und schnell. Hier hören wir eine Musik, die wirkt, als könne sie kaum stillhalten, als wolle sie alles harmonisch und spieltechnisch Machbare auf einmal in Szene setzen.

**MUSIK 8****Max Reger****I. Sehr aufgeregt und schnell aus Sechs Intermezzi op. 45****Joseph Moog, Klavier****SWR-Archiv M0696907.004****01'25**

Wir sind im Jahr 1900 angekommen. Und wenn es in der Musikgeschichte einen Übergang gibt, der noch einmal alles in Frage stellt, dann ist es dieser Jahrhundertwechsel. Was sich in den vergangenen 100 Jahren vorbereitet hatte, erreicht jetzt einen kritischen Punkt. Die Ausdrucksmittel der Romantik funktionieren noch — zeigen aber an allen Ecken und Enden, wie sehr sie unter Druck stehen.

In dieser Situation erscheint Gustav Mahler als zentrale Figur. Bei ihm erlangt die Sinfonie eine geradezu enzyklopädische Weite und wird zum »Weltmodell«: Lied, Marsch, Choral, Naturlaut, Tanz, Grotteske, Ekstase, Trauer und Klage — alles kann hier seinen Platz finden. Mahler führt das Modell Sinfonie nicht einfach fort; er macht es zu einem »Speicher« des 19. Jahrhunderts. Beethoven ist präsent in der Idee der Sinfonie als existenziellem Prozess; Schubert klingt nach in der Innerlichkeit des Liedes; Bruckner wirkt fort in den weiten Bögen und in der raumgreifenden Anlage. Und Wagner ist gegenwärtig in der Vorstellung einer Musik, die eine Form der Weltdeutung sein will.

Aber bei Mahler fügt sich alles das nicht zu einer geschlossenen Ordnung: der Marsch kann stolpern, das Lied brüchig werden, der Choral seine Zuversicht verlieren oder das Naturhafte ins Unheimliche umschlagen. In diesem Sinn ist Mahlers Musik ein Seismograph ihrer Zeit. Im beginnenden 20. Jahrhundert ist das Vertrauen in geschlossene Weltbilder endgültig verloren gegangen. In Wien entstehen um 1900 die Psychoanalyse Sigmund Freuds, die Sprachskepsis Arthur Schnitzlers oder Hugo von Hofmannsthals und die ornamental-nervösen Bildwelten von Gustav Klimt. Das Subjekt erscheint hier instabil, von Erinnerungen, Ängsten und Trieben geleitet.

In Mahlers Neunter Sinfonie, komponiert 1909, wird diese Erschütterung in aller Drastik hörbar. Vor allem der letzte Satz ist eine Musik des Abschieds. Linien lösen sich auf, Gesten werden gedehnt, die Zeit verlangsamt sich — als würde die Musik ihrem eigenen Verschwinden zuhören.

**MUSIK 9****Gustav Mahler****IV. Adagio [Ausschnitt] aus der Sinfonie Nr. 9****Mahler Academy Orchestra****Philipp von Steinaecker, Leitung****SWR-Archiv M0734205.023****04'03**

Ein Ausschnitt aus dem finalen Adagio der Neunten Sinfonie von Gustav Mahler.

Während Mahler im Sommer 1909 in seinem Südtiroler »Komponierhäuschen« die Neunte schreibt, arbeitet Arnold Schönberg zeitgleich in Wien an einer Musik, in der das Koordinatensystem des 19. Jahrhunderts endgültig außer Kraft gesetzt wird: Mit den Drei Klavierstücken op. 11 entsteht die erste »atonale« Komposition der Musikgeschichte. Diese Nähe ist nicht zufällig: Schönbergs Entscheidung, das tonale System zu verlassen, ist kein

willkürlicher Bruch. Er entsteht aus der konsequenten Ausreizung jener Mittel, die das 19. Jahrhundert selbst hervorgebracht hatte. In den Drei Klavierstücken tritt diese Konsequenz offen zutage. Hier wirkt noch immer alles, was die Romantik ausgemacht hat: Ausdrucksgesten, Farben, Spannungen, Verdichtungen und Brüche. Ein harmonisches »Gravitationszentrum« gibt es allerdings nicht mehr. Was bei Mahler noch als Abschied anklang, wird bei Schönberg zum Aufbruch in ein neues musikalisches Denken.

Mit Beethovens Eroica hat diese Sendung begonnen — und bis zu Schönbergs Umbruch sind nur knapp 100 Jahre vergangen. In dieser Zeit hat sich die Musik aus klassischen Ordnungen gelöst, ist zum Ausdrucksraum des Individuums geworden, hat ihre Formen erweitert und ihre Klangräume zunehmend geöffnet. Bei Schönberg schlägt diese Entwicklung in eine neue Frage um: Wie lässt sich Musik denken, wenn das alte Zentrum nicht mehr trägt? Welche Folgen dieser Schritt für die Musik des 20. Jahrhunderts hat, welche Zustimmung er findet und welche Gegenentwürfe er hervorruft — darum geht es in der nächsten Folge.

Musikalische Wendepunkte stehen in dieser Woche im Zentrum der Musikstunde in SWR Kultur. Diese Sendung finden Sie in der SWR Kultur-App und in ARD Sounds. Das Manuskript gibt es auf unserer Webseite [swrkultur.de](http://swrkultur.de) — Ich bin Michael Rebhahn und verabschiede mich mit Arnold Schönbergs Fanal einer neuen Musik: mit dem ersten der Drei Klavierstücke op. 11.

## **MUSIK 10**

**Arnold Schönberg**

**I. Mäßige Viertel aus Drei Klavierstücke op. 11**

**Thomas Larcher, Klavier**

**SWR-Archiv M0012081.001**

**02'34**