

Musikstunde

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

Folge 4: Der Bruch mit den Systemen (1910–1950)

Von Michael Rebhahn

Sendung vom 29. 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. In der letzten Folge sind wir an einem Punkt angelangt, an dem die Musik ihr vertrautes Zentrum verloren hat. Was über lange Zeit hinweg getragen hatte — Tonalität, die große Form der Sinfonie, das Pathos des Ausdrucks in Liedern und Charakterstücken — ist Anfang des 20. Jahrhunderts noch gegenwärtig. Aber es hat seine bindende Kraft eingebüßt. Um 1910 beginnt eine Epoche, in das Musikalische seine Zusammenhänge neu begründen muss. Und diese »Moderne« beginnt nicht in einem verbindlichen Idiom. Im Gegenteil: so fragil und wechselvoll, wie sich das Jahrhundert anlässt, so gestaltet sich auch seine Musik.

Mit Arnold Schönberg endete die vergangene Folge und auch jetzt ist es ein Stück von ihm, das die beschriebene Vieldeutigkeit in Klänge setzt.

### **MUSIK 1**

**Arnold Schönberg**

**III. Farben aus Fünf Orchesterstücke op. 16**

**Beethoven Orchester Bonn**

**Stefan Blunier, Leitung**

**CD MDG Gold MDG 937 1584-6**

**LC 06768**

**Track 003**

**03'55**

Das dritte seiner Fünf Orchesterstücke op. 16 aus dem Jahr 1909 trägt den Titel Farben. Es ist eine »frei atonale« Musik, aber zugleich weist sie klar in die Nähe einer Klangwelt, die man mit dem Impressionismus verbindet. Ein Akkord steht wie ein Objekt im Raum und wird aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet — was wie ein Sinnbild der ästhetischen Situation der Zeit wirkt: Um 1910 steht die Musik nicht einfach vor der binären Entscheidung zwischen tonalem Zentrum und atonaler Entgrenzung, sondern ist an einen Punkt gelangt, von dem aus letztlich »alles« geschehen kann.

### **MUSIK FREI BIS ENDE.**

Das war der Satz Farben aus den Fünf Orchesterstücken op. 16 von Arnold Schönberg. — Eine Musik, die nicht voranschreitet, sondern den Klang selbst in Bewegung versetzt. Und es ist eben diese »skulpturale« Qualität der Musik, in der sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts verschiedene Linien der Moderne berühren. Denn was Schönberg hier mit den Mitteln der freien Atonalität entwirft, liegt erstaunlich nahe bei einer Klangvorstellung, die sich zur selben Zeit in Frankreich herausgebildet hatte: bei Claude Debussy und — etwas später — Maurice Ravel.

Diese Nähe ist allerdings nicht stilistisch zu denken. Schönberg kommt ganz klar aus der deutsch-österreichischen Tradition, in der Musik als Entwicklung gedacht wurde: als thematische Arbeit oder dramatischer Prozess. Und selbst dort, wo die Musik die Tonalität verlässt, ist dieser Formgedanke maßgeblich. Bei Debussy verhält es sich anders: Er sprengt die überlieferte Ordnung nicht — er entzieht ihr die Schwerkraft; die Musik kann schweben, flimmern oder unscharf werden.

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf die französische Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Nicht, weil sich Debussys Musik aus ihr erklären ließe — aber es zeigt sich durchaus eine verwandte Verlagerung der Wahrnehmung. Als Claude Monet 1874 sein Bild *Impression, soleil levant* ausstellte, lieferte dessen Titel unfreiwillig den Namen einer Stilrichtung. Zunächst war »Impressionismus« ein abwertender Begriff. Gemeint war: Hier haben wir es nur mit einem vorläufigen Eindruck zu tun — nicht mit einer ausgearbeiteten Form. Und genau darin lag die ästhetische Pointe: Die Impressionisten interessierten sich weniger für den Gegenstand als fest umrissene Gestalt, als vielmehr für die Bedingungen seines Erscheinens: Licht, Wetter, Tageszeit, Blickwinkel, Bewegung.

Auch bei Debussy werden solche Parameter zu formbildenden Momenten: Klangfarbe, Register oder harmonische Färbung sind nicht Mittel zum Zweck; sie haben Eigengewicht, stehen im Raum, leuchten auf, erzeugen musikalischen Sinn, ohne sich funktional erklären zu müssen. — Wie etwa im ersten Stück aus dem zweiten Buch der *Préludes*, komponiert zwischen 1909 und 1913: *Brouillards* — »Nebel« heißt es.

## **MUSIK 2**

**Claude Debussy**

**I. Brouillards aus *Préludes, Deuxième Livre***

**Francesco Piemontesi, Klavier**

**CD Naïve V 5415**

**LC 00540**

**Track 013**

**03'03**

*Brouillards* — »Nebel« — aus dem zweiten Buch der *Préludes* von Claude Debussy. Eine Musik der Unschärfe und der verwischten Konturen. Von diesem Punkt aus lässt sich die nächste Wendung der Moderne besonders deutlich erfassen. Die Jahre um 1910 bringen nicht nur eine Verfeinerung der Wahrnehmung hervor, nicht nur Schweben, Nuance und atmosphärische Mehrdeutigkeit. Sie kennen ebenso Schärfe, Schnitt und Akzent. Was bei Debussy im *Nebel* verschwindet, wird bei Igor Strawinsky mit scharfem Kontrast in den Raum gestellt.

Der historische Ort dieser Gegenüberstellung ist bemerkenswert: das zweite Buch von Debussys *Préludes* erscheint 1913 — und im selben Jahr, am 29. Mai, wird im Théâtre des Champs-Élysées Strawinskys *Le sacre du printemps* uraufgeführt. Der Skandal dieses Abends — mit Aufruhr bis hin zu Schlägereien im Auditorium — gehört zu den viel zitierten Legenden der musikalischen Moderne. Interessanter ist dagegen die vermeintliche ästhetische »Zumutung«, die ihn ausgelöst hat.

## **MUSIK 3**

**Igor Strawinsky**

**2. Teil, VII. Danse de la terre aus *Le sacre du printemps***

**Orchestre de Paris**

**Pablo Heras-Casado, Leitung**

**SWR-Archiv M0680994.008**

**01'01**

*Le sacre du printemps* verändert radikal die Vorstellung davon, was musikalische Bewegung sein kann. Die Zeit fließt nicht — sie wird gedehnt oder gestaucht, manchmal regelrecht

»zerhackt«; Schwerpunkte geraten unversehens ins Wanken, Akzente verschieben die Balance, Wiederholungen erzeugen keinen Halt. Die Musik folgt weniger einem Verlauf, als dass sie vorandrängt.

Kulturgeschichtlich findet dieses Momentum seine unmittelbare Entsprechung. Das späte 19. Jahrhundert hatte das Individuum ins Zentrum gestellt: sein Inneres, seine Sehnsüchte und Krisen. Im *Sacre* tritt das Subjekt zurück — hier spricht kein romantisches Ich mehr. An seine Stelle treten Physis und Ritual. Auch das vordergründig »Archaische« dieser Musik ist ein Produkt der Moderne: keine Rückkehr in eine unberührte Vorzeit, sondern eine Gegenwelt zur spätromantischen Innerlichkeit.

Eine vergleichbare Erschütterung hatte Pablo Picasso wenige Jahre zuvor mit seinem Bild *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* ausgelöst. Die fünf Frauen erscheinen dort nicht mehr als naturalistische Körper, sie werden kantig und maskenhaft dargestellt. Von Monet zu Picasso lässt sich damit ein ähnlicher Umschlag beobachten wie von Debussy zu Strawinsky: Dort löst sich die Kontur im Licht; hier wird sie fragmentiert und neu zusammengesetzt. Nach Schönbergs Farben und Debussys *Brouillards* zeigt Strawinsky in *Le sacre du printemps* eine dritte Möglichkeit der Moderne. Keine Auflösung des harmonischen Zentrums, keine Kunst der schwebenden Wahrnehmung — stattdessen wird der Rhythmus zur formenden Instanz.

## **MUSIK 4**

### **Igor Strawinsky**

#### **1. Teil, II. Les augures printaniers aus *Le sacre du printemps***

**Orchestre de Paris**

**Pablo Heras-Casado, Leitung**

**SWR-Archiv M0680994.003-004**

**05'21**

Les augures printaniers aus Igor Strawinskys *Le sacre du printemps*.

Um musikalische Wendepunkte und Phasen des Umbruchs geht es in dieser Musikstunden-Reihe in SWR Kultur. Und was sich Anfang des 20. Jahrhunderts im akustischen Sinne verändert, ist nicht nur musikalisch zu fassen. Auch die alltägliche »Hörwirklichkeit« wird eine andere: Lokomotiven, Straßenbahnen, die ersten Automobile und die Geräuschkulisse industrieller Produktion erzeugen eine Gegenwart, die lauter, schneller und dichter ist als alles, was den Menschen zuvor umgeben hatte. In der Kunst greifen die italienischen Futuristen diese neue Realität am entschiedensten auf. 1909 veröffentlicht Filippo Tommaso Marinetti das *Futuristische Manifest* — eine aggressive Absage an Tradition und Historie. An ihre Stelle treten Geschwindigkeit, Energie und Technik. 1913 folgert Luigi Russolo in seiner Schrift *L'arte dei rumori* — »Die Kunst der Geräusche« —, auch die Musik müsse die Maschine als Instrument begreifen.

Ein Jahr später verändert der Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Situation grundlegend. Was im Futurismus als ästhetischer Rausch gefeiert wurde, kehrt aus den Schützengräben als industrielle Vernichtung zurück — mit Artillerie, Giftgas und Trommelfeuer. Der Fortschritt verliert seine Unschuld. Die Maschine ist nicht mehr Verheißung, sie ist zum Vernichtungsapparat geworden. Nach dem Ende des Krieges mit etwa 17 Millionen Toten wirkt jedes modernistische Pathos eher unangemessen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt eine ganz andere musikalische Sprache an Bedeutung: Im Neoklassizismus werden die zwischenzeitlich überwundenen Formen der Vergangenheit zu Gefäßen einer ästhetischen Disziplinierung — mit Sonaten, Suiten und Konzerten in

kammermusikalischer Transparenz. In Paris formieren sich um den Schriftsteller Jean Cocteau fünf Komponisten und eine Komponistin — die Groupe des Six, die Cocteaus Idee einer »neuen Musik« wörtlich nimmt. In seinem 1918 erschienenen Manifest *Le Coq et l'Arlequin* fordert er eine Musik, die sich von spätromantischer Schwere ebenso absetzt wie von impressionistischer Unschärfe und atonaler Expression: klar und knapp soll sie sein, gegenwärtig, und offen für Alltag und Unterhaltung.

## **MUSIK 5**

**Francis Poulenc**

**III. Alerte aus Mouvements perpétuels**

**Florian Noack, Klavier**

**SWR-Archiv M0741583.009**

**02'40**

Das war ein Satz aus Francis Poulencs *Mouvements perpétuels* — eine Musik, die ihre Leichtigkeit demonstrativ ausstellt. Nichts daran will groß, tief oder irgendwie »metaphysisch« erscheinen. Die Geste ist flüchtig, beinahe beiläufig — und gerade diese »légèreté«, die sich die Groupe des Six auf die Fahnen schreibt, ist programmatisch: Nach der Überwältigungsästhetik des späten 19. Jahrhunderts und als Gegengewicht zur Intensität der frühen Moderne wird musikalische Leichtigkeit zu einer Form von Distanz.

Einen anderen Ton schlägt der Zeitgeist an, die sich zur selben Zeit in Deutschland ausbildet. In Paris trägt die Distanz oft die Maske des Spiels, um das Trauma des Krieges zu unterlaufen. In Berlin äußert sich dieselbe Nachkriegsernüchterung härter. Was in Paris als Leichtigkeit erscheint, wird in Berlin zur Sachlichkeit. In der Literatur werden Pathos und Innerlichkeit zunehmend durch Lakonie, Montage und scharfe Beobachtung ersetzt. Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist dafür ein Schlüsselwerk: Die Großstadt erscheint dort nicht mehr als Kulisse einer geschlossenen Handlung — sie ist ein Strom verschiedenster Eindrücke, in dem Wirklichkeit »montiert« wird.

Auch in der Bildenden Kunst gibt es unter dem Leitbegriff Neue Sachlichkeit eine ähnliche Verschiebung: Otto Dix malt schonungslos die Verheerten der Nachkriegsgesellschaft, und George Grosz zerlegt das Bürgertum der Republik in Uniformen, Zylinder, Geld und Gewalt. Der romantische Schleier ist gelüftet — übrig bleibt ein Blick, der die Gegenwart seziert.

Die Musik von Paul Hindemith steht dieser Haltung nahe. Sie ist direkt, oft spröde und motorisch. Besonders deutlich wird das in seinen sieben Kammermusiken, entstanden zwischen 1922 und 1928. Schon der schlichte Titel ist aufschlussreich: kein sinfonisches Monument, stattdessen eine überschaubare Besetzung — eine Musik, die vom Spielen her gedacht wird und zeigt, wie sie gebaut ist.

## **MUSIK 6**

**Paul Hindemith**

**II. Lebhaft und lustig aus der Kammermusik Nr. 3 op. 36 Nr. 2**

**Georg Faust, Violoncello**

**Berliner Philharmoniker**

**Claudio Abbado, Leitung**

**SWR-Archiv BAD 3370237**

**CD 1, Track 006**

**03'26**

Ein Satz aus Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 3 — Komposition als sachliches Handwerk. So sehr diese Musik in die Weimarer Zeit gehört, bleibt sie doch auf eine eigentümliche Weise »absolut«: Sie zielt nicht auf Szene, Figur oder gesellschaftliche Pointe. Ihre Sachlichkeit ist rein musikalisch gedacht. Bei Kurt Weill ist das anders gelagert. Seine Musik gehört ebenso unverkennbar ins Deutschland der Zwanzigerjahre, aber sie tritt aus dem geschlossenen Werkraum heraus und sucht die Bühne. Während Hindemith die Musik vom Spielen aus denkt, interessiert Weill ihr sozialer Ort: Wer singt und spielt? Für wen? Welche Wirklichkeit wird in Szene gesetzt? Genau darin trifft er sich mit dem Theater von Bertolt Brecht. Hier wird das Publikum nicht in Illusionen versenkt, sondern in beobachtender Distanz gehalten. Kurt Weills Musik leistet dazu Entscheidendes: Sie emotionalisiert und kommentiert zugleich.

Mit seiner Dreigroschenoper, 1928 in Berlin uraufgeführt, wird diese Ästhetik schlagartig berühmt. Musik ist hier nicht mehr exklusiv »Kunst« — sie wird soziale Diagnose und Kommentar. Die ökonomischen Krisen und die politischen Extreme der späten Weimarer Republik drängen massiv auf die Bühnen von Oper, Theater und Kabarett. Und Kurt Weill findet dafür einen Ton zwischen Tanz- und Militärmusik, Jazz, Chanson und Choral.

## **MUSIK 7**

**Kurt Weill**

**Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens aus Die Dreigroschenoper**

**Ensemble Modern**

**HK Gruber, Bariton und Leitung**

**SWR-Archiv M0022444.022**

**02'11**

Das war das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens aus der Dreigroschenoper von Kurt Weill.

Auf der Suche nach den Wendepunkten in der Musikgeschichte, sind wir in der Musikstunde in SWR Kultur noch immer in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts — und von Berlin gehen wir zurück dahin, wo diese Sendung begonnen hat: nach Wien. Hier wird eine grundlegend andere Konsequenz aus dem Bruch mit den Traditionen gezogen. Die Überreizung der harmonischen Ordnung führt in die Atonalität — in eine freie Gestaltung des musikalischen Ausdrucks ohne die Maßgaben von Dur und Moll. Aber mit dieser Offenheit ist es nicht getan. »Ich möchte«, schreibt Arnold Schönberg 1919, »meiner Musik einen Gedanken zugrunde legen, der alle anderen Gedanken hervorbringt«. Schönberg sucht nach einem System — wenn man so will nach einem »Kompositionskonzept«. Und das findet er im Sommer 1921: die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen — bekannter als »Zwölftonmusik«.

Das klingt zunächst nach einem strengen Regelwerk, das verbindlich vorgibt, wie zu komponieren sei. Aber die Sache ist komplizierter: Die Zwölftontechnik ist kein Stil — sie ist ein Verfahren, ein Ordnungsmodell, das sehr unterschiedliche ästhetische Resultate ermöglicht. Gerade die drei Komponisten, die später unter dem Begriff Zweite Wiener Schule zusammengefasst werden — also Schönberg selbst, Alban Berg und Anton Webern — zeigen das in aller Deutlichkeit.

Alban Berg ist dabei derjenige, bei dem die Verbindung zur spätromantischen Diktion am stärksten spürbar bleibt. Seine Musik ist bis ins Äußerste konstruiert, aber sie bewahrt die emphatische Ausdrucksgeste. In seiner Oper Wozzeck, 1925 in Berlin uraufgeführt, wird ein Fragment von Georg Büchner zum musikalischen Bild einer beschädigten Gesellschaft: der

dramatischen Handlung von Zwang und psychischem Zerfall wird hier mit einer ebenso präzisen wie emotionalen Musik begegnet.

Noch deutlicher zeigt sich dieses Moment in Bergs Violinkonzert von 1935. Er schreibt es im Andenken an Manon Gropius, die Tochter von Alma Mahler-Werfel und Walter Gropius, die mit achtzehn Jahren an Kinderlähmung gestorben war. Berg konstruiert die Zwölftonreihe des Konzerts so, dass sie tonale Zentren ermöglicht und mit ihren letzten vier Tönen den Beginn eines Bach-Chorals zitiert: Es ist genug.

## **MUSIK 8**

**Alban Berg**

**II. Adagio [Ausschnitt] aus dem Violinkonzert »Dem Andenken eines Engels«**

**Frank-Peter Zimmermann, Violine**

**Berliner Philharmoniker**

**Kirill Petrenko, Leitung**

**SWR-Archiv M0678263.005**

**07'34**

Das war ein Ausschnitt aus dem zweiten Satz von Alban Bergs Violinkonzert Dem Andenken eines Engels.

Es ist Musik der Zwölftontechnik, die aber zugleich die expressive Geste bewahrt; bei Alban Berg wird das System durchlässig für die Spuren der Tradition. Anton Webern, der zweite »Meisterschüler« Schönbergs, zieht aus denselben Voraussetzungen eine ganz andere Konsequenz. Seine Musik zieht sich zusammen, wird knapp und transparent. Wo Berg an spätromantische Intensität anschließt, reduziert Webern seine Kompositionen auf das Äußerste. Musik ist hier nicht mehr Erzählung oder dramatische Entfaltung: Sie wird zu einer Konstellation klanglicher »Essenzen«; nichts ist hier beiläufig — alles folgt einer strikten gestalterischen Logik.

## **MUSIK 9**

**Anton Webern**

**I. Sehr mäßig aus den Variationen für Klavier op. 27**

**Stefan Litwin, Klavier**

**SWR-Archiv M0382126.005**

**00'41**

In dieser Akkuratessse folgt Webern einem Paradigma der Moderne. In der Malerei lässt die Abstraktion die Abbildung der sichtbaren Welt hinter sich. Fläche, Linie und Farbe treten nicht mehr in den Dienst des Gegenstands, sondern bilden eigene Ordnungen. Auch in Literatur und Philosophie lassen sich ähnliche Tendenzen ausmachen. Sprache wird dichter und selbstreflexiver: Karl Kraus prüft jedes Wort akribisch auf seine Genauigkeit, Ludwig Wittgenstein befragt das Sagbare auf seine Grenzen hin, und in der Lyrik Georg Trakls — die Webern selbst vertont hat — erscheint eine entfremdete Welt in hochkonzentrierten Bildern. Weberns Musik steht in diesem Horizont: Sie beschreibt und kommentiert nicht — sie verdichtet.

Besonders eindringlich zeigt sich das in den Variationen für Orchester op. 30, komponiert 1940. Der Titel verweist auf eine alte Form — aber was bei Webern davon übrigbleibt, ist nicht

die »Ausstaffierung« eines Themas — es ist seine Nuancierung in einem sorgfältig ausgeleuchteten Raum, in dem jeder Ton zum Objekt wird.

## **MUSIK 10**

**Anton Webern**

**Variationen für Orchester op. 30 [Ausschnitt]**

**Berliner Philharmoniker**

**Pierre Boulez, Leitung**

**SWR-Archiv M0410417.015**

**03'28**

Ein Ausschnitt aus Anton Weberns Variationen für Orchester op. 30, komponiert im Jahr 1940. — Zu dieser Zeit befindet sich Europa längst im Krieg. In Deutschland herrscht seit sieben Jahren das nationalsozialistische Regime, und mit ihm eine Kulturpolitik, die die Moderne systematisch unterdrückt. Was sich nicht ins ideologische Bild fügt, wird diffamiert und verboten. 1938 zeigt die Ausstellung Entartete Musik exemplarisch, wie die Nationalsozialisten gegen die musikalische Avantgarde der Weimarer Republik polemisieren. Was zu Beginn des Jahrhunderts als ästhetische Öffnung erschien — die Auflösung der Tonalität, neue Klangfarben, neue Formen und gesellschaftliche Funktionen der Musik — wird nun zum Politikum. Die Moderne ist nicht mehr nur eine künstlerische Frage; sie wird zur Frage von Existenz, Verfolgung und Exil. Der Bruch mit den musikalischen Systemen trifft auf den Zusammenbruch der zivilisatorischen Ordnung.

Nach 1945 ist auch in der Kunst der Neuanfang unabdingbar. Die Traditionen sind belastet: Expressiver Ausdruck, die große Geste, das Pathos der Innerlichkeit — all das wirkt nach Faschismus, Krieg und Holocaust unangemessen. Theodor W. Adorno formuliert diese Erschütterung besonders scharf: für ihn darf Kunst die Brüche der Geschichte nicht versöhnen. Die »Neue Musik« wird bei Adorno deshalb zu einem Ort, an dem die Beschädigung der Welt nicht geglättet, sondern in der Form selbst ausgetragen wird.

Die Musik der Zweiten Wiener Schule (und die von Anton Webern im Besonderen) erscheint nach dem Krieg als tauglicher Ausgangspunkt eines solchen Neubeginns. Bei jungen Komponisten — etwa Pierre Boulez, Luigi Nono oder Karlheinz Stockhausen — verfestigt sich die Idee, Musik in allen Parametern zu organisieren: Tonhöhen, Dauern, Lautstärken, Klangfarben, Artikulationen — nichts soll selbstverständlich bleiben. Der Anspruch von Komposition besteht darin, das, was Musik sein kann, noch einmal radikal neu zu denken.

Am Anfang dieser Sendung stand Arnold Schönbergs Stück Farben: ein Klang, der seine Richtung verloren hatte und von verschiedenen Seiten beleuchtet wurde. Dann Debussys Schweben, Strawinskys physische Energie, die futuristische Maschinenbegeisterung und ihre Entzauberung im Ersten Weltkrieg, die nüchtern-sachliche Gegenbewegung, Kurt Weills episches Musiktheater, Alban Bergs Ausdruckswille und Anton Weberns äußerste Verdichtung. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es nicht die eine Moderne. Es finden sich viele Antworten auf denselben Verlust: den eines gemeinsamen musikalischen Zentrums. Nach 1945 tritt zu diesem ästhetischen Verlust die Erfahrung einer historischen Katastrophe — und an dieser Schwelle beginnt eine neue Geschichte.

**MUSIK 11****Pierre Boulez****Ib. aus Livre pour quatuor****Quatuor Diotima****SWR-Archiv M0743267.002****01'31**

Das war ein Ausschnitt aus dem Livre pour quatuor, im Jahr 1948 komponiert von Pierre Boulez. Eine Klangsprache, mit der nach dem Zweiten Weltkrieg eine Ästhetik ihren Anfang nimmt, die sich als »Neue Musik« bis heute fortsetzt.

Musikalische Wendepunkte standen im Zentrum dieser Reihe der Musikstunde in SWR Kultur. Alle vier Teile der 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 bedanke mich fürs Zuhören.