



OSWALD PANAGL

# IM ZEICHEN DER MODERNE

MUSIKTHEATER  
ZWISCHEN FIN DE SIÈCLE UND AVANTGARDE

HOLLITZER



Im Zeichen der Moderne  
Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde



Paul Klee: *Das Tor zur Tiefe* (1936)

OSWALD PANAGL

IM ZEICHEN DER MODERNE

Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde

HOLLITZER



Lektorat: Marina Jamritsch  
Redaktion: Ioannis Fykias

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:



MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien,  
Wissenschafts- und Forschungsförderung

Abbildung am Cover:

Wassily Kandinsky, *Impression III* (Konzert), 1911, Öl auf Leinwand, 77,5 × 100 cm,  
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957.

Abbildung am Frontispiz:

Stiftung Museum Schloss Moyland/ Sammlung van der Grinten/Joseph Beuys Archiv  
des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.):

*Paul Klee trifft Joseph Beuys. Ein Fetzen Gemeinschaft*, Hatje Cantz Verlag, 2000.

Oswald Panagl:

*Im Zeichen der Moderne. Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde*  
Hollitzer Verlag, Wien 2020

Alle Rechte vorbehalten.

Hergestellt in der EU

© Hollitzer Verlag, Wien 2020

[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-903-6

Für Helga, Agnes und Clemens



## Inhaltsverzeichnis

### **Zum Geleit**

Clemens Hellsberg .....	13
Christoph Wagner-Trenkwitz .....	15

<b>Vorwort</b> .....	17
----------------------	----

<i>Moderne</i> : Reflexionen zu einem ästhetischen Programm .....	22
---	----

<i>Literaturoper</i> : Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten .....	35
---	----

### **Lebenstrauma – Traumwelt**

Realitätsverlust und Sinnsuche in Opern von Claude Debussy, Erich Wolfgang Korngold und Bohuslav Martinů .....	45
---	----

### **Giacomo Puccini, der Fortschrittliche**

<i>La Bohème</i> – „Ein Spiel der Temperamente“ .....	57
---	----

Episoden aus dem Künstlerleben .....	62
--------------------------------------	----

Die musikalische Struktur von Giacomo Puccinis <i>Tosca</i> : Schritte einer Annäherung .....	67
--	----

Durch Liebe in den Tod – über den Tod zur Liebe Gedanken zur Dramaturgie von Giacomo Puccinis <i>Turandot</i> .....	72
--	----

<i>Turandot</i> – Ein Spiel um Liebe und Tod .....	76
--	----

Puccinis <i>La Rondine</i> im Umfeld der Silbernen Wiener Operette und im historisch-politischen Kontext des Ersten Weltkriegs .....	83
---	----

### **Ferruccio Busoni: Musiker – Denker – Lehrer**

Ein Musiktheater der Bruchlinien und Alternativen Gedanken zu <i>Doktor Faust</i> von Ferruccio Busoni .....	93
---	----



## **Richard Strauss: „Der griechische Germane“**

Ein Feuerzauber ohne Abschied

Der Kabarettist als Librettist: Ernst von Wolzogen ..... 97

Vom Geheimnis der Liebe und des Todes

Vier Variationen über das Thema *Salome* ..... 100

Biblischer Orient – archaische Antike. Vom klanglichen

Idiom der *Salome* zur musikalischen Sprache von *Elektra* ..... 107

Bilder der Antike in den Bühnenwerken von Richard Strauss ..... 110

„Allein! Weh, ganz allein!“ – Hugo von Hofmannsthals

*Elektra*-Dichtung im Spannungsfeld von Antike und Moderne ..... 121

„In der Verwandlung sich bewahren“ – Voraussetzungen

für ein unmögliches Projekt: Beobachtungen zur Entstehungs-

und Aufführungsgeschichte der Erstfassung von *Ariadne auf Naxos* ..... 128

„Sie hält ihn für den Todesgott“ – Bacchus und das

Totenreich in Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* ..... 133

Arinetta – Zerbiadne. Zwei Figuren in einem Frauenbild ..... 138

„Bewundert viel und viel gescholten, Helena“ – *Die Ägyptische Helena* –

unterschätztes Meisterwerk oder missratenes Sorgenkind? ..... 141

„Die Oper könnte fast heißen: Jupiters letzte Liebe!“ –

Stationen der künstlerischen Annäherung im Spiegel eines Briefwechsels ..... 155

Beziehungsmuster und Sprachspiele im Gesamtkunstwerk *Der Rosenkavalier* ..... 162

„Ist eine wienerische Maskerad’ und weiter nichts?“ – Sprachfärbung und

lokales Milieu in den Wiener Musikdramen von Strauss/Hofmannsthal ..... 168

*Intermezzo* oder Die Liebe zur Autobiographie ..... 178

„Das ist ein Fall von anderer Art“ –

Drei Annäherungen an die lyrische Komödie *Arabella* ..... 188

„Der Bühne ein Vater, den Künstlern ein Schutzgeist“

La Roche und die Welt als Wille zur Vorstellung ..... 195

## **Hans Pfitzner: Der spätromantische Grübler**

„Allein in dunkler Tiefe ...“ – Ein Unzeitgemäßer an der Epochenschwelle ..... 199

Traumsequenzen im Bühnenwerk Hans Pfitzners .....	205
Die deutsche Seele ein dunkles Reich? Zu Person und Schaffen Hans Pfitzners in der Zwischenkriegszeit .....	218
<b>Tradition und Avantgarde</b>	
Musikalische Tragödien aus der italienischen Renaissance .....	233
„Die Schönheit sei Beute des Starken!“ – Franz Schrekers <i>Die Gezeichneten</i> im geistesgeschichtlichen Kontext .....	236
Im Zeichen des Dionysos. Stationen einer Mythenrezeption .....	243
Die Verteidigung des Kunstwerks: <i>Cardillac</i> von Paul Hindemith .....	251
Aus der Zeit gefallen. Zur Wiederentdeckung einer schier vergessenen Oper. Erich Wolfgang Korngolds <i>Das Wunder der Heliane</i> .....	257
„Eine Vision von außergewöhnlicher Intensität dramatischer Kontraste“ Zur Oper <i>Orpheus und Eurydike</i> von Ernst Krenek .....	263
Politische Satire, Totentanz und Welttheater Notate zu Viktor Ullmanns <i>Der Kaiser von Atlantis</i> .....	268
<b>Leoš Janáček: Ein ‚erratischer Block‘ aus Mähren</b>	
Menschliches, Allzumenschliches – Frauen in Leoš Janáčeks Schaffen und Biographie .....	275
„Das sind meine Fensterchen in die Seele ...“ – Sprache und Melos im musikdramatischen Schaffen von Leoš Janáček .....	280
„Jedes Paar muß die Zeit seiner Leiden ertragen“ Leoš Janáčeks <i>Jenufa</i> im Kontext der frühen musikalischen Moderne .....	288
Die Weise von Liebe und Tod der Kátja Kabanová .....	292
Vom grausam-schönen Kreislauf der Natur in Leoš Janáčeks Oper <i>Das schlaue Fuchslein</i> .....	297
„Und man spürt, dass die Seele in einem starb ...“ – Gedanken zu Leoš Janáčeks <i>Věc Makropulos</i> .....	303
„In jeder Kreatur ein Funken Gottes“ – Leid und Mitleid in Janáčeks letztem Bühnenwerk .....	307

## **Modernes Musiktheater aus ‚Ost-Europa‘**

Russische Weisen von Liebe und Tod. Zu Nikolai Rimski-Korsakows

*Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* ..... 313

In Roulettenburg und anderswo

Notizen zu Sergej Prokofjews Oper *Der Spieler (Igrok)* ..... 315

Künstlerische Gerechtigkeit für eine ungewöhnliche Frau. Zur Dramaturgie

und Ästhetik von Dmitri Schostakowitsch *Lady Macbeth von Mzensk* ..... 321

Dramaturgische Notizen zu Igor Strawinskys Oper *The Rake's Progress* ..... 326

Ein Meisterwerk ist zu entdecken: Karol Szymanowskis *Król Roger* ..... 331

Von der Hermetik der menschlichen Seele

*Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók ..... 334

„O Licht, zum letzten Mal will ich dich schauen jetzt ...“ –

Ödipus auf der musikalischen Bühne ..... 337

An den Rändern der menschlichen Existenz

Zu George Enescus Oper *Oedipe* ..... 343

## **Claude Debussy: Literarischer Symbolismus**

### **in impressionistischer Tonsprache**

Ein *Drame-lyrique* als Prototyp der Literaturoper. Claude Debussys

*Pelléas et Mélisande* zwischen Fin de Siècle und Avantgarde ..... 349

Vom Schauspieltext zum vertonten Opernlibretto

Welche Stellen des Dramas von Maurice Maeterlinck

Claude Debussy nicht vertont hat: Befunde und Einsichten ..... 353

## **Kurt Weill und Benjamin Britten:**

### **Das Lied der Straße und die Farben des Meeres**

„Können uns und euch und niemand helfen!“

Mahagonny – Imaginärer Ort und zeitkritische Chiffre ..... 357

Die Straße als realer Ort und musikdramaturgische Chiffre

Notizen zu Kurt Weills *Street Scene* ..... 360

Seebilder als Abbilder der menschlichen Seele

Natur und Gesellschaft in *Peter Grimes* ..... 365

„Lost on the infinite sea ...“ – Leitthemen, Charaktere und Konstellationen in Benjamin Britten's <i>Billy Budd</i> .....	369
--	-----

### **Musikästhetische Fallstudien**

Biblisches Geschehen mit Gegenwartsbezug <i>Saul und David</i> von Carl Nielsen .....	375
Schönbergiana. Miniaturen zur Musik des Balletts <i>Verklärte Nacht</i> .....	377
Zwei Eckpfeiler der musikalischen Moderne <i>Pierrot lunaire</i> – <i>Moses und Aron</i> .....	382
Ein Plädoyer für die Erniedrigten und Beleidigten Anmerkungen zu Büchner-Berg <i>Wozzeck</i> .....	386
Stationen eines Geschlechterkampfes – Alban Bergs <i>Lulu</i> .....	389
Vollendet und der Opernbühne erschlossen Zu <i>Der König Kandaules</i> von Alexander Zemlinsky .....	393
Zwischen den musikdramatischen Genres: Eduard Künnekes <i>Die große Sünderin</i> .....	396

### **Aus der Neuen Welt**

Pluralismus als ästhetische Norm Gedanken zur amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts .....	403
Ersterscheinungsangaben .....	409
Namensregister .....	415
Der Autor .....	423



# ZUM GELEIT

## Schule des Staunens

In seiner überwältigenden Rede „Das Spiel vom Ende der Feste“, mit der Peter Ruzicka am 26. Juli 2002 die ersten von ihm verantworteten Salzburger Festspiele eröffnete, rückte der Intendant einen Aspekt in den Vordergrund, der ob seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit überraschte – und dessen Wirkungsmacht die Sicht auf das Festival in hohem Maße schärfte und veränderte. Die Salzburger Festspiele, so der in voller Konsequenz unerhört ambitionierte Anspruch Ruzickas, „wollen als ein europäisches Gedächtnis wirken, eine Schule des Staunens über den Reichtum, der uns anvertraut ist, ohne Bedingung und Verdienst.“

Seit Jahrzehnten beleuchtet jeder Vortrag, jeder Essay, jeder Beitrag Oswald Panagls in den Programmheften zahlreicher Opernhäuser (und selbstverständlich auch der Salzburger Festspiele) einen Mosaikstein des „europäischen Gedächtnisses“, bringt diesen durch eine auf höchste wissenschaftliche Brillanz gegründete, leidenschaftliche Identifikation mit der jeweiligen Thematik zum Funkeln und stellt somit einen essenziellen Beitrag zur „Schule des Staunens“ dar. Die einzigartige Konstellation, dass in einer Person ein Philologe und Linguist, ein Ordinarius für allgemeine und vergleichende Sprachwissenschaft, ein ausgebildeter Sänger und ein begeisterter Musik(theater)liebhaber vereint sind, ermöglicht(e) zahlreichen Menschen einen Zugang zu neuen Erfahrungswelten.

Die Vielfalt der Sujets, mit denen Oswald Panagl sich im Laufe der Jahrzehnte befasst hat, vor allem aber die Fülle des in den Texten gespeicherten Fachwissens veranlassten beinahe zwangsläufig eine stetig zunehmende Anzahl von Freunden des Gelehrten, ihr Bedauern zum Ausdruck zu bringen, „dass alle diese weit verstreuten Texte mit den jeweiligen Opernproduktionen und den aktuellen Almanachen von der Bildfläche verschwanden und nur mühsam aufzufinden waren“, wie der Autor im Vorwort zum vorliegenden Buch konstatiert. Er selbst nahm dies „gelassen“ hin, für seine Verehrer, die er mit jedem Beitrag in eine „Schule des Staunens“ versetzt(e), stellte dies ein Manko dar: Das Sammeln von Programmheften diverser Opernproduktionen, Almanachen oder Berichten von Symposien ist zwar eine überaus interessante und lehrreiche Beschäftigung, sie gestaltet sich allerdings tatsächlich ein wenig „mühsam“ (was sich in der Folge auch ganz banal mit der praktikablen Aufbewahrung der sehr unterschiedlichen Formate fortsetzt).

Die Idee eines Buches lag somit nahe und wird im Rückblick sicherlich als selbstverständlich erscheinen. Bekanntlich bedürfen aber auch die besten und „logischsten“ Ideen der Mühen der Umsetzung, und deshalb ist dem Verlag Hollitzer besonderer Dank auszusprechen, dass nun mit „Im Zeichen der Moderne. Essays zum Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde“ eine weit über eine „bloße“ Anthologie von Texten Oswald Panagls hinausreichende „Schule des Staunens“ vorliegt, ein „europäisches Gedächtnis“, das keinesfalls ein historischer Rückblick ist, sondern

– wie jede ernsthafte Auseinandersetzung mit der (Kultur-)Geschichte – eine Orientierungshilfe und somit ein Ausblick in die Zukunft: Die Erkenntnis von über Jahrhunderte, teilweise über Jahrtausende gewachsenen Zusammenhängen in der künstlerischen Auseinandersetzung mit archetypischen Erscheinungen und Verhaltensweisen sowie deren Weiterwirken in der Kunst des „Fin de Siècle und [der] Avantgarde“ ist eine unschätzbare Bereicherung – sofern die Bereitschaft vorhanden ist, der zutiefst humanen Botschaft der Kunst zu folgen und die Menschheitsgeschichte, vor allem aber das eigene Handeln unter diesem Blickwinkel zu betrachten.

„Kunst braucht Bildung in einem fundamentalen Sinn, sie braucht vielfältige Kenntnisse, braucht historisches, religiöses, philosophisches und literarisches Wissen, braucht Erfahrungen“, betonte Konrad Paul Liessmann in seiner ebenfalls beeindruckenden, intensiv (und teilweise kontroversiell) diskutierten Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2016. Oswald Panagl versteht es, Bildung und „vielfältige Kenntnisse“ zu vermitteln, ohne den akademischen Zeigefinger zu erheben oder den unnahbar-entrückten Wissenschaftler zu „geben“. Fern von Eigendünkel oder Arroganz, sind seine Texte sprachlich ebenso geschliffen wie anspruchsvoll, reflektieren sie doch die Ausdrucksweise und den Geist des Philologen und sind dabei gelegentlich durchaus auch verspielt-artifiziell. Es handelt sich jedoch nie um Belehrung als Selbstzweck, sondern um bereitwillig und mit unmittelbarer, beinahe naiver (und nicht zuletzt gerade dadurch so überzeugender) Selbstverständlichkeit gewährte Einblicke in einen Kosmos an Wissen: um die Essenz des Lebenswerks eines seiner Forschungstätigkeit und Leidenschaft für die Kunst gleichermaßen ergebenden Menschen.

Über den gekonnten Aufbau und die kluge Auswahl der Texte für das vorliegende Buch gibt der Autor in seinem Vorwort erhellende Auskunft, sie soll daher an dieser Stelle nicht (vergleichsweise unzulänglich) ausgeführt oder dupliziert werden. Nachdrücklich hingewiesen sei lediglich auf die bestechende Beschränkung auf einen kultur- und weltgeschichtlich überaus wichtigen Zeitraum, auch um den Preis des Verzichts auf eine Vielzahl an Arbeiten Panagls zu anderen großen Epochen der Operngeschichte.

Mein persönlicher Respekt, diese subjektive Feststellung sei hier erlaubt, drückt sich nach jeder Lektüre eines Essays von Oswald Panagl in der neuerlichen Bestätigung jener zentralen Erkenntnis aus, mit der Robert Schumann die „Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln“ abschloss, die er seinem *Album für die Jugend* beifügte: „Es ist des Lernens kein Ende.“

Clemens Hellsberg  
Wien, im September 2020

## Lesen Sie sich das an!

Ein Geleitwort zu Oswald Panagls Schriften kann ich nur schreiben, wenn ich ausholen darf, und zwar ziemlich weit (hoffentlich, ohne dass ich mir dabei den autobiografischen Arm auskeggle) ...

Es war in den späten 1980er Jahren, als der Produktionsdramaturg des Salzburger Landestheaters (eben er) einen unerfahrenen Jungspund (eben mich) mit einem Artikel für sein *Così-fan-tutte*-Programmheft, bald auch für das Heft zu *Die Entführung aus dem Serail* betraute. Somit verdanke ich meine ersten musik(theater)publizistischen Schritte niemand anderem als Oswald Panagl – er war in dieser Hinsicht gewissermaßen mein Gehschul-Wart, der es nie an Aufmunterung und konstruktiver Kritik fehlen ließ.

Ich konnte seine freundlichen Einladungen mehrfach erwidern (nur war es bei mir nicht bloß Freundlichkeit, sondern das Bedürfnis nach qualitätvollen Texten), zunächst als ich, noch bei den Freunden der Wiener Staatsoper, für deren Jahrbücher verantwortlich war. Dann übernahm ich die Programmheftredaktion für die Wiener Staatsoper (Oswalds erster von mir beauftragter Beitrag erschien zu *Les contes d'Hoffmann* im Dezember 1993), später (und bis heute) jene der Volksoper Wien. Er lieferte seine Texte nicht nur immer fast ganz pünktlich, sondern sie waren auch immer auf den Punkt: originell, durchdacht, ausgefeilt formuliert, immer mit der notwendigen Prise Witz, in dem man den geborenen Wiener zu erkennen meint.

Warum Oswald so gute Essays schreibt, ist leicht erklärt. Er hat das Herz des Publikums – er interessiert und freut sich wirklich für und am Musiktheater; er hat das Hirn eines eminenten (wenn auch mittlerweile emeritierten) Wissenschaftlers. Die Sprache ist seine Domäne, von der Musik versteht er aber gleichzeitig viel mehr als die meisten, denn er ist auch ausgebildeter Sänger – er bezeichnet sich in dieser Hinsicht als „leidlich Begabten“, aber das ist typisch panaglsche Bescheidenheit. Jedenfalls weiß er, was „die da oben“ mitmachen, was sie richtig und nicht ganz so richtig machen.

Und warum er so viel schreibt, leuchtet ebenfalls ein: weil er unglaublich fleißig, ja nahezu unersättlich ist. Er will herausfinden, formulieren, andere zum Mitdenken bringen – er ist eben auch ein unermüdlicher Lehrer und ein nimmermüd „Versuchender“ – womit ich den Begriff „Essayist“ holprig, aber hoffentlich treffend ins Deutsche zu übertragen versuche.

Seine Schriften über die Werke der größten Opernkomponisten zwischen Mozart und Verdi sind Legion; die dauernde Neugierde brachte ihn auch auf publizistische Pfade, die in dem vorliegenden Band nicht berücksichtigt sind: Fragen Sie ihn einmal über Entlegeneres wie die Werke Eugen d'Alberts oder Eduard Künnekens Operetten und Konzertstücke (dessen Oper *Die große Sünderin* wird hier ja beschrieben) aus – er hat Kenntnisse auch über diese und einige entsprechende Essays in der Lade! Ständig in meiner Nähe habe ich einige von ihm herausgegebene (und natürlich auch mit Panagl-Originaltexten geschmückte) Bücher: eines über Richard Wagners Werke, eines zu *Die Fledermaus*, eines mit raren, verschollen geglaubten Schriften des legendären Kritikers Julius Korngold ... ich sollte das aber wohl nicht weiter vertiefen, weil die Bände bei anderen Verlagen herausgekommen sind – und Sie sollen ja erstmal den vorliegenden lesen!



Grundsätzliche Stellungnahmen zu Ästhetik, *Moderne* und Musiktheater eröffnen ihn. Dass zunächst Giacomo Puccini breiter Raum gewidmet ist, zeigt, dass sich der Wahlsalzburger Oswald Panagl nicht vom abfälligen Verdikt des ehemaligen Festspiel-Intendanten Gérard Mortier hat anstecken lassen. Nein, Puccini ist kein oberflächlich-sentimentaler „Schmierant“, sondern ein besonders gewissenhafter Sucher nach Ausdruck und Wahrheit. Oswald, der seine Begeisterung, auch Publikum zu sein, nie verleugnet hat, kann auch als Analytiker und Theoretiker das Schaffen des Italieners würdigen.

Ein Schlenker zur Literaturoper *Doktor Faustus* von Ferruccio Busoni ist für den literaturfesten Professor Panagl natürlich ein gefundenes Fressen.

Sodann Richard Strauss: Auch der muss sich von Halbgebildeten viel vorwerfen lassen (vom „Kitsch“ bis zur politischen Fehlpositionierung – zwei Vorwürfe, die scheinbar die genaue Beschäftigung mit dem und anderen Großen ersparen). Oswald Panagl, ein belesener, „behörter“ und als Repräsentant der Richard Strauss-Gesellschaft tätiger Kenner des Meisters, hat nicht nur zu dessen gängigen Repertoirewerken, sondern auch zu Raritäten wie *Feuersnot*, *Die Ägyptische Helena*, *Die Liebe der Danae* und *Intermezzo Profundes* zu melden.

Mit Pfitzner scheint unser Musikschriftsteller die Pfade des Musiktheaters vorübergehend zu verlassen; mit Texten etwa über Schrekers *Die Gezeichneten* oder Kornolds *Wunder der Heliane* lenkt er die Aufmerksamkeit auf Kassenschlager von einst.

(Nicht ohne Stolz darf ich anmerken, dass Oswald seine Texte zu *Feuersnot* und *Heliane* für von mir betreute konzertante Produktionen der Volksoper Wien anno 2014 bzw. 2017 geschrieben hat.)

Über ein halbes Dutzend der hier versammelten Essays sind dem Schaffen von Leoš Janáček gewidmet. Oswald Panagl hat sich dessen Schaffen nicht nur ausgiebig „er-hört“ und es studiert, sondern sich auch als dessen „Lookalike“ positioniert – samt der unnachahmlich humorvollen Wortschöpfung „Hukvald Janagl“ (wobei sich der „Vorname“ auf den Geburtsort des Meisters, Hukvaldy, bezieht).

Mit Janáček steht der Weg ins 20. Jahrhundert weit offen, und Oswald Panagl beschreitet ihn mit einigen lesenswerten Wortmeldungen zu so unterschiedlichen Schöpfern wie Enescu und Weill, Debussy und Carl Nielsen sowie natürlich zu den künstlerisch (und teils auch familiär) verschwägerten Zemlinsky, Schönberg und Berg.

Aus den ersten Kontakten zwischen Oswald und mir in den fernen 1980ern hat sich, das füge ich gerne hinzu, eine dauerhafte Freundschaft entwickelt. Es ist keineswegs nur eine Opern-Freundschaft, über weite Strecken (und gerade im vielbeschworenen „Lockdown“) aber eine Mail-Freundschaft. Regelmäßig findet sich in meinem Eingangsort ein „neuer Panagl“, jedes Mal freue ich mich auf die und an der Lektüre.

Ihnen wird es, das wage ich zu prophezeien, mit dieser kompakten Sammlung ebenso ergehen. Mir bleibt nur – in Abwandlung eines wohlbekannten Zitates von Karl Farkas – zu rufen: Lesen Sie sich das an!

Christoph Wagner-Trenkwitz  
Wien, im September 2020

## VORWORT – ODER: WIE DIESES BUCH ENTSTANDEN IST

Nach der bekannten lateinischen Sentenz „Habent sua fata libelli“ haben Bücher ihre Schicksale, also jeweils eine besondere Biographie. Aber darüber hinaus hat jedes von ihnen auch seine (leib)eigene Vorgeschichte. Dass ein Philologe und Linguist, also einer, der sich professionell mit der Sprache beschäftigt, über musikalische Bühnenerwerke schreibt, ist nicht der Regelfall, eher die Ausnahme, welche einer Begründung bedarf und eine Erklärung nahelegt.

Meine Vorliebe für Musik, besonders für das gesungene Wort in Lied und Oper reicht bis in die Kindheit und frühe Jugend zurück. Textbücher waren schon in der Volksschulzeit mein bevorzugter Lesestoff, und Opernkonzerte im Radio ersetzten den noch unerreichbaren Theaterbesuch. Ein Jahrzehnt später fiel mir als Maturanten die Wahl eines Wunschberufs und des entsprechenden Studiums gar nicht leicht. Die ‚Liebe zum Wort‘ (ver)führte mich zu einer Ausbildung als klassischer Philologe, wozu später noch die Beschäftigung mit vergleichender Sprachwissenschaft kam. Die Neigung zum gesungenen Text ermutigte den stimmlich leidlich Begabten zu einem parallelen Gesangstudium. Ich hatte mich dann nach dem Abschluss beider Fächer an der Universität bzw. der Musikakademie in Wien zwischen zwei möglichen Sparten des Broterwerbs zu entscheiden: Entweder musste ich mich als Gymnasiallehrer für die alten Sprachen Latein und Griechisch bewähren oder konnte als junger Sänger die prekäre Bühnenlaufbahn riskieren. Während der Phase des Nachdenkens über diese beiden Möglichkeiten bin ich unverhofft in eine dritte Variante, nämlich die wissenschaftliche Laufbahn, geraten. Diese Wortwahl trifft durchaus den Sachverhalt, denn an ein akademisches Curriculum wagte ich im gehörigen Respekt vor meinen Professoren an der Universität kaum zu denken und hätte, wie die Dinge in den 1960er Jahren standen, auch gar keinen Zugang zu einer Hochschulkarriere gewusst. Immerhin konnte ich 1965 eine Assistentenstelle in Wien wahrnehmen und ein Jahr später wurde mir für den Aufbau eines neu gegründeten Instituts für Sprachwissenschaft ein Posten an der Universität Salzburg angeboten: Und ich nahm diese Herausforderung an. Es folgten anderthalb Jahrzehnte der laufenden Fortbildung und fachlichen Qualifikation, bis ich nach Gastseminaren in München als habilitierter Universitätsdozent 1979 zum Ordinarius für allgemeine und vergleichende Sprachwissenschaft in Salzburg berufen wurde. Ich bekleidete dieses Amt samt mehreren akademischen Funktionen bis zum Herbst 2008, also 29 Jahre lang. Verlockende Angebote, an eine andere Wirkungsstätte zu wechseln, blieben während dieser Zeitspanne nicht aus, doch meine Bindung an das vertraute Ambiente gab jedes Mal den Ausschlag für die Entscheidung zu bleiben.

Da meine sängerischen Ambitionen in all diesen Jahren schlummerten und endlich versiegten, boten sich bloß Theaterabende – aus zeitlichen und anfangs auch materiellen Gründen eher in beschränktem Umfang – und häusliches Anhören von Schallplatten als bescheidene und passive Alternative an. Die Wende kam in den späten

1980er Jahren mit der Freundschaft zum Intendanten des Salzburger Landestheaters Lutz Hochstraate, der mir eine Tätigkeit als Produktionsdramaturg anbot und mich zum Schreiben von Essays für die Programmhefte der neuen Operninszenierungen einlud. Da meine Texte offenbar gern gelesen wurden – und das über Salzburg hinaus –, meldeten sich allmählich auch andere Bühnen bei mir: neben den beiden Wiener Opernhäusern waren es die Bayreuther Festspiele, ferner auch die Bühnen in Frankfurt, Baden-Baden, Köln und München, dazu im hohen Norden Turku und weit im Süden Barcelona. So wurde aus einem gelegentlich ausgeübten Hobby im Laufe der Jahre beinahe ein Nebenberuf. Im zunehmenden Maß nahm ich in der Folge aktiv an Fachtagungen in diesem Segment teil, schrieb Musikkritiken und verfasste Aufsätze zu musikdramatischen Sujets für Festschriften, Fachjournale, themenbezogene Sammelbände und vor allem für die Jahrbücher der Wiener Staatsoper. So entstand im Laufe der Zeit ein stattlicher Vorrat an einschlägigen Essays, Feuilletons und Glossen. Mir wurde dabei durchaus bewusst, dass alle diese weit verstreuten Texte mit den jeweiligen Opernproduktionen und den aktuellen Almanachen von der Bildfläche verschwanden und nur mühsam aufzufinden waren. Ich nahm dieses Defizit gelassen hin: Doch einige Freunde, eifrige Leser meiner Texte und gelegentliche Hörer meiner Vorträge waren da ganz anderer Meinung und rieten mir zur Veröffentlichung dieser meiner ‚kleinen Schriften‘ in Buchform. Als vor zwei Jahren der Wiener Verlag Hollitzer Interesse an einer Publikation zeigte, dachte ich über das Angebot ernsthaft nach und meine anfänglichen Bedenken schwanden allmählich. Schließlich ließ ich mich von den ermutigenden Worten meiner (Opern)Freunde doch überreden, ja sogar überzeugen.

Es galt nun eine sinnvolle Auswahl zu treffen, um die Schriften zu einem leidlich zusammenhängenden Konvolut zu bündeln. Die Variante eines ‚Reader’s Digest‘, in dem Essays über Mozart neben Artikeln zu Richard Wagner und einigen Verdi-Aufsätzen stehen würden, schloss ich prinzipiell aus. Der vorliegende Band folgte daher einem anderen Programm. Er befasst sich nicht mit einzelnen Leitgestalten der Operngeschichte, sondern ist vielmehr einer Epoche bzw. Periode der neu(er)en Musik mit ihren Strömungen, nationalen Varietäten und wichtigen Repräsentanten der einzelnen Sektoren und Stilrichtungen gewidmet. Die Anordnung der Beiträge folgt eher dem Modell eines Fächers als einem streng linearen Muster. Ich gehe dabei im Sinne der Geschichtsforschung von einer ‚langen‘ ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus, die von einem großzügig definierten Fin de Siècle bis zur Avantgarde der frühen 1950er Jahre reicht.

Ich kann und will mit dieser Textsammlung keine Geschichte des modernen Musiktheaters schreiben oder gar mit hervorragenden Standardwerken in diesem Gebiet konkurrieren. Da ich zum größten Teil aus dem Reservoir vorhandener Texte schöpfe, die ich allerdings überarbeitet und aktualisiert habe, spielen meine musikalischen Vorlieben, aber auch in der Praxis die thematischen Angebote an den Essayisten und die Erwartungen an einen Dramaturgen eine nicht unwesentliche Rolle. Für die Anordnung der Beiträge habe ich eine chronologische Leitschiene vorgesehen und bin ihr im Wesentlichen gefolgt, wie das Inhaltsverzeichnis deutlich erkennen lässt.

Dem Hauptteil des Buches, der den Werken und ihren Schöpfern gewidmet ist, habe ich drei Texte vorangestellt, welche die zeitliche Ordnung und die musikdramatischen Genres gleichsam überwölben. Zunächst stelle ich ein Konzept der Moderne vor, in dessen Rahmen ich das Inventar der besprochenen Werke und der skizzenhaft portraitierten Komponisten einbette. Der folgende Beitrag über die Literaturoper sprengt gleichfalls das streng zeitliche Korsett und folgt gleichsam einem typologischen Wegweiser. Der Text über die verfließenden Grenzen von Traum und Trauma und damit auch von Kunst und Leben spannt ein Netz über manche musikalische Bühnenstücke, das nicht bloß die hier behandelten Beispiele einschließt.

Der große, in der Anordnung und Gewichtung zentrale Block mit Werken deutsch(sprachig)er Tondichter wird von Komponistennamen und Stücktiteln aus anderen Sprach- und Kulturkreisen gerahmt. Die Texte mit Giacomo Puccini als Galiionsfigur machen Italien zum Ausgangspunkt. Auf das deutsche Repertoire folgen Gruppen mit Stücken französischer, rumänischer, ungarischer, tschechischer, russischer, polnischer und skandinavischer Musiker. Die Namen Kurt Weill und Benjamin Britten stehen am Ende des Buches: Ersterer ein Emigrant, der die strengen Gattungsgrenzen ignorierte, der andere ein Brite, der bereits in die zweite Jahrhunderthälfte hineinragt. Den Aufsatz zur „heiteren Oper“ *Die große Sünderin* von Eduard Künneke habe ich als finalen Beitrag eigens für diesen Band geschrieben, um das herkömmliche strikte Klassifikationsschema nach Genres zu relativieren und den politischen Kontext eines Bühnenwerks in Genese, Profil und Rezeption nachzuzeichnen.

Einige persönliche Anmerkungen sollen als Lesehilfen dienen und etwaige ‚merkwürdige‘ Züge dieser Textsammlung rechtfertigen. Dass ich einen Werkekanon zur musikalischen Moderne mit Stücken des lange als sentimentaler Melodiker verschrieenen Giacomo Puccini eröffne, wird nur bedenklich finden, wer das innovative Moment seiner Opern verkennt und nicht weiß, welche Hochachtung heutige Komponisten vom Range eines Helmut Lachenmann und Manfred Trojahn diesem Meister der musikalischen Bühne zollen. Eine Podiumsdiskussion unter dem Titel „Puccini, der Fortschrittliche?“, die ich im Auftrag der Salzburger Osterfestspiele zur Produktion von *Tosca* im März 2018 organisieren und leiten durfte, hat die avantgardistischen Züge seines Lebenswerks bestätigt. Die besonders große Anzahl von Aufsätzen und Essays, die dem Schaffen von Richard Strauss und Leoš Janáček gewidmet sind, erklärt sich zweifach: durch den objektiven Rang dieser beiden schöpferischen Persönlichkeiten, aber ebenso durch die subjektive Nähe zum jeweiligen Œuvre, die sich auch in meiner bereitwilligen Annahme von Schreibangeboten niederschlug.

Der Verzicht auf vorhandene Texte zum Liedschaffen und zu den Oratorien, also zu Gattungen, die ebenfalls Wort und Ton, Sprache und Musik zusammenfügen und engführen, ist mir nicht leichtgefallen. Immerhin weist Janáčeks Zyklus *Tagebuch eines Verschollenen* dramatische Momente auf und wird in unseren Tagen immer wieder auch szenisch realisiert. Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* wiederum wirkt in den apokalyptischen Szenen streckenweise wie ein Bühnenstück ohne Theater. Doch ein zwar großzügig bemessener, aber doch begrenzter Umfang des Bandes verlangt eben Beschränkung. Eine Ausnahme vom Regelfall ist der Artikel über Hans Pfitzners

„romantische Kantate“ *Von deutscher Seele*, da ich mich darin über den Konzertsaal hinaus mit Leben und Werk des als Person immer noch umstrittenen Komponisten auseinandersetze. Schweren Herzens habe ich auch keinen meiner Texte zur Operette des 20. Jahrhunderts in die Sammlung aufgenommen, verraten doch die Plots und Libretti dieser Bühnengattung viel von Zeitgeist und Attitüde über die Jahrzehnte hinweg nach den Kriterien von Geschmack, Mode, Gesellschaft, Lebensführung und politischem Gedankengut. Aber auch in diesem Fall entschied ich mich für die Ausräumung zugunsten einer möglichst dichten Dokumentation des Operschaffens der Epoche.

Endlich soll auch ein Wort zum Charakter meiner Beiträge gesagt sein. Als gelernter Philologe habe ich mich vorrangig mit der Dramaturgie, den Textbüchern, den Handlungsmustern und Rollenprofilen der untersuchten Stücke beschäftigt, musikalische Analysen stehen dagegen nur am Rande. Die bevorzugte Textsorte in diesem Band ist der Essay. Die ihm eigene stilistische Passform und pointierte Herangehensweise an den Gegenstand taugen mir alternativ zur wissenschaftlichen Diktion und sind überdies dem ursprünglichen Verwendungszweck der Beiträge angemessen. Essays und Feuilletons haben üblicherweise keinen kritischen Apparat, wie auch Gedichte und Glossen ohne Fußnoten auskommen. Daran habe ich mich auch in der vorliegenden Publikation gehalten, also nichts an der Struktur geändert. Bei den strenger konzipierten Abhandlungen halten sich Anmerkungen und Bibliographie jeweils in moderaten Grenzen. Verweise auf weiterführende Literatur sollen dem geeigneten Leser eine Vertiefung in das Sujet ermöglichen. Bisweilen ließen sich inhaltliche Überschneidungen zwischen Texten, die einem bestimmten Werk oder Komponisten gelten, nicht ganz vermeiden. Ich habe sie aber durch Kürzungen und redaktionelle Eingriffe nach Möglichkeit minimiert. Da die Beiträge überdies auch unabhängig voneinander lesbar sein sollen, kann ich solche gelegentlichen Redundanzen verantworten.

Am Ende dieses Vorworts möchte ich meinen Dank an die vielen (Opern)Freunde, Kolleginnen und Kollegen sowie weitere Weggefährten richten, die mich über die Jahrzehnte in meinen Interessen begleitet, bestärkt und mit Zuspruch wie auch wohlwollender Kritik gefördert haben.

Ausdrücklich und persönlich will ich aber einigen Menschen danken, die am Zustandekommen dieses Buches besonderen Anteil haben. Mein Freund Gernot Gruber hat mir als bedeutender Musikwissenschaftler manche Anregungen geliefert und neugierige Fragen geduldig beantwortet. Michael Hüttler und Sigrun Müller vom Verlag Hollitzer haben das Vorhaben von Anfang an unterstützt und in Episoden des Zweifels bei mir kein Verzweifeln aufkommen lassen. Clemens Hellsberg hat mir als aufmerksamer Leser etlicher Artikel in Manuskriptform Mut gemacht und auf meine Bitte hin das Geleitwort geschrieben. Christoph Wagner-Trenkwitz, der zweite ‚Wortspender‘, hat als verständnisvoller Freund über drei Jahrzehnte meine operndramaturgischen Versuche begleitet und ihnen immer wieder zu öffentlicher Resonanz verholfen.

Drei Freunde endlich tragen die dankenswerte ‚Schuld‘, dass dieses Buch überhaupt zustande gekommen ist und in der vorliegenden Gestalt erscheinen kann. Marina Jamritsch hat in einem bewundernswerten Marathon und in rekordverdächtiger Zeit sämtliche Texte lektoriert, also kritisch gelesen, dabei zahlreiche Fehler berichtigt, manche Unebenheiten in Ausdrucksweise und Argumentation bereinigt und durch unermüdliches Nachfragen meine Aufmerksamkeit geschärft. Thomas Lederer hat mich bereits bei einem älteren Plan für dieses Unternehmen mit Rat und Tat unterstützt. Und Ioannis Fykias schließlich hat in zahlreichen, besser zahllosen gemeinsamen Sitzungen, dazu in vielen einsamen Nachtschichten, das satzfertige Manuskript erstellt und ist auf meine oft sprunghaften Ideen und irrlichternden Wünsche mit Empathie und Nachsicht eingegangen.

Ich habe diese Zeilen mit einem lateinischen Spruch eingeleitet. In der vollständigen Form lautet der Satz des römischen Grammatikers Terentianus Maurus: „Pro captu lectoris habent sua fata libelli“. Das heißt „Es liegt am Leser, wie ein Buch verstanden und angenommen wird.“ Schlichter und zugleich pointierter könnte man auch sagen: Nicht nur der Autor, auch die Leserinnen und Leser ‚machen‘ das Buch. Mögen sie auch diesen Band wohlwollend entgegennehmen!

Salzburg, September 2020

# MODERNE: REFLEXIONEN ZU EINEM ÄSTHETISCHEN PROGRAMM

## I. BACK TO THE ROOTS

Der Ursprung der Schlüsselwörter *modern* bzw. *Moderne* führt uns in das altlateinische Sprachmilieu, genauer gesagt zum Substantiv *modus* und dem daraus abgeleiteten Adverb *modo*.<sup>1</sup> Das Nomen *modus*, das auf eine Wurzel \**med-* für „(er)messen“ zurückgeht (vgl. *medeor* „heilen“, *medicus* „Arzt“, *meditor* „nachdenken“ > *meditieren*) hat einen weitgespannten Bedeutungsumfang. Die primäre Lesart „Maß“, auch „Maßstab“ sowie „Zeitmaß, Rhythmus“, verzweigt in weitere semantische Stränge und Nuancen: „Ziel, Grenze“ fällt ebenso darunter wie „Mäßigung“, weiters „Vorschrift, Regel“, dazu „Art und Weise“, endlich im Sinne der Grammatik die ‚Verhaltensformen‘ des Verbums wie Indikativ, Imperativ oder Passiv. Ein reichhaltiges Repertoire von Ableitungen, die entweder direkt oder mittelbar von *modus* ausgehen – und zum großen Teil noch im europäischen Kulturwortschatz weiterleben – seien wenigstens im Vorübergehen erwähnt: nicht zuletzt, weil sie die Vielfalt und Streubreite der Entwicklungsmöglichkeiten im Bedeutungswandel eindrucksvoll belegen. Ein Eigenschaftswort *modestus*, das seinerseits wieder mehrere Derivate nach sich zieht, bedeutet „maßvoll, bescheiden, gehorsam, anständig“, setzt also das Maßhalten als menschliche Qualität in kontextuell verschiedene, aber durchwegs positiv bewertete Qualitäten um. Dazu stimmt auch das Verbum *moderor*, dessen semantisches Spektrum bei „mäßigen“ ansetzt und über „lenken, leiten“ bis zu „einrichten, bestimmen“ reicht. Sichtbar davon hergeleitet sind das Adjektiv *moderatus* „gemäßigt, besonnen“ und die ‚Täterbezeichnung‘ *moderator* „Lenker, Helfer“.

Doch kommen wir nun zu *modo*, jenem Adverb des Lateinischen also, von dem das Leitwort dieses Beitrags *modern* direkt herkommt. Eigentlich ein erstarrter Ablativ von *modus*, also in einer ursprünglichen Bedeutung „mit Maß(en)“ wurzelnd, hat es im Laufe der lateinischen Sprachgeschichte zwei semantische Nischen besetzt: Als modale Partikel schränkt es Sachverhalte und Handlungen ein, lässt sich demnach mit „nur, bloß“ wiedergeben, als zeitliches Umstandswort entwickelt es sich zu „eben (noch), jüngst, bald“, verleiht also dem anfänglichen Maßhalten gleichsam eine temporale Dimension. Und dieses Bedeutungssegment des Neuen, Unverhofften, jüngst erst Eingetretenen führte in einem späten Abschnitt der lateinischen Sprachhistorie zur Prägung des Adjektivs *modernus*. Als frühester Beleg gilt eine Stelle bei Cassiodor, einem römischen Politiker und Gelehrten aus dem fünften nachchristlichen Jahrhun-

---

1 Zur Etymologie, Bedeutungsgeschichte und semantischen Auffächerung der lateinischen Ausdrücke vgl. exemplarisch A. Walde und J. B. Hofmann: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde, Heidelberg: Winter, 1938–1956 sowie R. Klotz: *Handwörterbuch der lateinischen Sprache*, 2 Bde, 7. Abdruck, Graz: Akademischer Druck- und Verlagsanstalt, 1963.

dert, der sich nach einer Karriere am Hofe Theoderichs in ein Kloster zurückgezogen und unermüdlich dem Bildungsstand der Mönche seiner Zeit zugearbeitet hat. Im vierten Buch (Kap. 51) seiner *Variae* findet sich als Charakteristik die bemerkenswerte Fügung „antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor“, also „überaus sorgfältiger Nachahmer der Alten, besonders gefeierter Lehrer der Jungen“. Der Kontrast von *modernus* zu *antiquus* „alt“, der uns in der Begriffsgeschichte dieses Fahnenworts noch ausführlich beschäftigen wird, tritt uns also bereits in der zitierten Textpassage entgegen.

War man mit den vorhandenen Eigenschaftswörtern für „jung, neu“ etc. nicht mehr ausgekommen? Dieser Frage kann im Rahmen meines Exkurses nur flüchtig nachgegangen werden. Nur so viel sei gesagt, dass *novus* stark in das Dickicht politischer Konnotationen geraten war (ein *homo novus* war ein Kandidat ohne prestigehafte Familie, *novae res* konnten den Umsturz der Staatsform bedeuten), *iuvenis* und *adulescens* war auf das Alter von Menschen beschränkt und *recens* (vgl. deutsch *rezent*) entwickelte sich in die Bedeutungsschneise „frisch, rüstig“. Ein neues ‚Modewort‘ war daher erwünscht – und dieses lautete eben *modernus*.

### MODERN/MODERNE: EIN SYNCHRONER BEFUND

Ehe wir in einem weiteren Schritt der Wortgeschichte des Tandems *modern/Moderne* in Mittelalter und Neuzeit und vor allem seiner begrifflichen Verdichtung im späten 19. Jahrhundert nachgehen, soll eine knappe Dokumentation die Lesarten und Bedeutungswaleurs im Deutsch der Gegenwart vorstellen.<sup>2</sup> Der Vorteil einer solchen Übersicht liegt in der möglichen Verknüpfung von objektivem lexikalischem Wissen mit subjektiver Intuition. Mit anderen Worten ausgedrückt: die Aussage der Lemmata führender Wörterbücher zum aktuellen Deutsch können von der Kompetenz des Sprechers bzw. Lesers überprüft werden und müssen sich daran bewähren. Als Ausgangsbedeutung bzw. primäres Verständnis von *modern* gilt durchwegs „der herrschenden bzw. neuesten Mode entsprechend“. Es wird also eine semantische Tangente zu einem Substantiv gezogen, das bei weitgehend selbständiger individueller ‚Wortbiographie‘ doch wieder an den gemeinsamen etymologischen Ursprung zurückführt. Dass die *Mode* nicht direkt, sondern auf Umwegen von dem bereits vorgestellten lateinischen Nomen *modus* herkommt, zeigt das feminine Genus. Umschlagplatz und Schaltstelle für die Entlehnung ist das französische *la mode* „Brauch, Sitte; Zeitgeschmack; Zeitgemäßes bzw. Neuestes in Kleidung und Haartracht“, das

2 Zum etymologischen Befund, zur sprachhistorischen Situation und zu den Bedeutungsvarianten im modernen Deutsch sei – jeweils paradigmatisch – verwiesen auf: Friedrich Kluge und Elmar Seebold: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erw. Aufl. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1995; Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollst. neu bearb. Aufl. von Helmut Henne und Georg Objartel. Tübingen: Niemeyer, 1992; Brockhaus Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Bd. 4, Wiesbaden, Stuttgart: Brockhaus 1982, jeweils unter dem Stichwort.



mit der Vorbildwirkung von Kultur und Zivilisation der Pariser Gesellschaft sowie des Herrscherhofs von Versailles um 1650 in die deutsche Sprache gelangt ist. Als ‚Scharnier‘ dieser Übertragung wird die Phrase *à la mode* angesehen, die in der Gestalt *alamodisch* eine Weile in Geltung war, ehe diese Form durch das schlankere *modisch* ersetzt worden ist (Erstbeleg 1691). Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich allmählich neue Tendenzen in Tracht und Geschmack durchsetzten, die das einst Zeitgemäße obsolet erscheinen ließen, entstand folgerichtig zuerst das kontrastive Adjektiv *neumodisch*, zu dem alsbald als ergänzender Partner *altmodisch* gebildet wurde. Schon im späten 18. Jahrhundert erschien das Lehnwort *Mode* als Vorderglied zahlreicher Komposita, von denen etliche, semantisch den jeweils neuen Verhältnissen angepasst, bis heute überlebt haben: *Modeglaube*, *Modekrankheit*, *Modewissenschaft* oder *Modewort* sind nur einige wenige ausgewählte Beispiele. Ist demnach der erstgenannte Bedeutungsstrang von *modern* nicht von der *Mode* zu trennen (vgl. die Wendungen „sich *modern* kleiden“, „Hüte sind nicht mehr *modern*“), so ist die zweite Lesart des Wortes vor allem kulturell, gesellschaftlich und technisch gefärbt. Sie lässt sich mit „heutig, zeitgemäß, dem neuesten Stand der Entwicklung genügend“ umschreiben und dient häufig der Bestimmung von Nomina aus dem Bereich von Ernährung, Hausbau, Zivilisationsentwicklungen und politischen Programmen. Mit dieser Ausrichtung nahe verwandt, aber als Attribut von Menschen und ihrem Zusammenleben gebräuchlich ist die Paraphrase „in die jetzige Zeit passend, an der Gegenwart orientiert, für heutige Probleme aufgeschlossen“: Man spricht von *modernen* Menschen, die *moderne* Ehen führen und sich in der *modernen* Welt zurechtfinden.

Bereits in die Zone der Fachsprachen ragt endlich der Bedeutungssektor „der neuen oder neuesten Zeit zuzurechnen“, dessen Bezugswörter durchwegs aus dem Bezirk der Künste (Malerei, Musik, Literatur) oder deren Ausdrucksweisen (Stil, Inszenierung, Wiedergabepraxis) stammen. Dieser Nische der semantischen Entfaltung wird im nächsten Kapitel unsere gezielte Aufmerksamkeit gelten.

Im Übrigen hat der nur durch den Akzent unterschiedene Gleichklang des Adjektivs *modérn* mit dem Verbum *módern* bisweilen zu kalauernden Wortspielen Anlass gegeben. Der tiefere Sinn solcher Sprachwitze, von denen einer dem Komponisten Richard Strauss zugeschrieben wird, ist die Relativität und kurze Dauer jeglicher *Mode*. Was gestern noch als taufersch geachtet hat, kann über Nacht zum „Schnee vom vergangenen Jahr“ verkommen. Das gängige Sprachbild „der letzte Schrei“ entfaltet so eine hintersinnige Doppelbedeutung.

Die Eigenschaft *modern* hat 1890 ein analoges Substantiv *die Moderne* gezeitigt (auf die Archegeten des Begriffs gehen wir später ein!), das sich letztlich wieder einem Proportionsmuster verdankt. Wie das Adjektiv lateinischen Ursprungs *antik* eine Ableitung *Antike* nach sich gezogen hat, so wurde zu *modern* ein schlüssiges, dem aktuellen Ausdrucksbedürfnis entgegenkommendes *Moderne* gebildet.

Das Verwendungsprofil dieses bildungssprachlich gefärbten Wortes in der Gegenwart lässt sich leicht beschreiben. Eine binäre Scheidung ergibt eine Bedeutung „die moderne, neue oder neueste Zeit betreffend“, als gleichsam angewandtes Pendant aber das Merkmalbündel „moderne Richtung in Literatur, Kunst und Musik“.

Weiters sei auch das Abstraktum *Modernität*, gleichfalls ein Bestandteil der Bildungssprache, kurz gestreift. Im Vordergrund steht die Qualität des Modernseins, also eines zeitgemäßen Gepräges oder Verhaltens. Nur gelegentlich kann sich, wie im französischen Vorbild *modernité*, daneben auch die Bezeichnung einer bestimmten Neuheit, von etwas Modernem, durchsetzen.

Ein Schwanken der zeitlichen Referenz wie der inhaltlichen Merkmale von *modern* wird deutlich, sobald man die wechselnden semantischen Qualitäten registriert, die dieses Adjektiv als festes Attribut verschiedener Nomina betrachtet.

Für den Begriff *Moderne Musik* als eingeführte Wortfügung möchte ich mich darauf beschränken, die geringe Aussagekraft, die unscharfen Ränder und seine populäre Gebrauchsweise hervorzuheben, die ihn als Terminus wenig tauglich machen. Selbst in Musikgeschichten für ein breiteres Lesepublikum oder in enzyklopädischen Lexika hat sich daher die schlichtere, rein zeitlich besetzte und konnotationsfreie Variante *Neue Musik* durchgesetzt.

Die vorgestellten Sinnbezirke führen mich zu einer prinzipiellen Unterscheidung, mit der die Bedeutungslehre arbeitet, die manche Formen des semantischen Wandels verstehen lehrt und auch die begriffsgeschichtlichen Erläuterungen dieses Beitrags illustrieren mag.

Im Rückgriff auf die formale Logik unterscheidet die linguistische Beschreibung des Wortschatzes zwischen der *Intension* und der *Extension* eines Ausdrucks. Die Intension, die man als Begriffsinhalt wiedergeben kann, bezeichnet die Summe aller erheblichen Merkmale und Nuancen, die ein Wort ausmachen und damit auch seinen Gebrauch regeln. Unter Extension aber versteht man den entsprechenden Begriffsumfang, also die Menge aller Verwendungsweisen und Belege, welche einer sprachlichen Einheit zugehören.

Die beiden Termini stehen für das jeweils zu beschreibende ‚Lexem‘ im Verhältnis der indirekten (verkehrten) Proportion. Je mehr spezifische semantische Qualitäten ein Ausdruck aufweist, das heißt: je dichter seine Intension ist, desto geringer ist seine Extension, da er nur in einer sehr begrenzten Anzahl von Kontexten auftreten kann. Ist hingegen die Merkmalmenge geringer bzw. wird im Bedeutungswandel ein Wort semantisch ‚entleert‘, so steigt proportional dazu das Potential seiner Setzungen, also der virtuellen Häufigkeit.

Der Ausdruck *Moderne Musik* schließt intensional die Lesart „zeitgenössische Tonkunst“ implizite ein und ist demnach extensional breiter einsetzbar. Hingegen bezieht sich die Alternative „zeitgenössische Musik“ nur auf die neuesten, unmittelbar aktuellen Strömungen unserer Tage und ist daher den semantischen Merkmalen nach dichter, dafür aber in ihrer Verwendungsbreite eingeschränkt.

## II. LEITBEGRIFFE DER MODERNE

Bislang habe ich mich in diesem Beitrag mit dem Ausdruck *Moderne* im Wege der Etymologie, der Wortgeschichte und ausgewählter Anwendungsweisen als Bestimmung von Erscheinungsformen der neu(er)en Musik auseinandergesetzt. Wir bleiben im Be-

zirk der Sprache, wenn wir einen weiteren Weg der Annäherung an die zeitliche Periode versuchen, die man im kulturgeschichtlichen Verständnis als *Moderne* bezeichnet.

Das gewählte Verfahren orientiert sich an Gotthard Wunberg,<sup>3</sup> der ein Kapitel seiner kommentierten Auswahl exemplarischer Texte nach dem Vorbild Hugo von Hofmannsthals „Merkmale der Epoche“ nennt und mit beispielhaften Ausschnitten aus Essays, Feuilletons und wissenschaftlichen Aufsätzen belegt.

Als erste, vielleicht schillerndste Leitvokabel bietet Wunberg den Namen *Dekadenz* bzw. die noch häufigere französische Variante *décadence* an, die auch im Titel eines monographischen Aufsatzes von Hermann Bahr<sup>4</sup> steht. Für diesen Autor ist das primäre Kennzeichen der *Décadence* eine „Romantik der Nerven“, welche sie deutlich als künstlerische Attitüde vom Naturalismus scheidet. Als konstitutive Merkmale dieser Ausrichtung und ihrer Vertreter lassen sich mit Hermann Bahr als Gewährsmann ganz unterschiedliche Qualitäten ausmachen. Zunächst, als gleichsam negativer Zug, das Fehlen einer eigentlichen Idee, die zur Selbstbezeichnung taugte, des Weiteren als kompatible Eigenschaften, die sich zu einem Merkmalaggregat vereinigen lassen: eine sensibilisierte Wahrnehmungsfähigkeit, ein neuer Primat der Nerven („Nervenkunst“) gegenüber der schieren Beobachtung, der kognitiven Problemlösung oder einer ethischen Vorgabe; endlich eine Tendenz zur *Synästhesie*. Letztere äußert sich in einer „Austauschbarkeit der Töne in Malerei und Musik“ und führt zum Phänomen der Farbenmusik.

Zum französischen Einflussbereich, der sich schon im Ursprung des Wortes *décadence* ausdrückt, gesellt sich mit einem erweiterten Blickfeld später der englische Kulturraum. Und Hermann Bahr als Herold und seismographischer Kommentator der Epoche fügt nunmehr als weiteres Merkmal den *Dilettantismus* hinzu. Der zunächst in diesem Kontext befremdliche Ausdruck ist so zu verstehen, dass der kreative Künstler sich niemals so fest einer Methode oder einem Verfahren verschreiben darf, dass er sich dem Neuen verweigert und gleichsam durch Scheuklappen die Wahrnehmung künftiger Entwicklungen ausblendet.

Ein weiteres Stichwort (hier in des Ausdrucks doppelter Bedeutung), das je nach Standort zwischen Selbstbezeichnung und aggressiver Kritik von außen oszilliert, ist das Begriffspaar *Neurotiker* bzw. *neurotisch*. Aus der Terminologie der zeitgenössischen Medizin bzw. Psychiatrie erwachsen, benennt „neurotisch“ zunächst ein krankhaftes Verhalten, dessen Wesenszüge der kritische Blick dann auch im Charakterprofil und Nervenkostüm des hypersensiblen Künstlers wahrnimmt. Wenn der Dichter Felix Dörmann 1891 einen Lyrikband *Neurotica* betitelt, so ist damit der Übergang von der pathologischen Diagnose zur literarischen Adoption vollzogen. Dass die kritische Essayistik der Epoche vor Sigmund Freud beim Neurotiker das Verweichlichte und Verflachte betont, mit der Hervorkehrung des „Undeutschen“ aber auch dem Antisemitismus zuarbeitet, sei wenigstens kurz angemerkt.

---

3 Gotthard Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 1981, Kap. 4, S. 215–277.

4 Hermann Bahr: *Décadence und Dilettantismus*, zitiert nach Wunberg (Fn. 3), S. 234–238.

Nicht mit dem Stigma des Pathologischen behaftet ist ein weiteres Kennwort der Moderne, das gleichfalls aus dem französischen Ambiente zugewandert ist, nämlich *Symbolismus*. Um nicht an eine frühere Lesart dieses bereits etablierten Begriffs zu denken, schreibt Hermann Bahr<sup>5</sup> die neue Bedeutung fest: „Die Technik der Symbolisten nimmt einen anderen und entlegenen Gegenstand“ für „das gleiche Gefühl, die nämliche Stimmung, den gleichen Zustand“. Als vermittelnde Instanz zwischen der Welt der realen Objekte und Sachverhalte und ihrer eigentlichen Semantik, ihrem Aufschlusswert für das jeweilige Subjekt bietet sich der Traum und seine Deutung an, dem Sigmund Freud alsbald eine epochale Studie widmen wird.

Auch der Ausdruck *Renaissance* (bzw. *Renaissancismus*), als wiederentdeckter Begriff gleichfalls mit neuer Referenz und ‚moderner‘ Konnotation, gehört zu den Leitvokabeln des Zeitalters. Als Titel eines Sammelbandes von Hermann Bahr zu literarischen Ehren gelangt, bringt das Merkwort zweierlei auf den Punkt: Zunächst, dass die Künstler der damaligen Gegenwart eine historische Epoche als Sujet und Motivspender entdeckt haben, in dem sie ihre dramatischen Plots in jener Ära ansiedeln (man denke nur an die frühen Schauspiele Hofmannsthals wie *Gestern* oder *Der Tod des Tizian* sowie den Typus der ‚Renaissance-Libretti‘ im Operschaffen des frühen 20. Jahrhunderts). Noch triftigere, weil wesensmäßige Verbindungen dieser ‚Neu-Renaissance‘ in der Moderne mit der vergangenen Kulturperiode hat freilich Paul Wertheimer<sup>6</sup> aufgezeigt: einen „mystisch schwärmerischen Charakter, die Freude an dem Pomp glänzender Worte und Bilder, die Pflege des ‚kultivierten Stils‘, die Nachahmung großer vergangener Muster, endlich die Gebrochenheit des Gefühls, das nur mehr die *Geberden* der Größe hat.“ Derselbe Autor unterscheidet sorgsam zwischen verschiedenen Phasen der eigentlichen Renaissance: Die moderne Wiederkehr jener Epoche finde sich demnach besonders in ihrem sinkenden Abschnitt, nicht in deren Blütezeit. Als Gründe und Merkmale für diese Gleichsetzung nennt er die typische Haltung einer Schülergeneration, den Eklektizismus, den Hang zur Arabeske, einen melancholischen Grundton.

Zu den Schlüsselbegriffen der Moderne zählt ferner der *Impressionismus*, der sich aus heutiger Sicht von einer beschreibenden verbalen Etikette längst zu einem Terminus verdichtet hat. Wieder war es Hermann Bahr, der das impressionistische Konzept aus der französischen Malerei entlehnt und auf andere Bereiche, besonders der Wiener Szene, übertragen hat: auf die Philosophie eines Ernst Mach, aber auch auf Spielarten der Literatur. Man denkt dabei spontan an die anscheinend flüchtig hingeworfenen, zugleich aber innerlich kohärenten Skizzen eines Peter Altenberg oder die Technik des inneren Monologes in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*. Eine überzeugende Wesensbestimmung des Impressionismus stammt aus der Feder von Rudolf Lothar:<sup>7</sup> „Es ist dies die Fähigkeit, das durch die Sinne Empfangene sofort in Gefühle umzusetzen und aus diesen Gefühlen erst die Gedanken entstehen zu lassen.“ Der Asymmetrie

5 Hermann Bahr, zitiert nach Wunberg (Fn. 3), S. 218.

6 Paul Wertheimer: *Kritische Miniaturen. Essays zur modernen Literatur*, zitiert nach Wunberg (Fn. 3), S. 218 f.

7 Rudolf Lothar: *Zur Geschichte der Kritik in Frankreich* (1891), zitiert nach Wunberg (Fn. 3), S. 220.

und wechselnden Intensität der Sinneseindrücke aber sei es zu verdanken, „daß ein Detail, für das eines unserer Sinne besonders empfänglich ist, das stärkste Gefühl auslöst und wie eine Linse alle Gedanken auf sich konzentriert.“

Einige weitere Merkworte der Epoche seien nur noch mit wenigen kommentierenden Sätzen vorgestellt.

*Fin de siècle*, ein Ausdruck, der bei manchen Zeitgenossen geradezu eschatologische Erwartungen (oder Befürchtungen) ausgelöst hat, wird von Fritz Mauthner als Pseudoschlagwort dargestellt, sogar als Leerformel entlarvt.

Die Redensart von einer „Ästhetik des Sterbens“ führt den *Lebensüberdruß* (*taedium vitae*) und die dementsprechende *Todesehnsucht* auf den Plan, die beide, bisweilen nicht ohne Koketterie und als angemaaßtes zeitgeistiges Emblem, den Diskurs der Moderne in Briefen, Feuilletons und dichterischen Zeugnissen prägen.

Ein Begriff, der die Aspekte des Bösen, des Morbiden, der Brutalität, aber auch abnormer sexueller Praktiken bündelt und unterschiedlich bewertet, ist der *Satanismus*. Er lässt sich am deutlichsten und mit Verweischarakter für die Moderne um 1900 im Werk von Charles Baudelaire, besonders in seinen *Fleurs du mal* festmachen.

Positiv konnotiert erscheint dagegen das Fahnenwort *Leben*, das sich in seiner spezifischen Bedeutung von der Philosophie Friedrich Nietzsches herleitet. Freilich erhält der Ausdruck gerade in der Wiener Moderne sehr bald eine besondere Nuance, die das Leben mit seinem Geltungsanspruch in eine strenge Opposition zur künstlerischen Existenz treten lässt, ja schier zu deren Alternative stempelt. So wenn Hugo von Hofmannsthal<sup>8</sup> 1896 paradigmatisch verkündet, dass „von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“ führt, oder wenn der gleiche Schriftsteller drei Jahre vorher lakonisch feststellt: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben.“

---

8 Hugo von Hofmannsthal: *Poesie und Leben. Aus einem Vortrag* (1896), zitiert nach Wunberg (Fn. 3), S. 276 f. Das folgende Zitat stammt aus dem Aufsatz „Gabriele d’Annunzio“, in: *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden* (hg. v. Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch), *Reden und Aufsätze* I. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979, S. 76.

## II. DIE MODERNE ALS KULTURGESCHICHTLICHES PHÄNOMEN: STATIONEN, DEFINITIONEN, MERKMALBÜNDEL

„Eine Beschreibung der Moderne zu liefern ist eine unendliche Aufgabe, weil modern grundsätzlich das ist, was als gegenwärtig, aktuell, neu und nicht vergangenheitsorientiert angesehen wird.“ – „Wer es heute unternimmt, einen Lexikon-Artikel über die literarische Moderne zu verfassen, muß sich und seinen Lesern das Unmögliche des Unterfangens eingestehen.“ – „Es dürfte in diesem Lexikon nur wenige Begriffe geben, deren Geschichte von der Forschung der letzten Jahrzehnte so häufig thematisiert worden ist wie der von den Prädikatoren ‚modern‘, ‚Modernität‘, ‚Moderne‘ bezeichnete.“

Das sind nur drei Einleitungssätze von monographischen Darstellungsversuchen der *Moderne* aus jüngerer bzw. neuester Zeit. Sie lassen von verschiedenen Seiten, aber übereinstimmend erkennen, dass dieser Forschungsgegenstand besonders häufig thematisiert worden ist, demnach eine breite wissenschaftliche Rezeptionsspur gezogen hat, zugleich aber immer noch unscharfe Ränder und veränderliche Grenzlinien aufweist sowie eine Reihe von definitivischen wie meritorischen Detailfragen offenlässt. Ich will in der Folge versuchen, einige der Problemstränge nachzuzeichnen und die konsensfähigen Wesenszüge der Moderne im strengeren Sinn herauszustellen.

### I. REFERENZRÄUME UND GRENZBEZIRKE

Für den Beginn der literarischen Moderne gibt es mehrere konkurrierende, jeweils gut begründbare Vorschläge. Die früheste chronologische Bestimmung verweist bereits auf die Periode unmittelbar nach der Französischen Revolution, also auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Ein weiterer Versuch, dem immerhin Autoren wie Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Roland Barthes zuneigen, lässt diese künstlerische Epoche bald nach dem (mittel-)europäischen Revolutionsjahr 1848 einsetzen. Es gibt aber auch Darstellungen (besonders in der angloamerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft), für die der strikte Modernebegriff erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts, besonders jedoch für das Dezennium zwischen 1900 und 1910 zutrifft.

Auch über einzelne Vertreter der Literatur kursieren unterschiedliche Ansichten, was ihre Rolle und ihren Status im Kanon oder wenigstens im Umfeld der literarischen Moderne angeht. So gilt etwa Heinrich Heine, für den das Merkmal der Ironie in hohem Maße zutrifft, keineswegs in allen Taxonomien als moderner Autor. Ähnliches lässt sich im Bereich der französischen Literatur für Gustave Flaubert feststellen: Je nach Standpunkt und angewandten Klassifikationskriterien steht er entweder in der großen romanischen Tradition des Erzählens oder wird, besonders mit seiner *Education sentimentale*, geradezu zum exemplarischen Begründer des modernen Romans erhoben, da der auktoriale Erzähler darin suspendiert wird und der Leser mit seiner Perspektive gleichsam in dessen Funktion einrückt.