

Wien um 1900 und die Wiener Rezeption der Werke von Zdeněk Fibich

Vlasta Reittererová, Viktor Velek

Die Hauptstadt des habsburgischen Vielvölkerstaates hat seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, nachdem die Stadtmauern beseitigt worden waren, eine Zeit hektischer Bautätigkeit und Modernisierung erlebt, die ihrem Zentrum seine heutige Gestalt gab. Gleichzeitig wurden immer stärker jene Signale laut, die den sich unausweichlich nähernden Untergang des abgelebten politischen Systems ankündigten. Karl Kraus hat sie am Ende des Jahrhunderts eingefangen und formuliert:

Das ist eine Welt, die zwischen Morgen- und Abendblatt lebt und sich von dem Dämmerchein des neuen Jahrhunderts nicht bange machen lässt. Irgendwo ist ihr plötzlich der Begriff für Dimensionen abhanden gekommen und sie beeilt sich darum, jeder Winzigkeit eine historische Geberde zu verleihen. Scheinbar ist es nur eine stolze Epoche der Zündhölzchen-Automaten, die sie sich bereitet hat, aber, wie das schon so mit den technischen Fortschritten zu gehen pflegt, zugleich auch eine Epoche des automatisch erzeugten Ruhmes und der sich selbst enthüllenden Monumente. Dass in einer Zeit, die aller Tradition entsagt hat und die man versteht, wenn man in ihrem Schlagwörterverzeichnis ein wenig blättert, Cultur kaum in sorgsam gehüteten Treibhäusern zu gedeihen vermag – wen soll es bekümmern?¹

Karl Kraus hat in der ersten Nummer seiner sozial-ethischen Zeitschrift *Die Fackel* alle negativen Erscheinungen des Wiener Lebens aufgezählt und sofort den Kampf gegen sie aufgenommen. Gleich seine erste Attacke galt seinen eigenen, den journalistischen, Kreisen und es war sofort deutlich, dass er die Angehörigen seines Standes auf keinen Fall schonen werde. Er spricht von der korrumpierten Presse, die politische Unabhängigkeit vortäusche, die „ihren Freisinn zum Freikartensinn“ umgestaltet habe und „in eigener Regie den Theatermarkt versorgt“, der „fast alle Bühnen tributpflichtig sind, fast alle haben

¹ Karl Kraus, „Die Vertreibung aus dem Paradies“, *Die Fackel* (Anfang April 1899), Nr. 1, S. 12–23, zit. S. 12–13, 14.

ihr tägliches Quantum an Gratisbilleten abzuliefern und jene Stücke aufzuführen“, die ihre Redakteure „selbst verfasst oder zumindest vidiert und protegirt“ haben.² Auf ähnliche Weise hat Kraus seine Angriffe auch gegen den Theaterbetrieb selbst gerichtet, gegen die Literatur und bildende Kunst. Das Musikleben (Konzerte, Oper) stehen in seiner Analysen zwar nur am Rande, seine Anschauungen über die anderen kulturellen Gebiete kann man jedoch auch auf die Musik beziehen und verallgemeinern. Die scharfe Satire von Kraus hatte immer einen politischen Untertext. Man darf dabei jedoch nicht vergessen, dass sich Kraus nur allzu gerne zu einer stets in Opposition befindlichen moralischen Alleininstanz stilisiert; man kann auch sagen, dass jeder seiner Texte einen Ausdruck seiner Antipathien darstellt (über Sympathien ist bei ihm kaum zu sprechen; charakteristisch ist z.B. seine Verbindung der Theaterinformationen mit der Gerichtssaalrubrik³).

In seiner Kritik des „provisorischen Österreich“ stellt Kraus die kulturelle Entwicklung der slawischen Völker und die deutschnationalistischen Tendenzen als Gegensätze dar. Der Prophet des Untergangs der Monarchie blickte bereits in die Zukunft der folgenden 20 Jahren:

Die rapide Culturentwicklung der slawischen Nationalitäten hat Österreich und die Deutschen in Österreich nicht zur Ruhe kommen lassen. Jeder Fortschritt zu Gunsten *einer* Gruppe von Staatsangehörigen vollzieht sich auf Kosten der anderen und vor allem jener, welche die Macht besitzen. So kam es, dass die Deutschen aus ihrer zu Beginn der constitutionellen Ära ausgeübten Vorherrschaft in jahrelangem Kampfe auf das Niveau gleicher Berechtigung mit den anderen Nationalitäten gedrängt wurden und dass endlich die Entwicklung bis zur slawischen Coalition, zur slawischen Übermacht in Parlament und Verwaltung gedieh. Jedem dieser drei Stadien entsprang ein Provisorium: dem ersten ein centralistisches, dem zweiten ein theilweise autonomistisches und dem dritten die provisorische Auflösung des Staatsverbandes. Es sind eben in Österreich Probleme gestellt, die einem parlamentarischen Staatswesen unlösbar sind, die nur lösbar waren einem Absolutismus des 18. Jahrhunderts. [...] Kein Volksstamm lässt sich vom andern in seiner Entwicklung auch nur behindern.⁴

Karl Kraus hat mit seiner spitzen Feder auf aktuelle Fragen wie die Dreyfuss-Affäre und das Problem des Judentums im Allgemeinen, auf die Korruption, die Vetternwirtschaft in der Politik usw. reagiert. Obwohl der aus Jitschin/Jičín gebürtige Kraus enge Beziehungen zu Böhmen hatte und gerade damals die „tschechische Frage“ hochaktuell war, werden Böhmen und Mähren in seinen Feuilletons nur marginal erwähnt. Wenn er sich zum Geschehen in den böhmischen Ländern überhaupt geäußert hat, dann nur

² *Ebd.*, S. 14.

³ Ihr Titel lautet: Theater- und Gerichtssaalrubrik.

⁴ Karl Kraus, „Das provisorische Österreich“, *Die Fackel* (Ende Mai) 1899, Nr. 6, S. 13–20, zit. S. 13.

im Zusammenhang mit den oben genannten Themen. „Warum ich zu den Excessen in Böhmen und Mähren nicht Stellung genommen habe?“ schreibt er in einem seiner Texte.⁵

Weil ich es nicht erstaunlich finde, dass das Ministerium Clary⁶ ebenso unvernünftig ist, wie sämtlichen österreichischen Regierungen. [...] Schließlich, Schuld tragen die stolzen Träger der deutschen Cultur nicht minder als die jüdischen Culturzwischenträger: Die Deutschen, weil sie die Bestrebungen der aufgeklärten Tschechen, ihr Volk zu bilden, hemmen; weil sie dieses Volk lieber ungebildet sehen, als es in seiner Sprache sich erziehen lassen wollen. Die Juden, weil sie in Böhmen und namentlich in Mähren allen Assimilationsbemühungen trotzen und nicht bedenken, dass Ghettojudentum und Antisemitismus nothwendig zu einander gehören.⁷

Die Bevölkerung Wiens rekrutierte sich aus allen Kronländern der Monarchie. Dies hat sich in mancher Hinsicht positiv ausgewirkt, wie etwa durch die Mehrsprachigkeit, die gegenseitige kulturelle Inspiration; gleichzeitig wuchs jedoch die Gefahr von Xenophobien aller Arten. Als im Jahre 1897 der christlich-soziale Politiker Karl Lueger Bürgermeister Wiens geworden war, nahm der bisher latente Antisemitismus offene Formen an, für den Lueger selbst als Beispiel gilt. Den politischen Charakter Wiens hat in diesen Jahren vor allem er bestimmt, gemeinsam mit dem Führer der radikalen Deutschnationalen Georg von Schönerer und dem Zionisten und Vertreter des Liberalismus Theodor Herzl.⁸ Eine weitere Gruppe der Bevölkerung neben den Juden, mit der Wien lange Jahre in beiderseitiger fruchtbarer Symbiose gelebt hatte und die nunmehr als „Parasiten“ verstanden wurden, waren im Wien Luegers die Tschechen bzw. Tschechoslawen.⁹

Die Definition des Wiener Antisemitismus ist nicht eindeutig, er war als Begriff und Erscheinung sehr diffus und es war möglich, ihn gegen jeden und in jeder Zeit zu verwenden.¹⁰ Die anderen Nationalismen in Wien waren bei weitem nicht so auffällig und

⁵ Karl Kraus, „Auf Anfragen aus Böhmen“, *Die Fackel* (Mitte November) 1899, Nr. 23, S. 5–7, zit. S. 5. Die Nummer ist stark zensuriert erschienen, an der Stelle der getilgten Passagen steht die Anmerkung „confisciert“.

⁶ Manfred Graf Clary-Aldringen (1862–1928), ab 1899 Ministerpräsident. Er hat kurze Zeit nach seinem Amtsantritt die Sprachenverordnungen von Kasimir Graf Badeni wieder aufgehoben.

⁷ Karl Kraus, „Auf Anfragen aus Böhmen“, *Die Fackel* (Mitte November) 1899, Nr. 23, S. 5–7, zit. S. 5. Kraus hat den Zionismus Theodor Herzls abgelehnt, ist im Jahre 1899 aus der Jüdischen Gemeinde ausgetreten und konvertierte 1913 zum Christentum.

⁸ Eine zutreffende Charakteristik dieser drei Männer formulierte Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna, Politics and Culture* (New York 1981), tschechisch als *Videaň na přelomu století* (Brno 2000).

⁹ D.h. die Tschechen, Mährer und Slowaken; die ethnischen Unterschiede wurden nicht immer wahrgenommen.

¹⁰ Siehe Hans Peter Hye, „Prag (Praha) und Wien: Wechselseitige Perspektiven um 1890“, in: Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer (Hrsg.), *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts* (Wien 2004), S. 14–25.

profiliert. Die assimilierten Tschechen, Mährer und Slowaken hoben sich mit ihrem Österreichtum von den Deutschnationalen stark ab und bildeten also eine ideelle Verstärkung für die Liberalen und Sozialdemokraten. Was Wien betrifft, waren die einzige Schicht der Bevölkerung, die sich tatsächlich für eine nationale Minderheit halten konnte und als solche gegenüber dem Staat wie auch gegenüber ihrer eigenen Heimat auftraten, eben die Tschechen. Die besondere Position der tschechischen Minderheit war durch die geographische Nähe zum Heimatland gegeben, mit dem sie die Beziehungen aufrecht erhielt, und durch ihre soziale Struktur. In der tschechischen Minderheit waren nicht mehr nur die Handwerker und die Dienerschaft vertreten wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, einen nicht unwesentlichen Teil der tschechischen Bevölkerung Wiens bildeten nunmehr auch die Gymnasiallehrer, Ärzte, die Journalisten, Künstler usw. Auch deswegen konnten die Tschechen in Wien als einzige Nationalität ein differenziertes Vereinsleben aufbauen. Dies hat ihnen zwar eine besondere Position unter den anderen Einwanderern Wiens gesichert, sie zugleich aber auch den Antagonismus von seiten der sich vor allem aus den Anhängern der christlich-sozialen Partei rekrutierenden Deutschnationalen spüren lassen.

Zwischen den Jahren 1860–1914 gab es in Wien an die 120 tschechischen Vereine. Manche bestanden nur kurze Zeit und ihre Tätigkeit hat keine Spuren hinterlassen, andere waren nur von lokaler Bedeutung, eine ganze Reihe von ihnen hat jedoch zum kulturellen Leben Wiens und (Nieder-)Österreichs bedeutend beigetragen. Manche Mitglieder der Wiener tschechischen Vereine waren dann nach dem Ersten Weltkrieg am Aufbau des kulturellen Lebens und dessen Institutionen in der nunmehr selbständigen Tschechoslowakei beteiligt.¹¹ In den tschechischen Minderheitsvereinen hat die Idee der nationalen Wiedergeburt bis zum Zerfall der Monarchie gelebt, hat also mit der Entstehung der modernen autonomen tschechischen Kultur den Schritt nicht halten können. Auffällig ist in diesem Zusammenhang z.B. die zeitliche Überschneidung der Entstehung der literarischen Gruppe „Jung-Wien“ um 1890 und der Gründung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession“ 1897 mit der Veröffentlichung des sog. „Manifestes der tschechischen Moderne“ 1895 in Prag (siehe weiter unten), während die Minderheitsbewegung sich auch weiterhin zu der romantischen, nunmehr romantisierenden patriotischen nationalen Tradition bekannt hat.

Im Leben von Zdeněk Fibich spielte Wien keine so große Rolle wie z.B. bei Josef Bohuslav Foerster, Oskar Nedbal oder Jaromír Herle, die in dieser Stadt einen wesentlichen Teil ihres Lebens verbracht haben, oder wie bei denen, deren Werke häufig in Wien aufgeführt wurden (vor allem Antonín Dvořák). Fibich hat in Wien drei Jahre (1859–1862) studiert,¹² sein Großvater mütterlicherseits, der Fabrikant Anton Römisch und seine Mutter stammten aus Wien, Fibichs Sohn, der Chirurg und Orthopäde Richard Fibich (geb. 1876) hat in Wien seine Frau gefunden und eine kurze Zeit hier gelebt; darüber hinaus hat Fibich in Wien auch einige Freunde und Anhänger gefunden. Unser

¹¹ Zum sozialen, politischen und kulturellen Charakter der tschechischen Minderheitsvereine in Wien siehe vor allem Monika Glettler, *Die Wiener Tschechen um 1900* (Wien 1972).

¹² Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich* (Praha 2000), S. 9.

Beitrag ist vor allem den Aufführungen seiner Werke in Wien gewidmet, und zwar auf beiden Ebenen, im Rahmen der offiziellen österreichischen Kultur und im Rahmen der tschechischen Minderheit. Es handelte sich dabei um keine streng getrennten Bereiche, manche Aktivitäten haben einander durchdrungen und ergänzt.

Teil I. (Vlasta Reittererová)

Die Werke Fibichs im offiziellen Wiener Musikleben¹³

Zu Beginn der 90er Jahre hatte das Selbstbewusstsein der Wiener Tschechen einen wesentlichen Impuls erhalten, und zwar durch die im Jahre 1892 in Wien veranstaltete Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Das eine Woche dauernde Gastspiel des tschechischen Nationaltheaters, das im Ausstellungstheater im Prater tschechische Opern und Schauspiele sowie auch Fibichs szenisches Melodrama *Námluvy Pelopovy* [Pelops Brautwerbung] aufgeführt hat, wurde in der Wiener Presse mit Superlativen bedacht und schuf auch in der Öffentlichkeit in Böhmen das Gefühl, dass das von der „nationalen Wiedergeburt“ angestrebte Ziel erreicht worden sei: Das tschechische Volk wurde nunmehr als kulturell selbständige und reife Nation anerkannt.¹⁴

Der Name Zdeněk Fibich ist damals in der offiziellen Wiener Presse nicht zum ersten Mal erschienen. Am 22. Jänner 1883 fand im Bösendorfer Saal in Wien das erste Konzert des neu gegründeten Rosé-Quartetts statt. Das junge Ensemble hatte für das Programm seiner ersten Präsentation nicht näher genannte Quartette von Louis Spohr und Franz Schubert gewählt und gemeinsam mit dem Pianisten Anton Door Fibichs *Klavierquartett e-Moll*, Op. 11 aufgeführt.¹⁵ Die Aufnahme des Werkes von Fibich in das Programm des Konzertes war das Verdienst des Pianisten, der es wahrscheinlich in der Ausgabe des Verlags F. A. Urbánek kannte und zuerst im privaten Kreis aufgeführt hatte. Die Prager Musikzeitschrift *Dalibor* hat einen Brief Doors an Urbánek teilweise veröffentlicht, in dem

¹³ Zu den Aufführungen Fibichs im Rahmen des Musiklebens der Wiener Tschechen siehe den Teil von Viktor Velek.

¹⁴ Das Nationaltheater gab vom 1. bis 8. Juni 1892 im Ausstellungstheater im Prater zehn Vorstellungen: Das Opernensemble spielte viermal die *Prodaná nevěsta*, die zu einem absoluten Glanzpunkt des Programms wurde – auch im Vergleich zu den anderen Theatergesellschaften (vergleichbar war einzig das Gastspiel der italienischen Operngesellschaft mit den Novitäten der ersten Veristen) –, zweimal *Dalibor*, einmal Dvořáks *Dimitrij*, einmal Fibichs *Námluvy Pelopovy*, dann das Schauspiel *Služebník svého pána* [Der Diener seines Herren] von František V. Jeřábek und *Jan Výrava* von František Adolf Šubert (dem Direktor des Nationaltheaters). Die Oper hatte auch noch Aufführungen von Karel Bendls *Lejla* und *Husitská nevěsta* [Die Hussitenbraut] von Karel Šebor geplant, die Leitung des Nationaltheaters hat sich jedoch operativ entschlossen, den Erfolg der *Prodaná nevěsta* auszunützen und statt dessen weitere Reprisen des Werkes von Smetana anzusetzen.

¹⁵ Das im Jahre 1874 komponierte Werk war Otakar Hostinský gewidmet. Es wurde im November des selben Jahres bei einer Veranstaltung der Musikabteilung des Vereins „Umělecká beseda“ in Prag uraufgeführt.

Door berichtete, dass das *Klavierquartett* Fibichs in einem engeren Kreis von Künstlern bereits zweimal gespielt worden sei und die Anwesenden vom Talent und der Originalität dieses bisher unbekanntes Komponisten überrascht gewesen seien. Er nennt auch die Ausführenden, die Violinisten Arnold Rosé und Grün und den Violoncellisten David Popper, im zweiten Fall waren dies „Prof. Gänsbacher, Bradsky und Alois Mayer, ein Schüler von Ferdinand Laub“. Bei dieser zweiten Aufführung sei auch Johannes Brahms anwesend gewesen, der sich über das Werk mit Anerkennung geäußert habe.¹⁶

Dieser Brief Doors und die Namen der Ausführenden sind ein Beweis für die künstlerischen Kontakte über die engere österreichische Grenze wie auch über die Grenzen der ganzen Monarchie hinaus¹⁷ und für ein lebhaftes Interesse an Novitäten; das Rosé-Quartett hat sich in den darauffolgenden Jahren immer wieder für die zeitgenössische Musik eingesetzt.¹⁸ Wie die von Artuš Rektorys in *Sborník dokumentů a studií* veröffentlichten Dokumente bezeugen, war Door vom Werk ehrlich begeistert. Václav Vladimír Zelený informierte Fibich über seine Begegnung mit Door in Wien und zitierte aus ihrem Gespräch,¹⁹ und Door selbst schrieb an Fibich, dass dieser, gemeinsam mit Dvořák und Smetana, für die deutschen Komponisten bereits eine gefährliche Konkurrenz darstelle.²⁰ (Door wollte das Werk bereits im Frühling 1882 aufführen, Rosé habe sich jedoch

¹⁶ *Dalibor*, 3 (1881), S. 258.

¹⁷ Jakob Moritz Grün stammte aus Pest, 1868–1909 war er Konzertmeister der Wiener Hofoper und wirkte auch als Lehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde; zu seinen Schülern gehörten z.B. Fritz Kreisler und Carl Flesch. Der aus Prag stammende David Popper war 1868–1873 Solovioloncellist des Orchesters der Wiener Hofoper und Mitglied des Hellmesberger-Quartetts. Josef Gänsbacher, ein Freund von Johannes Brahms, war ein anerkannter Wiener Gesangspädagoge, er lehrte aber auch Violoncello und konzertierte. Auch Alois Mayer, ein Wiener Rechtsanwalt und ausgezeichnete Pianist und Violinist, gehörte zum Freundeskreis von Johannes Brahms. Die Angabe, das Mayer Schüler des tschechischen, in Russland wirkenden Violinisten Ferdinand Laub war, wird ein Irrtum sein. Dieser war jedoch der genannte „Bradsky“, womit ist Adolf Brodsky gemeint, der erste Interpret des *Violinkonzerts* von Peter Ilitsch Tschaikowski (1881 in Wien unter Hans Richter).

¹⁸ Die Begründer des Rosé-Quartetts waren Arnold Rosé und Julius Eggard – Violine, Anton Loh – Viola und Eduard Rosé – Violoncello. Bei seinem zweiten Konzert am 12. Februar 1883 hat das Rosé-Quartett Dvořáks *Streichquartett d-Moll*, Op. 34 in Wien erstaufgeführt. Es ist bemerkenswert, dass das neu gegründete Ensemble gleich am Anfang seiner Tätigkeit sich für zwei Novitäten tschechischer Komponisten eingesetzt hat. Beim zweiten Konzert wurden weiters das *Trio Es-Dur* von Ignaz Brüll mit dem Komponisten am Klavier und ein *Quartett C-Dur* Mozarts (wahrscheinlich das „Dissonanzenquartett“ KV 465) gespielt. Siehe auch *Das Rosé-Quartett. Fünfzig Jahre Kammermusik in Wien* (Sämtliche Programme von 1. Quartett am 22. Januar 1883 bis April 1932), (Wien [1932]).

¹⁹ Václav Vladimír Zelený an Zdeněk Fibich, 27. 2. 1882, in: Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle* [Zdeněk Fibich. Sammelband der Dokumente und Studien über sein Leben und Werk], Bd. II (Praha 1952), S. 489. Rektorys hat nach seiner eigenen Angabe (S. 477) die Materialien für seine Edition aus dem Privatarchiv der Familie Fibich herangezogen, weiters aus dem Archiv Zdeněk Nejedlýs, aus dem Depositum František Adolf Šubert im Nationalmuseum Prag und aus dem Archiv des Vereins „Umělecká beseda“, also aus heute zum Großteil zerstreuten (oder sogar verloren gegangenen) Quellen.

²⁰ Door an Fibich, 6. 3. 1882, *Ebd.*, S. 491–492.

angeblich entschlossen, die Quartett-Soiree auf den Herbst zu verschieben;²¹ tatsächlich fand die Aufführung erst im Februar 1883 statt.²²)

Eduard Hanslick,²³ damals der renommierteste und auch gefürchtetste aller Wiener Kritiker, war Zeuge dieser Aufführung. In diesem Falle hatte ihn wahrscheinlich zunächst seine Neugier auf das neue Ensemble ins Konzert geführt. Er schreibt in seiner Kritik: „Als wir vor vierzehn Tagen ein neues Quartett-Unternehmen [...] angekündigt sahen, wollte uns die Nothwendigkeit dieses Zuwachses zu unseren ausgedehnten Quartettgenüssen nicht recht einleuchten. Allein gleich die erste Produktion des Rosé'schen Quartetts hat uns gründlich umgestimmt und überzeugt, daß hier wirklich eine qualitative Bereicherung unseres Konzertlebens vorliege.“ Für uns ist jedoch wichtig, was er über das Werk Fibichs, das am Schluss des Programms stand, schreibt. Er hat der Komposition nicht geringe Aufmerksamkeit gewidmet:

Mit besonderer Hingebung und Verve spielte Herr Anton Door den Clavierpart des neuen dreisätzigen Quartetts (Op. 11) von Zdenko²⁴ Fibich. Der Name dieses in Prag lebenden Componisten war uns vollständig fremd, obgleich derselbe (wie wir einem böhmischen Musikkalender entnehmen) seit zehn Jahren zahlreiche Werke, darunter Opern, Symphonien, Ouvertüren, Sonaten, geschrieben hat. Das musikalische Europa weiß nichts von diesen Compositionen, wahrscheinlich weil sie czechische Titel und Dedicationen, mitunter auch poetische Ueberschriften aus czechischer Sage und Geschichte tragen. Herr Fibich, der seine musikalische Bildung in Wien, Leipzig und Mannheim erworben hat, wird diese kindliche Marotte hoffentlich ablegen, welche ihn von der musikalischen Welt, auf die er ja wirken will, völlig abzuschließen droht. Es gibt unter den jungen Czechen wahrscheinlich noch andere talentvolle Musiker, die über ihre Heimat hinaus bekannt zu werden verdienen, aber durch klein nationale Großthuererei sich selber um ihre Laufbahn betrügen. Ohne die Initiative unseres für alles Neue so empfänglichen und werkthätigen Herrn Door wäre Fibich's Quartett wahrscheinlich noch lange aus seinem Prager Incognito nicht herausgekommen. Dem Danke, den der czechische Componist Herrn Door schuldet, schließen wir uns gerne an, denn wir haben durch ihn ein interessantes, eigenartiges Talent kennen gelernt. Es strömt

²¹ *Ebd.* Fibichs Antwort an Door wurde am 13. 3. 1882 abgeschickt. Er versteht die Gründe für die Verschiebung der Premiere und kündigt seinen Besuch in Wien an. Der Brief im Fonds Zdeněk Fibich, Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik, Inv.Nr. 68 (HONM G 2984–7/57), siehe Anna Chadová, *Zdeněk Fibich. Inventář fondu* [Zdeněk Fibich. Inventar des Fonds] (Praha 1999).

²² Door informierte Fibich in einem Brief vom 12. 1. 1883, ein Tag nach der Premiere teilte er ihm den Erfolg mit und bedauerte es, dass Fibich nicht anwesend war. *Ebd.*, S. 500.

²³ Hanslick war über die geplante Aufführung vom Anfang an informiert. Door schreibt in dem genannten Brief vom 6. 3. 1882, dass dieser bereits mehrmals nach dem Datum der Premiere gefragt habe.

²⁴ Zdenko war Fibichs Taufname, den er gegen die modernere Form Zdeněk ausgetauscht hat.

durch das ganze Quartett ein frischer, lebensvoller Zug, wie er heutzutage nicht häufig vorkommt – ein stürmischer Jugenddrang, der mitunter noch in genialischen Absonderlichkeiten schäumt und gährt, aber jedenfalls einen starken, gesunden Kern einschließt. Originell ist die Erfindung jedenfalls. Man höre gleich den Anfang des in E-moll stehenden Allegro moderato: durch fünfzehn Takte tremolieren die Streichinstrumente ununterbrochen auf ein und derselben Note h, im dritten Tacte fällt ein wunderbar eckiges, abgebrochenes Motiv des Claviers in dieses Tremolo, wie ein Stein in zitternden Wasserspiegel. Dieser Anfang hat weniger Aehnlichkeit mit einem Quartett-Thema, als mit einer Wagner'schen Opernszene, etwa von der Färbung des *Fliegenden Holländers*. Es entwickelt sich jedoch interessante, tüchtige Musik daraus, die unsere Aufmerksamkeit rege hält; wir stoßen auf harmonische Gewaltigkeiten (wie die bizarre Accordenfolge am Anfang des zweiten Theiles), nicht aber auf fade Redensarten und conventionell Verbrauchtes. Musikalisch abgeklärter, dabei warm und stimmungsvoll wirkt das Adagio mit Variationen, deren Coda in langgezogener Melodie reizend ausklingt. Das Finale, ein energisches Allegro, wol von schwächerer Erfindung als die beiden anderen Sätze, fließt gleichwol in starker Strömung ohne Grübeln und Stocken vorwärts und gewinnt durch fein angebrachte Reminiscenzen aus dem ersten und zweiten Satze einen geistreichen, effectvollen Abchluß. Anklänge an slavische Volksmelodien, wie bei Dvorak, fehlen auffallenderweise gänzlich in diesem Quartett. Ein Urtheil über den Umfang und Intensität von Fibich's Talent steht uns aus diesem Einen Werke nicht zu; genug, daß dasselbe nach näherer Bekanntschaft des Componisten lüstern macht.²⁵

Zum zweiten Mal schrieb Hanslick über das *Klavierquartett e-Moll* Fibichs fast genau zehn Jahre später, anlässlich der Wiener Auftritte des Böhmisches Streichquartetts und des Pianisten Josef Jiránek; die tschechischen Künstler hatten das Werk auf das Programm ihres Konzertes am 24. Jänner 1893 gesetzt. Diesmal wurde die Komposition Fibichs gemeinsam mit Dvořáks *Streichquartett E-Dur*, Op. 80 (bei dem Hanslick die „kecke Originalität“ der früheren Werken des Komponisten vermisste), Smetanas *Streichquartett e-Moll* und den *Böhmischen Tänzen* für Klavier gespielt (beide Werke Smetanas „auf allgemeines Verlangen“; sie waren bereits am ersten Abend des Gastspiels, am 19. Jänner, aufgeführt worden). Hanslick hat sich anscheinend darauf verlassen, dass kaum jemand sich an seine zehn Jahre alte Kritik einer damaligen Novität Fibichs erinnern werde und seinen alten Text bis auf einige Details wörtlich wiederholt.²⁶ Man kann dies aber auch so verstehen, dass sich seine Meinung über das Werk mit dem Zeitabstand nicht geändert hat.

²⁵ Ed. H. [= Eduard Hanslick], *Neue Freie Presse* (13. 2. 1883), Nr. 6632, S. 2. Ein Verweis auf diese Kritik auch bei Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich. Tematický katalog* [Zdeněk Fibich. Thematischer Katalog] (Praha 2001).

²⁶ Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (27. 1. 1893), Nr. 10212, S. 2.

Der Name Fibich erschien in der offiziellen Wiener Presse erst fast zehn Jahre später wieder, im Jahre 1892 im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Die Aufführung des szenischen Melodramas *Námluvy Pelopovy* brachte eine doppelte Überraschung, als Werk allein und als seine künstlerische Interpretierung. Einerseits wurde Fibichs Experiment – ähnlich wie in seiner Heimat – als Fortschritt und eine weitere Stufe in der Entwicklung des Musikdramas verstanden, andererseits als ein historischer Rückgriff, der jedoch dank der Beseitigung eines solchen Ballastes wie der Sängervirtuosität, aber auch der beschwerenden „Wagnerismen“ auch wieder neue Möglichkeiten für das Theater eröffne. Das künstlerische Niveau des Ensembles des Nationaltheaters wurde sehr hoch eingeschätzt und man kann sagen, dass wahrscheinlich kein anderes Ensemble in Wien einen so eindeutig positiven Widerhall gefunden hat. Man muss dazu bemerken, dass der Name des Textdichters Jaroslav Vrchlický in Wien sehr gut bekannt war. Seine Gedichte waren hier auf Deutsch publiziert worden, was zur günstigen Aufnahme des Melodramas sicher beigetragen hat. In der *Presse* z.B. schrieb Robert Hirschfeld:²⁷

Das czechische Nationaltheater hat heute mit dem Melodram eines jüngeren czechischen Tonmeisters, des Fortschrittmannes Zdenko Fibich, die denkbar tiefste Wirkung erzielt. Es war ein wahrhaft erhebende Theaterabend, ein ungewöhnlicher künstlerischer Genuß. Eine glückliche Fügung, welche jederzeit, soll ein bedeutendes Kunstwerk erstehen, harmonische Elemente zum ästhetischen Bunde einen muß, hat einem hervorragenden Dichter, Jaroslav Vrchlicky, einen genialen Musiker, Zdenko Fibich, zugeführt. Vrchlicky hat seine Trilogie *Hippodamia* aus der alten Pelops-Sage gestaltet; mit der Kraft eines echten Dramatikers, welchem classischer Schönheitssinn, das Gefühl für das Große und moderne Energie innewohnen. Die Musik Fibich's begleitet das gesprochene Wort das ganze Drama hindurch; sie hebt die Rede in höhere, ideale Sphäre, vertieft die Empfindung und verstärkt den Eindruck der Scene in ganz wundersamer Art. Aller Aesthetik zum trotz, welche die Mischgattung des Melodrams nie recht begünstigte, hat das Kunstwerk, welches das czechische Theater uns heute bot, ergriffen, erschüttert, das Gemüth ganz eigenartig in Spannung und Erregung gehalten. Wie das geschah und im Zusammenwirken der Schöpfer und Darsteller geschehen mußte, werden wir ein andermal ausführlich darlegen.²⁸

Hirschfeld lobt – wie auch die anderen Kritiker – vor allem die Leistung von Marie Bittnerová in der Rolle der Hippodamia (und fügt dabei hinzu, dass die Schauspielerin

²⁷ Das Melodram *Námluvy Pelopovy* war bei der Ausstellung am 3. Juni 1892 aufgeführt worden. Eine Auswahl aus den Kritiken veröffentlichte in Tschechisch und Deutsch František Adolf Šubert, *České Národní divadlo na první Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni r. 1892 / Das tschechische Nationaltheater in der ersten Musik- und Theaterausstellung in Wien 1892* (Praha 1892).

²⁸ Sigle r. h. [= Robert Hirschfeld], *Die Presse*, 45 (4. 6. 1892), Nr. 155, S. 10.

auf der deutschen Bühne nicht unbekannt ist),²⁹ auch andere Schauspieler „machen der Theaterleitung Šubert alle Ehre“. Er hebt auch – ebenso wie seine Kollegen – das glänzende Spiel des Orchesters unter dem Dirigenten Adolf Čech hervor. Wichtig ist eine Bemerkung zum Schluss, zu der er noch später wiederholt zurückgekehrt ist: „Wie danken der Ausstellung im Prater die nähere Bekanntschaft mit der auserlesenen Künstlertruppe des czechischen National-Theaters, heute aber auch die ersprießliche Anregung durch eine eigenartige Kunstform, welche unsere Hofbühnen nach dem heutigen künstlerischen und auch äußeren Erfolge kaum auf die Dauer werden ignorieren können.“³⁰

Der Musikreferent der *Neuen Freien Presse*, Eduard Hanslick, war in der Zeit des Gastspiels des tschechischen Theaters auf Kur in Karlsbad, so hat die Berichte über die musikalischen Veranstaltungen bei der Ausstellung Albert von Hermann übernommen.³¹

²⁹ Marie Bittnerová (1854–1898) debütierte im Jahre 1873 am Interimstheater, an dem sie bis 1877 gewirkt hat. Mit den damaligen Verhältnisse auf dieser Bühne unzufrieden, ging sie jedoch gemeinsam mit ihrem Mann, dem Schauspieler Jiří Bittner, nach Meiningen. 1879/1880 spielte sie am Hoftheater in Berlin, 1880/1881 in Moskau. 1881 kehrte sie nach Prag zurück und gehörte bis 1890 zu den führenden Mitgliedern des tschechischen Nationaltheaters. Nach einer Spielzeit in Riga wieder am Nationaltheater Prag (in diesen Zeitraum fällt auch die Wiener Ausstellung), kam es 1893 zu einem neuerlichen Streit mit der Theaterleitung, aufgrund dessen sie von der Presse als schlechte Patriotin bezeichnet wurde. Bittnerová hat sich dann vom Theater zurückgezogen.

³⁰ Wie Anm. 28.

³¹ Albert Ritter von Hermann (1864–1895) war Beamter in der Wiener Statthalterei, später Konzipist im Ministerium für Cultus und Unterricht; kurz vor seinem frühen Tod war er zum Ministerial-Vizesekretär ernannt worden. Die Musik war zuerst sein Privatinteresse und wurde schließlich zu seinem zweiten Lebensinhalt. Er hat sich um die Bewahrung der Sammlungen von August Wilhelm Ambros verdient gemacht, die in die Wiener Hofbibliothek gekommen sind, Guido Adler hat ihn in die Kommission für Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* berufen. Hermann studierte an der Wiener Universität bei Adler Musikwissenschaft, seine Dissertation war Antonio Salieri gewidmet. Er wirkte als Klavierbegleiter und Organist, auch als Dirigent. Im Jahre 1894 soll er angeblich als Dirigent in Prag gastiert und am 10. Mai am Nationaltheater *Die Meistersinger von Nürnberg* aufgeführt haben (siehe <http://www.dtoe.at/Infos/Hermann.php>), was jedoch nicht stimmen kann. *Die Meistersinger von Nürnberg* wurden am Nationaltheater zum ersten Male am 7. 2. 1894 aufgeführt und die Produktion wurde 8mal gespielt, die Darniere fiel auf den 8. Mai des selben Jahres, alle Vorstellungen wurden von Adolf Čech dirigiert. Der Name Albert von Hermann scheint auch früher oder später nicht unter den Dirigenten auf (siehe <http://www.narodni-divadlo.cz/>). Am Neuen deutschen Theater (an dem das Gastspiel doch wahrscheinlicher wäre), wurden *Die Meistersinger* in der Saison 1893/94 nur einmal gespielt, und zwar am 26. 12. 1893, es dirigierte wahrscheinlich Karl Muck (der Name des Dirigenten steht nicht am Theaterzettel); Albert Hermann ist unter den am Neuen deutschen Theater gastierenden Künstler nirgends angeführt (Information Tomáš Vrbka, Dokumentationszentrum der Staatsoper Prag). Am 10. 5. 1894 fand am Neuen deutschen Theater ein Konzert des Deutschen Singvereins mit dem Oratorium von Edgar Timel *Heiliger Franciscus* statt, die Solisten waren Mitglieder des Neuen deutschen Theaters (Vetter, Wallnöfer, Dawson, Sieglitz), es dirigierte Franz Mohaupt. Siehe die Besprechung von W. Bělský, *Prager Tagblatt*, 18 (12. 5. 1894), S. 11. Feststellbar ist jedoch, dass Albert von Hermann an der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen beteiligt war, wobei ihm gemeinsam mit dem Konzertagenten Albert Gutmann die Planung und Durchführung der Konzerte übertragen war. Seine um vier Jahre jüngere Schwester, die Komponistin Johanna Müller-Hermann, war Schülerin

Seine Kritik dient als Beispiel einer skeptischeren Stimme, was den Sinn und die Zukunft des szenischen Melodramas betrifft:

[...] Durch die Heranziehung einer die ganze Handlung begleitenden Musik stellt sich das Werk als Melodram im großen Style dar. Wir wollen nicht näher darauf eingehen, ob es bei der heutigen Entwicklung des musikalischen Dramas zweckmäßig war, auf eine eigentlich veraltete Kunstform zurückzugreifen; gewiß ist nur das Eine, daß Dichtung und Musik bei aller Vortrefflichkeit neben einander fremd einherschreiten; die tonlose Sprache schleppt sich mühsam weiter, bedrückt vom Bleigewichte der musikalischen Begleitung; Monotonie ist der Grundzug des Werkes, welches als Dichtung allein viel wirksamer wäre, denn als musikalisches Drama.

Zdenko Fibich, der Componist des Melodrams, zählt zu den tüchtigeren czechischen Tondichtern der Gegenwart. Starke Anlehnung an Richard Wagner ist nicht zu verkennen, doch ist Fibich stellenweise durchaus originell. Feine Charakterisierung der Situationen und Stimmungen müssen ihm ebenso nachgerühmt werden, wie die völlige Beherrschung der musikalischen Ausdrucksmittel.

Die Aufführung selbst darf als eine mustergiltige bezeichnet werden. [...] Die Volksszenen zeigten sich großartig inscenirt,³² und die Ausstattung bot gleichfalls das Beste. Das Orchester bewältigte seine eminent schwierige Aufgabe mit Virtuosität. – Das Haus war heute etwas schwächer als an den Vorabenden besucht, was indessen dem äußeren Erfolge fast gar keinen Eintrag that.³³

Von den Orchesterwerken Fibichs wurden zu seinen Lebzeiten von den Wiener Philharmonikern mit Hans Richter am Pult zwei aufgeführt, beide am Ende des Jahres 1893. Nach Artuš Rektorys hat sich „das Verdienst, dass der Name Fibich am Programm der Wiener Philharmoniker erschien“, Kapellmeister Adolf Čech zugeschrieben.³⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, dass – ähnlich wie im Fall Dvořáks – eine Rolle dabei auch Johannes Brahms gespielt hat (siehe Doors Information über die Privataufführung von Fibichs *Klavierquartett e-Moll* in Anwesenheit von Brahms).

Am 20. November 1893 hat Hans Richter mit den Wiener Philharmonikern die Overtüre Fibichs zu einem Lustspiel *Eine Nacht auf Karlstein* erstaufgeführt.³⁵ Man kann vor-

Josef Bohuslav Foersters am Neuen Wiener Konservatorium und dessen Nachfolgerin als Lektorin für Musiktheorie dortselbst.

³² Regie führte Josef Šmaha.

³³ -n [= Albert Ritter von Hermann], *Neue Freie Presse* (4. 6. 1892), Nr. 9978, S. 5.

³⁴ Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 478.

³⁵ Overtüre *Noc na Karlštejně* (zum gleichnamigen Lustspiel von Jaroslav Vrchlický), komponiert 1886, am 25. 3. 1886 vom Orchester des Nationaltheaters unter dem Dirigenten Adolf Čech im Rahmen eines der „Slawischen Konzerte“ uraufgeführt.

aussetzen, dass Richter damit an den Erfolg der Ouvertüre zu *Prodaná nevěsta* anknüpfen wollte, die er unter dem selben Titel wie das Werk Fibichs, nämlich *Lustspielouverture* im Jahre 1891 erstaufgeführt hatte.³⁶ Am Programm dieses Konzertes standen weiter das insgesamt als uninteressantes und überflüssiges Stück bewertete *Klavierkonzert* von Edouard Lalo und Beethovens *4. Symphonie*. Eine kurze Nachricht veröffentlichte die *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*:

Das II. Philharmonische Konzert brachte den Abonnenten gleich zwei neue Sachen: Die Ouverture zu dem Lustspiele *Eine Nacht auf Carlstein* von Z. Fibich gehört zu den besten Compositionen dieser Art. In der Erfindung vornehm und poetisch, wird die Ouverture durch sehr geschmackvolle, farbenreiche, aber nie überladene Instrumentierung in ihrer Wirkung noch gehoben. Der anwesende Componist hat den reichen Beifall verdient. Mehr dem Vortragenden als der Composition dürfte der starke Applaus nach dem Clavierconcert von Lalo gegolten haben; denn gespielt wurde es von Herrn Louis Diémer sehr schön, während das Concert, selbst mit der Ausnahme des zweiten Satzes, welcher einiges Interesse abzugewinnen vermag, ziemlich dürftig ist. Beethoven's herrlich gespielte IV. Symphonie bildete den Schluss.³⁷

Eduard Hanslick hat am Beispiel Fibichs den tschechischen Komponisten einmal mehr ihr Beharren auf die tschechischen Werktitel als nationale Kleinlichkeit vorgeworfen. Bei dieser Gelegenheit erinnerte er sich auch an das vor Jahren gehörte *Klavierquartett* Fibichs und zitiert sich im Zusammenhang mit diesem wieder selbst:

Das zweite Philharmonische Konzert begann mit einer Lustspiel-Ouvertüre von Zdenko Fibich. *Noc na Karlštejně. Une nuit à Carlstein* heißt sie auf dem Titelblatt der Partitur. Nur ja kein deutsches Wort! Man war übrigens so gütig, auf dem Wiener Concertzettel die deutsche Uebersetzung *Eine Nacht auf Carlstein* zu gestatten. Und doch trachten die czechischen Componisten hauptsächlich nach Aufführungen in deutschen Städten. Diese zeigen sich nicht empfindlich und applaudiren mit gastfreundlicher Zuvorkommenheit alle Compositionen, die aus dem ‚premier magasin bohême de musique‘ des Herrn Urban [!] hervorgehen.³⁸ Auch die Novität von Fibich fand sehr lebhaften Beifall. Mit der *Lustspiel-Ouverture* von Smetana, welche wir gleichfalls aus den Philharmonischen Concerten kennen, ist sie freilich nicht zu vergleichen. Letztere, so fein und anmuthig dahinfließend, führt ihren Namen mit Recht, während die Fibich'sche viel zu anspruchsvoll und

³⁶ Die Ouvertüre zur *Verkauften Braut* wurde unter dem Titel *Lustspielouverture* am 15. 3. 1891 von den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter in Wien erstaufgeführt; Rezension von Eduard Hanslick in: *Neue Freie Presse* (28. 3. 1891), Nr. 9550, S. 1.

³⁷ Sigle J. T., *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, 5 (1892), Nr. 3-4, S. 8.

³⁸ Gemeint ist der Musikverlag F. A. Urbánek, Prag.

lärmend auftritt für ein Lustspiel. Der Titel ist jedoch für uns nicht entscheidend. Wenn die musikalische Bedeutung der Hauptmotive in richtigem Verhältniß stünde zu deren langgestreckter pomphafter Ausführung, so könnte uns gleichgiltig sein, welches czechische Theaterstück damit eröffnet werden soll. Die Themen, ein wenig an Gade und Mendelssohn erinnernd, sind lebendig und sehr verwendbar, aber nicht von originellem Gepräge. Für die große Ausdehnung und den heroischen Schlußspectakel des Stückes auch nicht bedeutend genug. Durchführung und Instrumentation verrathen eine sehr geschickte, tüchtig geschulte Hand. Der Componist (geboren 1850) ist kein Neuling, seine Anfänge reichen zwanzig Jahre zurück. Vor neun Jahren hat Professor Door, dem wir so manche interessante Bekanntschaft verdanken, ein Clavierquartett von Fibich (Op. 11) gespielt, das erste Stück des talentvollen Componisten, das hier zur Aufführung gelangte.³⁹ [...] Unser damals ausgesprochener Wunsch, mehr von Fibich kennen zu lernen, ist erst jetzt nach einem Decennium in Erfüllung gegangen. Gegen jenes Quartett offenbart die ‚Nacht auf Karlstein‘ eine in allem Technischen stark vorgeschrittene Meisterschaft, ohne jedoch dessen Originalität und frische Unmittelbarkeit zu erreichen. Jetzt, da die czechischen Componisten bei uns in Mode kommen und Herr Rosé mit vielem Glück Smetana’s (von uns bereits im Jahre 1880 besprochenes)⁴⁰ E-moll-Quartett wieder aufgenommen hat, dürfte auch eine Neubelebung des Fibich’schen Quartetts sich lohnen.⁴¹

Für das *Klavierkonzert* von Lalo hat Hanslick kein gutes Wort gefunden und ironisch zitiert: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin?“⁴² Seiner Meinung nach fließe das Werk von schwarzer Melancholie über und er konstatiert, dass in Wien bereits das Violinkonzert und Violoncellokonzert Lalos durchfielen und sich ihnen jetzt noch das Klavierkonzert beigelegt habe.

Aus Hanslicks Vergleich der Overtüre *Eine Nacht auf Karlstein* mit jener zur *Verkauften Braut* kann man ableiten, wie hoch er die Originalität Smetanas schätzte, dessen Overtüre er – im Unterschied zu der von Fibich – für ein selbständiges Konzertstück hielt; die Overtüre zur *Verkauften Braut* war in Wien zu einer Zeit erst aufgeführt worden, in der die Oper selbst in dieser Stadt noch völlig unbekannt war. Die Overtüre *Eine*

³⁹ Es folgt ein Selbstzitat Hanslicks aus seiner Kritik vom 13. 2. 1883 (siehe auch Anm. 25).

⁴⁰ Das Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben“ hat in Wien zum ersten Mal das Kretschmann-Quartett (F. Radnitzky und A. Siebert – Violine, A. Stecker – Viola, Theobald Kretschmann – Violoncello) am 11. 12. 1880 gespielt. Hanslicks überaus positive Kritik dieser Aufführung siehe in *Neue Freie Presse* (14. 12. 1880), Nr. 5854, S. 6–7. Hanslick hat es bereits damals begrüßt, dass „das nationale Element in diesem Quartett [...] verschwindend gering“ sei, schrieb aber auch: „Seine Opern kennen wir nicht; sie werden, bei aller ihrer berühmten Vortrefflichkeit, in sich selbst verlöschen, wenn man es verschmäht, ihnen schleunig mit einer deutschen Uebersetzung aufzuhelfen.“

⁴¹ Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (7. 12. 1892), Nr. 10162, S. 1.

⁴² Die erste Zeile von Heinrich Heines Gedicht *Loreley*.

Nacht auf Karlstein wurde immerhin in kurzer Zeit ins Repertoire der Militärkapellen aufgenommen, in denen ihr kritischerer „lärmender“ Charakter kein Hindernis darstellte.⁴³

Das Urteil über beide Novitäten in der *Wiener Sonntag- und Montagszeitung* unterscheidet sich nicht von dem Hanslicks:

Fibichs Overture zu dem Vrchlicky'schen Lustspiele *Eine Nacht in [!] Karlstein* fand bei ihrer gestrigen Erstaufführung großen einhelligen Beifall. Sie ist ein schönes, glänzendes Orchesterstück, aber für ein Lustspiel, selbst wenn ein König die Hauptperson desselben ist, entschieden zu pompös und wohl auch zu ernsthaft; sie könnte ohne weiters etwa als Overture zu Shakespeare's *Heinrich IV.* gespielt werden, und wäre dieser Verbindung nicht unwürdig. Die zweite Novität, ein Clavierconcert des französischen Componisten Lalo, mußte mit einer kühlen Annahme vorlieb nehmen und hätte bei der Uninteressantheit der Composition selbst den mäßigen Applaus kaum erhalten, wäre es nicht von einem tüchtigen Künstler, dem Pianisten Diémer, den man in Wien noch nie hörte, und dessen Provenienz der Concertzettel verschwie,⁴⁴ vorgetragen worden. Das Clavier spielt in diesem Concertstücke eine undankbare Rolle, zumal sich der Clavierpart von der orchestralen Umgebung fast gar nicht abhebt.⁴⁵

Seinen größten Erfolg in Wien hatte Fibich – außer mit *Pelops Brautwerbung* bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen – mit der Aufführung seiner *Symphonie Nr. 2 Es-Dur* durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter im Jahre

⁴³ Siehe z.B. die Notiz in der *Österreichischen Musik- und Theaterzeitung* (im Folgenden *ÖMTZtg.*), 7 (1895), Nr. 13–14, S. 13, dass die Overture von der Kapelle des Infanterieregiments Nr. 80 in Lemberg/Lviv unter dem Kapellmeister Carl Röll gespielt werde. Die Zeitung, dessen Redakteur in diesen Jahren der aus Böhmen stammende Břetislav Lvovský war, brachte auch eine Nachricht über Fibichs Arbeit an der Oper *Hedy*, siehe *ÖMTZtg.*, 7 (1895), Nr. 15–16, S. 10, weiters eine Annonce für die Herausgabe des Zyklus *Náklady, dojmy a upomínky* [Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen], siehe *ÖMTZtg.*, 7 (1895), Nr. 19–20, S. 11, einen Artikel von Viktor Joss über *Hedy*, siehe *ÖMTZtg.*, 7 (1895), Nr. 23–24, S. 5 sowie auch die Information über ihre Uraufführung am Nationaltheater Prag, siehe *ÖMTZtg.*, 8 (1896), Nr. 14, S. 10. Das Titelblatt der *ÖMTZtg.*, 8 (1896), Nr. 15–16 brachte auch einen biographischen Artikel über Fibich (Autor Viktor Joss) einschließlich seines Portraits. Im Jahre 1899 widmete Fibich der Zeitung seine *Bagatelle* für Klavier, die als Musikbeilage der *ÖMTZtg.*, 9 (1899), Nr. 10 erschienen ist.

⁴⁴ Der französische Komponist und Pianist Louis-Joseph Diémer (1843–1919) war Schüler von Ambroise Thomas in Komposition und im Klavierspiel von Antoine Marmontele. Seine Schüler waren z.B. Alfred Cortot, Marcel Dupré oder Robert Casadesus.

⁴⁵ Sigle h. w. (= Johann Ritter von Woerz), *Wiener Sonntag- und Montagszeitung*, 30 (21. 11. 1892), Nr. 47, S. 5. Einen Hinweis siehe auch bei Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich. Tematický katalog* (Praha 2001), sowie auch auf die Nachricht im *Illustrierten Wiener Extrablatt* (21. 11. 1892). Fibich hat dem Konzert beigewohnt und seiner Frau den Erfolg schriftlich mitgeteilt. Siehe Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 647.

1893.⁴⁶ Rektorys hat die undatierte Bitte Richters an Fibich, er solle umgehend die Orchesterstimmen der *Symphonie Es-Dur*, die ihm sehr gefalle, an ihn schicken,⁴⁷ veröffentlicht; weitere Belege für einen Anstoß zu dieser Wiener Erstaufführung stehen (einstweilen) nicht zur Verfügung. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dabei auch die Propagierungstätigkeit des Verlags F. A. Urbánek, der die Symphonie im Jahre 1892 im Druck veröffentlicht hatte, eine Rolle spielte. Gemeinsam mit dem Werk Fibichs standen am Programm dieses IV. Philharmonischen Konzertes am 10. Dezember 1893 Schumanns Ouvertüre zur Oper *Genoveva*, die Suite Nr. 2 aus Griegs *Peer Gynt* und Bachs *Präludium* (cis-Moll aus dem *Wohltemperierten Klavier*) und *Fuge* in der Bearbeitung von Johann Joseph Abert; das letztgenannte Werk wurde von allen Kritiker als völlig entbehrlich bezeichnet (seine Aufnahme in das Programm war eine Notlösung, da das *Violinkonzert* von Brahms wegen Erkrankung der Solistin ausfallen musste). Die *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* schrieb:

Zum Schlusse kam eine interessante Novität, eine Symphonie Es-Dur von Z. Fibich, dessen Gewandtheit in Technik und Instrumentation schon in der von den Philharmonikern in der letzten Saison vorgeführten Ouverture *Einer Nacht auf Karlstein* zu Tage trat. Die Symphonie, welcher das Publicum Anfangs kühl gegenüberstand, verfolgt mit grosser und glücklicher Consequenz die Durchführung eines Motives durch sämtliche vier Sätze. Alle Motive und Themen sind schön erfunden und verwerthet, und fand den auch das Werk ein immer wärmeres Entgegenkommen, welches sich schliesslich zu einem grossen Beifall steigerte.⁴⁸

Eduard Hanslick hat sich auch dieses Konzert nicht entgehen lassen. Wieder nennt er als einen Vorzug Fibichs, dass er in seiner Musik keine Volkselemente verwende. Eine zuerst „kühle Aufnahme“ von seiten des Publikums erwähnt er nicht. Er ergreift sogar die Gelegenheit, auch als Propagator der Gattung Melodrama zu wirken:

Eine [...] größere Novität war Zdenko Fibich's *Es-dur-Symphonie*. Der Componist verwendet darin, verschieden von seinem czechischen Collegen,⁴⁹ keinerlei nationale Anklänge. Die Symphonie trägt deutsches Gepräge und verräth die gute deutsche Schule, die Fibich am Leipziger Conservatorium durchgemacht. Sie ist kein unreifes Gährungsproduct, sondern das Werk eines zielbewußten, die musikalischen Formen und Mittel beherrschenden Künstlers. Besonders Lob verdient die Einheit des Styls und die rhythmische Kraft. Die melodische Erfindung fließt

⁴⁶ Die Symphonie wurde 1892–1893 komponiert und am 9. 4. 1893 im Rahmen eines der „Slawischen Konzerte“ uraufgeführt; das Orchester des Nationaltheaters dirigierte der Komponist.

⁴⁷ Hans Richter an Zdeněk Fibich, undatiert [1893?], in: Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 619 (veröffentlicht auf tschechisch).

⁴⁸ Sigle J. T., *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, 6 (1893), Nr. 5–6, S. 4.

⁴⁹ Gemeint ist Antonín Dvořák.

weder üppig noch sehr mannigfaltig. Es wird in dieser Symphonie viel bewiesen und wenig gesungen. Aber logische Entwicklung, zusammenfassende Kraft und gesunde, nicht künstlich aufgepeitschte Energie zeichnen das Werk aus, das auch in Wien auf das beifälligste aufgenommen wurde und dem anwesenden Componisten die Ehre wiederholten Hervorrufes verschaffte. In seinem Vaterland gilt Fibich zuhächst als dramatischer Componist und seine Oper *Die Braut von Messina* als ein bedeutendes Werk wagner'schen Styls. Fibich hat auch den merkwürdigen Versuch gemacht, eine ganze Schauspiel-Trilogie *Hippodamia* mit melodramatischer Orchesterbegleitung zu versehen, so daß mit der ununterbrochenen Declamation auf der Bühne das stetige Orchester-Accompagnement gleichzeitig fortläuft. Dieses seltsame Wagestück bildet einen auffallenden Gegensatz zu Grieg's Melodrama *Bergliot*. Das ist ein Frauen-Monolog, der vom Orchester begleitet oder vielmehr fortwährend durchschnitten wird, denn das Orchester erklingt nicht während der Declamation (wie bei Fibich), außer ganz am Schluß. Die Aufführung dieser ungewein dramatischen Scene der Bergliot (nach einer skandinavischen Legende) würde sich auch für unsere Wiener Concerte empfehlen. Für das im Programm angekündigte *Violin-Concert* von Brahms, das wegen Verhinderung der Virtuosin Fräulein Wietrowetz⁵⁰ ausfiel, wurde als sehr minderwerthiger und sonderbarer Ersatz ein von Abert zugerichteter Sebastian Bach eingeschoben: *Präludium und Fuge* von Bach mit darauf geimpftem Choral von Abert. Wir haben dieses Curiosum vor Jahren bereits von den Philharmonikern gehört und können nicht den mindesten Grund für dessen Wiederholung auffinden.⁵¹

Und schließlich wieder Robert Hirschfeld, der seinen Wunsch aus dem vorigen Jahr, das szenische Melodrama Fibichs auf einer Wiener Bühne sehen zu können, wiederholte:

In der Es-dur-Symphonie Fibich's, eines sehr tüchtigen böhmischen Componisten fortschrittlicher Richtung, sprachen die beiden Mittelsätze, ein gesangvolles Adagio in H-dur und ein lebendiges Scherzo am kräftigsten an. Das Werk hat echt symphonische Art, fließt aus plastischen, bildsamen Motiven und weist durchwegs auf den erfahrenen Geist eines gewandten, energisch fühlenden Musiker. Die solide Durchführung der Sätze bewegt sich auf gangbaren, nicht eben ungewohnten Pfaden. Gleich das Thema des ersten Satzes, welches alle drei Theile der Symphonie wie ein Motiv beherrscht, zielt merkbar auf den contrapunktischen Zweck. Im letzten Satze, einem stürmisch aufstrebenden Allegro energico, treffen die Themen aller Sätze bei klarer, übersichtlicher Disposition wirksam aufeinander. Der feurige, schwungvolle Vortrag der Symphonie befestigte den Sieg.

⁵⁰ Gabriele Wietrowetz (1866-1937) stammte aus Laibach/Ljubljana. Eine Schülerin von Joseph Joachim, gründete sie im Jahre 1903 ein Damen-Streichquartett, das 20 Jahre erfolgreich tätig war.

⁵¹ Ed. H. [= Eduard Hanslick], in: *Neue Freie Presse* (15. 12. 1893), Nr. 10531, S. 2.

Der Componist, dessen Melodram ‚Hippodamia‘ die vereinigten Hoftheater⁵² mit sicherem Erfolge aufführen könnten – ich habe während der Ausstellung darüber berichtet⁵³ – wurde von dem sympathisch gestimmten Publicum wiederholt gerufen ... Das Concert wurde mit Schumann’s Overture zu *Genovefa*, bei welcher sich die Poesie des Spiels mit der Poesie der Gedanken vermälte, eröffnet. Die Absage der angekündigten Geigerin raubte uns den Genuß des Brahms-Concerts. Da man in letzter Stunde vergeblich bemüht war, des Pianisten Sauer habhaft zu werden⁵⁴ und auch die Bloomfield erkrankte,⁵⁵ schoben die Philharmoniker ein Präludium und eine Fuge von Bach in der Abertschen Bearbeitung für Orchester ein. [...] Die Sache ist Abert trefflich gelungen, aber solche Bearbeitungen entstehen doch immer nur dann, wenn ein sehr geschickter Mann im Begriffe ist, künstlerisch sehr Unschickliches zu begehren.⁵⁶

Rektorys zufolge hat Hans Richter wahrscheinlich auch die Aufführung von Fibichs *Symphonie e-Moll*, Op. 53 geplant. Er vermutet dies aufgrund eines von ihm veröffentlichten Briefes Fibichs aus Wien: „Ich ging sofort zu Richter und begegnete dort dem Kapellmeister Čech. [...] Die Symphonie gefällt und Richter hat sie sehr gelobt. Er hatte eine Messe in der Hofkapelle und nach dem Mittagessen hat er mir sie in seinem Probesaal im Hoftheater vorgespielt. [...] Nach den Proben werde ich sofort einen Brief schreiben.“⁵⁷ Der (auf tschechisch publizierte Brief) ist in der Edition mit 24. Dezember 1893 datiert, das würde heißen, dass Fibich zu Weihnachten in Eile nach Wien gereist ist (zwei Wochen nach der Erstaufführung der *Symphonie Es-Dur?*), was unwahrscheinlich ist. Rektorys führt in der Fußnote an, dass das diesbezügliche, nicht genannte Werk die *Symphonie e-Moll* sei, die jedoch erst im Jahre 1898 komponiert wurde; es scheint, dass der Brief (ein Vergleich mit dem Original konnte nicht durchgeführt werden) von Rektorys irrtümlich datiert ist; das richtige Datum wäre dann 1898. Die Datierung des Briefes auf das Jahr 1893 stellt auch der von Rektorys ebenfalls veröffentlichte Brief von Franz Simandl⁵⁸ an Fibich in Frage, mit dem dieser am 19. Dezember 1893 Fibich den Erfolg der *Symphonie Es-Dur* und die Übersendung von Pressekritiken mitteilt; die Sendung wäre

⁵² Gemeint sind das Hof- Burgthater und die Hofoper.

⁵³ Siehe seine Kritik in: *Die Presse*, 4. 6. 1892, hier Anm. 27.

⁵⁴ Gemeint war der deutsche Pianist und Komponist Emil von Sauer (1862-1942).

⁵⁵ Die in Österreichisch-Schlesien geborene, aus einer in Chicago ansässigen Familie stammende Pianistin Fanny Bloomfield-Zeisler (1863-1927) war Schülerin von Theodor Leschetizky in Wien. Sie unternahm zu Ende des 19. Jahrhunderts erfolgreiche Tournéen durch Europa.

⁵⁶ Robert Hirschfeld, *Die Presse*, 46 (14. 12. 1893), Nr. 345, S. 2.

⁵⁷ Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 648 (Übersetzung V. R.).

⁵⁸ Franz (František) Simandl (1840-1912), Kontrabassist des Orchesters der Hofoper bzw. der Wiener Philharmoniker und langjähriger Obmann von deren Verein, war auch am Kulturleben der Wiener Tschechen aktiv beteiligt.

nicht notwendig gewesen, wenn Fibich in diesen Tagen ohnehin nach Wien gekommen wäre.⁵⁹ Andererseits ist Rektorys der Meinung, dass der Brief von Hans Richter an Fibich vom 21. Sempember 1899, in dem dieser dem Komponisten die Übergabe einer Symphonie an Simandl mitteilt, sich auf die *Symphonie Es-Dur* beziehe, was jedoch weder aus dem Text noch aus dem Datum des Briefes hervorgeht.⁶⁰ Gerade in diesem Fall müsste es sich also um die *Symphonie e-Moll* handeln; zu ihrer Aufführung ist es jedoch, nachdem Gustav Mahler die Leitung der Wiener Philharmoniker von Hans Richter übernommen hatte, nicht gekommen.

Fibichs Ehrgeiz war zweifellos darauf gerichtet, eine seiner Opern in Wien aufgeführt zu sehen, was vor ihm erst Dvořák und postum Smetana und Blodek gelungen war. Dvořáks *Der Bauer als Schelm* war an der Hofoper 1885 ohne künstlerischen Erfolg erstaufgeführt worden, hat aber dafür eine politische Affäre hervorgerufen, da deutsch-nationale Studenten bei der Premiere eine Demonstration veranstalteten; die Oper wurde nur zweimal gespielt. Der vom tschechischen Nationaltheater anlässlich der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 aufgeführte *Dimitrij* erzielte zwar einen Achtungserfolg, der Beifall des Publikums und der Presse galt damals jedoch – wie bereits gesagt – eindeutig Smetana und seiner *Prodaná nevěsta*. Nach der deutschen Erstaufführung der *Verkauften Braut* im Jahre 1893 am Theater an der Wien hat die Wiener Kritik Smetana als „vaterländischen“ Komponisten bezeichnet. Im Jahre 1894 war dann am Theater an der Wien die Einakteroper von Vilém Blodek *Im Brunnen* (V studni) erst-aufgeführt und zehnmal gespielt. Der Wiener Erfolg der tschechischen Oper wurde dann durch die Aufführung der *Verkauften Braut* an der Hofoper im Jahre 1896 vervollständigt. Eine Vorphase der Etablierung der tschechischen nationalen Oper (für die damals *Die verkaufte Braut* bereits gehalten wurde) an der ersten österreichischen Bühne (an der Hofoper) bildeten die dortigen Aufführungen der Opern *Der Kuss* (1894) und *Das Geheimnis* (1895). Im Jahre 1897 folgte dann *Dalibor*, den das Wiener Publikum bereits bei der Ausstellung 1892 kennen gelernt hatte.⁶¹

Es war in Wien schon lange bekannt, dass Fibich mehrere Opern geschrieben hat. Der Wiener Musikkritiker und -wissenschaftler Max Graf schrieb z.B. im Zusammenhang

⁵⁹ Ein von Rektorys zitierter Brief (Nachricht) Richters an Fibichs Wiener Freund Viktor Adam (siehe weiter unten) – mit den Dispositionen für ein gemeinsames Treffen mit Fibich – ist leider undatiert; es ist nicht klar, auf welchen Besuch Fibichs in Wien sich diese Nachricht bezieht. Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 630, reiht das Schriftstück ins Jahr 1892 ein.

⁶⁰ Veröffentlicht auf tschechisch, die Rückübersetzung würde lauten: „[...] ich hoffe fest, dass ich sie in absehbarer Zeit aufführen werde, weil ich von ihr begeistert bin: ein wunderbares Werk!“ (Übersetzung V. R.) Die *Symphonie Es-Dur* war von Richter jedoch bereits sechs Jahre vorher aufgeführt worden, daher ist der Zusammenhang unlogisch. Nach diesem Brief intervenierte Richter für Fibich beim Verlag Schott. Siehe *Ebd.*, S. 581.

⁶¹ Mehr dazu auch Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer (Hrsg.), *Vier Dutzend rote Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts* (Wien 2004) und dieselben: *Miscellanea Smetaniana*, in: Eva Šormová, Michaela Kuklová (Hrsg.), *Miscellanea theatraalia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám* (Praha 2005), S. 360–378.

mit der Aufführung von Fibichs *Bouře* [Der Sturm]⁶² anlässlich der Ethnographischen Ausstellung in Prag 1895, die Oper sei „das reife, edle, abgeklärte Werk eines ernsten Meisters und zugleich die hervorragendste österreichische Opernnovität seit Goldmarks *Merlin*“,⁶³ wobei er auch die Aufführungen von Fibichs Werken in Wien aufzählt:

Das böhmische Streichquartett brachte ein Claviertrio [!]⁶⁴ von ernster, tüchtiger Führung, voll großer, schöner, empfindsamer Themen, das Ausstellungstheater das Melodram *Pelops Brautfahrt* [!], festliche, pompöse, charaktervolle Musik, die Philharmoniker eine Symphonie, groß, ernst, weit gebaut. Alles Werke von einer gewissen Solidität, von der schweren Pracht altdeutscher Schränke, Gustav Freytagshaft.⁶⁵ Ein wenig vergrübelt, dann wieder in weichen Melodienbogen aufjauchzend, ein Gemisch von Professor und Schiller'schen Helden. Man möchte an einen musikalischen Hamerling⁶⁶ denken. Eines vermisste man: jeden Duft von heimatlicher Erde. Alles weltmännisch, der väterlichen Art vergessend, international. Dabei ein moderner Kopf, freudig im Besitze jeder technischen Neuerung seiner Kunst. Ein Mann von stillem, künstlerischem Ernste und von eleganter Noblesse im Geschmacke.

Weiters spricht Graf von der Oper *Der Sturm*, er charakterisiert die Vorlage und schließt mit:

Mit Fibichs *Sturm* tritt die czechische Opernkunst in ein drittes Stadium ihrer Entwicklung. Erst Smetana mit unbewusster Kraft aus der Tiefe des Volksseele schöpfend, wie im Dämmer schaffend, dann Dvořak, der musikalische Heros, oft schon reflectiv, ein wenig protzig slavische Art renommtistisch posierend, jetzt Fibich, bewusst schöpfend, vom Heimatsboden ganz losgelöst. Auch die russische Kunst ist denselben Weg von Glinka zu Tschaikowsky gegangen. Seltsam genug. Vom slavischen Stamme erhoffte man sich Renaissance des europäischen Lebens aus ungebrochener Jugendkraft, und keine künstlerisch ersten Repräsentanten sind heute im Musikschaffen dort angelangt, wo die ganze übrige moderne Instrumentalmusik greisenhaft endet: bei der Uebercultur technischer Massenkkräfte und dem reflectiven Tagschaffen.⁶⁷

⁶² *Bouře* [Der Sturm], Libretto Jaroslav Vrchlický nach Shakespeare, uraufgeführt am 1. 3. 1895, Nationaltheater Prag.

⁶³ Carl Goldmark: *Merlin*, Libretto Siegfried Lipiner, uraufgeführt am 19. 11. 1886, Hofoper Wien.

⁶⁴ Vielmehr das *Klavierquartett e-Moll*, Op. 11.

⁶⁵ Anspielung auf die Romane von Gustav Freytag (1816–1895), in denen er das altdeutsche Bürgertum thematisiert hat.

⁶⁶ Robert Hamerling (1830–1889), Dichter, Philologe, Philosoph, Gymnasiallehrer.

⁶⁷ Sigle m. g. [= Max Graf], *Die Zeit*, 4 (1. 6. 1895), Nr. 35, S. 141–142.

Fibich versuchte in Wien vor allem seine Oper *Šárka* zur Aufführung zu bringen. In einem Brief vom Mai 1899 bedankt er sich bei František Adolf Šubert für seine *Šárka* gewidmete Mühe⁶⁸ und teilt ihm mit, dass er an Gustav Mahler telegraphiert habe: Er wünsche sich, dass Mahler sein Werk hören könnte.⁶⁹ Laut Rektorys kam Mahler nach Prag, um Smetanas *Libuše* zu sehen. Der Gelegenheit seines Besuches wurde benützt, um ihm am 16. Mai 1899 die Nachmittagsvorstellung von *Šárka* vorzuführen.⁷⁰ Das Telegramm ist im Archiv der Hofoper nicht erhalten geblieben, damit im Zusammenhang steht jedoch ein anderes Dokument vom Februar 1899, dem zufolge „Victor Adam, Ritter vom hl. Grab Orden“, der Direktion der Hofoper die Klavierauszüge der Opern Fibichs *Der Sturm*, *Hedy* und *Šárka* übergeben hat.⁷¹ Adam war ein mit Fibich befreundeter Apotheker in Wien,⁷² der mehrmals zugunsten des Komponisten interveniert hat, auch bei Hans Richter u.a.⁷³ Einer der Belege dafür ist sein Brief an Fibich vom 24. Jänner 1899, in dem er ihm mitteilt, dass er Mahler die Opern (bezieht sich auf die drei oben genannten Werke) persönlich übergeben habe und auf ein günstiges Ergebnis hoffe. Er bittet Fibich auch, dass dieser seine Streichquartette an Josef Hellmesberger schicken möge und schreibt weiters von seiner Unterredung mit dem Kapellmeister Johann Joseph Abert in Stuttgart, der versprochen habe, seinen Landsmann Fibich zu unterstützen.⁷⁴

Auf dem genannten Aktenstück aus dem Archiv der Hofoper ist das Konzept einer Antwort vermerkt, dass „die genannten Werke ohnehin auch von anderer Seite hier eingereicht“ wurden.“⁷⁵ Nach einem anderen Dokument kann man vermuten, dass diese „andere Seite“ nicht Fibich selber, sondern Šubert gewesen war. Dieser hat z.B. im September des selben Jahres bei der Hofoper angefragt, ob sie die aus der Bibliothek

⁶⁸ *Šárka* wurde am Nationaltheater am 28. 12. 1897 uraufgeführt, der Brief Fibichs bezieht sich also nicht direkt auf diese Produktion, sondern auf die Bemühungen, für Fibich einen Weg an die Hofoper zu finden, an denen auch Šubert beteiligt war.

⁶⁹ Artuš Rektorys: *Památník Zdeňka Fibicha* [Zdeněk Fibich-Gedenkbuch] (Praha 1910), S. 343, zitiert bei Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich* (Praha 2000), S. 193. (Übersetzung V. R.)

⁷⁰ Die Titelrolle sang Růžena Maturová. Es handelte sich um eine Vorstellung zugunsten des Vereins der tschechischen Journalisten und dessen Pensionsfonds.

⁷¹ Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oper, Karton 147, Z. 15-6-17/1899, siehe Anhang I.

⁷² Viktor Adam war ehemaliger Apothekenbesitzer in Kolín bei Prag, im Oktober 1881 hat er die Apotheke „Zur heiligen Marie“, Wien 18, Martinstraße 93 übernommen. Im November 1894 hat er mit ihrer Leitung seinen Mitarbeiter Ph.Mr. Theodor Sekera betraut und im Mai 1896 wurde sie an Ph.Mr. Kamillo Raupenstrauch verkauft. Siehe Leopold Hochberger, Josef Noggler, *Geschichte der Wiener Apotheken* (Wien 1919), S. 244f.

⁷³ Bei Rektorys findet man auch ein Portrait Adams mit seiner handschriftlichen (tschechischen) Widmung an Fibich und Adams Brief an Fibich vom 13. 4. 1898, in dem er die günstige Meinung Richters über die Musik Fibichs mitteilt, Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 544.

⁷⁴ *Ebd.*, S. 554. Der Kapellmeister und Komponist Johann Joseph Abert (1832–1915) stammte aus Kochovice/Kochowitz in Böhmen. Seine Bearbeitung von Bachs Präludium und Fuge wurde beim Konzert mit der Erstaufführung von Fibichs *Symphonie Es-Dur* gespielt, siehe oben.

⁷⁵ Wie Anm. 71.

des Nationaltheaters entlehnten Klavierauszüge der Opern *Rusalka* (d.h. die Oper von Alexander Dargomyschski), *Eine Mainacht* und *Ruslan und Ludmilla* noch benötige. Das Konzept der Antwort bestätigt die Rücksendung dieser Werke.⁷⁶ Man kann annehmen, dass das Nationaltheater bzw. Šubert Werke slawischer Komponisten nach Wien vermittelt hat und die slawische Oper so de facto über das Prager Nationaltheater nach Wien gekommen ist.⁷⁷ Eine Oper von Fibich ist jedoch weder an der Hofoper noch auf einer anderen Wiener Bühne aufgeführt worden.

Zum letzten Mal konnte Fibich eine professionelle Aufführung seines Werkes in Wien im Februar 1900 verzeichnen, als im Tonkünstlerverein sein *Quintett*, Op. 42 aufgeführt wurde. Vom Erfolg wurde er durch Richard Heuberger und Josef Forster benachrichtigt.⁷⁸ Das Konzert fand am 16. Februar 1900 statt,⁷⁹ auf dem Programm stand weiter ein *Klaviertrio* von Bernhard Scholz⁸⁰ und eine Auswahl von (nicht näher genannten) Liedern. Die Interpreten des Werkes von Fibich waren Henriette Hemala (Klavier), Alfred Finger, Wilhelm Jeral, Anreas Dietsch und M. Stolz.⁸¹ Das Konzert wurde diesmal von der Presse anscheinend nicht beachtet, auch Eduard Hanslick hat es nicht besprochen, sodass ein

⁷⁶ Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oper, Karton 147, Z. 64–66/1899, Anhang II.

⁷⁷ František Adolf Šubert, *Moje vzpomínky* [Meine Erinnerungen] (Praha 1901), S. 114, führt an, dass aufgrund des Prager Erfolges von Tschaikowskis *Pique Dame* im Jahre 1892 diese Oper von Direktor Pollini für Hamburg gekauft worden sei (d.h. in der Zeit des Wirkens von Gustav Mahler an der dortigen Oper, der das Werk noch im selben Jahr aufgeführt hat). Mit der selben Oper Tschaikowskis und auch mit *Eugen Onegin* wurde auch Mahlers Vorgänger in Wien, Wilhelm Jahn, durch die Vermittlung Prags bekannt. Beide Opern hat in Wien erst Mahler aufführen lassen, *Eugen Onegin* am 19. 11. 1897, *Pique Dame* am 9. 12. 1902 (mit Berta Foerster-Lauterer als Lisa). Keine der im zitierten Dokument aus dem Jahre 1892 genannten russischen Opern sind an der Hofoper bzw. Staatsoper Wien aufgeführt worden.

⁷⁸ Siehe Artuš Rektorys (Hrsg.), *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*, Bd. II (Praha 1952), S. 592. Richard Heuberger (1850–1914), Chormeister, Komponist und Musikpublizist, Autor der populären Operette *Der Opernball*, war Vorsitzender des Wiener Tonkünstlervereins. Der zweite Unterzeichnete war der Techniker und Komponist Josef Forster (1838–1917), Autor u.a. eines Versuches einer deutschsprachigen veristischen Oper, *Die Rose von Pontevedra*. Bei Rektorys steht irrtümlich Förster, was zur verschiedenen Verwechslungen führen kann.

⁷⁹ Eine Anzeige erschien z.B. in: *Neue Freie Presse* (15. 2. 1900), Nr. 12744, S. 7.

⁸⁰ Der deutsche Dirigent und Musiklehrer Bernhard Scholz (1835–1916) war u.a. Komponist mehrerer heute vergessener Opern.

⁸¹ Die Pianistin Henriette Ribarz-Hemala (1873–1959) war u.a. in der Frauenbewegung aktiv. Sie war Vizepräsidentin des Vereins für Musiklehrerinnen. Mehr zu ihr bei Frida Reingruber: Gedenken an Henriette Ribarz-Hemala, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 53 (1999), 1/2, S. 90–95. Der Violinist Alfred Finger (1855–1936), Mitglied des Winkler-Quartetts, Schüler von Joseph Joachim, war Ausschussmitglied des Tonkünstlervereins. Der Violoncellist Wilhelm Jiral (1861–1935), ab 1900 Mitglied des Orchesters der Wiener Hofoper stammte aus Prag, studierte 1873–1870 am Prager Konservatorium, wirkte dann in Rotterdam und bewarb sich 1887 um die Professorenstelle für Violoncellospiel in Prag; siehe August Wilhelm Ambros, Jan Branberger, *Das Musikkonservatorium in Prag* (Prag 1911), S. 183. Andreas Dietsch (1874–?) war 1897–1899 Klarinettist in der Kapelle von Eduard Strauß, hierauf bis 1906 des Orchesters des Wiener Konzert-Vereins, ab 1906 der Warschauer

ausführlicherer Kommentar der Wiener Kritik zu diesem ungewöhnlichen Werk Fibichs leider fehlt.⁸²

Die Gegner und die Förderer

Die Position Fibichs im tschechischen Musikleben schwankte zu Ende des Jahrhunderts zwischen Verehrung und Skepsis, 1896 hat sich sogar (nach dem Vorbild der literarischen „tschechischen Moderne“)⁸³ eine Gruppe von Fibichs Gegnern, die „junge kompositorische Generation“ mit Ludvík Lošťák⁸⁴ an der Spitze, formiert. Am 10. November 1897 veranstaltete diese Gruppe ein Konzert mit Kompositionen von Lošťák, Karel Bantzky und Cyril Metoděj Hrazdír⁸⁵ (alle drei sind als Komponisten heute so gut wie vergessen), über das die Wiener Wochenschrift *Die Zeit* einen ausführlichen Artikel von František Xaver Šalda veröffentlichte. Šalda, eigentlich Literat und Literaturkritiker,⁸⁶ war einer der Mitunterzeichner des Manifestes der tschechischen Moderne; der oben genannte Zusammenhang ist also offensichtlich.

„Die junge Bewegung reagiert“, schrieb Šalda, „wissentlich gegen einen sonst recht geistreichen und gebildeten, auch in der Fremde bekannten, aber im Kern wenig innigen und elementaren Komponisten, gegen H[errn] Zdenko Fibich, und knüpft an seine

Philharmoniker und ab 1909 des Städtischen Orchesters in Essen. Über den Hornisten M. Stolz konnte nichts Näheres ermittelt werden.

⁸² Die Besetzung des Quintetts für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncello verweist bereits auf die Praxis der solistischen Kammerbesetzung als Reaktion auf das überladene neuromantische Orchester, d.h. auf die Entschlankung des instrumentalen Apparats, die von den Komponisten nach 1910 (Schönberg, Strawinski) praktiziert wurde.

⁸³ Das „Manifest der tschechischen Moderne“ wurde im Jahre 1895 von einer Gruppe junger Literaten in der Nr. 1 des I. Jahrgangs der Zeitschrift *Rozhledy* [Rundschau] veröffentlicht, unterzeichnet von František Václav Krejčí, František Xaver Šalda, Josef Svatopluk Machar, weiters Otokar Březina, Vilém Mrštík, Antonín Sova u.a. Kurz darauf wurden Auszüge aus diesem Text in Wien publiziert, siehe Sigle r. [Josef Svatopluk Machar?]: Ein Manifest der czechischen Moderne, *Die Zeit*, 3 (19. 11. 1895), Nr. 58, S. 89-90.

⁸⁴ Ludvík Lošťák (1862-1918), Schüler der Prager Orgelschule, widmete sich später der Publizistik. Sein Programm wurde in *Dalibor*, 18 (1896), S. 293 veröffentlicht. Er rief nach einer „wahren nationalen Kunst“, die alles „Haschen nach der Fremde und nach fremden Vorbildern“ ablehnen solle, damit die „tschechische Jugend in der dunklen, von feuchten Dünsten und giftigen Schimmelpilzen durchtränkten Finsternis“ nicht umkommen müsse, dort, wo „jeder helle Strahl der neuen Ideen sofort von dem riesigen Rockschoß überschattet wurde, der als schwarze Wolke an den Fräcken der gottgleichen und unantastbaren Autoritäten hängt“.

⁸⁵ Karel Bantzky (1862-1919), Schüler von Antonín Dvořák, widmete sich später ausschließlich der Kirchenmusik, Cyril Metoděj Hrazdír (1868-1926), Schüler von Leoš Janáček, hat sich als Chorleiter und Musikorganisator und später als Kapellmeister der Oper in Brünn für die regionale Kultur verdient gemacht.

⁸⁶ František Xaver Šalda (1867-1937), in der Zwischenkriegszeit ein führender Kunstkritiker in der Tschechoslowakei.

Vorgänger Smetana und Dvořák an, die ihr die gesunde, schöpferische, elementar nationale Richtung repräsentieren.⁸⁷ Er versucht, die Gestaltung des Smetana-Bildes und die Richtung der tschechischen nationalen Musik zusammenzufassen, um die Reaktion der jungen Künstler und ihr Bestreben, zurück zu den Anfängen zu gehen, zu begründen.

Dieser Artikel stellt eine in der tschechischen Musikgeschichtsschreibung – soweit uns bekannt ist – bis jetzt unbekannt Quelle über das Denken eines Repräsentanten der Prager intellektuellen Kreise dar und spiegelt eine individuelle Stellungnahme zur weiteren Entwicklung der tschechischen Musik wider.

Lošťáks unkonkret formulierte, nur in exaltierte Worte gehüllte Idee einer „Nationalmusik“ ist unerfüllt, er selbst vereinsamt geblieben. Dem von ihm – man kann sagen – gehassten Zdeněk Fibich hat *Die Zeit* nach seinem Tod einen längeren, aus der Feder von seinem Freund und Mitarbeiter aus Prag, dem Ästhetiker Otakar Hostinský, stammenden Artikel gewidmet.⁸⁸ Der Artikel ist zugleich als ein verspäteter Nekrolog auf den Komponisten zu verstehen; seinem Titel zufolge sollte er zwar vorwiegend dem Melodrama gewidmet sein, er stellt jedoch eine Zusammenfassung von Fibichs gesamtem Schaffen und dessen Bedeutung dar.

Robert Hirschfeld, in dem Fibich außer Hanslick unter den Wiener Journalisten den wichtigsten Anhänger hatte, widmete am 17. Oktober 1900 dem unterwarteten Tod des Komponisten einen umfassenden Nekrolog in der *Wiener Abendpost* (Beilage der *Wiener Zeitung*). Aus seiner Zusammenfassung von Fibichs Leben und Schaffen geht hervor, dass er gut informiert war.⁸⁹ Hirschfeld wiederholt auch wieder seine Worte aus der Rezension von *Pelops Brautwerbung*, als er für die Aufführung von Fibichs Melodramen auf einer Wiener Bühne appelliert hatte.

Es ist nicht das Thema dieses Aufsatzes, eine Analyse der Stellungnahmen der Wiener Kritik als Ganzes zu bringen, die zitierten Kritiken von Eduard Hanslick und Robert Hirschfeld können trotzdem als Modellbeispiele dienen. Die Vorwürfe Hanslicks an die Adresse der tschechischen Komponisten, die an der patriotischen Thematik, den Inspirationen aus der nationalen Kulturwelt und den tschechischen Titeln haften würden, wurden von der tschechischen Journalistik immer als tschechenfeindlich bezeichnet. Hanslick hat jedoch unter allen Wiener Kritikern den Aufführungen von Werken tschechischer Komponisten die vielleicht konsequenteste Beachtung geschenkt und sich für sie eingesetzt. Seine Beziehung zu Antonín Dvořák ist allgemein bekannt, die Dokumente von Hanslicks Tätigkeit in der Kommission für die Österreichischen staatlichen Künstlerstipendien zeigen, dass er auch in anderen Fällen die Gesuche der tschechischen Komponisten mit Anerkennung und objektiv beurteilt hat (es handelte sich vor allem um die Komponisten

⁸⁷ F. X. Šalda, „Die junge musikalische Generation in Böhmen“, *Die Zeit*, 7 (1897), Nr. 127, S. 154–156.

⁸⁸ Otakar Hostinský: Zdenko Fibich und das Melodrama, *Die Zeit*, 26 (8. 6. 1901), Nr. 349, S. 152–154.

⁸⁹ Der Schluss des Nekrologs wurde auf tschechisch in: Artuš Rektorys 1952 abgedruckt, ohne genaue Datierung.

Karel Weis, Josef Suk und Vítězslav Novák).⁹⁰ Seine ironisierenden Bemerkungen wurden von tschechischer Seite jedoch als Beleidigung empfunden. Bei der Erstaufführung der symphonischen Dichtung *Vltava* von Smetana hatte er einen wesentlichen Einwand, ähnlich wie im Falle von Fibichs Ouvertüre *Eine Nacht auf Karlstein*. Sein Vorwurf galt jedoch nicht den Komponisten oder ihren Werken, sondern war gegen die Verleger gerichtet, deren Aufgabe es wäre, diese Kompositionen auf dem internationalen Markt zu positionieren:

Große Wirkung machte eine [...] Novität, Smetanas symphonische Dichtung *Vltava*. So nennt sie der Anschlagzettel. Ich hatte geglaubt, daß wir in Wien noch Deutsch sprechen und hier Niemand verpflichtet sei, zu wissen, daß *Vltava* Moldau bedeutet. Wahrscheinlich war Hof-Capellmeister Richter gleich vieler seiner Zuhörer der Meinung, *Vltava* sei der Name eines unbekanntes großen Helden czechischer Nation. Die erste Schuld trifft den Musikverleger, der auf der Partitur zwar den Gesamttitel und sogar alle Vortragsbezeichnungen in deutscher Uebersetzung beifügt, nur die für das Verständnis entscheidende Aufschrift *Vltava* nicht. Und doch wollen die Czechen Smetana's Werke auch in ganz Deutschland verbreitet wissen. Warum also auf dem Titelblatte den Namen *Moldau* verschweigen, den ebenso viele Millionen Menschen kennen, als etwa hunderte das Wort *Vltava*. Mit solchen ‚patriotischen‘ Kindereien haben czechische Verleger ihren Musik-Heroen schon mehr, als sie glauben, geschadet.⁹¹

Hanslicks Vorwürfe muss man vom Gesichtspunkt seiner Persönlichkeit selbst sehen – einschließlich seiner Ansicht über die Frage der Programm-Musik überhaupt –, und auch im Kontext des damaligen Sprachenstreits. Der Vater Hanslicks, der Beamte der Prager Universitätsbibliothek Josef Adolf Hanslik, war einer der typischen Vertreter des österreichisch-böhmischen Landespatritismus. Sein grundlegendes Werk, die im Jahre 1851 in Prag erschienene *Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek*, wurde als „stark czechisch und separatistisch“ bezeichnet, es wurde ihm antiklerikales Denken im Geiste des Hussitentums usw. vorgeworfen.⁹² Eduard Hanslick lebte ab 1846 in Wien; in dieser Zeit begann er – noch als Jurastudent – seine kritische Tätigkeit. Man kann voraussetzen, dass er wenigstens tschechisch verstanden hat (jedenfalls wusste er, dass *Vltava* kein unbekannter Held der tschechischen Geschichte war, was ihn auch

⁹⁰ Vlasta Reittererová, Hubert Reitterer, „Österreichische staatliche Künstlerstipendien 1892–1898“, in: *Hudební věda* [Musikwissenschaft], 42 (2005), S. 331–366.

⁹¹ Ed. H. [= Eduard Hanslick], in: *Neue Freie Presse* (4. 3. 1890), Nr. 9169, S. 2.

⁹² Siehe Hubert Reitterer, „Josef Adolf Hanslik jako knihovník a satirik“ [Josef Adolf Hanslik als Bibliothekar und Satiriker], in: *Hudební věda* [Musikwissenschaft], 43 (2006), S. 385–406. Zitiert aus der Begutachtung der *Geschichte* Josef A. Hanslicks [so seine eigene Schreibweise] für die Akademie der Wissenschaften in Wien durch Josef Diemer, S. 403.

zu seiner oben zitierten ironischen Bemerkung geführt hat),⁹³ seine Muttersprache und sein Kulturkreis waren jedoch deutsch. In seiner Autobiographie äußert er sich nicht zu den nationalen Konflikten, sogar das Revolutionsjahr 1848 übergeht er nur mit einigen Zeilen, was er mit seiner Abneigung gegenüber den ausführlichen Schilderungen der politischen Ereignisse in verschiedenen Autobiographien begründet; für seinen einzigen politischen (nur literarischen) Beitrag zum Revolutionsjahr hielt er seine Berichterstattung für die *Prager Zeitung*, seine Zugehörigkeit zur Juristenkompagnie der Akademischen Legion kommentierte er angesichts der damit verbundenen militärischen Übungen als reine „Vergeudung der Zeit“.⁹⁴ Eine Stellungnahme zu den nationalen und Sprachfragen ist in seiner Autobiographie nicht zu finden, er äußert jedoch seine Bewunderung für die tschechischen und überhaupt slawischen Instrumentalisten im Zusammenhang mit der Qualität der österreichischen Militärmusikkapellen.⁹⁵ Seine Rezensionen der Werke von Smetana, Dvořák und Fibich waren in ihrem Ergebnis immer positiv und propagierend. Wenn er die deutsche musikalische Schulung oder deutsche Vorbilder hervorhob, so hängt das mit seiner Überzeugung von der Solidität der durch die deutschen Institutionen vermittelten Bildungsgrundlage zusammen. Hanslicks Anspielungen auf die „Kindereien“ des provinziellen Patriotismus sind im Grunde als private Reaktion auf die Sprachkonflikte und die destruktiven Aktionen einiger tschechischer Politiker im Reichsrat in den 90er Jahren zu verstehen; viele wichtige Fragen wären in den internen kleinlichen Konflikten der Repräsentanten der tschechischer Politik zugrunde gegangen. Den Wunsch nach einem „Ausgleich“ und das hartnäckige Festhalten an der kaum erst ins allgemeine Bewusstsein gedungenen tschechischen Identität hat Hanslick nicht verstanden. Er hielt die tschechischen Komponisten für talentiert genug, um sich auch außerhalb ihres Landes durchzusetzen, und warnte sie davor, sich zu isolieren und ihren Blick ausschließlich auf ihre engere Heimat zu richten.⁹⁶ Ein wesentlicher Grund für diese seine Zurückhaltung

⁹³ Josef Adolf Hanslik hat nach seiner eigenen Angabe sieben Sprachen einschließlich des Tschechischen beherrscht.

⁹⁴ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*. Mit einem Nachwort, Peter Wapnewski (Hrsg.), (Kassel-Basel, 1987), S. 82. Auch viele andere Intellektuelle, wie zum Beispiel der Jurist und spätere Wiener Bürgermeister Cajetan Felder, haben sich bald von der Revolution distanziert.

⁹⁵ „Die Slaven, insbesondere die Böhmen“, – die in diesem Zusammenhang als die Tschechen zu verstehen seien – „sind geborene Musiker und für jedes Orchester unschätzbar. Der Slave, der, selbst wenn er ohne alle musikalische Vorbildung zum Regimente kommt, lernt Musik schnell und gern; in Böhmen wird überdies kaum ein Bauernsohn ohne irgend eine musikalische Fertigkeit oder Vorkenntniß gefunden werden. Eine Armee, welche in der Lage ist, den Grundstock ihrer Musikbanden aus Böhmen, Polen und Südslaven zu bilden, steht gegen ein ausschließlich deutscher Heer in demselben Vorteil, wie der Bebauer eines vorzüglich fetten Ackers gegen den Urbarmacher steinigere Bodens.“ Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868* (Wien-Leipzig, 1897), S. 53.

⁹⁶ Dazu siehe das Zeugnis von Dvořáks Librettistin Marie Červinková-Riegrová, für die die Bereitschaft Dvořáks, auf einen Vorschlag Hanslicks einzugehen und ein deutsches Libretto zu vertonen, unbegreiflich war. Sie hat auch das Verlangen der liberalen Politiker (deren Repräsentant ihr Vater, František Ladislav Rieger, war), den Unterricht der deutschen Sprache als Pflichtgegenstand zu

war aber wohl auch, dass Hanslick als Universitätsprofessor und als zentrale Persönlichkeit auch des institutionalisierten Musiklebens der Monarchie, als profilierter Angehöriger des Wiener gesellschaftlichen und kulturellen Establishments (und darüber hinaus als prominenter Mitarbeiter eines zentralistisch ausgerichteten, auch international maßgebenden Publikationsorgans, wie es die *Neue Freie Presse* war) ganz im Sinne dieser seiner Position gedacht und geschrieben hat.

Der, wie auch sein Lehrer Hanslick, in Böhmen geborene Propagator Fibichs, Robert Hirschfeld (er stammte aus Velkého Meziříčí/Großmeseritsch), stand der tschechischen Musik überaus positiv gegenüber.⁹⁷ Dass er der Führer der „Antimahlerianer“ in Wien war, ist auch deshalb bemerkenswert, weil er der Sohn eines Rabbis war (dass er Mahler seine Konvertierung zum Katholizismus verübelt habe, ist wenig glaubhaft). Er wurde von Guido Adler, einem Freund Mahlers, als wirkendes Mitglied in die Gesellschaft zur Herausgabe von *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* berufen und hat sich auch organisatorisch um das Wiener Musikleben sehr verdient gemacht. Es waren vor allem seine, immer sarkastisch formulierten Attacken gegen Mahler, die schließlich zu dessen Rücktritt und Abgang nach Amerika geführt haben.

Nach dem Tod Fibichs

Zwei Jahre nach Fibichs Tod wurde in Wien seine Idylle *V podvečer* [Am Abend] aufgeführt, und zwar am 23. November 1902 durch die Wiener Philharmoniker unter Josef Hellmesberger, zusammen mit der Bearbeitung einer Fuge von Bach und dem *Violinkonzert* von Moritz Moszkowski mit dem Solisten Emil Sauret (Hanslick hat sich über diese Komposition ausgedrückt, dass sie „kaum zu neuesten Werken des beliebten Autors [gehört], dennoch ist sie in Wien unbekannt geblieben, und wir haben nicht viel daran verloren“). Zum Schluss wurde die ein Jahr zuvor mit dem Preis der Gesellschaft der Musikfreunde ausgezeichnete *Symphonie E-Dur*⁹⁸ des damals 28jährigen Franz Schmidt gespielt, nach Hanslick das Werk eines „ernsten Talents, mit dem Sinn für Form und Klang, dabei gewissenhafte Arbeit“, die jedoch den Widerspruch zwischen Form und Inhalt noch nicht überwunden und manchmal zu akademisch wirke. Zu den anderen Werken schreibt Hanslick:

akzeptieren, nicht verstanden. Marie Červinková-Riegrová, *Zápisky I (1880-1884)* [Aufzeichnungen] (Praha 2009), S. 322, 345-346, 356 u.a.

⁹⁷ Siehe z.B. Hirschfelds Kritiken zu den Wiener Erstaufführungen (Theater an der Wien, Hofoper) von Smetanas *Verkaufter Braut*, in: Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer (Hrsg.), *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts* (Wien 2004), siehe Register.

⁹⁸ Hanslick schreibt irrtümlich Es-Dur. Es handelte sich um die *Symphonie Nr. 1 E-Dur*, komponiert 1896-1899. Die Tonartbezeichnung Es-Dur trifft auf Schmidts *Symphonie Nr. 2* aus dem Jahre 1913 zu.

[...] Nicht weniger als drei Orchester-Novitäten nacheinander. Zuerst eine Idylle von Zdenko Fibich: *Am Abend*. Man kennt in Wien nur wenig von diesem vor Jahresfrist verstorbenen, in Böhmen hochgeschätzten Componisten. Seine Haupt- und Lieblingswerke, die dramatischen, blieben durch ihren czechischen Text an die Heimatsscholle gebunden: drei Opern und die wunderliche Schauspiel-Trilogie *Hyppodamia* [!] mit fortlaufend melodramatischer Orchesterbegleitung. Hingegen haben wir Fibich in einigen Instrumentalwerken als begabten, feinfühligem, insbesondere technisch begabtem Tondichter schätzen gelernt. Seine 1893 hier aufgeführte Es-dur-Symphonie kennt man als das Werk eines hochgebildeten, wenngleich nicht allzu erfindungsreichen Künstlers. Auch die Lustspielouvertüre ‚Eine Nacht auf Karlstein‘ wirkte hier (1892) stärker durch die überaus geschickte Technik, als durch ihr wenig originelles Gepräge. Die Novität *Am Abend* gibt sich anspruchsloser und lebenswürdiger. Sie verleugnet nicht Fibich's deutsche Schule, noch weniger seine Hinneigung zu Schumann und Mendelssohn. Der idyllische Grundton ist glücklich festgehalten; Nachtigallentriller schweben flötend über dem sanften, ruhigen Gesang des Orchesters. Wir hätten nur gewünscht, es wäre die Nacht ein wenig rascher dem ‚Abend‘ gefolgt, dessen lang hinschleppender Schluß die Geduld des freundlichsten Hörers ermüdet.⁹⁹

Als ein Sonderereignis kann man die vereinzelte deutsche Aufführung von Fibichs Melodrama *Pelops Brautwerbung* in Wien bezeichnen; damit war gewissermaßen auch der Wunsch Hirschfelds (der seine Erfüllung nicht mehr erlebt hat, er starb 1914) verwirklicht worden. Die Aufführung belegt zugleich, dass sich auch unter den gebürtigen Österreichern Propagatoren der tschechischen Musik befunden haben. Ein von ihnen war der sozial-demokratische Politiker und Journalist David Josef Bach (1874-1947), der Begründer der sog. Arbeiter-Konzerte. Das erste Arbeiter-Konzert fand am 29. Dezember 1905 im Großen Saal des Musikvereins statt.¹⁰⁰ An den Veranstaltungen der Arbeiter-Konzerte waren solche Künstler wie Ferdinand Löwe, Alexander Zemlinsky, Heinrich Jalowetz und Anton Webern beteiligt, der nach Löwes Tod im Jahre 1925 die Leitung der Konzerte übernahm. Als Gäste traten auch prominente Dirigenten wie Franz Schreker, Georg Szell, Clemens Krauss, Richard Strauss u.a. auf. Diese Konzerte wurden im Laufe der Jahre zu einer Tribüne der Musik der Avantgarde. An ihrer Organisation waren außer Bach z.B. auch Paul Amadeus Pisk und Henriette (Rita) Kurzmann beteiligt, beide promovierte Absolventen der Musikwissenschaft an der Universität Wien bei Guido Adler.

⁹⁹ Ed. H. [= Eduard Hanslick], *Neue freie Presse* (25. 11. 1902), Nr. 13740, S. 1.

¹⁰⁰ Auf dem Programm stand die Ouvertüre zu *Oberon* von Weber, Beethovens *3. Symphonie*, Lieder von Hugo Wolf, zwei Lieder und die Ouvertüre zu *Tannhäuser* von Wagner; der Dirigent des Orchesters des Musikvereins war Ferdinand Löwe, gesungen hat Thea Drill-Orridge, damals eine ganz neue Entdeckung – das Konzert war ihr Debüt (Bohuslav Martinů hat ihr später seinen Zyklus *Kouzelné noci* [Wunderbare Nächte] gewidmet).

Rita Kurzmann hat auch in der österreichischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aktiv gearbeitet.¹⁰¹

David Josef Bach hatte großen Anteil an der deutschsprachigen Erstaufführung von Fibichs Melodrama *Pelops Brautwerbung* an der Wiener Volksoper am 9. April 1924. Das Werk wurde, ähnlich wie im Jahre 1892, vor allem als Drama von Jaroslav Vrchlický wahrgenommen. So hat es auch der Kritiker der *Neuen Freien Presse* beurteilt:¹⁰²

In Jaroslav Vrchlický, dem *Faust*-Uebersetzer,¹⁰³ verehrt die tschechische Nation neben dem eher lyrischen Träumer Julius Zeyer den stärksten und fruchtbarsten Dramatiker der kosmopolitisch-eklektischen Epoche des tschechischen Nationaltheaters. In seiner *Hippodamia*, einer formstrengen und formschönen Dichtung (was sich sogar aus der deutschen Uebersetzung des Edmund Grün erkennen läßt), sucht er mit ganzer Seele das Land der Griechen,¹⁰⁴ der griechischen Tragödie, und es gelingt ihm schon in *Pelops Brautfahrt* [!] (die anderen Teile der Trilogie sind *Die Sühne des Tantalus* und *Hippodameias Tod* benannt¹⁰⁵), den Stoff der Sage ins Allgemeinmenschliche, Allgemeingültige emporzuheben. [...]
Zdenko Fibich, dessen Symphonien und Kammermusikwerke in früheren Jahren auch hier zu hören waren, zählte zu den begabtesten czechischen Komponisten. Jünger als Smetana und Dvorak, geriet er schon am Leipziger Konservatorium in den Bannkreis der deutschen Romantik. Eine ungewöhnliche literarische und

¹⁰¹ Das letzte Arbeiter-Konzert fand am 11. Februar 1934 statt, mit Werken von J. S. Bach, Milhaud, Honegger, Eisler, Gottfried Heinrich Stölzel und Pisk, die Wiener Symphoniker dirigierte Erwin Leuchter. Kurz darauf wurde die Sozialdemokratische Partei verboten, Bach, Pisk, Kurzmann und ihr Ehemann Leuchter sind in die Vereinigten Staaten emigriert. – Zu Bach siehe Henriette Kotlan-Werner, *Kunst und Volk. David Josef Bach* (Wien 1977), zu Rita Kurzmann und Erwin Leuchter (auch dieser hatte bei Guido Adler absolviert) siehe <http://www.herbert-henck.de/Internettexpte/Kurzmann>. Zu den Arbeiter-Konzerte auch Werner Jank, *Arbeitermusik zwischen Kunst, Kampf und Geselligkeit. Sozialdemokratische Arbeiter-Musikbewegung in der Ersten Republik*, Diss. Universität Wien, 1982. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Konzerte wiederbelebt, siehe <http://www.arbeiterkonzerte.at/>.

¹⁰² In den vorausgegangenen Ankündigungen der Aufführung wird die Besetzung angeführt: Oino-maios – Marx, Hippodamia – Gutmann, Pelops – Onno, Jolos – Ströhm, Myrtillos – Soltan, Ausrufer – Kurth, Die Greise – Triembacher, Dumont, Regie Renato Mordo, Dirigent Leo Kraus. Eine Reprise fand am 11. April 1924 statt. Der Übersetzer war der Kritiker (im Zivilberuf Bahnbeamte) Edmund Grün, der Übersetzer der in Leipzig 1886 erschienenen *Gedichte* Vrchlickýs ins Deutsche. Grün hat die ganze Trilogie von *Hippodamia* übersetzt (F. A. Urbánek, Prag 1892), auch das Libretto von Fibichs Oper *Bouře* (Der Sturm, F. A. Urbánek Prag, 1895), auch Vrchlickýs Lustspiel *Rabbinerweisheit* (Prag 1896).

¹⁰³ Vrchlickýs tschechische Übersetzung von Goethe: *Faust*, I. Teil, ist zum ersten Mal 1890 in Prag erschienen.

¹⁰⁴ Zitat aus Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, 1. Akt, 1. Szene: Iphigenie: „Und an dem Ufer steh' ich lange Tage / Das Land der Griechen mit der Seele suchend.“

¹⁰⁵ Die übliche deutsche Übersetzung lautet *Pelops Brautwerbung*, *Die Sühne des Tantalos* und *Der Tod der Hippodamia*.

allgemeine Bildung scheint ihn zum musikalischen Experimentieren prädisponiert zu haben. Durch und durch Wagnerianer, schreibt er zunächst Musikdramen großen Stils, wie *Braut von Messina*, *Sarka* und *Arkonas Fall*. Ueberall dominiert der Sprechgesang, die leitmotivisch-symphonische Durcharbeitung, das Wagnersche Orchester. So gerüstet, strebt Fibich noch Größeres, noch Neuartigeres an. Das Beispiel Bendas reizt ihn; und er will die letzte Konsequenz aus den Theorien Wagners ziehen, das moderne, abendfüllende Melodram schaffen. Dazu hat er sich Vrchlickys ernste und bei aller Knappheit der Form, gedankenvolle Trilogie auserkoren.¹⁰⁶ Anders als bei Grieg, der in seinem großen Melodram die Musik schweigen läßt, wenn die Schauspieler sprechen, begleitet Fibichs Orchester mit plastischen Motiven, bald aus Wagners *Nibelungen*, bald aus nationalem Besitzstand schöpfend, malend und illustrierend, Empfindung gebend und Empfindung steigernd, die scenischen Vorgänge wie den Dialog. Wunderschöne melodische Bildungen (Motiv der Hippodameia, Liebesszene) tauchen auf, daneben einzelne Modulationen und Klänge, die, nicht mehr wagnerisch, den späteren Strauß [!], überraschend genug, vorwegnehmen. Wenn das alles keine echte Fortführung und Vertiefung findet, wenn der stärkere Eindruck, den man vom Schauspiel empfängt, der Musik eine ihrer nicht würdige, dienende Rolle anweist, so liegt das eben an dem Ewig-Problematischen des Melodramas als Kunstgattung, deren Zwitterhaftigkeit auch größere Meister nicht – oder nur auf ganz kurze Strecken – bezwungen haben. Sprache und Musik geraten hier in ein Abhängigkeitsverhältnis, das Beiden Abbruch tut. Ob nun das Orchester bis zur Unhörbarkeit abgedämpft wird, oder der Sprecher in einen unnatürlichen Singsang verfällt, das Exempel geht niemals glatt auf. Immer bleibt ein ästhetisches Manko, das keine noch so geistvolle motivische Arbeit, keine noch so abgewogene Instrumentationstechnik wettmachen kann. Wir denken dabei weniger daran, daß das von der Musik übertönte Wort unverständlich werden könnte. Das ist eher eine Frage der Geschicklichkeit, die in der Probenarbeit zu lösen wäre. Aber in den Momenten der großen Empfindung, des leidenschaftlichen Ergusses in Monolog und Dialog, hat auch das Melodram das, was wir in der Oper Arie nennen. Und das vor allem, wenn nach einer glutvoll aufrauschenden Orchestereinleitung der Schauspieler zu sprechen anhebt, hat man das Gefühl, in einen Abgrund der Leere zu stürzen. Daß Fibich in diesem Melodram nur ein Experiment sah, an dessen Lebensfähigkeit er selbst nicht glaubte, geht schon daraus hervor, daß seine nächste Komposition die Märchenoper *Der Sturm* war, zu dem ihm wieder Vrchlický das Buch nach Shakespeare geschrieben hatte. Als ein Einmaliges ist jedoch *Pelops Brautwerbung* eine durchaus ernste, stellenweise fesselnde künstlerische Angelegenheit, und man muß der von Dr. D. J. Bach geleiteten Kunststelle Dank wissen, daß sie die Aufführung des Werkes angeregt und mit dem Einsatz erheblicher Kräfte auch durchgeführt hat. Es darf übrigens

¹⁰⁶ Als Drama ist nur *Pelops Brautwerbung* entstanden. Nachdem Fibich zu diesem die Musik komponiert hatte, schrieb Vrchlický die beiden weiteren Teile der Trilogie direkt als zur Vertonung bestimmtes Libretto eines szenischen Melodramas.

daran erinnert werden, daß *Pelops Brautwerbung* bereits in der Wiener Musik- und Theaterausstellung des Jahres 1892 zwischen Dvoraks *Dimitrij* und Smetanas *Dalibor* in czechischer Sprache zur Erstaufführung gelangte.

Die Spielleitung des Herrn Renato Mordo¹⁰⁷ hat einen stimmungsvollen Rahmen geschaffen. Besonders das erste und letzte Bild waren malerisch erdacht und mit schlichten Mitteln wirksam gemacht. Ferdinand Onno¹⁰⁸ war als Pelops von ritterlich-edler Haltung und in seinem Deklamieren lohte die sengende Flamme echter Leidenschaft. Sein vibrierender, bewußt bestimmte Tonhöhen aufsuchender Vortrag ist auch im Schauspiel dem Sprechgesang verwandt, verrät erst im Melodrama ein wohlthuendes Seelenverhältnis zur Musik. Hans Marx stellte als Oinomaos eine knorrige Reckengestalt auf die Bühne. [...] Der Kampf, den Haß und Verachtung mit dem Tode ausfocht, war erschütternd. Maria Gutmann¹⁰⁹ war vielleicht um Einiges zu herb für die schöne Hippodameia, die, eine Verwandte der Salome, im blauen Licht des Mondes abgeschlagene Männerköpfe küßt. Auch ihr Organ ließ im Melodram die nötige Flexibilität vermessen. So war sie am besten, als sie im vierten Akt mit harter Stimme die Wahrheit kündete. In kleineren Rollen bewährten sich die Herren Eugen Dumont, Otto Soltan, Kamillo Triembacher, Hans Ströhm und Hans Kurt. Als Dirigent fand sich Leo Kraus mit der ungewohnten Aufgabe temperamentvoll ab.¹¹⁰

¹⁰⁷ Renato Mordo (1894-1955) war gerade im Jahre 1924 von seiner früheren Wirkungsstätte in Oldenburg nach Wien gekommen, seine darauffolgenden Engagements waren in Dresden und Darmstadt. Nach seinem Arbeitsverbot in Deutschland (wegen seiner jüdischen Herkunft) wirkte er am Neuen deutschen Theater in Prag, von hier emigrierte er vor den Nazis nach Griechenland (sein Vater stammte aus Korfu), dem KZ ist er jedoch nicht entkommen. Später Operndirigent in Ankara, seine letzte Arbeitsstätte war in Mainz.

¹⁰⁸ Der Schauspieler Ferdinand Onno (eigl. Onowotschek, 1881-1969) stammte aus Czernowitz, war Mitglied des Ensembles von Max Reinhardt in Berlin, 1906-1910 des Ensembles des Prager Neuen deutschen Theaters, danach des Deutschen Volkstheaters und des Burgtheaters in Wien.

¹⁰⁹ Maria Guttmann (1876-1947), mehr unter dem Namen Mizzi Zwerenz bekannt, Tochter einer Theaterfamilie in drei Generationen, war ein bekannter Wiener Operettenstar (sie war kurz mit dem Schauspieler Arthur Guttmann verheiratet) und häufiger Gast des Neuen deutschen Theaters in Prag. In der Zeit der Aufführung von *Pelops Brautwerbung* an der Volksoper war sie Mitglied des Theaters an der Wien.

¹¹⁰ Sigle r. [Julius Korngold], *Neue Freie Presse* (11. 4. 1924), Nr. 21403, S. 10-11. Die Volksoper befand sich damals in einer chronischen Krise, die der Rezensent zum Schluss seines Artikels kommentierte: „Die Volksoper macht wieder einmal böse Tage durch. Schon schien der Direktionsfrage eine befriedigende Lösung gefunden: doch tauchen neue Schwierigkeiten auf und neue Krisengerüchte umschwirren das Haus. Wir haben wiederholt auf die eigentümliche Situation der künstlerischen Leitung hingewiesen, der durch die Hoheits- und Vetorechte der verschiedenartigen Faktoren uns unerträglich dünkende Schranken gesetzt sind. Hier hätte ein radikaler Sanierungsversuch einzusetzen. Die Währinger Bühne hat soeben eine schmerzliche Operation überstanden. Zu ihrer Genesung braucht sie einen Führer, der entschlossen ist, unter Hintansetzung persönlicher, das heißt materieller Interessen nur der Kunst zu dienen, nur der Förderung der ihm anvertrauten Künstlerschar zu leben. Der neue Direktor der Volksoper dürfte vor allem eins nicht sein: ein Reisedirigent.“

Schluss

Den zitierten kritischen Beurteilungen kann man entnehmen, dass Fibich von der Wiener Kritik für einen modernen Komponisten, sogar Experimentator gehalten wurde, der, von der deutschen Romantik und Wagner ausgehend, sich zum Stil seiner Vorgänger Smetana und Dvořák bekannt hat und zugleich nach etwas Neuem strebte (in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung von Julius Korngold über Fibich als Antizipation des Stils von Richard Strauss interessant).¹¹¹ Was die Kammerwerke und das Melodrama Fibichs betrifft, wird auch wiederholt auf seine Verwandtschaft im Stil und in der Inspiration mit Edvard Grieg verwiesen.¹¹² Später, im Zusammenhang mit der Wiener Erstaufführung von Janáčeks *Její pastorkyně (Jenůfa)*,¹¹³ hat die Musikkritik das Experiment Fibichs auf dem Gebiet des Musiktheaters auch als Vorboten Janáčeks angesehen:

[Janaceks] Ideal läuft [...] auf ein Gewinnen neuer musikalischen Einfälle aus der genauesten Nachahmung der Rede in Tonfall und Rhythmus [hinaus]. Ja es gibt Enthusiasten, welche Janacek darum als einen neuen Messias der Tonkunst preisen und die nationale Eitelkeit schmeichelt sich, daß die czechische Musik damit einen bedeutsamen Fortschritt über Wagner hinaus erzielt habe.

Diese Tendenz ist in der czechischen Musik ziemlich alt. Zdenko Fibich versuchte es ehemals mit dem Melodrama als nationaler Kunstform. Celansky hat vor einem Vierteljahrhundert durch engsten Anschluß an die Melodie des gesprochenen

Ein erfolgreicher Direktor der Volksoper (ursprünglich Kaiserjubiläumstheater) war in den Jahren 1903–1917 Rainer Simons, unter dessen Leitung sie eine beliebte Spielstätte für Operette und Oper wurde. Simons hat im Jahre 1908 als Ersten Kapellmeister Oskar Nedbal engagiert, der jedoch auf diese Funktion bald verzichtete. Siehe dazu Vlasta Reittererová, „Oskar Nedbal a Vídeň. Několik poznámek k činnosti skladatele a dirigenta v letech 1906–1919“ [Oskar Nedbal und Wien. Einige Bemerkungen zur Tätigkeit des Komponisten und Dirigenten in den Jahren 1906–1919], in: *acta. musicologica*, 1 (2004), Nr. 3, ohne Seitenangabe, zugänglich über: www.musicologica.cz. 1917–1919 führte das Theater Raoul Mader und dann bis 1924 Felix Weingartner; in seiner Direktionszeit kam es hier zu wichtigen Wiener Erstaufführungen z.B. von *Tosca*, *Salome* oder Wilhelm Kienzls Oper *Der Kuhreigen*. In eine tatsächlich ernste Krise ist die Volksoper erst nach dem Abgang Weingartners gefallen (damals wurde sie in Neues Wiener Schauspielhaus umbenannt). 1927 ging sie in Konkurs, 1934 wiedereröffnet und – nach einem kurzen Aufschwung – nach dem „Anschluss“ Österreichs an Nazideutschland im Jahre 1938 von der Stadt Wien übernommen, weil ihrem Eigentümerverein auch Juden angehörten.

¹¹¹ Siehe die zitierte Kritik aus *Neue Freie Presse* (11. 4. 1924), Nr. 21403, S. 10–11.

¹¹² Fibich kannte von den Werken Griegs nachweislich die beiden *Suiten aus Peer Gynt*, die *Norwegischen Tänze* für Klavier und die Kantate *Olav Trygvanson*; diese Werke hatte er in seiner Bibliothek, deren musikalischer Teil sich heute in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität befindet. Siehe Vlasta Reittererová, „Z Fibichovy knihovny“ [Aus der Bibliothek Fibichs], in: *Hudební věda* [Musikwissenschaft], 38 (2001), S. 184–213.

¹¹³ Hofoper Wien, 17. 2. 1918.

Sarka

Kl. A. Text

E[uer] Hochwohlgeb[oren]!

Die gefertigte Direction erlaubt sich mit bestem Dank die Klavierauszüge der Opern Sturm, Hedy u. Sarka zu retournieren, da die genannten Werke ohnehin auch von anderer Seite hier eingereicht worden sind.

Alois Przystaupinsky¹¹⁷

Anhang II.

Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oper, Karton 147, Z. 64-66/1899.

[12. 9. 1899]

Euer Hochwohlgeboren!

Hiermit erlaube ich mir die höfliche Anfrage, ob Euer Hochwohlgeboren die aus der Bibliothek des kgl. böhmischen Landes- und Nationaltheaters entlehnten Clavierauszüge der Opern Rusalka, Májová noc und Ruslan a Ludmila noch benötigen.

Hochachtungsvoll ergebenster František Adolf Šubert

Euer Hochwohlgeboren!

Ich habe Ihrem geschätzten Wunsch entsprechend heute per Post die drei Klavierauszüge von Rusalka, Ruslan und Ludmila und Majova noc retourniert und erlaube mir für die freundliche Überlassung derselben meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Hochachtungsvoll Przystaupinsky

Teil II. (Viktor Velek)

Aufführungen der Werke Fibichs in der Musikszene der Wiener Tschechen

Das Interesse für Fibichs Schaffen ist im tschechischen Wien schon vor 1900 bemerkbar, also in der Zeit, in der das deutsche Wien vor allem die Werke von Antonín Dvořák, Bedřich Smetana, Karel Bendl oder Vilém Blodek kannte. Dieses Interesse für Fibich entstand nicht nur durch die Qualität der Werke selbst oder die Notwendigkeit, mit dem in Prag aufgeführten Repertoire Schritt zu halten, sondern war zugleich ein Ergebnis der Tätigkeit von Personen der tschechischen und deutschen Musikszene Wiens, die man als „Propagatoren“ der Musik Fibichs bezeichnen könnte. Bei einigen Personen kann man direkte Kontakte mit Fibich belegen, bei anderen sind solche Kontakte sehr wahrscheinlich; beim Rest gilt es noch, vermutete Bindungen zu erforschen.

¹¹⁷ Alois Przystaupinsky war Sekretär der Direktion der Hofoper.

Ein großer Propagator und gelegentlicher Interpret der Werke Fibichs war Kamil Krofta (1876–1945), Historiker, Politiker, Pädagoge und in den Jahren 1921 bis 1925 tschechoslowakischer Botschafter in Wien. In der Botschaft arbeitete auch Jaroslav Jindra (1890–1970), in den Jahren 1921–1933 Leiter des führenden tschechischen Chores „Lumír“. Als Publizist bearbeitete Jindra das Thema Fibich ausführlicher im Jahre 1923.¹¹⁸ Interessant war Fibich auch für den Komponisten Jaromír Herle (1872–1945), der vor Jindra den Chor „Lumír“ leitete. Herles Onkel war der Prager Musikverleger František Augustin Urbánek, der u.a. Herles Bearbeitung der Fibich-Komposition *Blažený ten, jenž Pána velebí. Beatus vir* (Op. 44, Nr. 8) für gemischten Chor, Violine Solo, Orgel- oder Streichquartettbegleitung und zwei Hörner in F herausgegeben hat.

Die Namen Simandl, Lvovský und Krečman zählen zur Gruppe der wichtigsten Musikünstler Wiens gegen 1900.¹¹⁹ Obwohl sie sich vor allem in der deutschen Musikszene bewegten, vergaßen sie nicht, aktiv am Musikleben der Wiener Tschechen teilzunehmen. Es ist hinzuzufügen, dass hier von der elitären Schicht die Rede ist, also von ihrer Tätigkeit in den Vereinen „Slovanská Beseda“ [Slawische Beseda] und „Slovanský zpěvácký spolek“ [Slawischer Gesangsverein]. Der Kontrabassvirtuose, Dirigent und gelegentlicher Sänger František Simandl (1840–1912) setzte Fibichs Werke auf das Programm der Musikveranstaltungen in „Slovanská Beseda“ und garantierte damit zugleich ein entsprechendes Aufführungsniveau. Ähnlich war das bei Děpold Krečman (1850–1919), der in „Slovanská beseda“ sowie „Slovanský zpěvácký spolek“ wirkte. Der Komponist, Pädagoge, Pianist und Schüler Simandls im Kontrabassspiel Emil Břetislav Lvovský (1857–1910) interessierte sich noch vor seiner Übersiedlung von Lemberg nach Wien für Fibichs Musik, z.B. erschien im Jänner 1890 in der Musikzeitschrift *Dalibor* eine Nachricht vom Einstudieren des Werkes *Noc na Karlštejně* durch die Kapelle des 30. Regiments in Lemberg.¹²⁰ Über die Aufführungen der Werke Fibichs berichtete er einige Jahre auch aus Wien, nicht nur in *Dalibor*, sondern auch in der *Österreichischen Musik- und Theaterzeitung*, deren Redakteur und spätere Leiter Lvovský war. Die Prager „Fibich-News“ pflegte Lvovský zuerst von Victor Joss (1869–nach 1938) und dann von Fibichs Privatschüler Josef Boleška (1868–1914) zu erhalten. Nähere Kontakte zwischen Lvovský und Fibich kann man nur aufgrund der Klavierkomposition *Bagatelle* vermuten, die Fibich der Zeitschrift *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* widmete.¹²¹ Eine weitere mögliche Zusammenarbeit unterbrach Fibichs Tod ein Jahr später. Die letztgenannte Zeitschrift war eine wichtige Quelle für Nachrichten vom Musikleben der Wiener Slawen und allgemein für Aufführungen slawischer Musikwerke in Wien. Dank dieser Artikel stehen uns objektive und fachliche Informationen zur Verfügung – die Presse der Wiener Tschechen musste immer

¹¹⁸ Jaroslav Jindra, „Před padesáti lety v české hudbě“ [Vor fünfzig Jahren in der tschechischen Musik], *Dunaj* [Donau], 1 (1923), S. 348, 349, 447–449.

¹¹⁹ František Simandl [Franz Simandl], Emil Břetislav Lvovský [vl. jménem Emil Pick], Děpold Krečman [Theobald Kretschmann].

¹²⁰ *Dalibor*, 12 (4. 1. 1890), Nr. 1–2, S. 9.

¹²¹ Sie erschien als Beilage zur Nr. 10 des 11. Jahrganges (1899).

die Konsequenzen ihrer Rezensionen voraussehen. Eine kritischere und wahrheitsgetreue Rezension eines Konzertes hätte den Prozess der Stärkung der nationalen Identität negativ beeinflussen können.

Nur überschlagsmäßig kann man sagen, welche Werke Fibichs im Rahmen der Konzerte der tschechischen und slawischen Vereine in Wien von 1870 bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges aufgeführt wurden. Es folgt eine chronologisch verfasste Übersicht, die jedoch nur der erste Versuch eines Überblicks ist und in Zukunft sicherlich noch um weitere Veranstaltungen ergänzt wird. Allerdings bin ich der Meinung, dass Ergänzungen eher die reine Statistik als das Verzeichnis der aufgeführten Werke beeinflussen können.

Zum ersten Mal erklang Fibichs Schaffen anlässlich der „slovanská beseda“, die am 31. 7. 1873 zu Ehren des 100. Geburtstages von Josef Jungmann veranstaltet wurde. Aus Prag kam die Sängerin der Prager tschechischen Oper Betty Hanušová und in dem von Arnošt Förchgott-Tovačovský geleiteten Programm

[...] sang sie außer der Lieder Rubinsteins mit Inbrust und Begeisterung besonders herrlich zwei Kompositionen vom unseren hochbegabten Fibich und zwar: aus Háleks ‚Večerní písně‘ das Lied ‚Tak často mně to připadá, když přivinu Tě k sobě‘[,] das in der vergangenen Konzertsaison das Prager Publikum immer so bezauberte, dass es wiederholt werden musste, und die Ballade ‚Hudec‘ auf Worte von Chamisso, die zweifellos zu den besten in der Gruppe der Balladen zählt, nicht nur wegen ihres originellen Kolorits, sondern auch durch die besonders ungewöhnliche Kraft des dramatischen Ausdrucks und durch die glückliche Zeichnung der sich blitzschnell verändernden Situationen. Hauptsächlich nach den genannten Liedern unseres Fibichs war der stürmische Beifall des begeisterten Publikums wirklich nicht einmal zu beruhigen.¹²²

Mit einem Abstand von fünf Jahren wurde Fibichs Schaffen wahrscheinlich zum zweiten Mal vorgestellt. Den Festabend zum zehnten Tätigkeitsjubiläum des Vereins „Akademický spolek“ [Akademischer Verein] besuchte am 12. 3. 1878 fast die ganze Repräsentation der Wiener Slawen. Der Pianist Demel spielte *Scherzo* und das Melodram *Štědrý den* trug Frl. Pivničková vor, am Piano begleitet von Kozánek.¹²³

Das Jahr 1884 ist vor allem mit Violinwerken verbunden: der Violinist Filip Koller spielte Fibichs *Koncertní polonéza* zuerst beim Konzert des Vereins „Slovanská beseda“ am 15. 3. 1884 und dann noch einmal am 16. 12. 1884 im Hotel „Zum goldenen Kreuz“ im Rahmen des Festabends zu Ehren von Arnošt Förchgott-Tovačovský. Was genau von Fibich der Violinist František Jakl bei einer der Veranstaltungen des Vereins „Záboj“ spielte, kann man nicht mit Sicherheit sagen.¹²⁴ Unbekannt ist auch das genaue Datum, zu

¹²² *Dalibor*, 1 (1873), S. 261, 262.

¹²³ Wahrscheinlich ist Eleonora Pivničková gemeint, Mitglied des Vereins Slawische Beseda.

¹²⁴ Im Jahr 1885 gründete František Jakl bei dem Verein Záboj ein Streichquartett: 1. Violine – František Jakl, 2. Violine – Opava, Viola – Jan Stiebler, Violoncello – A. Tichovský).

dem im Jahre 1887 im Verein „Záboj“ das Melodram *Štědrý večer* aufgeführt wurde. Im Gegensatz dazu wissen wir genau, dass ein Jahr früher (am 29. 6. 1886) „Záboj“ anlässlich der großen Nationalfeierlichkeit zugunsten des Schulvereins „Komenský“ und des Wohltätigkeitsvereins „Ludmila“ Fibichs *Velká svatební scéna z národních písní* aufgeführt hat. Das erwähnte Melodram *Štědrý večer* erschien im Programm der Katharina-Unterhaltung der Vereine „Lumír“ und „Občanská beseda v X. okrese“ [Bürgerliche Beseda im X. Bezirk]: am 28. 11. 1886 im Saal „Zu den drei Engeln“ wurde es von Antonín Červenka und dem Pianisten JUDr. C. Košatka vorgetragen. Antonín Červenka leitete auch die Konzertunterhaltung des Vereins „Blaník“ am 11. 3. 1888: dort wurde das Melodram *Pomsta květin* von lebenden Bildern des akademischen Malers J. K. Šembera begleitet. Kurz noch zum Melodram *Vodník*: Die Presse der Wiener Tschechen *Věstník* brachte im Mai 1888 eine Nachricht von seiner Aufführung im Jahr 1887 durch den Verein „Lumír“.¹²⁵ Leider enthält die Nachricht kein konkretes Datum und darüber hinaus heißt es darin fälschlich, dass von allen Melodramen Fibichs in der Musikszene der Wiener Tschechen bis jetzt nur *Vodník* aufgeführt worden sei! Der Verfasser dieser Nachricht wusste anscheinend nichts von der Aufführung des Melodrams *Štědrý večer* am 28. 11. 1886. Bleiben wir noch bei der Gattung Melodram. Fibichs *Hakon* erklang beim ersten Konzert der Musiksektion des Vereins „Pokrok“ [Fortschritt] am 22. 4. 1888, Interpreten waren Vojna und Prof. Emil Jeništa. Am Ende des Jahres 1888 erklang Fibich noch einmal und zwar am 7. 12. 1888. Damals veranstaltete „Slovanská beseda“ ein Festkonzert zum 40. Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef. Das Lied *Na nebi plno hvězdíček* sang Louisa Špačková, die Gattin des Stellvertreters des Vereins, *Selanka* spielte der Violinist Václav Borecký aus Prag.

Karel Paur ist eher als Orgelspieler in der Kirche St. Michael in Wien bekannt, weniger jedoch als Mitglied des Chors „Lumír“ und als Mitveranstalter der Wiener Aufführung der Oper *V studni* von Vilém Blodek (1888, Verein „Pokrok“). Einige Jahre lang war er ein gesuchter Pianobegleiter. Gemeinsam mit B. Brendler spielte er am 16. 11. 1889 (Unterhaltung des Vereins „Ludmila“ zugunsten der tschechischen Schule im X. Bezirk) die Ouvertüre zur Oper *Blaník*. Reich an Werken Fibichs war die außerordentliche Unterhaltung des Vereins „Slovanská beseda“ am 3. 5. 1890; Paur spielte eine der zwei Nummern aus dem Zyklus *Z hor*, laut der Zeitschrift *Věstník* auch *Nocleh v klášteře*.¹²⁶ Das Melodram *Štědrý den* trugen Vilém Chládek (der erste Tenor des Quartetts des Vereins „Slovanský zpěvácký spolek“) und die Pianistin Em. Podhajská vor. Das Melodram *Věčnost* erklang in der Interpretation von K. Paur und V. Chládek im Programm der Konzertunterhaltung des Vereins „Slovanský zpěvácký spolek“ am 5. 11. 1890. Über das Musikensemble des Lehrers Jan Ludvíček ist noch nicht viel bekannt, die zeitgenössische Presse beschreibt es jedenfalls als ein sehr gutes Laienensemble. Die Progressivität des Ensembles belegt das am 8. 3. 1890 aufgeführte Melodram *Královna Emma* (Stimme:

¹²⁵ *Věstník. Časopis spolku česko-slovanských ve Vídni* [= *Věstník. Der Bote. Zeitschrift der tschechisch-slawischen Vereine in Wien*], 6 (5. 5. 1888), Nr. 19, S. 2.

¹²⁶ *Věstník*, 8 (26. 4. 1890), Nr. 17, S. 2. Aber *Věstník*, 8 (17. 5. 1890), Nr. 20, S. 2 erwähnt in seiner Rezension die Komposition gar nicht.

Antonín Červenka); interessant ist die Nachricht in *Věstník*, dass es sich dabei nicht um die erste Aufführung handelte!¹²⁷ Am hohen Aufführungsniveau ist im Falle des Chors „Lumír“ nicht zu zweifeln. Bei ihm war Fibich so hochgeschätzt, dass sein Melodram *Hakon* (Interpreten: H. Šamberk und Karel Skřivan) in das Programm des ersten tschechischen Lumír-Konzertes am 21. 3. 1893 im Ehrbarsaal eingereicht wurde. Mit dem Chor *Toužebný jara již zavítal čas* bereicherte „Lumír“ das Konzertprogramm des Vereins „Slovanská beseda“ am 7. 12. 1894. Als am 13. 6. 1894 „Lumír“ gemeinsam mit „Akademický spolek“ die Sommerunterhaltung gestaltete, erklangen zwei Chöre aus *Osm dvojpěvů* für Frauenstimmen mit Pianobegleitung: *Toužebný jara čas* und *Jak hvězdy nebes*. Den Namen Fibich findet man auch im Programm der späteren tschechischen Lumír-Konzerte, z.B. erklangen am fünften (29. 11. 1896) *Jarní romance* (Soli sangen Alois Stejskal, Anneta Nováková, Piano Karel Skřivan, Harmonium Hugo Holík) und *Selanka* (Ehepaar Tyberg), am achten (8. 12. 1900) sang der hervorragende Sänger der Hofoper František Pácal die Jaroměř-Arie aus der Oper *Pád Arkuna*.¹²⁸ Auch am 8. 12. 1900 wurde das Melodram *Hakon* vorgetragen und zwar im Programm der Nikolaus-Unterhaltung des Vereins „Slovanská beseda“. Die Interpreten waren Veselý und Danzer. Beide Aufführungen hängen wahrscheinlich mit dem Tod Fibichs am 15. Oktober 1900 zusammen. Ein Bestandteil der Konzertbeseda, die „Lumír“ am 23. 3. 1896 zu Ehren des in Wien gastierenden slowenischen Chors „Glasbena Matica“ im Lokal „Zu den drei Engeln“ veranstaltete, war auch das Melodram *Vodník* (Interpreten: Eduard Leibich/Libich und Karel Skřivan). Im Jahr 1903 interpretierte „Lumír“ Fibichs Werke mehrmals. Zum Beispiel spielte man am I. Kammerabend (9. 3. 1903) im Verein „Slovanská beseda“ Streich- und Klavierquartette von Fibich, Čajkovskij und Kässmayer und am III. Kammerabend (11. 5. 1903) erklangen Fibichs Doppelgesänge. Die Kammerwerke und Lieder ergänzten (in der Interpretation von Em. Macháčová) das Programm der Neujahrsunterhaltung des Chors „Lumír“ (1. 1. 1903). *Jarní romance* konnte man am 26. 2. 1903 hören: Anlass zur Veranstaltung der Vereine „Lumír“ und „Akademický spolek“ war der 50. Geburtstag des berühmten Literaten Jaroslav Vrchlický. Auch bei weniger feierlichen Gelegenheiten sang „Lumír“ Fibich, z.B. die Frauenchöre *Toužebný jara již zavítal čas* und *Jak hvězdy nebes kvítí* im Rahmen des Vereinsausfluges am 13. 6. 1904. Zu den ältesten Chören der Wiener Tschechen zählte neben „Lumír“ auch der Verein „Slavoj“. Als er am 30. 9. 1899 sein 25-jähriges Bestehen feierte, war Fibich mit der Nummer 3 aus dem Zyklus *Maličkosti* im Programm vertreten. Im Jahr 1902 organisierte „Slavoj“ eine Geldsammlung zugunsten des Fonds für den Aufbau des Fibichdenkmals in Prag.

Fibichs Werke bot am Ende des 19. Jahrhunderts auch der berühmte „Slovanský zpěvácký spolek“ dar. Seine slawische Mitgliedschaft bildeten zwar überwiegend Tschechen, aber sein Repertoire war wirklich slawisch. Manchmal auch zu slawisch: dieser Gedanke kommt uns, wenn wir die Kritik eines der Konzerte lesen. Am 31. 3. 1895 beanstandete B. Lvovský das Außerachtlassen der großen Werke der tschechischen Musik: „So ein

¹²⁷ *Věstník*, 8 (15. 3. 1890), Nr. 11, S. 2.

¹²⁸ Er trat auch unter dem Pseudonym *Miroslav Lenský* auf.

zahlenmäßig starker Verein wie der Slawische Gesangverein, noch dazu in Führung eines so subtilen Musikers wie Herr Kretschmann, sollte sich für die Zukunft zur Aufgabe nehmen, größere tschechische Vokalwerke, z.B. Fibichs ‚Jarní romance‘, Dvořáks ‚Svatební košile‘ oder ‚Svatá Ludmila‘ aufzuführen.“¹²⁹

Lvovský war, was das Schaffen Dvořáks angeht, stark voreingenommen; so schrieb er z.B. in seiner Rezension vom Konzert des letztgenannten Vereins vom 11. 12. 1897, dass man Dvořák überschätze, u.a. auch auf Kosten Fibichs. Im Programm dieses Konzertes waren beide Komponisten vertreten, wobei Fibichs Werke der Gast aus Petersburg – der Landsmann Vojtěch Ivanovič Hlaváč – spielte. Der Verein vergaß auch später nicht Fibich aufzuführen, z.B. sangen am 31. 3. 1898 Alexander Nosalewicz und Tereza Borovičková (aus Prag) die Soli in der *Jarní romance* und am 15. 3. 1899 trug Frl. Hellerová das Melodram *Pomsta květin* vor. Das deutsche Publikum in Wien mochte nicht nur die Veranstaltungen, die „Slovanský zpěvácký spolek“ veranstaltete: Beliebt waren auch die Konzerte der Sängerin Annetta Nováková, die neben Simandl, Lvovský und Krečman zum „utraquistischen“ Kreis gehörte. Ein Lied aus der Oper *Bouře* sang sie gleich im Rahmen ihres ersten rein tschechischen Konzertes (20. 1. 1895). *Večerní píseň* sang sie im März 1897 zweimal, als sie am 7. 3. 1897 und am 27. 3. 1897 eigene Konzerte im Ehrbarsaal veranstaltete; Fibich fehlte nicht einmal in ihrem Konzert von 2. 2. 1898. Gerne sang Fibichs Werke auch eine andere Sängerin, Marie Ševčíková. Sie trat z.B. am 22. 11. 1904 gemeinsam mit der Violinistin Miss Edith A' Vard und der Pianistin L. Vojáčková in Wien auf.

Für das Jahr 1906 ist bis jetzt nur eine Fibich-Aufführung bekannt: die Theatervorstellung vom 25. 3. 1906 zu Ehren der Vertreter des Vereins „Svaz tamburašů českoslovanských“ [Verbund der tschechoslawischen Tamburizza-Spieler]. Nach der Operette *Fráter Serafin* von Václav Vlastimil Hausmann folgte die Ouvertüre zu *Svatební scéna*. Ihr Interpret war das 25-köpfige Theaterorchester, geleitet von Robert Volánek dem Älteren; Robert Volánek der Jüngere war Bearbeiter und Leiter dieser Szene. 1907 ist als ein Fibich-reiches Jahr zu sehen. In diesem Jahr verwirklichte sich der alte Traum der Wiener Tschechen, ein ständiges repräsentatives Musikensemble zu haben. Die Genesis des sog. „Český ochotnický orchestr“ [Tschechisches Laienorchester] wäre ein interessantes Kapitel, das uns viel über die Beziehungen in der Minderheit sagen könnte. Dafür fehlt es hier jedoch an Platz und auch an Relevanz. Erwähnt werden muss nur, dass das Orchester die Erwartungen erfüllte. Das Wiener Tschechentum bekam neben den bisherigen Chorveranstaltungen, der Kammermusik und den Auftritten der kleinen Kapellen, die meistens nur zur Unterhaltung spielten, eine neue Plattform. Das erste Konzert fand am 29. 5. 1907 im Hotel Savoy statt: man konnte damals auch ein nicht näher spezifiziertes Quartett von Fibich hören, gespielt vom Quartett der Orchestermitglieder.

Ein wichtiger Bestandteil der Propagation der Musikkultur der Wiener Tschechen waren die Konzertreisen nach Böhmen und Mähren. So besuchten z.B. am 25. 5. 1907

¹²⁹ *Dalibor*, 17 (13. 4. 1895), Nr. 20, S. 151, 152.

die Wiener Tschechen die Ausstellung in Hodonín und bereiteten bei dieser Gelegenheit auch ein eigenes Konzert vor. Das Scherzo aus dem *Quartett G-Dur* spielten die Spieler des „Český ochotnický orchestr“. Das Jahr 1907 stand auch im Zeichen des Melodrams: zuerst erklang *Vodník* in der Frühlingsunterhaltung des Vereins „Svatopluk Čech“ (Interpreten waren am 23. 3. 1907 Pelda und Sýkora)¹³⁰, dann *Královna Emma* in der Interpretation von Tietz¹³¹ und Sýkora anlässlich der ersten Volksbeseda, die „Osvětový svaz dolnorakouský“ [Niederösterreichischer Kulturverbund] in Kadrmanns Restaurant „Zum goldenen Kreuz“ am 8. 6. 1907 veranstaltete und als letztes erklang wieder *Vodník* am 12. 10. 1907 im Programm der Akademie des Vereins „Řemeslnicko živnostenská jednota v Hernalsu“ [Handwerks- und Gewerbetreibende Einheit in Hernals]. Am 25. 12. 1907 erklang unter der Leitung von Rudolf Vohánka im Programm des XV. Volkskonzertes des Vereins „Tovačovský“ der Frauenchor *Jara čas*.

Das Jahr 1908 war vor allem an Liedern reich. Das Lied *Loreley*, die dritte Nummer aus dem Zyklus *Čtyři balady* (Op. 7), sang die Konzertsängerin Louisa Provazníková unter der Begleitung von Josef Sýkora am 19. 3. 1908 im Rahmen der Akademie zum zehnten Jubiläum des Leser- und Unterhaltungsvereins „Svatopluk Čech“. Neben Anneta Nováková war es Anna Strettiová-Šourková, die man innerhalb der Minderheit für die Spitze des weiblichen Sologesangs hielt. Anna sang das Lied *Hráč* (aus dem Zyklus *Čtyři balady*) am 29. 10. 1908 im Verein „Slovanská beseda“; Anlass dafür war die Feier zum 80. Geburtstag des Protektors des Vereins Jan Graf Harrach. Mit dem Lied *Oráč* bereicherte Anna Strettiová-Šourková am 21. 11. 1908 Programm des III. Volkskonzertes des Arbeitervereins „Máj“.

Am 11. 11. 1909 schaffte es der Violinvirtuose Jan Kubelík, im großen Saal der Musikgesellschaft zu spielen und danach noch die Abendfeierlichkeit im Verein „Slovanská beseda“ zu besuchen und auch hier wieder zu spielen. Als Zugabe wählte er Fibichs Komposition *Nálada*, die nach dem Lied *Před žertvou* aus der Oper *Šárka* (gesungen von Herrn Otakar Šírek) zur zweiten Nummer Fibichs im Programm wurde. Zwei Werke von Fibich bot am 7. 12. 1909 auch das Programm der Akademie des Vereins „Sdružení československého úřednictva a ústavů peněžních“ [Vereinigung des tschechoslawischen Beamtentums und der Finanzinstitute] an; die Ouvertüre zur Oper *Bouře* wurde am Klavier von Ladislav Jeřábek und Josef Sýkora gespielt, den Vokalpart im Melodram *Vodník* übernahm Albert Pippich.

Sehr reich an Fibich war das Jahr 1910. Albert Pippich führte mit Růžena Podhajská am 8. 5. 1910 anlässlich der Künstlerakademie der Vereinigung „Sdružené české akademické spolky ve Vídni“ [Vereinigte tschechische Akademikervereine in Wien] das Melodram *Hakon* auf. *Bouře* kam durch das Brünner Nationaltheater nach Wien; die Einladung zu den Gastauftritten erfolgte durch den Verein „Máj“, wodurch die ursprünglich geplanten Auftritte des Prager Nationaltheaters ersetzt wurden. Das Prager Ensemble hatte

¹³⁰ Unklar ob Petr oder František Pelda. Der Nachname Sýkora erschien in der Kulturszene der Wiener Tschechen zu dieser Zeit mit mehreren Vornamen.

¹³¹ Vielleicht ist Artur Tietz gemeint.

Angst vor der nationalen Hetze, die fast jedes Mal die Fahrten der Ensembles aus Böhmen und Mähren begleitete. *Bouře* war am 24. 9. 1910 schwächer besucht als die anderen gespielten Titel, d.h. *Prodaná nevěsta* von B. Smetana, *Lešetinský kovář* von S. Suda und *Rusalka* von A. Dvořák. Über das Niveau schrieb J. K. P. in *Věstník*:

In ‚Sturm‘ war nicht alles, wie üblich bei der ersten Aufführung, wie es sein sollte, vor allem die Chöre. Hier ist es wieder ausdrücklich zu betonen, damit die dicke Chordame mit dem Fleck auf der gelben Unterhose in der ‚Verkauften‘ [= Smetanas Oper *Die verkaufte Braut*] nicht so rasenden Hokusfokus vormacht, wie Zungenstrecken, Längenasen-Machen etc. Es stört stellenweise bzw. ist sogar peinlich, wenn sich an den Stellen, in denen nur die Musik spricht, jemand prügeln will. [...] Der Besuch der ersten und der letzten Vorstellung zeigte wiederum, dass die Idee eines ständigen tschechischen Theaters in Wein völlig illusorisch ist!¹³²

Rudof Jeníček schrieb dazu folgende Sätze:

Eine größere Überraschung war die Aufführung von Fibichs ‚Bouře‘. Diese war gewissermaßen ein Experiment, auf das das Publikum eine bestimmte Antwort geben sollte. Statt der verlangten Antwort jedoch stellte das Publikum, sowohl die bildungsfernen Schichten als auch die gebildeteren Kreise, die Kunstverwaltung des Vereines Máj vor ein großes Fragezeichen. Wenn ich die Dekoration, die seitens der Zuschauer eine gehörige Portion Fantasie voraussetzte, wegdenke, war die Aufführung musikalisch sowie was den Gesang betrifft gut vorbereitet – trotzdem fesselte sie nicht. Es fehlte nicht am überaus dankbaren Publikum, aber immer wenn ich mit den Augen einen vollen, unverblühten Eindruck der Kleinen wie auch der Großen, der Erfahrenen wie auch der Einfachen suchte fand ich in den verborgenen sowie in den offen geäußerten Urteilen eine verheimlichte Frage und ein Zeichen der Unsicherheit. Fibich ist mit ‚Bouře‘ nicht durchgedrungen. [...] Es ist dies kein Unglück: nun wissen wir sicher, wo das Fassungsvermögen unseres Publikums endet und wo die Pflicht der Weiterbildung beginnt.¹³³

Der Nestor der tschechischen Musikszene in Wien, Jan Stiebler, gründete u.a. auch ein prestigeträchtiges Vokalensemble – „Pěvecký kruh ‚Smetana‘“ [Sängerkranz Smetana]. Schon für das erste Konzert am 27. 11. 1910 wurde *O tobě sním*, die siebte Nummer aus dem Zyklus *Osm dvojzpěvů*, einstudiert. Das letzte Andenken an den zehnten Todestag Fibichs war das sog. „Fibich-Konzert“, das am 8. 12. 1910 „Český ochotnický orchestr“ gemeinsam mit „Lumír“ im Hotel Savoy veranstaltete. Der Vortrag des Komponisten Josef Bohuslav Foerster vom 4. 12. 1910 im Verein „Slovanská beseda“ zum Thema Fibich sollte

¹³² *Věstník*, 28 (1. 10. 1910), Nr. 40, S. 1, 2. Die Initialen J. K. P. könnten auf den Journalisten und Schriftsteller Jaromír Doležal-Pojezdný (1883–1965) verweisen.

¹³³ Rudolf Jeníček, „Česká hudební Videň“, *Hudební revue*, 3 (Dezember 1910), Nr. 10, S. 539–541.

das Publikum auf das vier Tage darauf stattfindende Konzert einstimmen. Foerster trug auch noch das Fibich-Feuilleton in *Videňský denník* bei und in demselben Periodikum propagierte auch Rudolf Jeniček das Konzert.¹³⁴ Eine ähnliche Intention hat auch der Artikel T. Ducháckás vom 3. 12. 1910.¹³⁵ Stellen wir uns nun ausführlich das Programm des Konzertes vor. Geleitet wurde es von Adolf Míšek (Orchester) und Jaromír Herle (Chor), die Klavierbegleitung besorgten Marie Krbová und Dr. Richard Stretti:

- Trauermarsch aus der Oper *Nevěsta Messinská*.
- *Jak hvězdy nebes kvítí* und *Toužebný jara čas* (aus dem Zyklus *Osm dvojzpěvů pro ženské hlasy s klavírem*). Der zweitgenannte Chor erklang auch am 2. 2. 1911; damals feierte „Lumír“ die zehnjährige Chorleitertätigkeit von Jaromír Herle.
- Die Chöre *Ždání* und *Tichá noc*. „Lumír“ wiederholte sie gemeinsam mit den Doppelgesängen *Jak hvězdy nebes kvítí* a *Toužebný jara čas* am 17. 12. 1910 (Nikolausunterhaltungen des Chors „Lumír“).
- Vier Nummern aus dem Zyklus *Jarní paprsky* (*Pěvcova útěcha*, *Snící jezero*, *Večerní píseň* und *Požehnání*) sang Karel Březina.
- Symphonisches Gedicht *Othello*. „Český ochotnický orchestr“ spielte *Othello* gemeinsam mit den Werken von J. B. Foerster, A. Dvořák und B. Smetana auch im 9. Symphoniekonzert am 5. 3. 1911.
- Welche Lieder Anna Strettiová-Šourková sang, bleibt recht unklar. Die Presse gibt *Loreley*, *Hráč*, *Veselá dívčina* und *Mignon* an, wobei *Mignon* nur von Oneš Bartoň erwähnt wird.

Die Rezension schrieb Oneš Bartoň und er veröffentlichte sie wieder in *Videňský denník*.¹³⁶ Noch zum Programm: Ota Manoušek schreibt: „Am Ende wurde die Ballade ‚Jarní romance‘ auf Worte von Vrchlický aufgeführt, Soli sangen Stretti und Alois Stejskal.“¹³⁷

Anlässlich der Wahl Josef Bohuslav Foersters zum Vorsitzenden des Gauverbandes der Wiener Tschechen [Pěvecká župa videňská] wurde am 14. 12. 1910 ein Festabend im Národní dům [Nationalhaus] im XV. Bezirk veranstaltet. Dort erklang u.a. auch Fibichs Klavierquartett (gespielt vom Sedlecký-Quartett und Jaromír Herle am Piano).

Zu den Traditionsveranstaltungen des Chors „Lumír“ gehörten die Sommervergnügungen im Kubec-Restaurant in Atzgersdorf. Am 14. 6. 1911 war dort Fibich durch die Werke *Ždání* und *Tichá noc* vertreten. An das Jahr 1912 bindet sich noch die Aufführung von Fibichs *Selanka* durch František Šmidt/Schmidt, einen der besten Schüler der Ševčík-Violinschule in Wien, beim Konzertabend des Vereins „Slavie“ zum Jahresende.

¹³⁴ *Videňský denník*, 6 (27. 11. 1910), Nr. 271, S. 13. Hinter J. R. verbarg sich Rudolf Jeniček. Josef Bohuslav Foerster, „Zdeněk Fibich“, *Videňský denník*, 6 (4. 12. 1910), Nr. 277, S. 1, 2.

¹³⁵ T. Ducháckás, „Vzpomínka na Zdeňka Fibicha“ [Erinnerung an Zdeněk Fibich], *Věstník* 28 (3. 12. 1910), Nr. 49, S. 1.

¹³⁶ *Videňský denník*, 4 (11. 12. 1910), Nr. 282, S. 1.

¹³⁷ Ota Manoušek, „Dějiny pěveckého spolku ‚Lumír‘ ve Vídni“ [Geschichte des Gesangchors „Lumír“ in Wien], in: *70 let Lumíru ve Vídni* [70 Jahre des Lumírs in Wien] (wahrscheinlich Wien, 1935), S. 91.

Mehrere Aufführungen brachte das Jahr 1913. Am Anfang des Jahres 1913 das Kammerkonzert des Vereines „Osvětový svaz donorakouský“ statt; man konnte damals auch ein nicht näher spezifiziertes Quartett von Fibich hören, gespielt von Sedlecký-Quartett. Dann stand der sog. Tschechische Abend des Vereines „Slovanský zpěvácký spolek“, der am 5. 3. 1913 im großen Beethovensaal unter der Leitung des Chorleiters Jan Stiebler stattfand. Die Sopranistin Alexandra Schranilová sang damals die Lieder *Prilítlo jaro zdaleka* und *Umlklo stromů šumění*; in der Kantate *Meluzína* glänzten der Tenor Leopold Kraus, der Baritonist Štěpán und die Sopranistin Fanuše Gibasová; Klavier spielte Leopold Scherber und Harmonium Jan Macák. Einen Teil des Textes der Kantate (ihre Wiener Premiere) brachte *Videňský denník*, er veröffentlichte auch die Rezension.¹³⁸ Von demselben Rezensenten stammt auch die Nachricht vom Konzertabend des Chors „Bendl“: sein ca. 30-köpfiges Ensemble trug unter der Leitung von Václav Hobza und im Beisein von Josef Bohuslav Foerster am 5. 4. 1913 auch einige von Fibichs Doppelgesängen für Frauenchor und Klavier vor.¹³⁹ Ein großes Ereignis der Saison war der nächste Besuch des Brünner Nationaltheaters. Dazu kam es am 6. 4. 1913 und am 7. 4. 1913 bei der Gelegenheit des 20. Jubiläums der ersten Aufführung der Oper *Prodaná nevěsta* in Wien. Zuerst spielte man die genannte Oper und Fibichs Oper *Šárka*, am zweiten Tag dann die Oper *Psohlavci* von Karel Kovařovic. Die Ouvertüre *Noc na Karlštejně* konnte man am 30. 11. 1913 im Beethovensaal hören; dort veranstalteten „Lumír“ und „Český ochotnický orchestr“ ein gemeinsames Konzert. *Poem* wählte der Violinvirtuose Oldřich Vávra, Mitglied des Hofopernorchesters, als Zugabe als er am 22. 10. 1913 im Verein „Slovanská beseda“ auftrat. „Lumír“ gehörte zu den Vereinen, die sich oft der Volksaufklärung widmeten. In Zusammenarbeit mit „Osvětový svaz dolnorakouský“ fand am 6. 11. 1913 ein Vortrag von Prof. Jan Kunc statt; der Titel des Vortrages war *Česká hudba přítomnosti* [Tschechische Musik der Gegenwart], über Fibich wurde am Anfang gesprochen. Zwei Tage später, am 8. 11. 1913, veranstaltete der slawische Verein „Slavia“ einen Kameradschaftsabend, dessen Bestandteil auch die Arie aus der Oper *Bouře* war; Sänger war František Hlaváček, sein Pianobegleiter Vyhňal.

Eine Übersicht über die Fibich-Aufführungen nach 1918 ist bis jetzt nur wenig bekannt. Aus dem Wenigen ist klar, dass Fibichs Werke „Pěvecká župa vídeňská“ propagierte. So erklang z.B. im Programm des 2. Gaukonzertes am 8. 3. 1931 die *Jarní romance* mit der Klavierbegleitung. In diesem Sinne wurde schon vom Chor „Lumír“ geschrieben, aber

¹³⁸ *Videňský denník*, 7 (28. 2. 1913), Nr. 49, S. 1, 2 (hier Abdruck eines Textteils der Kantate). *Videňský denník*, 7 (7. 3. 1913), Nr. 55, S. 5, 6 (Rezension von U. = Rudolf Jeniček).

¹³⁹ *Videňský denník*, 7 (10. 4. 1913), Nr. 82, S. 1, 2.

auch andere im Gauverband gruppierte Chöre wie z.B. „Bendl“¹⁴⁰, „Slavoj“¹⁴¹, „Hlahol“¹⁴², „Tovačovský“¹⁴³ und „Hálek“¹⁴⁴ führten Fibich auf.

„Lumír“ fand genug Kräfte, auch während des Ersten Weltkrieges zu wirken. Die tschechische Musik wurde zu einem wichtigen Mittel der Stärkung der nationalen Identität und im Repertoire fehlte nicht einmal Fibich. Das Melodram *Věčnost* sang am 1. 2. 1917 im Programm des vierten Lumír-Musikabends Frl. Pippichová. Sie erschien auch im Programm des nächsten Lumír-Musikabends am 2. 6. 1917 und vor dem Publikum des Tschechischen Hauses in Wien sang sie den Gesang der Margita aus der Oper *Pád Arkuna*. Das symphonische Gedicht *Toman a lesní panna* erklang im Konzert, dessen Erlös dem Fond für erblindete Soldaten zukam; Das „Tonkünstlerorchester“ im Konzerthaus leitete am 15. 4. 1917 der in Prag lebende Dirigent und Komponist Otakar Ostrčil, ein ehemaliger Schüler Fibichs. In der Schlussphase seiner Chorleitertätigkeit in „Lumír“ wählte Jaromír Herle für das Programm des am 18. 12. 1918 stattgefundenen Kammerkonzerts die Přemysl-Arie aus der Oper *Šárka*; der Sänger war Dr. Hanuš Peterka. Mit dem Chorleiterwechsel begann in „Lumír“ eine neue Epoche. Der Abschiedsabend mit dem Chorleiter Herle fand im Frühling 1921 im Zeichen zweier Jubiläen statt: Seinen 50. Geburtstag feierte der in Prag wirkende Komponist Vítězslav Novák und zugleich erinnerte man an den 20. Todestag Fibichs. Damals erklang im mittleren Saal des Konzerthauses *Jarní romance*; Soli sangen Inča Parisová und Vladimír Tuláček. Der neue Lumír-Chorleiter Jaroslav Jindra war ein aktiver Propagator der Musik Fibichs. So präsentierte sich Lumír z.B. schon am 7. 12. 1921 und am 22. 1. 1922 mit dem Melodram *Štědrý den* (J. Jindra selbst begleitete František Melichar am Klavier). Doppelgesänge für Frauenchor erklangen anlässlich der feierlichen Übergabe der goldenen historischen Medaille und des Diploms des Vereins „Pěvecká župa československá“ [Tschechoslowakischer Gesanggau]¹⁴⁵ an Jan Stiebler am 17. 1. 1928. Die *Jarní romance* wurde zum Bestandteil des außerordentlichen Lumír-Konzertes; seine Interpreten waren am 7. 3. 1925 im Konzerthaus die Pressburger „Akademické sdružení“ [Akademische Vereinigung] und das „Wiener Sinfonie-Orchester“. Fibichs Chöre für Frauenchor sang „Lumír“ in seinem Konzert am 8. 5. 1932 (*Ty perly modrojasné, Když patřím na kvítečka* und *O tobě sním*) und anlässlich der Soiree in „Slovanská beseda“ am 16. 1. 1932 die Lieder für Frauenchor.

¹⁴⁰ Am 23. 3. 1930 wurde ein Frühlingskonzert des Vereins Bendl veranstaltet, Soli in *Jarní romance* hatten K. Birhanzl und B. Urbanová.

¹⁴¹ Am 17. 4. 1927 und am 18. 4. 1927 feierte der Verein Slavoj 60 Jahre seiner Existenz.

¹⁴² Am 17. 10. 1937 feierte der Verein Hlahol 40 Jahre seiner Existenz. Dabei wurde *Jarní romance* aufgeführt.

¹⁴³ Am 6. 11. 1932 wurde die Feier zum 40. Jubiläum der Tätigkeit des Vereins Tovačovský veranstaltet, am Programm standen u.a. Fibichs Werke *Tam po javorem* und *Toužebný jara již zavítal čas*.

¹⁴⁴ Am 20. 11. 1932 veranstaltete der Verein Hálek zum 40. Jubiläum der Mitgliedschaft von M. Marušková eine Feier, bei der der Violinvirtuose František Drdla *Poem* spielte.

¹⁴⁵ Zentrale Organisation der tschechischen Sängerschaft mit dem Sitz in Prag.

Alle bis jetzt festgestellten Aufführungen bezeugen, dass das tschechische Wien mit den Werken Fibichs relativ oft vertraut gemacht wurde. Es ist zu betonen, dass die Wiener Tschechen das ganze Spektrum des Fibich-Schaffens hören konnten. Obwohl es Bemühungen gab, die Werke in ihrer ursprünglichen Form aufzuführen, musste man sich oft mit dem Ersatz des Orchesters durch Klavier begnügen. Groß ist der Verdienst des Brünner Nationaltheaters durch die Aufführung der Oper; seine Besuche in Wien wurden jedes Mal zu einer neuen Motivation für die Kulturaktivisten. – Obwohl Fibich selbst keine Stellung im imaginären Lexikon der Musikkultur der Wiener Tschechen hat, beeinflussten seine Werke die Entwicklung des Repertoires markant. Aus Sicht der Musikforschung ist das Thema Fibich und tschechisches Wien immer noch offen; nicht klar genug wird, wer aller zu den Propagatoren in der tschechischen und deutschen Musikszene Wiens zählte. Man kann die Existenz der engen Kontakte zwischen Fibich und „Slovanský zpěvácký spolek“ voraussetzen obwohl es leider nur Fragmente aus dem Archiv dieses Vereins gibt. Sicher ist aber, dass der Chor „Lumír“ keine Kontakte zu Fibich hatte. Ein offenes Forschungsfeld ist auch die Ergänzung der Namen der Interpreten.

Übersetzt von Anna Stacher-Gfall

Vienna ca. 1900 and the Viennese Reception of Works by Zdeněk Fibich

Summary

Vienna was a city of many nationalities with a population coming from all parts of the monarchy. This fact established the prerequisites for relations of a positive nature and yielded positive results, such as the capability of communication in more than one language, opportunities for mutual cultural inspiration, and the like, but also created a hotbed for growth of xenophobic feelings aimed in various directions. Assimilated Bohemians, Moravians, and Slovaks with their pro-Austrian sentiments formed a strong contrast to German nationalists and thus served as a reinforcement for liberal and social-democratic political agendas. As concerns Vienna, Czechs were the only stratum of its population that could really be considered a national minority and acted as such in relation to the state and the land of their origin. The exclusive position of the Czech minority was determined by geographical proximity to the motherland, with which ties were maintained, and by its social makeup. No other minority created a structure of organizations and societies in Vienna with such a broad range of interests. The share of Bohemians and Moravians in the city's cultural life played a role in the reception of artists coming from those regions and of their works, in their integration into Viennese cultural life, and in generating feedback to the land of their origin.

This contribution is devoted to the reception of works by Zdeněk Fibich on both levels: in official Viennese (German-language) musical life and in enterprises of the Czech

minority. Period opinions concerning Fibich and his works are documented based on responses to performances of his works, while broader geopolitical and aesthetic associations are also suggested. Although incomparably fewer works by Fibich were performed in Vienna than by other Czech composers (quite apart from Dvořák, who clearly predominated), he did find his devotees and promoters in Vienna among journalistic, artistic, and private circles. Fibich was considered a modern composer with the courage to experiment, although he built on the bequest of his precursors and linked his work to theirs. He was called the continuation of the Smetana-Dvořák line of development, but was viewed as having freed himself from stylistically-narrow nationalist ties, taking instead a cosmopolitan stance.

Translated by David Beveridge

Videň kolem roku 1900 a tamní recepce děl Zdeňka Fibicha

Shrnutí

Videň byla mnohonárodnostním městem a její obyvatelstvo se rekrutovalo ze všech částí monarchie. Tato skutečnost vytvářela předpoklady pro vztahy pozitivního charakteru a přinášela pozitivní výsledky, jako byla schopnost vícejazyčné komunikace, možnosti vzájemné kulturní inspirace a podobně, zároveň však vytvářela podhoubí pro nárůst různosměrných xenofobních pocitů. Asimilovaní Češi, Moravané a Slováci se svým proračanstvím výrazně odlišovali od německých nacionalistů a byli tedy posilou pro liberální a sociálně demokratický politický směr. Pokud jde o Videň, jedinou vrstvou jejího obyvatelstva, která se opravdu mohla považovat za národní menšinu a jako taková vystupovala vůči státu i vůči zemi svého původu, byli Češi. Výlučné postavení české menšiny bylo dáno geografickou blízkostí k mateřské zemi, s níž neztrácela vazby, i jejím sociálním složením. Žádná jiná z menšin si ve Vídni nevytvořila tak zájmově širokou spolkovou strukturu jako Češi. Podíl Čechů a Moravanů na kulturním osvětí Vídne sehrál svou roli v přijímání umělců pocházejících z Čech a jejich výtvorů, v jejich začlenění do vídeňského kulturního života i ve vytváření zpětné vazby na zemi jejich původu.

Příspěvek je věnován recepci děl Zdeňka Fibicha v obou rovinách, v oficiálním vídeňském (německojazyčném) hudebním životě i v podnicích české menšiny. Na základě ohlasů na uvedení jeho skladeb je dokumentován dobový názor na jeho osobnost a dílo a naznačeny širší geopolitické a estetické souvislosti. Přestože bylo ve Vídni provedeno nepoměrně méně Fibichových děl než děl jiných českých skladatelů (a to i bez jednoznačné převahy Dvořákovy), našel ve Vídni příznivce a propagátory v žurnalistických, uměleckých i soukromých kruzích. Fibich byl považován za moderního skladatele, odvažujícího se experimentovat, vycházejícího přitom z odkazu svých předchůdců a navazujícího

na ně. Byl označován za pokračování linie smetanovsko-dvořákovské, jenž však zároveň překračoval stylově úzkou národní vazbu a orientoval se kosmopoliticky.

Keywords

Reception of Fibich's works; Vienna.

Schlüsselwörter

Rezeption der Fibichs Werke; Wien.