

Zdeněk Fibichs Musiksprache in seinen Konzertmelodramen

Helmut Loos

Eine ganz eigenartige Stellung nimmt das Melodram als musikalisch-literarische Mischgattung in der Geschichte der Kunst ein. Oft verlacht nach Johann Nikolaus Forkels Diktum vom „Nothbehelf“, Johann Gottfried Herders Spruch von der „mißlichen Gattung“¹ und Richard Wagners unbarmherziger Charakterisierung, mit Recht sei „das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden“,² hat es doch immer wieder Aufmerksamkeit und Interesse geweckt. Es hat sich durch seine Geschichte als eigene Kunstgattung erwiesen und in verschiedene Typen von Monodram über das Duodram und Konzertmelodram bis zum Bühnenmelodram ausdifferenziert. Bei böhmischen Komponisten erfreute es sich besonderer Pflege, Georg/Jiří Benda ist als einer der ersten erfolgreichen Schöpfer der Gattung berühmt, und František Škroup hat sie als nationale Gattung in tschechischer Sprache eingeführt.³ Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildeten die sechs Konzertmelodramen und die Bühnenmelodramen, die Trilogie „Hippodamia“ von Zdeněk Fibich. Als „die Kulmination des europäischen Melodrams“ ist sie von Jaroslav Jiránek bezeichnet worden.⁴

¹ Zitiert nach Monika Schwarz-Danuser, „Art. Melodram“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage, Sachteil*, Bd. 6 (Kassel, 1997), Sp. 67–99.

² Richard Wagner, *Oper und Drama*, zitiert nach: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4 (Leipzig [1911]), S. 4.

³ Petr Vít, „Zur Tradition des Melodrams in Böhmen im 19. Jahrhundert“, in: Christine Heyter-Rauland (Hrsg.), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie, Kirchenmusik, Melodrama* (Mainz 1993), S. 202–211.

⁴ Jaroslav Jiránek, „Die Semantik des Melodrams. Ein Sonderfall der musiko-literarischen Gattungen, demonstriert am Werk Zdeněk Fibichs“, in: Walter Bernhart (Hrsg.), *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analysen* (Tübingen 1994), S. 153–174, hier 161. – Siehe auch ders., „Zdeněk Fibichs szenische melodramatische Trilogie Hippodamia“, in: Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf (Hrsg.), *Festschrift Christoph Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (Tutzing 1997), S. 587–591. – Siehe auch ders., „Zur Geschichte und Theorie des Melodrams“, in: Jan Vičar und František Havelka (Hrsg.), *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Musicologica Olomucensia VI* (Olomouc 2001), S. 95–125.

Bereits in seinem ersten Konzertmelodram *Štědrý den* [Der Weihnachtstag], Op. 9 nach Karel Jaromír Erben (1811–1870) für Sprecher und Klavier von 1875 (1880 ediert), 1899 für Orchester (1899) gesetzt, schließt Fibich eng an die musiksprachlichen Traditionen der klassisch-romantischen Musik an.⁵ Die Geschichte zweier unverheirateter Mädchen wird von Erben in fünf Gedichten erzählt, die in der Gegenüberstellung von Hochzeit und Tod im vierten Gedicht ganz konträre Schicksale thematisieren. Fibich macht dies musikalisch durch Walzer (*Valse lento, Molto vivace*) und Trauermarsch (*Marcia funebre*) emotional nachvollziehbar. Bis in die Tonartencharakteristik hinein, wie sie Schubart beschrieben hat, lässt sich dies verfolgen, der Walzer in „B-Dur, *heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen* nach einer besseren Welt“, der Trauermarsch in „es-Moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düsteren Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens atmet aus dem gräßlichen es-Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.“⁶ Die beiden kontrastierenden Hauptthemen des Melodrams stehen in h-Moll, sie bedeutet nach Schubart: „Ist gleichsam der Ton der *Geduld*, der stillen *Erwartung seines Schicksals* und der *Ergebung* in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigtes Murren oder Wimmern auszubrechen.“⁷ In der Themencharakteristik zeichnen sich bereits die Schicksale der beiden Mädchen ab, das erste „sostenuto“ in tiefer Lage mit Sextintervallen als großer Geste, chromatischen Gängen und fallenden Sekunden als Seufzerfiguren schicksalhaft drohend, das zweite in hoher Lage mit Terzsprüngen und durchlaufender Rhythmik als eine Art „Spinnerthema“ erkennbar zuversichtlich und vorwärtsgerichtet. Die tonsprachlich zu erklärende Kompositionsweise beinhaltet die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren, was die Verwendung musikalischer Formen, hier das Rondo, und sinfonischer Techniken, hier die Thementransformation, keineswegs ausschließt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an anderen Konzertmelodramen Fibichs anstellen. Als Orchesterwerk hat er *Vodník* [Der Wassermann], Op. 15 nach Karel Jaromír Erben im Jahre 1883 komponiert und gleich auch einen Klavierauszug dazu vorgelegt. Zum zweiten Mal wählte Fibich damit einen Text des tschechischen Schriftstellers, der sich als Mitarbeiter von František Palacký mit Quellen der Städte Tábor und Domažlice beschäftigte, die für die Idee der tschechischen Wiedergeburt eine besondere Bedeutung besaßen, und der sich mit der Sammlung tschechischer Volkslieder und Volksmärchen sowie weiteren historischen und volkskundlichen Studien maßgeblich zur nationalen tschechischen Bewegung beitrug. „Der Wassermann“ – bekanntlich auch von Antonín Dvořák (1896) als Sinfonische Dichtung gestaltet – stellt eine besonders grausame Variante des in europäischen Sagen, Mythen und Märchen häufig auftretenden Wassergeistes dar, der ein

⁵ Helmut Loos, „Fibichs Weihnachtmelodram *Štědrý den* und sein Verhältnis zur Kirchenmusik“, in: Jana Fojtíková und Věra Šustíková (Hrsg.), *Fibich - Melodrama - Art Nouveau. Report of the International Scientific Conference. Prague, October 20–22, 2000* (Prag 2000), S. 193–198.

⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu eine Ästhetik der Tonkunst* (Jürgen Mainka, Hrsg.; Leipzig, 1977), S. 286. Zitate im Folgenden S. 284–286.

⁷ *Ebd.*

Mädchen als Braut zu sich in den See holt, ihr nur widerwillig einen Besuch der Mutter daheim gestattet und, als sie von dort nicht zurückkehrt, das gemeinsame Kind getötet vor die Türe wirft. Fibich hat seine Komposition in vier Teile gegliedert. Das musikalische Hauptthema des gesamten Melodrams ist dem Wassermann zugeordnet und besteht in einem viertaktigen Satz in h-Moll, gegliedert in zweimal einen plus zwei Takte, angereichert durch einige Dissonanzen und chromatische Rückungen. Bereits die düstere langsame Einleitung (Andante) beginnt mit diesem Thema, das ab Takt 23 (Allegretto) zweimal durchaus undramatisch exponiert wird. Der zweite Teil (Andantino espressivo) steht in G-Dur und bildet mit seinem 3/4-Takt im Polonaisenrhythmus einen positiven Gegensatz zum ersten Thema. Es handelt sich inhaltlich um die traute Menschenbehausung des Mädchens und ihrer Mutter als Gegenwelt zur dunklen und kalten See des Wassermanns. Doch schnell wird das Thema nach e-Moll eingetrübt, eine drohende Figur des ersten Teils taucht wieder auf (Teil I Takt 47–50, Teil II Takt 30/31), und nach einem geradezu drastisch musikalisch-bildlich dargestellten versinken des Mädchens und dem Aufsteigen der sie verschlingenden Wellen (Takt 33–38) kehrt am Ende des zweiten Teils das erste Thema, das des Wassermanns, in g-Moll wieder. Das dritte Stück schildert die öde und dunkle Welt des Wassermanns, in der das Mädchen mit ihrem Kinde leben muss. Ein Andante im wiegenden 6/8-Takt nimmt das h-Moll des ersten Teils wieder auf. Das Thema des Wassermanns bringt seine Anwesenheit musikalisch zum Ausdruck (in e-Moll), Das Mädchen singt seinem Kind ein Wiegenlied (in G-Dur). Ihre Sorgen werden von der drohenden Figur untermalt (Takt 44–51), das Thema des Wassermanns setzt sich durch (Takt 95 und 106 durchführungsartig verarbeitet). Das wiegende Andante wird noch einmal kurz aufgegriffen (Takt 117), doch am Ende steht das Thema des Wassermanns als mächtige Drohung. Der vierte und letzte Teil beginnt in G-Dur (Andantino amoroso) mit dem glücklichen Aufenthalt des Mädchens zuhause bei der Mutter, dann bricht die Katastrophe herein, mit vernehmlichem Klopfen, das schon in der Einleitung angeklungen ist (Teil I Takt 18, Teil IV Takte 45, 56, 67), begehrt der Wassermann Einlass, seine Wut steigert sich bis zur Raserei, deutlich umgesetzt mit der Verarbeitung des ersten Themas, mit dem das Stück tragisch endet. Gerade hier am Ende darf musikalisch getrost von einer Art leitmotivischer Behandlung des Themas gesprochen werden, denn entsprechend zum psychologischen Fortgang der Handlung wird das Thema moduliert (ausgehend von B-Dur Takt 46 über c-Moll Takt 86 und 92) und motivisch-thematisch verarbeitet, dies betrifft auch das drohende Motiv, das hier (Takt 100) wieder auftaucht. Die Ausgangstonart h-Moll ist am Ende wieder erreicht. Christian Friedrich Daniel Schubart bezeichnet die Tonartencharakteristik von h-Moll als „Ton der Geduld, der stillen Ergebung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung“, als sanfte „Klage“, eine Aussage, die nicht recht auf das wilde Treiben des Wassermanns passen mag. Auf die im Stück die Gegenwelt repräsentierende Tonart G-Dur passt dagegen Schubarts Charakterisierung als „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für die aufrichtige Freundschaft und treue Liebe“.⁸ Von den

⁸ *Ebd.*

musikalisch-rhetorischen Figuren über die Tonartencharakteristik bis zu den Mitteln des modernen Musikdramas nutzt Fibich mithin die vielfältigen traditionellen Möglichkeiten einer plastischen dramatischen Gestaltung des Textes in einer freien, undogmatischen Weise.

Für Sprecher und Klavier hat Fibich im Jahre 1883 sein Melodram *Královna Ema* [Die Königin Emma] komponiert, Text von Jaroslav Vrchlický, Pseudonym für Emil Frída (1853–1912), einem bedeutenden tschechischer Dichter.⁹ Wie Erben gehörte Vrchlický der tschechischen Nationalbewegung an, war aber Vertreter einer jüngeren Generation und einer anderen Ausrichtung. Vrchlický wurde 1893 Professor für Europäische Literatur an der tschechischen Karls-Universität Prag und übersetzte viele Klassiker der europäischen Literatur ins Tschechische. Mit der Legende vom heiligen Prokop gestaltete Vrchlický 1879 einen patriotischen Stoff über eine Gestalt der christlichen Tradition Böhmens, den Gründer des Klosters Sázava [Sasau] und böhmischen Landespatron. Musikhistorisch bedeutsam ist Vrchlický als Libretist von Dvořák's Oratorium *Svatá Ludmila* [Die heilige Ludmilla] und seine letzten Oper *Armida* (1902–1903), beides ebenfalls Stoffe aus christlicher Tradition.¹⁰ Auch Fibichs Melodram *Královna Ema* gehört in dieses thematische Umfeld.¹¹ Die Titelheldin hat sich nach dem frühen Tod ihres ersten Kindes Erich von ihrem Gatten zurückgezogen und geschworen, nie wieder Mutter zu werden. König Ethelbert, ihr Gemahl, der einen Erben ersehnt, verkündet seinem Rat, darunter Emmas Vater Sver, voller Verzweiflung den Entschluss, sich scheiden zu lassen, und hat dafür schon das Einverständnis Roms eingeholt. Da kehrt Emma im Büssergewand an den Hof und zu ihrem Gatten zurück. Ein Traum hat sie aus ihrer Isolation gerissen, sie bittet um Verzeihung und erneute Aufnahme, die ihr zum höchsten Glück auch des Vaters gewährt wird. Die glückliche Wendung der Geschichte wird musikalisch durch eine Moll-Dur-Dramaturgie umgesetzt, die eine berühmte Musiktradition besitzt.¹² Dabei ist

⁹ Zdeněk Fibich, *Královna Ema a Hakon* (Jiří Kopecký und Tomáš Kráčmar, Hrsg.; Olomouc 2009).

¹⁰ *Armida* ist eine berühmte Figur aus *La Gerusalemme liberata* [Das befreite Jerusalem] von Torquato Tasso, vielfach musikalisch verarbeitet, u.a. von Jean-Baptiste Lully (*Armide*, 1686), Georg Friedrich Händel (*Rinaldo*, 1710/11), Carl Heinrich Graun (*Armida*, 1751), Niccolò Jommelli (*Armida abbandonata*, 1770), Antonio Salieri (*Armida*, 1771), Christoph Willibald Gluck (*Armide*, 1777), Domenico Cimarosa (*L'Armida Immaginaría*, 1777), Joseph Haydn (*Armida*, 1783), Vincenzo Righini (*La Gerusalemme liberata ossia Armida al campo de Franchi* und *La Selva incantata*, 1803) und Gioacchino Rossini (*Armida*, 1817).

¹¹ Vrchlický hat anscheinend Ethelbert (um 552–616), der als König von Kent mit Bertha verheiratet war, mit Æthelred (um 968–1016), dem König des angelsächsischen Königreichs Wessex in England verwechselt, dessen zweite Ehefrau Emma (1002) Mutter von Eduard dem Bekenner war, der als König von England 1042 bis 1066 das Christentum förderte und 1161 heilig gesprochen wurde. Jedenfalls handelt es sich um eine Geschichte aus der christlichen Missionierung Englands.

¹² Stefan Keym, „Wien–Paris–Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer ‚histoire croisée‘“, in: Mieczysław Tomaszewski (Hrsg.), *Beethoven. Studien und Interpretationen*, Bd. 4 (Kraków 2009), S. 407–419. – Ders., „Vom Patriotismus zum Pantheismus: Die ‚per aspera ad astra‘-Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz“, in: Joachim Braun, Kevin C. Karnes, Helmut Loos und Eberhard Möller (Hrsg.), *Musikgeschichte in*

interessant, dass die programmatische Wendung von d-Moll nach D-Dur zu den Worten geschieht: „betend, bitter weinend, [...] Hier steht ich klagend nun vor dir, voll Asche ist mein Haar [...]“, Worten, denen nach musikalisch-rhetorischer Tradition Dissonanzen und chromatische Gänge (*passus duriusculus*) unterlegt werden. Fibich dagegen gestaltet musikalisch genau an dieser Stelle die lösende und befreiende Wirkung der Reue, die bereits vor ihrer Akzeptierung durch den König für Emma eintritt. Gleichzeitig ist es die Wendung des Hauptthemas des Stücks von Moll nach Dur, die an dieser Stelle geschieht. Es besitzt mit dissonanten Akkorden und chromatisch abfallenden Linien in Oberstimme und Mittelstimme einen klagenden Charakter (*piangendo*) und ist Emma zuzuordnen. Mit der Wendung nach D-Dur (Takt 162, *dolce e flebile*) wird die Chromatik aufgelöst und die Rhythmik vereinfacht, das Stück endet mit einer hymnischen Präsentation des Themas (Takt 199). Dem anfangs so trostlosen Ausdruck des Hauptthemas entsprechen zwei Motive, die ihm vorangestellt und den verzweifelten Männern, Vater und Ehemann, zuzurechnen sind: einem Dreiklangsthema mit punktiertem Auftakt und Quintfall sowie einem auftaktigen Motiv, das in drei Schritten (im Bass von D nach Gis, Tritonus) auf einen verminderten Akkord abzielt. Beide Motive enthalten auf der betonten Zählzeit einen dissonanten Akkord, bei dem zweiten Motiv durch ein *Sforzato* zusätzlich akzentuiert. Auch diese beiden Motive bilden wesentliche Gestaltungselemente der Komposition. Vom ersten Motiv wird sogleich das fallende Intervall abgespalten, rhythmisch verschoben und mit Erweiterung zu einer Sexte und (Takt 128 in ursprünglicher Rhythmik) Septime als Seufzer verarbeitet. Nach der Einleitung kommt ihm allerdings keine größere Bedeutung mehr zu. Bis zum Schluss hält sich das zweite Motiv, noch in die Dur-Apotheose klingt es (Takt 181) drohend hinein, bevor es sich (Takt 191) konsonant in Dur wandelt. Mit weniger als 8 Minuten ist *Die Königin Emma* nur gut halb so lang wie *Der Wassermann* und in einem Stück durchkomponiert. Es wäre nach meiner Auffassung unangemessen, hier nach sogenannten rein musikalischen Formen zu suchen, etwa eine Rondoform zu konstatieren, indem Passagen zwischen dem in immer neuer Verwandlung auftretenden Hauptthema zu eigenständigen Formteilen erklärt werden. Wichtiger erscheint die an verschiedenen Stellen punktuell auftretende Textvertonung, etwa „Ich ging durch einen langen Gang“ mit laufenden Achtelketten (Takt 105, *walking bass*) oder die Jubelfanfane (Takt 177). Beherrschend und für das Stück musikalisch entscheidend aber ist die fortschreitende Verarbeitung des Hauptthemas, mit dem die innere Wandlung der Königin nachgezeichnet wird. Die rhythmische Struktur des Themas wird schrittweise vereinfacht. Zunächst noch original (Takt 62) setzen sich immer stärker Halbe und Viertelnoten durch (nur eine Punktierung bleibt letztlich erhalten): erstmals Takt 77 in g-Moll auf, dann Takt 92 in d-Moll, Takt 110 in As-Dur und Takt 151, kurz vor der Dur-Wendung, in d-Moll. Verbunden mit den Modulationen und weiteren motivisch-thematischen Prozessen ergibt sich der Befund einer psychologisierenden Leitmotivtechnik im Sinne Richard Wagners. Als Darstellung des Gesundungsprozesses der *Königin Emma*, ihrer Katharsis

(Reinigung), verkündet Fibichs Melodram seiner Zuhörerschaft eine optimistische und tröstliche Botschaft.

Doch dies ist ein absoluter Einzelfall unter Fibichs Konzertmelodramen, und das Bühnenmelodram ist dabei mit einzubeziehen. Alle anderen Stoffe, die Fibich melodramatisch gestaltet hat, sind voller Grausamkeit, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Neben *Der Wassermann* betrifft dies auch *Pomsta květin* [Die Rache der Blumen] für Sprecher und Klavier, das Fibich 1877 nach einem Text von Ferdinand von Freiligrath in der Übersetzung von Jaroslav Vrchlický komponiert hat, und sein letztes Bühnenmelodram *Hakon*, Op. 30 für Sprecher und Orchester von 1888, wieder auf einen originalen Text von Vrchlický. Ganz im Unterschied zu *Die Königin Emma* thematisiert Vrchlický hier in national-patriotischem Sinne die Geschichte eines Helden, der nach seinem norwegischen Vornamen Hakon (acht norwegische Könige trugen den Namen Haakon) in der nordischen Mythologie anzusiedeln ist. Dementsprechend und in schöner Übereinstimmung mit Richard Wagners *Ring des Nibelungen* bilden Odin (alias Wotan) und Walhall den religiösen Horizont, mit dem sich Hakon widerwillig aufbegehrend zur Rettung des Vaterlands doch verbündet. Er lässt sich von Odin Kraft verleihen, mit der er alle Feinde schlägt. Doch als Sieger nach Hause zurückkehrend, tötet seine Umarmung die Geliebte. Dies als Rache des Gottes verstehend, gibt sich Hakon selbst den Feuertod. Musikalisch bildet ein choralartiger Satz in Des-Dur den Rahmen des Melodrams (Takte 1-11, 15-17, 240-243 = 6/7 + 10/11; dazwischen auch kurze Einwürfe 85/86, 179, 193-195), er steht für den steinernen Gott Odin. Aus einem Dreiklangsmotiv - Terz aufwärts, Sechste abwärts, rhythmisch vom Ausgangston als punktierter Sechszehntel mit einem Schleifer aus einer Vierundsechzigsteltriole zur Terz leitend - bildet Fibich ein Thema, das Wildheit, Gefahr und Schicksal ausdrückt; es markiert die entsprechenden Stellen. Das Hauptthema tritt erst in Takt 32 genau an dem Punkt auf, an dem erstmals der Name des Helden Hakon genannt wird; es ist von da an mit seinem Schicksal verbunden. Das Hauptthema zeichnet die psychische Verfassung des Helden nach, indem es durch Thementransformation (wie sie Liszt als sinfonische Technik entwickelt hat) seinen Charakter ändert. Die Vortragsanweisungen und die inhaltlichen Positionen lassen dies aufscheinen: Hakons Auftreten *poco maestoso ma non fuoco* (Takt 32) und *Maestoso* (Takt 46), Bitte um Kraft (Takt 74), Kampf zur Befreiung des Vaterlands durchführungsartig (Takt 111-128), Siegeshymnus *Allegro maestoso* (Takt 137-162), Liebespassage *Andantino* (Takt 163-178), Tod der Geliebten und Schwinden der Kraft in Kombination mit Dreiklangsmotiv (Takt 180/181 und 187/188), Rückkehr zu Odin *Maestoso* (Takt 203), Abschied von der toten Geliebten *Andantino* (Takt 226).¹³ Nur einmal, am Anfang tritt das Hakon-Thema in

¹³ Es ist zu diskutieren, inwieweit es sinnvoll ist, musikalische, sogenannte „absolute“ Formen in den Melodramen festzustellen. Ich halte dies bei programmatischer Musik für eine falsche Reverenz vor der Idee der absoluten Musik, wie sie zu finden ist bei Otto Klauwell, *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910. Franz Liszts Vorstellungen, dass in der Sinfonischen Dichtung der Inhalt die Form zu bestimmen habe, laufen diese analytischen Ansätze geradezu entgegen. Siehe dazu Helmut Loos, „Phantasie - Ouverture bei Tschaikowsky aus deutscher Sicht“, in: Vladimir A. Gurevič (Hrsg.), *Deutschland, Rußland und Ukraine - Musikbeziehungen in Vergangenheit und*

Des-Dur auf, in der Tonart des Odin-Chorals, nach Schubart ein „schielernder Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln, heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimmassieren. – Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesem Ton verlegen.“ Die folgenden Tonarten des Hakon-Themas sind C-Dur, „ganz rein [...] Unschuld, Einfalt, Naivität“, G-Dur (Siegeshymnus), „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft“ und B-Dur (Liebespassage), „heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt“. Das Dreiklangsthema, das ich mit Wildheit, Gefahr und Schicksal charakterisiert habe, tritt eingangs in b-Moll auf, nach Schubart „Moquerien gegen Gott und die Welt, Mißvergnügen mit sich und allem, Vorbereitung zum Selbstmord“.¹⁴ Die Reminiszenz an Schubarts Schrift darf sicher nicht als bewusst von Fibich gestaltetes Kompositionselement angesehen werden, sie vermag aber die anhaltende Wirksamkeit von Tonartencharakteristik durchaus zu verdeutlichen.

Der Held, der sich als Märtyrer für sein Vaterland opfert, ist ein beliebtes Motiv aller europäischer Nationalbewegungen. Als ein christlicher Geschichte entsprechendes Element verdeutlicht es die religiösen Züge, die diese Bewegungen im späten 19. Jahrhundert angenommen hatten. Mit den beiden Melodramen *Královna Ema* und *Hakon* ist die Frage aufgeworfen, wie Dichter, Komponist und Werk historisch und politisch in das gesellschaftliche Spektrum des Königreichs Böhmen einzuordnen sind. Im Jahre 2000 habe ich auf der Prager Fibich-Konferenz diese Frage aufgeworfen und die These aufgestellt, Fibich habe seine frühe Kirchenmusik bewusst vernichtet, um im Sinne der national-liberalen Bewegung, die in einem scharfen Gegensatz zum christlich-konservativen Lager stand, zu einem tschechischen Nationalkomponisten aufsteigen zu können.¹⁵ Später habe ich versucht, diese Frage einmal an Smetana und Dvořák heranzutragen und die These gewagt, Smetana sei den National-Liberalen, Dvořák den Christlich-Konservativen zuzurechnen, die in Böhmen auch als Jungtschechen und Alttschechen auftraten.¹⁶ Dies hat den entschiedenen Widerspruch von Vlasta Reittererová gefunden, die eine ausführliche Gegendarstellung geschrieben hat.¹⁷ Ich bin ihr dafür sehr dankbar, denn solche in aller

Gegenwart. Internationales Symposium St. Petersburg 27. September bis 1. Oktober 1994 (St. Petersburg 1996), S. 94–105.

¹⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu eine Ästhetik der Tonkunst* (Jürgen Mainka, Hrsg.; Leipzig, 1977), S. 284–286.

¹⁵ Helmut Loos, „Fibichs Weihnachtsmelodram *Štědrý den* und sein Verhältnis zur Kirchenmusik“, in: Jana Fojtíková und Věra Šustíková (Hrsg.), *Fibich - Melodrama - Art Nouveau. Report of the International Scientific Conference. Prague, October 20–22, 2000* (Prag, 2000), S. 193–198.

¹⁶ Helmut Loos, „Religiosität bei Smetana und Dvořák“, in: Helmut Loos und Eberhard Möller (Hrsg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 11 (Leipzig, 2006), S. 247–259. – Ders., „Teufel und Wassergeister – Märchenoper in Tschechien“, in: Matthias Herrmann und Vitus Froesch (Hrsg.), *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen* (Dresden 2007), S. 48–54.

¹⁷ Vlasta Reittererová, „Religiosität – Märchen – Sage bei tschechischen Komponisten. Einige Bemerkungen zum Betrag von Helmut Loos“, in: Joachim Braun, Kevin C. Karnes, Helmut Loos und

Freundschaft ausgetragene Kontroversen können klärend wirken. Meine Grundthese möchte ich noch einmal von den Grundlagen ausgehend erläutern und dann auf einige Bemerkungen Reittererovás eingehen.

Die sehr verbreitete ältere Säkularisierungstheorie¹⁸ besagt, dass in der Moderne und mit der Modernisierung seit der Aufklärung die traditionellen christlichen Religionen einen gesellschaftlichen Bedeutungsverlust erleiden, der zunehmend und unumkehrbar sei. Die Idee des Fortschritts ist damit verbunden, wie sie in der Musikwissenschaft lange dominierend war; Franz Brendel war einer ihrer frühen und eifrigen Vertreter. Diese Theorie ist in den vergangenen Jahrzehnten durch eine breite Forschung zur Entwicklung der Kunstreligion widerlegt worden, die im deutschsprachigen Raum neben einer ganzen Reihe anderer religiöser Strömungen wie Naturreligion (seit Goethe und Bacon), Deismus, Freidenkertum, Glaube an Bildung und Wissenschaft etc. eine besondere Signifikanz erlangte. Seit dem 18. Jahrhundert ist u.a. bei Klopstock, Herder, Friedrich Schlegel, Schelling, Schleiermacher, Novalis und Wackenroder eine Überhöhung der Kunst erfolgt,¹⁹ die in der romantischen Musikanschauung einen lange gesellschaftlich gültigen Ausdruck gefunden hat. Sie bildete gewissermaßen eine Gegenbewegung zu der Kritik am herkömmlichen christlichen Glauben, im 19. Jahrhundert verbunden mit Namen wie Schleiermacher, Fichte, Hegel, Comte, Feuerbach, Karl Marx und Max Weber. Die musikalische Kunstreligion verband sich mit der aus der Aufklärung hervorgehenden bürgerlichen Bewegung, die sich im frühen 19. Jahrhundert liberal und national definierte. Sie beinhaltet die Vorstellung vom Genie als höchster Ausprägung des Menschen, das absolute Freiheit und Schöpferium aus dem Nichts in sich vereint. In der Musik fand dies seinen Ausdruck in der Idee der absoluten Musik, die zu einer identitätsstiftenden Leitidee der fortschrittlichen bürgerlichen Gesellschaft wurde. Die antiklerikale, antichristliche Haltung des national-liberalen Bürgertums ist gerade im 19. Jahrhundert an erbitterten Auseinandersetzungen ablesbar, die als fundamentaler gesellschaftlicher Gegensatz diese Zeit bestimmten. In der deutschen Musikwissenschaft wurde die Idee der absoluten Musik zu einem dominanten Leitbegriff, wie ihn noch 1978 Carl Dahlhaus formuliert hat.²⁰ Diese Form einer teleologischen Musikgeschichtsschreibung ist inzwischen einer fundamentalen Kritik unterzogen worden²¹ und auch nach meiner Überzeugung nicht haltbar. An die Stelle einer abqualifizierenden Wertung „zweitrangiger“ Komponisten tritt die Frage nach der kulturpolitischen Stellung der Person und des Werks in seiner Zeit. Zu erklären, diese Frage sei nicht zu beantworten, kommt einem Offenbarungseid der

Eberhard Möller (Hrsg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 12 (Chemnitz 2008), S. 210–236.

¹⁸ Bis heute virulent insbesondere in Leipzig mit Detlef Pollack und Gert Pickel.

¹⁹ Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion* (Göttingen, 2006).

²⁰ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel 1978).

²¹ Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871* (Frankfurt a. M., New York, 2006).

Wissenschaft gleich. Wie schwierig und diffizil dies ist, hat Jan Brachmann am Beispiel von Johannes Brahms gezeigt.²²

Ein Grundproblem bei der Stellungnahme von Reittererová erscheint mir das Verständnis dessen, was als „religiös“ bezeichnet wird. Einerseits konzediert sie die Existenz von romantischer Kunstreligion und „eine[r] Art ‚patriotischer Religiosität‘“ (S. 214), andererseits bestätigt sie meine Zuordnung, dass Fibichs Melodram *Štědrý den* „mit dem religiösem (kirchlichen) Weihnachten [...] nichts zu tun“ hat, da es „abergläubisch-heidnischen Vorstellungen“ entstamme. Daraus leitet sie implizit ab, dass es darum nicht religiös verstanden werden könne. Dies ist in meinen Augen ein Fehlschluss, vielmehr ist es geradezu ein Charakteristikum des atheistischen Liberalismus, christliche Festinhalte durch Mythen der Nationalkultur zu ersetzen und damit über die Kunst nationalreligiös zu wirken, eine späte, wichtige Form: die nationale Kunstreligion. (Am Weihnachtsfest geradezu paradigmatisch ablesbar.) Die Unklarheit in den Begriffen, die Reittererová mir vorwirft, finde ich vielmehr in ihrem Satz: „Man darf nicht den religiösen Glauben, die Frömmigkeit, mit der neuen ‚Religion‘ der romantischen Kunst verwechseln.“ (S. 215). Der Satz wird nach meiner Auffassung stimmig, wenn ich in diesem Satz religiös gegen christlich tausche: „Man darf nicht den christlichen Glauben, die [christliche] Frömmigkeit, mit der neuen ‚Religion‘ der romantischen Kunst verwechseln.“ Religiös ist ein Oberbegriff, der sich eben nicht auf die christliche Tradition einengen lässt. Viele Einwände von Reittererová wenden Wertigkeiten an, die romantisches Musikverständnis voraussetzen und damit der kunstreligiös geprägten Tradition der Musikwissenschaft entstammen. (Denn die romantische Musikanschauung ist Ausgangspunkt und Grundlage der modernen musikalischen Kunstreligion.) Wenn sie Fibich (nach Jiránek) attestiert, als „Romantiker“ aufgewachsen zu sein, E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber und Robert Schumann bereits in der Jugend zur Kenntnis genommen zu haben und in einer „liberalen Atmosphäre“ aufgewachsen zu sein (S. 212), so nennt sie selbst alle Ingredienzien, die für die kunstreligiöse Prägung eines Komponisten entscheidend sind. Unter diesen Prämissen ist auch eine *Hebräische Elegie* für Männerchor und 4 Violoncelli als kunstreligiöses Werk zu verstehen (S. 213), gerade die Männerchöre der Zeit waren Hort der liberalen Kunstreligion. Reittererová operiert mit deutlich abwertend verstandenen Bezeichnung wie „schöpferische Unfreiheit“ (S. 212), „Gelegenheitskompositionen ohne Bedeutung“, „Auftragswerk“, „Brotsache“, „rein private Anlässe“ oder „die sogenannten ‚zweitklassigen‘ Komponisten“ (S. 214f.). Damit werden Wertungen aus dem Arsenal der autonomen Musik historisch angewandt, es wird das Kunstwerk an dem Anlass der Komposition gemessen, wie es schlechter musikwissenschaftlicher Usus ist. Im prominenten Falle von Beethovens *Missa solemnis*, den Reittererová (S. 215) anführt, ist längst erwiesen, dass alle Zweifel an ihrer Kirchlichkeit auf sehr dubiosen Uminterpretationen beruhen.²³

²² Jan Brachmann, *Kunst - Religion - Krise. Der Fall Brahms* (Kassel 2003; Musiksoziologie 12).

²³ Helmut Loos, „Zur Rezeption der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 82 (1998), S. 67–76. – Gerhard Poppe, *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Glaubensbekenntnis? Studien zur Rezeption von Beethovens Missa solemnis* (Beeskow, 2007).

Wenn Reittererová zu Recht darauf hinweist, dass beispielsweise das Wort „liberal“ in seiner historischen Bedeutung verstanden werden muss (S. 218), wie kommt es dann dazu, dass sie ihm anfangs eine Frage anhängt: „der liberale (atheistische?)“ (S. 211) Die liberale Bewegung des 19. Jahrhunderts war aufgrund der verbreiteten Religionskritik (Feuerbach) stark atheistisch geprägt. Nicht mit dem christlichen Menschenbild vereinbar ist die Vorstellung vom Genie, wie sie aus dem 18. Jahrhundert stammt und auch Brahms geprägt hat. Das „Selbstbewusstsein [eines originären Künstlers] aus eigener Kraft“ (S. 217) ist tatsächlich prometheisch gedacht und nicht mit einer Gotteskindschaft in Übereinstimmung zu bringen. Dem Geniekult ist auch die Idee zuzuordnen, dass große Musiker über ihrer Zeit und ihren gesellschaftlichen Strömungen ständen, wie es Reittererová für Brahms attestiert: „Bei Komponisten dieses Ranges wird es überhaupt schwierig, die ‚geistliche‘ und die ‚weltliche‘ Musik zu trennen“ (S. 216). Bei scheinbar „geringeren“ Komponisten gelingt ihr noch viel mehr, sie ordnet sie zeitgeschichtlichen Strömungen zu: Foerster der christlich-religiösen Richtung (S. 233), Novák (S. 232) und Janáček dem Pantheismus (S. 235). Allerdings macht sie bei letzterem einen methodisch sehr wichtigen und für mich richtungsweisenden Schritt: Sie charakterisiert nicht den Komponisten insgesamt, sondern einzelne Werke.

Auf Fragen der speziellen tschechischen Situation kann ich nicht weiter eingehen, dazu fehlen mir die Voraussetzungen. Ich möchte nur darauf hinweisen, dass die historisch nicht korrekte Bezeichnung gesellschaftlicher Strömungen mit konkreten Namen nicht notwendig falsch ist, da solche Strömungen längerfristig Bestand haben als ihre zeitbedingten Benennungen. Komponisten weltanschaulich zu verorten, wie es gerade für solche mit großer gesellschaftlicher Resonanz aufschlussreich ist, sollte nicht mit einer Fülle unzusammenhängender Einzelbeobachtungen abgewiesen werden und die Suche nach den verbindenden Grundlagen als den „vereinfachenden Klischees, die mit der objektiven Realität wenig zu tun haben“ (S. 236), zurückgewiesen werden. Dies dient nicht wissenschaftlicher Klärung, sondern in alter, kunstreligiöser Tradition der Mystifizierung.

Fragen wir also nach der weltanschaulichen Zuordnung der sechs Bühnenmelodramen von Fibich. Gerade an seinen beiden letzten, *Královna Ema* und *Hakon*, sind die christliche und die atheistische als zwei konkurrierende Wurzeln der nationalen Bewegung erkennbar. Dichter und Komponist, Vrchlický und Fibich haben also Werke für beide Richtungen der tschechischen Nationalbewegung geschrieben. Dies muss nicht als Paradoxon gewertet werden,²⁴ denn neben der für ältere Komponisten völlig unverdächtigen Position, von einem neutralen Standpunkt aus für verschiedene Situationen und Gelegenheiten musikalisch geeignete Werke zu schaffen (und somit aufgeführt zu werden), ist auch eine vermittelnde Stellungnahme möglich, die das gemeinsame Anliegen konkurrierender Parteien zu akzentuieren und damit versöhnend zu wirken sich bemüht. Allerdings wird eine persönliche Präferenz oder eine gesellschaftlich vermittelte Einbindung in eine bestimmte Richtung aus der Menge und Intensität entsprechender

²⁴ Paradox ist es allerdings, wenn Fibich am Schluss des Autographs von *Hakon*, dem das national-liberalen Werk, notiert: „17. 2. 1888. Soli Deo Gloria.“ Zdeněk Fibich, *Královna Ema a Hakon* (Jiří Kopecký und Tomáš Kráčmar, Hrsg.; Olomouc, 2009), S. 50.

Werke zu erkennen sein. Fibich als „Romantiker“ hat nicht nur – wenn ich richtig sehe – fünf seiner Konzertmelodramen im Sinne der national-liberalen Richtung geschrieben, sondern vor allem sein großes Bühnenmelodram *Hippodamie* einem antiken Stoff gewidmet. Dies geht auf Goethes Antike-Begeisterung zurück und ist in diesem Sinne als ein atheistischer Gegenentwurf zum christlichen Mittelalter zu verstehen. Dies hat auch Schiller in seinem Trauerspiel *Die Braut von Messina* formuliert, das in der Stadt spielt, „wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben“ (Brief Schillers an Körner vom 10. 3. 1803). Hier konkurrieren Träume, die christlich bzw. antik geprägt sind, aber der antike setzt sich durch, wird real (Schiller verarbeitet Motive aus Euripides’ *Phönizierinnen*, Sophokles’ *Ödipus* und Aischylos’ *Perser*). Fibich hat genau dieses Trauerspiel als Tragische Oper in 3 Akten (UA 1884) als sein letztes Werk dieser Gattung vertont.²⁵ Christentum und Antike als Bezugsgrößen und Vorbilder der konkurrierenden Gesellschaftströmungen waren seinerzeit eindeutig konnotiert. Die Vorstellung einer Versöhnung dieses „Weltenrisses“ wurde von der liberal-nationalen Seite der Musik aufgetragen, die als Kunstreligion die Differenzen aufzuheben vermöchte. Oberste Autorität dieser religiösen Vorstellung aber konnte nur der geniale Schöpfer sein, der Komponist. Er stieg zum Gott der bürgerlichen, national-liberalen Kunstreligion auf.

Zdeněk Fibich’s Musical Speech in His Concert Melodramas

Summary

The genre of melodrama occupies an entirely unique place in art history. It has proven to be a singular genre of art throughout its history. Various types of melodrama, such as monodrama, duodrama and concert melodrama, are quite distinct from staged melodrama. Bohemian composers in particular have fostered melodramas; Georg/Jiří Benda is famed for being one of the first successful creators in this genre, and František Škroup established it in the Czech language as a national form. Its development reaches a climax with Zdeněk Fibich’s six concert melodramas and *Hippodamia*, his trilogy of staged melodramas. These works have been designated as “the culmination of European melodrama” by Jaroslav Jiránek. This paper discusses how Fibich formulated his concert melodramas, and what their contents reveal about Fibich’s position with respect to the politics of art.

Translated by Judith Fiehler

²⁵ Gerald Abraham, „The Operas of Zdeněk Fibich“, in: *19th Century Music*, 19 (1985/86), S. 136–144. – Siehe auch Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 2: Donizetti – Henze (München-Zürich 1987).

Hudební řeč koncertních melodramů Zdeňka Fibicha

Shrnutí

Melodram jako hudebně literární druh zaujímá zcela zvláštní postavení v dějinách umění. Melodram se díky vlastním dějinám projevil jako samostatný umělecký druh a vydělily se různé typy od monodramu přes duodrama a koncertní melodram ke scénickému melodramu. Melodram se těšil obzvláštní pozornosti českých skladatelů, Jiří Benda proslul jako jeden z prvních úspěšných tvůrců v tomto oboru a František Škroup uvedl melodram jako národní druh do české řeči. Vrchol tohoto vývoje představuje šest koncertních melodramů a cyklus scénických melodramů *Hippodamie* Zdeňka Fibicha. Jaroslav Jiránek mluvil o kulminačním bodě evropského melodramu. Příspěvek se zabývá způsoby, kterými Fibich tvořil své koncertní melodramy, a ptá se, co vypovídají o umělecko-politických názorech skladatele.

Keywords

Zdeněk Fibich's melodrama; Art religion in 19th century; music analysis.

Schüsselwörter

Zdeněk Fibichs Melodramen; Kunstreligion des 19. Jahrhunderts; Musikanalyse.