

Zdeněk Fibich und seine Shakespeare-Oper *Bouře*

Helmut Loos

Shakespeare gehört zu den meist vertonten europäischen Schriftstellern.¹ Im 18. Jahrhundert wurde er als Prototyp eines Originalgenies entdeckt, das durch seine Missachtung aller Regeln Aristotelischer Poetik zum Leitbild des schöpferischen Künstlers und freien Menschen aufstieg. In Leipzig, der Stadt der Aufklärung, wurde bereits Johann Wolfgang von Goethe (1765–1768) mit diesem als fortschrittlich apostrophierten Menschenbild konfrontiert (plakativ greifbar in dem Theatervorhang von Adam Friedrich Oeser²), die Tradition prägte die Stadt noch hundert Jahre später zu der Zeit, als Zdeněk Fibich (1850–1900) hier studierte (1865–1867). Die Opern, die er als tschechischer Komponist geschrieben hat, werden insgesamt wenig beachtet. Von ihrem Sujet her sind sie etwa in den Fällen *Blaník* und *Šárka* dem tschechischen Nationalmythos zugehörig, ansonsten greifen sie klassische europäische Literatur auf wie *Nevěsta messinská* [Die Braut von Messina] von Schiller, *Bouře* [Der Sturm] von Shakespeare und *Hedy* nach Byrons *Don Juan*.

Die Theaterbühne übte auf Fibich von Anfang an eine große Anziehungskraft aus. Für eine Aufführung von Shakespeares *Romeo und Julia* komponierte er schon 1865 seine erste Bühnenmusik (Ouvertüre und Schlussmusik), es

¹ Hans Walter Gabler, Shakespeare in der Musik, in: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, hrsg. von Ina Schabert, 4. Aufl. (Stuttgart 2000), 765–781 https://pub.ub.uni-muenchen.de/13130/1/gabler_shakespeare_765_781.pdf (10.04.2020). Fibichs *Bouře* wird nicht genannt. Siehe auch Gary Schmidgall, *Shakespeare and Opera* (Oxford 1990).

² Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*. Zweiter Theil (= Goethes Werke, hrsg. v. Großherzogin von Sachsen, Bd. 27) (Weimar 1889), 156f.: „Oeser hatte die Musen aus den Wolken, auf denen sie bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich schweben, auf die Erde versetzt. Einen Vorhof zum Tempel des Ruhms schmückten die Statuen des Sophokles und Aristophanes, um welche sich alle neueren Schauspieldichter versammelten. Hier nun waren die Göttinnen der Künste gleichfalls gegenwärtig und alles würdig und schön. Nun aber kommt das Wunderliche! Durch die freie Mitte sah man das Portal eines fernstehenden Tempels, und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen beiden obgedachten Gruppen, ohne sie zu bekümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; und sah ihn daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun soll Shakespearen bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger zu bekümmern, auf seine eigne Hand der Unsterblichkeit entgegengehe.“

folgten viele weitere Gelegenheitskompositionen für das Theater zu Stücken von Goethe, Josef Kajetán Tyl, Gasparo Gozzi, Victorien Sardou, Henri Meilhac/Ludovic Halévy, Ladislav Stroupežnický und anderen. Bereits dieses Repertoire repräsentiert die europäische und nationale Literaturszene auf Prager Theaterbühnen in erstaunlicher Breite, wie sie sich in Fibichs Opern fortsetzt. Nach sechs abgebrochenen oder nicht öffentlich aufgeführten Opernprojekten wurde am 16. April 1874 mit *Bukovín* Fibichs erste Oper im Interimstheater zu Prag aufgeführt. Bereits zehn Jahre zuvor hatte Fibich als Vierzehnjähriger mit Unterstützung seiner Eltern ein Libretto von einem der führenden Vertreter der radikaldemokratischen tschechischen Nationalbewegung erbeten: Karel Sabina (1814–1877), Librettist von Smetanas *Die verkaufte Braut* (1866).³ Der junge Komponist erträumte sich ein Werk im Stile von Carl Maria von Webers *Freischütz* und erhielt als „minderjähriges Wunderkind“ von Sabina ein entsprechendes Libretto, allerdings – wie der Autor Otakar Hostinský gestand – von minderer Qualität.⁴ Die Handlung spielt sujetgemäß im tiefen Wald auf dem Schloss Zdislawitz (Zdislavice bei Kremsier in Mähren, Heimat von Marie von Ebner-Eschenbach). Die zwei Töchter der beiden dort herrschenden Brüder verlieben sich in den Ritter Bukovín von Buchlov (Herrscher von Burg Buchlau [Buchlov], keine 30 Kilometer von Zdislavice entfernt). Ein verworrenes Intrigenspiel um Liebe, Hass und Eifersucht mithilfe eines geheimnisvollen Zauberers und seines magischen Liebesamuletts entspinnt sich, es enthält alle Ingredienzien einer romantischen Oper und wird vom Komponisten entsprechend stimmungsvoll vertont, insbesondere die umfangreichen, mystischen Szenen im Wald. Dabei verwendet Fibich musikalisches Material aus seinen vorangegangenen Opernentwürfen und setzt wie sein Vorbild Weber Erinnerungsmotive ein.

Der tschechischen Nationalbewegung schloss sich Fibich auch mit seiner zweiten Oper *Blaník* an, die er auf ein Libretto von Eliška Krásnohorská komponierte. Die Dichterin und Frauenrechtlerin hat andere Textvorlagen für Opern von Bedřich Smetana und Karel Bendl verfasst und damit im Sinne der sogenannten nationalen Wiedergeburt zur Schöpfung einer tschechischen Oper beigetragen. Die Legende vom heiligen Berg Blaník, die durch Smetanas Sinfonische Dichtung international berühmt werden sollte, erzählt von einem Heer schlafender Ritter, die das in höchste Not geratene Böhmen unter der Führung des Heiligen Wenzel von Böhmen befreien würden. Wie alle Mythen hat die

³ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 28 (Wien 1874), 6ff. https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Sabina,_Karl (12.04.2020). – Sabina war noch nicht als Polizeispitzel enttarnt worden. Vlasta Reittererová / Hubert Reitterer, *Vier Dutzend rothe Strümpfe ... Zur Rezeptiongeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts* (=Theatergeschichte Österreichs, Bd. III, Heft 4) (Wien 2004), 109–113.

⁴ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Bukov%C3%ADn> (12. 04. 2020).

Geschichte eine wechselhafte Auslegung erfahren. Nach langem katholischen Verständnis war Krásnohorská anscheinend die erste, die das Heer mit den geschlagenen Hussiten identifizierte und somit an die Vereinnahmung von Jan Hus als Vorkämpfer der tschechischen Nation, vom Hussitentum als Höhepunkt tschechischer Nationalgeschichte anknüpfte.⁵ Fibich komponierte die Oper in den Jahren 1874 bis 1877 als Beitrag zum Wettbewerb für die Eröffnung des neuen Nationaltheaters, obwohl Smetanas *Libuše* [Libussa] als Eröffnungswerk bereits so gut wie feststand. Die Uraufführung von *Blaník* fand am 25. November 1881 im Interimstheater statt (das neue Nationaltheater war abgebrannt).

In den Jahren 1882/83 komponierte Fibich die Oper *Nevěsta messinská* op. 18 nach Friedrich Schillers Drama *Die Braut von Messina*. Das tschechische Libretto richtete sein enger Freund Otakar Hostinský ein. Schillers Trauerspiel stellte den Versuch einer Aktualisierung des antiken Dramas dar und bezog seine Aktualität aus der Auseinandersetzung konkurrierenden Kulturen, einem Clash of Cultures (Samuel P. Huntington). Es spielt in Messina, nach Schiller der Ort, „wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben“ (Schillers Brief an Körner vom 10. März 1803). Die Eltern der feindlichen Brüder und ihrer verborgenen Schwester, der Fürst und seine Frau Isabella, repräsentieren zwei verschiedene Kulturen: Der Vater lässt sich seinen Traum von einem „sternekundigen Araber, der sein Orakel war“, deuten, die Mutter den ihren von einem Mönch, einem „gottgeliebte[n] Mann“ (2. Aufzug, 5. Szene). Beide Deutungen treffen ein und führen gemäß antiken Vorbildern unausweichlich zur Katastrophe, zum Untergang des Geschlechts. Die gesellschaftliche Situation zu Fibichs Zeiten prägte eine ähnliche Auseinandersetzung zwischen dem traditionellen Christentum und der sich auf die Antike beziehenden Moderne, in Böhmen und Mähren verkörpert durch die Bewegungen der Altschechen und der Jungtschechen. Es wäre eine eigene Untersuchung, der Frage nachzugehen, wie Hostinský und Fibich diese Grundkonstellation im Einzelnen ausgestaltet und gewichtet haben. Jedenfalls erlebte die Oper mit der Uraufführung am 28. März 1884 einen totalen Misserfolg, sie wurde als allzu Wagnerisch abgelehnt und als „Die Braut von Messing“ verspottet, was Fibich zu einem zehnjährigen Rückzug von der Opernkomposition bewog.

Nachdem er bereits einige kürzere Konzertmelodramen komponiert hatte, wandte sich Fibich nun dem Bühnenmelodram zu und schuf eine groß angelegte Trilogie *Hippodamia* frei umarbeitet nach der griechischen Mythologie um den betrügerischen Tantalos, seinen Sohn Pelops und dessen Frau Hippodamia. Erst

⁵ In dieser Form wird sie im Anschluss an Alois Jirásek, *Böhmens alte Sagen* (Prag 1894), auch heute zumeist wiedergegeben.

1893/94 nahm er die nächste Oper in Angriff, Auftakt zu seiner Reihe von 5 späten Opern:

Bouře (Der Sturm, nach Shakespeare, Jaroslav Vrchlický), komp. 1893/94, UA 1895

Hedy (nach Byrons *Don Juan*, Anežka Schulzová), komp. 1894/95, UA 1896

Šárka (Anežka Schulzová), komp. 1896/97, UA 1897

Pád Arkuna (Der Fall von Arkun, Anežka Schulzová), Prolog *Helga* op. 55, 1898
Dargun, komp. 1898/99, UA 1900.

Nach *Hedy* behandeln die letzten drei Opern direkt oder indirekt nationalmythische Stoffe. *Šárka* hat die bekannte Geschichte der tschechischen Sagenfigur und des Mägdekriegs zum Thema. Mit *Pád Arkuna* und *Dargun* sind zwei historische Orte angesprochen, altslawische Kultstätten, die im Hochmittelalter von christlichen Dänen erobert und zerstört worden sind. Auf dem Kap Arkona an der Nordspitze von Rügen stand die Jaromasburg, eine Kultstätte der Ranen,⁶ Dargun war eine elbslawische Siedlung mit Burg, Wall und Wallgraben, bei der 1172 eine Zisterzienserabtei gegründet wurde.⁷ Die hier zum Tragen kommende Ansicht von einem frühen Clash of Cultures charakterisierte die tschechische Nationalbewegung in ihrem Kampf um die sogenannte nationale Wiedergeburt.

Bouře nach Shakespeares *Der Sturm* fällt aus dieser Reihe als Romanze mit komödiantischen Elementen heraus. Fibichs Librettist Jaroslav Vrchlický (1853–1912) war nicht nur ein Dichter, sondern auch ein sehr fleißiger Übersetzer europäischer Hochliteratur ins Tschechische und hat als Professor für europäische Literatur an der Karls-Universität Prag auch eine Vorlesung über Shakespeare gehalten. Nach Josef Bohuslav Foerster soll er sich selbst austafelt haben wie Prospero. Seinerzeit galt er als „der hervorragendste Vertreter der reflectirenden kosmopolitischen Richtung [...], die seit dem Anfange der Sechziger-Jahre der früheren nationalen (slavischen) entgegentrat.“⁸ Fibich hat mit der Auswahl dieses Stoffes und seiner kompositorischen Umsetzung dieselbe Richtung eingeschlagen, Librettist und Komponist zielten für die tschechische Oper höchstes europäisches Niveau an. Aus diesem Grunde vereint Fibich, wie

⁶ Heike Reimann / Fred Ruchhöft / Cornelia Willich, *Rügen im Mittelalter. Eine interdisziplinäre Studie zur mittelalterlichen Besiedlung auf Rügen* (Stuttgart 2011).

⁷ Hans-Jürgen Brachmann, *Das Zisterzienserkloster Dargun im Stammesgebiet der Zirzipanen. Ein interdisziplinärer Beitrag zur Erforschung mittelalterlicher Siedlungsprozesse in der Germania Slavica* (Stuttgart 2003).

⁸ Constantin von Wurzbach, Art. Vrchlický, Jaroslav, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 52. Theil (Wien 1885), 2–4, hier 4. https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Vrchlick%C3%BD,_Jaroslav (17.04.2020).

Jiří Kopecký in seiner Analyse gezeigt hat, in dieser Oper Wagnersche Prinzipien mit Mozart und der italienischen Opera buffa des 18. Jahrhunderts.⁹ Aus den besten Traditionen europäischer Opernkunst sollte eine ebenbürtige tschechische Oper geschaffen werden. Damit entging Fibich offensichtlich erfolgreich der wütenden Beschuldigung des Wagnerismus, der seine frühen Opern zum Opfer gefallen waren. Die Oper *Bouře* wurde von Publikum und Kritik positiv aufgenommen.

Shakespeare als Prototyp eines Originalgenies gehörte ausgehend von Alexander Pope im 19. Jahrhundert mit zu den großen Leitfiguren wie Prometheus, Faust, Don Juan und Manfred, die das überragende Männerbild prägten und eine geradezu kultische Verehrung genossen. So blieb es nicht aus, dass Zeitgenossen in Prospero eine Identifikationsfigur sahen, in der Shakespeare sich selbst inszeniert habe. Wie Prospero als Zauberer und Magier über die Elemente gebot, so sahen sich auch die schaffenden Künstler als Gebieter über die höhere, ideale Geisterwelt. Vorbild für Komponisten war Beethoven, der in einem romantischen Beethoven-Bild bereits von E. T. A. Hoffmann zum Zauberer stilisiert worden war, darauf aufbauend von Bettina Brentano/von Arnim zum Priester, von Richard Wagner dann zum Gott. In Wagners Pariser Novelle „Ein Ende in Paris“ (1841) betet der namenlose Künstler „R. aus L.“ kurz vor seinem Tod sein Glaubensbekenntnis: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“.¹⁰ Das Jubiläumsjahr 1870 hatte den Beethovenkult im Sinne Arthur Schopenhauers nochmals befeuert, gerade Wagner sah sich mit seinen Musikdramen als einzig legitimen Nachfolger des apostrophierten Schöpfers, als Leitfigur evolutionären gesellschaftlichen Fortschritts.

Bereits in Vrchlickýs Libretto beherrscht Prospero die Szene von Anfang bis Ende. Fibich ordnet Prospero und seiner Wissensmacht das dominierende Leitmotiv zu, das die gesamte Oper einleitet und entscheidende Szenen dominiert, bis er in der Schlusszene der Zaubermacht entsagt.¹¹

⁹ Jiří Kopecký, „Fibich's Path to Success in Prague's National Theater“, in *Czech Music around 1900*, hrsg. von Lenka Krupková und Jiří Kopecký (Hillsdale NY 2017), 145–166, hier S. 156.

¹⁰ Richard Wagner, „Ein Ende in Paris“ (1841), in *Ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bd. 1 (Leipzig [1911]), 114–136, hier S. 135.

¹¹ Zdenko Fibich, *Bouře*. Der Sturm. Oper in 3 Acten. Gedicht nach dem Sujet des gleichnamigen Märchens Shakespeares von Jaroslav Vrchlický. Op. 40. Klavierauszug, Prag (Fr. A. Urbanek) o. J., S. 4, 18, 39, 40, 56, 73, 77ff., 80f., 127, 131, 138, 195.

Klavierauszug (KIA), S. 4



Maestoso e Largo im Fortissimo von den Blechbläsern unisono vorgetragen schließt Prosperos Leitmotiv mit seiner Signalgestalt an alte charakteristische Kriegs- und Macht-Topoi an. Es ist eingangs der Overtüre vorangestellt, die Fibichs aus einer Bühnenmusik entstandenen Sinfonischen Dichtung „Der Sturm“ op. 46 (1880) entspricht. Das heftige Tremolo der Streicher, das dem Leitmotiv folgt, steht nach musikalisch-rhetorischer Tradition für angstvolles Zittern angesichts einer unheimlichen Atmosphäre der Gefahr. Sogleich bricht ein tosendes Gewitter los, das mit Donner und Blitz, rasenden Streicherskalen, Paukenschlägen und scharfen Einwürfen der Piccoloflöten das gesamte Reservoir theatermusikalischer Unwettercharakterisierung ausschöpft. Diesem Prinzip bildhafter Charakterisierung der Bühnenhandlung folgt Fibich in der gesamten Komposition. Es ist in einzelnen Szenen zu finden, wenn Miranda mit arpeggierten Akkorden der Harfe in Schlaf versinkt (KIA, S. 21) oder der Traum vom Glück angesprochen wird (KIA, S. 86).¹² Im Traum erscheint ihr der noch unbekannte Geliebte Fernando (KIA, S. 36), dessen Vision mit seinem Leitmotiv untermalt wird, ganz entsprechend Wagnerscher Leitmotivtechnik. Bei seinem ersten Auftritt wird es vollständig präsentiert.

KIA, S. 65 Fernando



¹² Felix Draeseke setzt die Harfe in demselben Sinne in seinem Sinfonischen Vorspiel *Der Traum ein Leben* WoO 29 ein. Siehe Helmut Loos, „Felix Draesekes Symphonische Vorspiele“, in *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg. von Helga Lühning und dems. (Bad Honnef 1988), 77–100.

Andante (*Listesso tempo*), piano mit einem Quart-, dann Quintsprung aufwärts, Wechselnoten in Sechzehnteln und punktiert, bildet Fernandos Leitmotiv eine lebendige, insgesamt aufwärts strebende Melodie, die als geschlossener Viertakter sogleich wiederholt und dann frei weitergesponnen wird. Die metrische Gliederung verbunden mit dem Dreischritt bedient sich klassischer Gestaltbildung gerade im Unterschied zur „unendlichen Melodie“ Wagners. Bildlich zeichnet das Leitmotiv einen frischen jungen Mann voller Tatendrang, nicht auftrumpfend, sondern unter sympathischer Zurückhaltung.

Kaliban und seine Welt des Bösen charakterisiert Fibich selbstverständlich durch eine ganz andere Musik. Sein Leitmotiv kennzeichnet ein emphatischer Sextsprung aufwärts, der wiederholt wird, um dann nach einer *Circulatio* mit einem Tritonus, bekanntlich dem *diabolus in musica*, in die Tiefe zu stürzen.

KIA, S. 41 Kaliban



Leidenschaft, Verbohrtheit und teuflische Niedertracht charakterisieren das Leitmotiv des Kaliban. Der abschließende Triller und die Instrumentation (tiefe Blechbläser und Fagotte) geben ihm gleichzeitig etwas Groteskes, Komisches. Es taucht auf, wenn Miranda nach der Traumvision des Geliebten als Gegenbild auf Kaliban, ein „Ungethüm aus vorweltlichem Schlamm, belebtes Überbleibsel, schreckhaft nur“ zu sprechen kommt (KIA, S. 38). Wenig später begleitet es den Auftritt des Kaliban (KIA, S. 41) und wird im Verlauf seiner Szene stärker als die anderen Leitmotive motivisch-thematisch verarbeitet (KIA, S. 43f.). Ein weiterer Auftritt Kalibans wird von seinem Leitmotiv eingeleitet (KIA, S. 98). Bei Prosperos triumphalem Auftritt im Finale des 2. Aktes als Zauberer, der über Menschen und Geister nach Belieben gebietet, wird Kaliban gezähmt als Zugtier seines Höllenwagens eingespannt. Er ist „ekler Stoff“, sein Leitmotiv kontrastiert Prosperos Apotheose (KIA, S. 144): „er ist der Stoff, ich das Ideal!“ Der Tritonus ist hier zu einem Quartsprung entschärft, das gefährlich Teuflische hat Kaliban verloren, das Systemsprengende ist systemkonform eingepasst.¹³

¹³ Dieselbe Wendung hat Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem Fluchmotiv in seinem Oratorium *Elias* op. 70 vorgenommen.

Die Geisterwelt des Ariel und der Elfen erhält eine eigene musikalische Sphäre, wie sie seinerzeit von Felix Mendelssohn Bartholdy vorgezeichnet war. Insgesamt zeigen diese Beispiele, wie meisterhaft Fibich die musikalische Sprache seiner Zeit beherrscht hat. Dabei bedient er sich fertiger eigener Kompositionen, die er in die Oper einarbeitet. Nicht nur die Sinfonische Dichtung „Der Sturm“ verwendet Fibich, in der Ouvertüre die Gewitterszene und in Fernandos Arie vom Anfang des 2. Akts das Liebesmotiv (KIA, S. 83, Moderato), sondern in dieser Arie auch ein ganzes Klavierstück, das er gesondert im ersten Heft seiner Sammlung „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen“ op. 41 als Nr. 44 (27. September 1894) veröffentlicht hat.¹⁴ Weitere Entlehnungen aus dieser Sammlung hat bereits Gerald Abraham nachgewiesen.¹⁵ Dies ist insofern bedeutsam, als die Kompositionen von Fibichs beginnender Liebe zu Anežka Schulzova inspiriert worden sind, also eine besonders emotionale Äußerung des Komponisten darstellen. Diese persönliche Verbundenheit wendet Fibich hier in einer Oper an, die eine emphatische Künstlerapotheose darstellt, wie sie ansonsten vor allem von Richard Wagner bekannt ist.

Der musikalische Künstlerkult des 19. Jahrhunderts stellt ein europäisches Phänomen dar, dem Fibich sich hier in durchaus europäisch-kosmopolitischem Sinne verbunden zeigt. Er ist Teil einer dem Fortschritt verhafteten Bewegung der Moderne, die das alte, abendländische Europa mit ihren Repräsentanten des Adels und der Kirchen ablehnte und bekämpfte. Das Leistungsprinzip sollte alte Standesprivilegien ablösen und nationale Zugehörigkeit das neue Identitätsbewusstsein prägen. Die aufblühenden Nationalbewegungen in ganz Europa setzten der Bibel nationale Mythen entgegen, um damit einen eigenen Identifikationsrahmen zu schaffen (Volk – Volkslied als Basis von Nationalmusik). Fibich hat mit vielen Werken zu dieser Bewegung beigetragen, nicht nur mit seinen letzten drei Opern, zwei davon auf Libretti von Anežka Schulzova, auch mit Sinfonischen Dichtungen und Ouvertüren wie *Slavoj and Ludek* op. 37 (1873), *Noc na Karlštejně* op. 26 (1886), *Komenský* (Johann Amos Comenius) op. 34 (1892) und *Oldřich und Božena* op. 52 (1898). Sie bildeten die musikalischen Erzählungen zu den vielen Denkmälern der entsprechenden Nationalhelden, die damals errichtet wurden. Sicher ist in dieser Ausrichtung auch ein wichtiger Grund dafür zu finden, dass Zdeněk Nejedlý, Schüler von Hostinský, Fibich zum legitimen Nachfolger Smetanas gegen Dvořák positionierte. Gegen das nationalfortschrittliche Dreigestirn Bedřich Smetana – Zdenek Fibich – Bohuslav Foerster stand die heftig bekämpfte Schule Antonín Dvořák – Josef Suk – Vítězslav

¹⁴ Kopecký, „Fibich's Path to Success“, 157–162.

¹⁵ Gerald Abraham, „The Operas of Zdeněk Fibich“, in *19th-Century Music* 9 (1985), 136–144, hier S. 140.

Novák als Verfechter der alten Welt. Dass noch andere Aspekte dabei eine Rolle gespielt haben mögen,¹⁶ widerspricht nicht der Bedeutung dieser grundsätzlichen gesellschaftlichen Polarisierung der Zeit in ganz Europa.

Zdeněk Fibich and His Opera *Bouře* on the Theme of W. Shakespeare

Abstract

Shakespeare is one of the European writers most frequently set to music. In the 18th century, he became the prototype of a genius, who rose to the position of a model of a creative artist and a free man due to the violation of all the rules of Aristotelian poetics. In Leipzig, the city of the Enlightenment, Goethe was already confronted with such a refined image of man, and this tradition determined the atmosphere of the city until Zdeněk Fibich studied there. The operas he composed generally receive little attention. In choice of theme, they are only exceptionally – as in the case of the opera *Šárka* – connected with a Czech national myth; in other cases they follow classic European works, such as Schiller's *The Bride of Messina* and Shakespeare's *The Tempest*. Fibich composed *Bouře* [The Tempest] in 1893/94 to a libretto by Jaroslav Vrchlický (the pseudonym of Emil Jakub Frída), and the première took place on 1 March 1895 in Prague. This article attempts to outline the spiritual and musical-historical background of the work.

Zdeněk Fibich und seine Shakespeare-Oper *Bouře*

Abstract

Shakespeare gehört zu den meist vertonten europäischen Schriftstellern. Im 18. Jahrhundert wurde er als Prototyp eines Originalgenies angesehen, das durch seine Missachtung aller Regeln Aristotelischer Poetik zum Leitbild des schöpferischen Künstlers und freien Menschen aufstieg. In Leipzig, der Stadt der Aufklärung, wurde bereits Goethe mit diesem als fortschrittlich apostrophierten Menschenbild konfrontiert, die Tradition prägte die Stadt noch zu den Zeiten, als Zdeněk Fibich hier studierte. Die Opern, die er als tschechischer Komponist geschrieben hat, werden insgesamt wenig beachtet. Von ihrem Sujet her sind sie nur in Einzelfällen wie der *Šárka* dem tschechischen Nationalmythos zugehörig, in anderen Fällen greifen sie klassische europäische Literatur auf wie *Die Braut von Messina* von Schiller und *Der Sturm* von Shakespeare. Letzteres hat Fibich

¹⁶ Lenka Krupková, „The Consequences of Conflict in the Czech Musical World: Zdeněk Fibich as a Point of Contention in Novák's Polemics with Nejedlý“, in *Czech Music around 1900*, hrsg. von Lenka Krupková und Jiří Kopecný (Hillsdale NY 2017), 283–294.

nach einem Libretto von Jaroslav Vrchlický (Pseudonym für Emilius Jakob Frida) 1893/94 vertont, die Uraufführung fand am 1. März 1895 in Prag statt. Der Vortrag versucht eine geistes- und musikgeschichtliche Betrachtung des Werks.

Keywords

Zdeněk Fibich; opera; opera *Bouře* [The Tempest]

Klíčová slova

Zdeněk Fibich; opera; opera *Bouře*

Helmut Loos
hloos@uni-leipzig.de