

Monotonie und Dynamik. Smetanas Symphonische Dichtung „Tábor“*

von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main)

Adolf Nowak zum 65. Geburtstag

„Ich habe mir die symphonische Dichtung *Tábor* wie ein großes Ringen um die Freiheit des Glaubens gedacht. Sie ist vielleicht etwas zu sehr grau in grau gehalten, aber ich wollte sie so haben.“¹ Grau in grau – Bedřich Smetana hat sich nie weiter dazu geäußert, was er mit dieser Charakterisierung seiner Symphonischen Dichtung *Tábor* meinte. Tatsächlich aber birgt diese Metapher ein Kompositionsprinzip in sich, das diese Symphonische Dichtung in formaler und kompositionstechnischer Hinsicht geradezu zu einem Stück der musikalischen Avantgarde macht, weit über die späten 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts hinaus. Gleichzeitig umschreibt das „grau in grau“ einen psychologischen Effekt, der wiederum aufs Engste mit dem Titel „Tábor“ und den darin enthaltenen (von Smetana konkret benannten) Implikationen verbunden ist. Mit kompositorischen Mitteln werden hier die entscheidenden Kämpfe der Hussitenkriege nachvollzogen – nicht „geschildert“, sondern innerlich nachvollzogen, musikalisch psychologisiert. Smetana nutzt mit der Gattung der Symphonischen Dichtung, der Besetzung für großes Orchester und symphonisch umgesetzten Konventionen der Battaglia-Tradition bewährte musikalische Gestaltungsmittel seiner Zeit. Indem er jedoch diese Mittel mit geradezu „minimalistischen“ Kompositionsprinzipien verbindet, wird die „Idee“ dieser Symphonischen Dichtung, der Glaubenskrieg der Taboriten, zum psychologischen Prozess, zu einem Wechsel von Monotonie und Dynamik, wie er die Kriegsführung seit dem späten 19. Jahrhundert – also seit der Entstehungszeit von *Tábor* – prägt. Dadurch erscheint *Tabór* – auf den ersten Blick eine konventionelle Symphonische Dichtung – geradezu als Werk der Moderne, sowohl in musikalischer als auch in kriegspsychologischer Hinsicht.

I.

Bedřich Smetana hat die aufs Engste miteinander verbundenen Symphonischen Dichtungen *Tábor* und *Blaník* erst später seinem Zyklus zugefügt, der heute als *Má vlast* (*Mein Vaterland*) bekannt ist. Die ersten vier Symphonischen Dichtungen dieses Zyklus, *Vyšehrad*, *Vltava* (*Die Moldau*), *Šárka* und *Z českých luhů a hájů* (*Aus Böhmens Hain und Flur*), wurden 1874/75 vollendet und, obwohl über einen Zeitraum von zwei Jahren als einzelne Werke uraufgeführt, von den Zeitgenossen von Anbeginn als Tetralogie angesehen.² Erst von Juni 1878 bis März 1879 ergänzte Smetana den Zyklus um zwei wei-

* Jarmila Gabrielová, Gisa Jähnichen, Michael Salewski und Marion Saxer sei für Hinweise zu Teilbereichen dieses Aufsatzes gedankt. – Ein Buch der Verfasserin zum Zyklus Symphonischer Dichtungen *Má vlast* von Bedřich Smetana befindet sich in Vorbereitung.

¹ Aus einem Gespräch Bedřich Smetanas mit Václav J. Novotný, zitiert nach: *Smetana in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. und eingeleitet von František Bartoš, dt. Übersetzung von Alfred Schebek, Prag 1954, S. 318.

tere Teile, die Themen aus der Zeit der Hussitenkriege aufnehmen.³ *Tábor* evoziert die Kämpfe der Hussiten im 15. Jahrhundert, wobei der Choral *Kdož jste boží bojovníci* (*Die ihr Gottes Streiter seid*), der die Komposition von der ersten bis zur letzten Note prägt, Smetanas programmatischer Notiz zufolge den unbeugsamen Charakter der Taboriten (des radikalen Zweigs der Hussiten) verkörpert.⁴ Der Symphonischen Dichtung *Blaník* liegt die nationale Legende von einer Wiederkehr hussitischer Ritter zugrunde, die sich nach dem Volksglauben im 15. Jahrhundert in den Berg Blaník zurückgezogen hatten und in der dunkelsten Stunde zur Rettung ihres Landes wiederkehren würden. Die Hussitenkriege und die Legende von der Wiederkehr der unbeugsamen tschechischen Streiter galten den Tschechen im 19. und 20. Jahrhundert als Symbole nationaler Identität und Hoffnung.⁵ Auch in dieser Hinsicht gehören beide Tondichtungen zur Tetralogie von 1874/75, bieten sie doch weitere Aspekte nationalen Gedankenguts, das unter dem Titel *Má vlast* subsumiert ist.⁶

Die südböhmische Stadt Tábor wurde 1420 von einem radikalen Zweig der Hussiten gegründet, der in der neuen, nach dem biblischen Berg Tabor benannten Ansiedlung zunächst eine Art Gottesstaat errichtete.⁷ Im gleichen Jahr gelangte der Heerführer Jan Žižka (um 1360–1424) nach Tábor; unter ihm gewannen die Taboriten in den folgenden Jahren zahlreiche Schlachten, wobei es zur Ermordung und Vertreibung deutschsprachiger Böhmen aus den tschechisch-deutsch besiedelten Gebieten kam. Auch nach Žižkas Tod wurden die Kämpfe unter Andreas Prokop (um 1380–1434) unvermindert weitergeführt; in den 1430er-Jahren dehnten die Hussiten ihre Feldzüge bis nach Schlesien, in die Slowakei, die Lausitz, den Danziger Raum und nach Polen aus.⁸ Die kompromissbereite Haltung des weniger radikalen Flügels der Hussiten (Utraquisten) gegenüber der

² Wann Smetana mit der Komposition von *Vyšehrad* begann, ist nicht geklärt; vermutlich entstanden die ersten Abschnitte dieser Symphonischen Dichtung bereits 1872. Einem Artikel in der Zeitschrift *Dalibor* vom 27. Juni 1873 zufolge arbeitete Smetana an einem Zyklus von Tondichtungen, der den Namen *Vlast* tragen sollte; am 18. November 1874 notierte Smetana die Vollendung von *Vyšehrad*. *Vltava*, *Šárka* und *Z českých luhů a hájů* entstanden dann in rascher Folge innerhalb der folgenden 11 Monate (Brian Large, *Smetana*, New York 1985, S. 264–266). Die Uraufführungen der einzelnen Symphonischen Dichtungen erfolgten in Prag am 14. März 1875 (*Vyšehrad*), 4. April 1875 (*Vltava*), 10. Dezember 1876 (*Z českých luhů a hájů*) und 17. März 1877 (*Šárka*).

³ Tatsächlich zeigt Smetanas Korrespondenz, dass er bereits 1877 eine solche Erweiterung vorsah: Vgl. seinen Brief an C. Maria Savenau vom 19. November 1877 (in engl. Übersetzung bei Large [wie Anm. 2], S. 266). Dass Smetana *Tábor* und *Blaník* als Teil dieses Zyklus konzipierte, zeigt auch das Autograph von *Blaník*, das mit *Vlast* überschrieben ist. Aus Smetanas oben zitiertem Gespräch mit Václav J. Novotný geht zudem hervor, dass er die beiden Stücke unbedingt als Einheit betrachtete: „Deshalb ist es mein Wunsch, daß die beiden Stücke – *Tábor* und *Blaník* unmittelbar aufeinanderfolgend gespielt werden: sie ergänzen einander.“ (Smetana in Briefen und Erinnerungen [wie Anm. 1], S. 318). – Diese Einheit bestätigt sich in kompositorischer Hinsicht: In *Tábor* wird vor allem die erste Zeile des Chorals *Kdož jste boží bojovníci* verarbeitet, in *Blaník* stehen dann die zweite und dritte Zeile im Mittelpunkt des kompositorischen Geschehens und werden zur nationalen Apotheose gestaltet (vgl. unten, S. 4).

⁴ Vgl. unten, S. 5.

⁵ So nannten sich die tschechischen und slowakischen Truppenverbände, die im Zuge der Gründung einer Ersten Tschechoslowakischen Republik während des Ersten Weltkriegs als „Vorleistung“ für die alliierte Hilfe bei der Staatsgründung in Frankreich, Italien und Russland aufgestellt wurden, „Ritter vom Blaník“ (vgl. Friedrich Prinz, *Geschichte Böhmens 1848–1948*, Gütersloh 1988, S. 371 f.).

⁶ Der originale Titel des Zyklus lautet *Vlast*; vermutlich wurde das Pronomen *Má* erst später von Smetanas Verleger Urbánek hinzugefügt. Smetana übernahm diese emphatische, stärker auf die nationale Zugehörigkeit drängende Version erst 1883 in seiner Korrespondenz (Large, S. 267).

⁷ Zu den Hussiten und der Entstehung hussitischer Teilkirchen vgl. die zusammenfassende Darstellung in Franz Machilek Art. „Hus/Hussiten“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 15, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin/New York 1986, S. 710–735. Die Taboriten waren eine extrem radikale Gruppierung innerhalb des Hussitentums und traten für den erbarmungslosen Gebrauch der Waffen zur Errichtung ihres Gottesstaats ein. Franz Machilek zufolge ist der hussitische „Kriegschoral“ *Kdož jste boží bojovníci* dem Taboriten Jan Čapek zuzuschreiben (ebd., S. 727); dies lässt sich nach den neuesten Forschungen jedoch nicht beweisen.

⁸ Ausführliche Literaturangaben zu den Hussitenkriegen bei Machilek, S. 733.

Kirche führte zu einer Isolierung der Taboriten, die nun gegen das gemeinsame Heer der kaiserlichen Truppen und der gemäßigten Hussiten kämpften. Am 30. Mai 1434 wurden die Taboriten in der Schlacht von Lipany vernichtend geschlagen; eine kleine Schar, die sich unter dem Ritter Jan Roháč z Dubé auf dessen Burg Sion bei Kutná Hora (Kuttenberg) rettete, wurde drei Jahre später von den kaiserlichen Truppen endgültig aufgerieben. Trotz dieser Niederlage des radikalen tschechisch-hussitischen Flügels von Tábor führten die Hussitenkriege bereits im 14. Jahrhundert zu einer Stärkung des tschechischen Selbstbewusstseins in Böhmen: Letzten Endes waren es der tschechische Kleinadel und das Patriziat, die von den religiösen Auseinandersetzungen in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht profitierten. Die Position der Tschechen wurde zudem dadurch gestärkt, dass im Zeitraum 1458–1471 Georg von Poděbrad, der Repräsentant der Utraquisten und des tschechischen Hochadels, als König von Böhmen herrschte. Angesichts der anschließenden, über mehrere Jahrhunderte währenden Unterdrückung – Übernahme der böhmischen Regierung durch die Habsburger im Jahr 1526, zwangsweise Rekatholisierung, Enteignung und Vertreibung des böhmischen protestantischen Adels unter Kaiser Ferdinand II. im 17. Jahrhundert – galt den Tschechen die Zeit der Hussiten als Erwachen und erste Blüte einer eigenen nationalen Identität. Im 19. Jahrhundert wurde diese Epoche dann gezielt zum Vorbild für die von den Tschechen erstrebte eigenständige Nation stilisiert.

Smetana, der sich infolge der nationalen Erhebung 1848 in Prag erstmals seiner Identität als Tscheche bewusst geworden war – deutschsprachig erzogen, lernte er erst mit 24 Jahren Tschechisch und benutzte diese Sprache fortan konsequent als seine „Muttersprache“ –, gab 1861 seine Kapellmeisterstelle in Göteborg auf, da die seit Beginn der 1860er-Jahre einsetzende politische Entspannung in den böhmischen Ländern in ihm die Hoffnung weckte, sich mit seinen Fähigkeiten an der Gründung einer tschechischen Nation mit einer eigenständigen Nationalkultur beteiligen zu können.⁹ Neben der Oper *Libuše* ist der Zyklus *Má vlast* sein zentraler Beitrag zu einer nationalen tschechischen Musik (Smetanas Gegner warfen ihm freilich vor, dass er sich kompositorisch zu sehr an Wagner und somit an deutschen Vorbildern orientiere¹⁰). Die Wahl der Titel *Tábor* und *Blaník* für die Erweiterung des Zyklus ist somit weniger historisches denn patriotisches Programm: Wie viele seiner komponierenden Zeitgenossen evoziert Smetana als Komponist die Zeit der Hussiten als eine Zeit des nationalen Erwachens und Triumphes, die – über Jahrhunderte durch Fremdherrschaft unterdrückt – nun wieder in ihrem Glanz hervortritt und die Vollendung verheißt. Der historische Rückbezug wird in der Musik vergegenwärtigt und somit auf die Anliegen des 19. Jahrhunderts wie auch auf die ersehnte Zukunft projiziert – die Errichtung einer unabhängigen tschechischen Nation. Dabei wird die Zeit der Hussiten in ähnlicher Weise umgedeutet wie die Refor-

⁹ Durch sein Engagement für die Etablierung einer nationalsprachigen tschechischen Oper und Musikkultur ist Smetana bereits von seinen Zeitgenossen zum „Begründer der tschechischen Nationalmusik“ stilisiert worden (wobei er durchaus das Seine zu dieser Mythenbildung beigetragen hat). Dieses nationalpolitisch begründete Bild, vom Musikästhetiker Otakar Hostinský seit den 1870er-Jahren verbreitet und von Hostinskýs Schüler Zdeněk Nejedlý, einem der einflussreichsten tschechischen Musikwissenschaftler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zementiert, wird erst in jüngster Zeit differenziert (vgl. Christopher P. Storck, „Bedřich Smetanas Weg zum ‚Nationalkomponisten‘ und ‚Begründer der tschechischen Musik‘“, in: *Bedřich Smetana 1824–1884*, Kongressbericht Prag 1994, hrsg. von Olga Mojžíšová und Marta Otlová, Prag 1995, S. 76–90).

¹⁰ Vgl. Jürgen Mainka, „Smetana und der Vorwurf des ‚Wagnerismus‘“, in: *BzMW* 16 (1974), S. 251–259.

mation im Deutschland des 19. Jahrhunderts:¹¹ Die religiösen Anliegen treten in den Hintergrund, der theologische Begriff der Freiheit wird ins Politische gedeutet, die religiösen Dissidenten werden zu Helden einer eigenen nationalen Identität.

Mit der Wahl der kompositorischen Mittel und der Gestaltung der beiden Symphonischen Dichtungen vollzieht Smetana eben diese zeittypische Verschmelzung von Religion und Nation. *Tábor* bezieht das musikalische Material fast ausschließlich aus dem Hussitenchoral *Kdož jste boží bojovníci*; die zentralen Elemente dieses Chorals werden dann auch in *Blaník* verarbeitet, um schließlich in einem triumphalen Marsch sowie der abschließenden Wiederkehr des *Vyšehrad*-Motivs aufzugehen. Die nationale Umdeutung der religiösen Aussage zeigt sich dabei in der Verteilung des motivischen Materials auf die beiden Symphonischen Dichtungen: In *Tábor* setzt Smetana die kämpferische erste Zeile um, „Die ihr Gottes Streiter seid und seinem Gesetz unterstellt“, in *Blaník* wird dann die letzte Zeile, „... sodass ihr zuletzt mit ihm siegreich seid“, in einen triumphalen Marsch verwandelt und gerät somit zur nationalen Apotheose der beiden Symphonischen Dichtungen sowie des gesamten Zyklus.¹² Der eigentliche religiöse Gehalt gerät in den Hintergrund: Smetana setzt den Choral einerseits als Mittel der Charakterisierung ein, andererseits bietet er ihm die motivischen Zellen, aus denen er in *Tábor* mit scheinbar ganz traditionellen musikalischen Mitteln die Psychologie der Schlacht gestaltet.

1879 gab Smetana auf Wunsch seines Verlegers František Urbánek programmatische Notizen zu *Má vlast* heraus – dass er die Veröffentlichung eines „Programms“ ursprünglich vermied, ist bezeichnend für Smetana und passt sich zudem in die zeitgenössische, an Liszt orientierte Ästhetik der Symphonischen Dichtung ein.¹³ Zu *Tábor* schrieb Smetana folgende Zeilen: „V. Tábor. Motto: ‚Die ihr Gottes Kämpfer seid ...‘ Auf diesem Choral baut sich die ganze Komposition auf. Im Hauptlager der Hussiten – in Tábor – erklang dieser Gesang sicherlich am mächtigsten und häufigsten. Das Werk zeichnet sich durch den festen Willen, die Siegesentschlossenheit und Ausdauer und hartnäckige Unnachgiebigkeit [der Hussiten] aus, womit die Komposition auch endet. Im Detail lässt sich nicht klar herausstellen, ob es sich im allgemeinen um Ruhm und Lob der Hussiten handelt und [im Sinne von „oder“] um die Unzerstörbarkeit der hussitischen Zeit.“¹⁴

¹¹ Zur Rolle der Hussiten-Tradition in der tschechischen Nationalideologie des 19. und 20. Jahrhunderts, vgl. Christopher Storck, *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen der tschechischen Nationsbildung von 1860 bis 1914*, Köln 2001.

¹² Das tschechische Publikum hat diese wortlose Aussage sehr wohl verstanden: Bei der Uraufführung des gesamten Zyklus im Jahr 1882 tobten die Zuhörer, nachdem die letzten Akkorde von *Blaník* verklungen waren, vor Begeisterung.

¹³ Zu den ästhetischen Kontroversen um die Programmmusik im 19. Jahrhundert vgl. Carl Dahlhaus, „Thesen über Programmmusik“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts), Regensburg 1975, S. 187–204, insbesondere S. 190–198.

¹⁴ „Motto: Kdož jste boží bojovníci! Z této velbné písně pozůstává celá stavba skladby. V sídle hlavním – v Táboře – zazněl tento zpěv zajisté nejmohutněji a nejčastěji. Skladba líčí těž pevnou vůli, vítězná boje a vytrvalost, a tvrdošijnou neústupnost, kterou skladba též také končí. Do detailu se nedá rozdrobit, nýbrž zahrne všeobecně slávu a chválu husitských bojů a nezlomnost povahy husitů.“ Programmnotiz von Smetanas Hand (Prag, Bedřich-Smetana-Museum Hs. 13/10), zitiert nach: Jaroslav Smolka, *Smetanova symfonická tvorba* (Smetanas symphonisches Schaffen) (= Dílo a život Bedřicha Smetany 5), Prag 1984, S. 145. Ich danke Jarmila Gabrielová, Prag, für die freundliche Zusendung dieser Textpassage aus Smolkas Buch und Gisa Jähnichen, Frankfurt am Main, für die oben wiedergegebene deutsche Übersetzung.

Smetanas „Programm“ zeichnet sich dadurch aus, dass es keines ist: Bewusst verweigert der Komponist den Gedanken eines programmatischen Verlaufs, ja, er stellt sogar in Frage, wie weit man der Komposition überhaupt eine zentrale Idee unterlegen kann.¹⁵

Lässt sich *Tábor* aufgrund von Smetanas Notiz überhaupt eine „poetische Idee“ im Sinne der Symphonischen Dichtung unterlegen, so fällt vor allem die mehrfache Variation des semantischen Feldes „unnachgiebig“ ins Auge:¹⁶ „Das Werk zeichnet sich durch den festen Willen, die Siegesentschlossenheit und Ausdauer und hartnäckige Unnachgiebigkeit [der Hussiten] aus“. In seiner Redundanz zeigt dieser Satz, mit welcher Intensität Smetana den Charakter der Hussiten als erste Verfechter eines tschechischen Nationalgedankens in seiner Komposition darstellen wollte.¹⁷ So wie die fünffache Variation von „unnachgiebig“ dem Leser diesen Gedanken geradezu monoton einhämmert, so hämmert der Choral, der den Taboriten (Smetana zufolge) musikalisches Motto und religiöse Triebkraft war, das mit ihm verbundene semantische Feld beharrlichen Kampfes dem Hörer unablässig ein. Dass diese Monotonie gleichzeitig von höchster Dynamik geprägt ist, macht nicht nur das besondere kompositorische Prinzip dieser Tondichtung aus – es erhebt *Tábor* zudem auf eine Ebene, die, wie unten weiter ausgeführt, der Psychologie der modernen Kriegsführung entspricht.

II.

Der dorische Hussitenchoral *Kdož jste boží bojovníci* (*Die ihr Gottes Streiter seid*), den Smetana *Tábor* zugrunde legt, bildet eine dreiteilige Barform, bei der der zweite Stollen eine Variante des ersten darstellt.¹⁸

¹⁵ Die gängigen deutschen und englischen Übersetzungen weichen entscheidend von der hier wiedergegebenen wörtlichen Übersetzung ab. Sie deuten Smetanas Aussagen viel stärker auf die Komposition und ihre Analyse hin – eine verlockende Interpretation, die jedoch der bewussten Offenheit von Smetanas Aussage widerspricht. Als Beispiel sei hier die vielfach zitierte Übersetzung aus *Smetana in Briefen und Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 317, wiedergegeben: „V. Tábor. Motto: ‚Die ihr Gotteskämpfer seid...‘ Auf diesem Choral baut sich die ganze Komposition auf. Im Hauptlager der Hussiten – in Tábor – erklang dieser Gesang sicherlich am mächtigsten und häufigsten. Die Komposition schildert die Entschlossenheit und Willenskraft der Hussiten, ihre zähen Kämpfe, ihre Unerschrockenheit, Ausdauer und feste Unnachgiebigkeit, die auch der Abschluß der symphonischen Dichtung besonders betont. Die Komposition läßt sich nicht in Einzelheiten zerlegen, sie verherrlicht den Ruhm und die Größe der Hussiten und ihre Charakterstärke.“ Vgl. auch die ähnlich lautende Übersetzung bei Hana Séquardová, *Bedřich Smetana*, aus dem Tschechischen übertragen von Jan Gruna, Leipzig 1985, S. 156; auch hier heißt es „...Sie [die Komposition] läßt sich nicht in Einzelheiten zerlegen, sondern umfaßt im allgemeinen den Ruhm und den Preis der Hussiten und ihres festen Charakters.“ Ähnlich überträgt Brian Large ins Englische: „It [die Symphonische Dichtung] cannot be analysed in detail, because it expresses the glory and the renown of the Hussite struggle and the indestructible character of the Hussite warriors.“ (Large, S. 282). Smetanas Aussage, im Detail lasse sich nicht herausstellen (rozdrobit: eigentlich „zerbröckeln“, „aufdröseln“), ob *Tábor* eine Verherrlichung der Hussiten oder aber die Unzerstörbarkeit der hussitischen Zeit (und somit auch ihre andauernde Wirkung im tschechischen Bewusstsein) sei, wird in diesen Übersetzungen auf die musikalische Analyse bezogen. Tatsächlich lässt die Problematik der Formanalyse von *Tábor* eine solche Lesart plausibel erscheinen (vgl. dazu unten, S. 9), doch ist sie nach dem originalen Wortlaut von Smetanas Programmnotiz so nicht intendiert.

¹⁶ Zu „Idee“ und „Programm“ in der Symphonischen Dichtung vgl. Dahlhaus, Thesen über Programmmusik (wie Anm. 13), S. 198 f., sowie ders., „Dichtung, Symphonie, Programmmusik, III. Dichtung und Symphonische Dichtung“, in: *AfMw* 34 (1982), S. 237–244.

¹⁷ Irrigerweise gibt Brian Large an, Smetana habe diesen einzelnen Satz dem Autograph von sich aus und als isoliertes Motto vorangestellt (Large, S. 282). Dadurch erhielt diese mehrfache Variation auf den Begriff der Hartnäckigkeit einen noch viel höheren Stellenwert. Tatsächlich aber ist der Satz Teil der oben zitierten programmatischen Notiz, die Smetana auf Verlangen seines Herausgebers veröffentlichte.

¹⁸ Smetana übernimmt in *Tábor* eine spätere Variante (16. Jh.) der hussitischen Choralmelodie, die im 19. Jahrhundert allgemein verbreitet war und auch von anderen Komponisten im 19. und 20. Jahrhundert verarbeitet wurde (u. a. Antonín Dvořák, *Husitská* [Hussiten-Ouvertüre] op. 67, 1883; Josef Suk, *Praga* op. 26, 1904; Leoš Janáček, *Výlety páně Broučkovy* [Die Ausflüge des Herrn Brouček], 1908–1920; Pavel Haas, *Suite für Oboe und Klavier* op. 17, 1939; Vítězslav Novák, *Jihočeská suita* [Südböhmische Suite] op. 64, 1936/37). Die beiden Varianten der Choralmelodie sind kürzlich in kritischer



Ktož jste boží bojovníci
a zákona jeho
prostež od boha pomoci
a důfajtež v něho
že konečně s ním vždycky zvítězíte.¹⁹

Die ihr Gottes Streiter seid
und seinem Gesetz unterstellt
Betet um Gottes Hilfe
und vertraut in ihn
sodass ihr zuletzt mit ihm siegreich seid.

Die wesentlichen Intervalle in der Chormelodie sind, außer Tonwiederholungen, Sekund- und Terzschrte; das einzige größere Intervall ist der Quintfall in der zweiten Choralzeile.²⁰ Als charakteristisches Signum des dorischen Modus erscheint der Beginn der dritten Zeile mit dem Aufstieg über h' nach c'' (im Übrigen die einzige klar nach oben gerichtete Bewegung im gesamten Choral), der den Hörern vor dem Hintergrund der auf Dur-Moll-Tonalität konditionierten Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts als exotisch-antikisierend erscheinen musste und demnach im Kontext der modernen Tondichtung zur musikalischen Ikone der Hussitenzeit wird.²¹

Die vielfache Wiederholung der kleinsten Elemente, Sekundschritt und Terz, verleitet dazu, die Chormelodie als *Material* zu betrachten, dessen Grundelemente abgespalten und beliebig variiert werden können. So prägt das Prinzip der Variation nicht nur das Verhältnis von zweitem zu erstem Stollen: Innerhalb des Chorals erscheint nahezu jeder Abschnitt als Ableitung aus den eröffnenden, eng miteinander verbundenen Motivzellen *a* und *b*. *a* ist eine rhythmische Motivzelle, in Smetanas Symphonischer Dichtung als Folge aus zwei Vierteln und zwei Halben auf gleichbleibender Tonhöhe notiert. Schon *b* erweist sich als Ableitung aus dieser Zelle, die in ihrer absoluten Beschränkung auf das Rhythmische kaum als Motiv bezeichnet werden kann. Der Rhythmus von *b* entspricht *a*, hinzugefügt sind Tonhöhen, die ein Palindrom bilden:



Transkription erschienen: *Historická antologie hudby v českých zemích / Historical Anthology of Music in the Bohemian Lands*, hrsg. von Jaromír Černý, Prag 2005, S. 167 f. Zur Rezeption des Chorals im 19. Jahrhundert vgl. insbesondere Vladimír Helfert, „Boží bojovníci v české hudbě 19. století“ (*Boží bojovníci* in der tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts), in: *Zizkuv sborník 1424–1924* (Festschrift Jan Žižka zum 500. Todestag), hrsg. von Rudolf Urbanek, Prag 1924, S. 275–289.

¹⁹ „jste“ und „s ním“ werden als eine Silbe gesprochen.

²⁰ In seiner melodischen Struktur entspricht dieser Choral zahlreichen Chorälen der Hussitenzeit; der rhythmische Beginn kurz – kurz – lang – lang erscheint geradezu als Signum dieser religiösen Lieder und kommt auch in zahlreichen tschechischen Messvertonungen vor (vgl. Jana Fojtíková, „Hudební doklady Husova kultu z 15. a 16. století“ [Musikbelege zu Hussens Kult im 15. und 16. Jahrhundert], in: *Miscellanea musicologica* 29 [1981], S. 51–145).

²¹ In *Blaník* kommt diese musikalische „Ikone“ zu ihrer vollen Entfaltung, da Smetana die dritte Zeile des Chorals in den triumphalen Marsch transformiert, der *Blaník* und zugleich den gesamten Zyklus beschließt. Das charakteristische Intervall der übermäßigen Quarte erklingt somit vielfach und exponiert in der nationalen Apotheose von *Má vlast*.

Die weiteren Melodieabschnitte des Chorals erscheinen überwiegend als Ableitungen aus diesen rhythmischen und diastematischen Motivzellen. Neu hinzu kommen eine synkopische Figur – die freilich auch als Verschiebung der rhythmischen Zelle *a* gedeutet werden kann – und der bereits erwähnte Aufstieg mit der übermäßigen Quarte. Alle weiteren Abschnitte können als Umkehrung, Erweiterung, Augmentation oder als eine Art unregelmäßiger rhythmischer Permutation des rhythmisch-diastematischen Grundmodells *a–b* angesehen werden:



Erster Stollen:

a: rhythmische Kernzelle

b: diastematische Kernzelle, rhythmisch identisch mit *a*

c: Synkopisierung, aber auch als Permutation von *a* oder als rhythmische Verschiebung zu interpretieren; Übernahme der fallenden Terz aus *b*²²

Zweiter Stollen:

a': Umkehrung von *b* (mit kleiner Terz), rhythmisch außerdem identisch mit *a*

b': identisch mit *b* (eine Quint nach unten versetzt), rhythmisch außerdem identisch mit *a*

c': rhythmisch identisch mit *c*, diastematisch nur leicht abgewandelt (Quint- statt Terzfall)

Abgesang:

d: doppeldeutig: 1. rhythmische Permutation von *a* (mit einer zusätzlich angefügten Halben)

2. *a* oder diastematische Variante der Umkehrung von *b* (mit einer zusätzlich vorgeschalteten Halben)

e: unregelmäßige Augmentation von *a* (mit Verdoppelung der ersten beiden rhythmischen Impulse), Übernahme der Terz aus *b* (hier kleine Terz)

²² Die Beziehungen sind hier vieldeutig. In Smetanas textloser Verarbeitung des Chorals erscheint die Folge von Viertelnote und halber Note als Synkope, die Textbetonung „a zákona“ aber gibt diesem Beginn eine auftaktige Wirkung. Betrachtet man den Kern dieser Motivzelle (halbe Note, zwei Viertelnoten und halbe Note), so erscheint er als Permutation der rhythmischen Motivzelle *a*; gleichzeitig lässt sich der Schluss jedoch als rhythmisch identisch mit *a* verstehen, wobei die zweite halbe Note als Schlussston augmentiert ist.

Demnach hat Smetana mit dem Choral *Die ihr Gottes Streiter seid* ein Grundmaterial gewählt, das bereits in sich dem Prinzip absoluter Beschränkung folgt. In seiner Tondichtung *Tábor* führt der Komponist dieses Prinzip konsequent weiter. Prägend für die über 400 Takte umfassende Tondichtung sind allein die beiden Motivzellen *a* und *b*, wobei sich dem Hörer der hämmernde Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩, der ja *b* und *a* gemeinsam ist, als allgegenwärtiges und unumstößliches Signum der gesamten Komposition einprägt. Nur wenige Elemente kommen neu hinzu, sie verleihen dem statisch-monotonen Duk-tus eine neue Dynamik – doch zeigt sich, dass allein der Monotonie von *a* und *b* eine ganz eigene Dynamik innewohnt, die Smetana durch immer neue musikalische Mittel entfesselt.

In seinen programmatischen Notizen zu *Má vlast* schreibt Smetana, dass die Idee der Symphonischen Dichtung *Tábor* durch den starken Willen der Taboriten bestimmt werde, Schlachten zu gewinnen, durch ihr verbissenes Durchhaltevermögen bis zum Letzten. Die Struktur der Komposition legt nahe, dass es Smetana neben dieser „monothematischen“ Idee offenbar auch um den formalen Aufbau des Werks ging: In *Tábor* steht die geballte Kraft des Hussitenchorals im Vordergrund, der überwältigende Eindruck des Kampfes, der sich durch verschieden charakterisierte Abschnitte zwar in einzelne Phasen unterteilen lässt, ohne dass dabei jedoch ein übergreifendes Formschema zutage tritt.²³ Diese Phasen sind in erster Linie durch Smetanas Tempoangaben bestimmt, hinzu kommt das zweimalige Auftreten des Chorals im Ganzen jeweils am Ende der beiden Hauptabschnitte (im zweiten Abschnitt folgt noch eine 64-taktige Stretta). Die beiden Hauptabschnitte, gekennzeichnet durch einen starken Kontrast im Tempo (*Lento* – *Molto vivace*), lassen sich wiederum in kleinere Abschnitte aufteilen (im zweiten Hauptabschnitt kommen hier mehrere Wechsel in der Tempoangabe hinzu). Zum Teil bestehen diese erneut aus Unterabschnitten, die in sinnvollem Bezug zueinander stehen (vgl. Abb. 1).

²³ So auch die differenziert dargelegte Einschätzung von Jaroslav Smolka, der die ältere tschechische Literatur zu Smetanas *Má vlast* heranzieht (insbesondere Karel Janeček, „Forma a sloh *Mé vlasti*“ [Form und Struktur von *Mein Vaterland*], in: *Tempo* 14 [1935], S. 261–275, und Antonín Sychra, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* [Die Ästhetik von Dvořáks symphonischem Schaffen], Prag 1959), den älteren Formanalysen jedoch sein Fazit gegenüberstellt, dass es Smetana in erster Linie darauf angekommen sei, die Hörer durch den „die Gesamtheit des geballten Baus“ zu überwältigen (Smolka, S. 267, vgl. auch die schematische Darstellung des Formverlaufs ebd., S. 268 f.). Die Unsicherheit einer schlüssigen formalen Analyse und Zuordnung zu gängigen musikalischen Formmodellen äußert sich auch in der jüngeren Literatur: Hana Séquardtová (1985) ordnet *Tábor* Smetanas Kompositionen in Sonatenform zu, ohne dies jedoch anhand des Notentextes weiter auszuführen (Séquardtová [wie Anm. 15], S. 156 und 158). Olga Mojžíšová (2006) interpretiert den formalen Verlauf dieser Symphonischen Dichtung als *double-function*-Form nach dem Vorbild Lisztscher Symphonischer Dichtungen (Olga Mojžíšová, Art. „Smetana, Bedřich“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 926–951, hier Sp. 940). Die *double function form* ist in sich freilich noch immer offen und variabel, dennoch erscheint es fraglich, ob der Verlauf von *Tábor* eine solche Zuordnung mit Bezug auf die Sonatenform und symphonische Viersätzigkeit sinnvoll erscheinen lässt. Zu Anklängen an die Sonatenform vgl. auch unten, Anm. 27.

Abb. 1: Verlauf von *Tábor*

Hauptabschnitt	Lento T. 1–107	Molto vivace T. 108–408
Unterabschnitte	Lento T. 1–84 Grandioso T. 85–107	Molto vivace T. 108–289 Più mosso T. 290–331 Lento maestoso T. 332–345 Più animato T. 345–408
Untergliederung	AB–AB'–C–A'–D	E–E'–F*–G–H–I
Takte	107	301 (182 + 42 + 14 + 64)

* Unterteilung Abschnitt F: a–b–a–b–a'b'–a–c

Dennoch erscheint eine solche schematisierte Gliederung der Komposition nicht mehr als ein schwaches Hilfsmittel, das letzten Endes der entwickelnden Dynamik, der eigentlichen Idee dieser Symphonischen Dichtung nicht gerecht wird. Das Werk sei „grau in grau gehalten“, hatte Smetana geäußert – seine Intention zielte offenbar darauf ab, ein Kontinuum zu schaffen, eine allmähliche, unerbittliche Entwicklung, die quer steht zu allen Formschemata mit eindeutig bezeichneten wiederkehrenden oder variierten Abschnitten. Denn in *Tábor* geht es nicht um die Wiederkehr von klar umrissenen Einheiten, sondern um die allgegenwärtige Präsenz eines musikalischen Gedankens, der sich aus dem Nichts heraus konstituiert, Gestalt annimmt, immer stärker exponiert, dann wieder zurückgenommen wird und erneut anwächst, bis hin zu Ausbrüchen, die einem unberechenbaren Wechsel von Raserei und monotonem Leerlauf verfallen. *Tábor* erscheint dadurch als ein Kontinuum, „grau in grau“ (feldgrau sozusagen), das sich einer detaillierten Formanalyse entzieht, weil die Komposition – ganz im Sinne der Symphonischen Dichtung – eben nicht eine klare, schematisierbare Form konstituieren, sondern die Irrationalität der Schlacht in musikalische Gestalt umwandeln soll.

Der Effekt eines solchen Kontinuums entsteht durch die gezielte Reduktion des musikalischen Motivmaterials, wie sie oben beschrieben wurde. Smetana setzt das karge Material des Chorals sehr sparsam ein – und er nimmt sich viel Zeit dafür. Am Anfang ist das D, der Finalton des dorischen Chorals, es setzt ein in der Stille des noch Ungestalteten, ertönt gleichsam statisch in den tiefsten Stimmen der Instrumentengruppen. Auf dieser Pianissimo-Grundierung erklingt erstmals die rhythmische Motivzelle *a* in den Hörnern, „poco marcato, ma sempre piano“, zu gedämpft, um als aufforderndes Bläsersignal zu wirken, unterbrochen von ganztaktigen Pausen, in denen das tiefe *d* weiterklingt. Zehnmal das rhythmische Pochen, zehnmal die Pause – leise belebt wird die Statik dieser Wiederholungen durch eine immer dichtere Verkettung von chromatisch absteigenden Phrasen, wobei Smetana bewusst den Topos des *Passus duriusculus* zu vermeiden scheint, indem die chromatischen Durchgänge mal bei der großen Terz oder der verminderten Quarte verharren, mal bis zur verminderten Quinte fortschreiten, nie aber beim Umfang einer reinen, chromatisch gefüllten Quarte verbleiben (vgl. T. 6–22). Die nur geringfügig aufgelockerte Statik dieser Eingangstakte explodiert mit einem Donnerschlag – oder, um beim militärischen Kontext zu bleiben, mit einem Kanonenschlag – im plötzlichen fortissimo von Takt 23.²⁴ Erstmals erklingt die eröff-

²⁴ Für den Hörer kommt dieser Ausbruch als Schock, da die dynamische Überleitung mit dem „subito crescendo“ in T. 22 hörpsychologisch zu kurz gefasst ist, um auf das plötzliche Fortissimo vorzubereiten.

nende rhythmische Motivzelle des Chorals im vollen Orchester, fortissimo und marcato in Streichern, Blech- und Holzbläsern; der dynamische Ausbruch wird verstärkt durch eine „harmonische Explosion“ aus dem bislang statischen d-Klang in einen spannungsreichen verminderten Septakkord. Vermittelt durch die Pauke, die, im Tutti ausgespart, die Generalpause mit einem dezidierten Nachschlag von *a* füllt, wird die diastematische Statik nun endlich aufgelöst, indem erstmals der charakterisierende Terzschrift der zweiten Motivzelle, *b*, erklingt. Durch das Unisono sämtlicher Instrumente – die Pauke hat nur Scharnierfunktion und setzt nach dem letzten Schlag von *a* aus –, wird der Terzfall von *b* mit aller Macht exponiert. Die Betonung liegt dabei auf dem Oberton der abfallenden Terz und somit auf dem eigentlichen Beginn dieser zweiten Motivzelle; das vorangeschaltete *d* fungiert lediglich als auftaktige Überleitung von der konstituierenden Motivzelle *a*.²⁵ Durch die Dynamik (Fortissimo mit zweifachem Crescendo) sowie das Marcato auf dem zweiten, lang gehaltenen Schlag von T. 25 ist diese erste Exposition der Motivzelle *b* von steter Steigerung geprägt – nur um abrupt in eine Generalpause zu münden. Aufgelöst wird die Spannung dieser Pause mit scheinbarer Dynamik: Der charakteristische Terzfall von *b* (der Schritt zurück nach oben, wie er im Choral vorkommt, bleibt weiterhin ausgespart) steigt gleichsam kontrapunktisch durch die Stimmen der Streicher und der Holzbläser auf, weitere Bewegung entsteht durch die Marcato-Artikulation des jeweils ersten und dritten Tons dieser winzigen Zelle (vgl. T. 27–31). Dennoch handelt es sich auch hier nur um eine Schein-Dynamik: Der monotone Kern bleibt, indem Smetana nie die absolute Reduktion auf das Minimum an motivischem Material aufgibt. Stattdessen wird die dreitönige Zelle vielfach wiederholt, ohne dass eine motivische Entwicklung stattfindet.

In den folgenden 30 Takten wiederholt Smetana diesen Prozess auf der Dominantstufe *a*, die Motivik und das Procedere bleiben gleich (im Schema sind diese Abschnitte als AB und AB' gekennzeichnet). Diese Symmetrie der Abschnitte bleibt jedoch ein Einzelfall in *Tábor*; was danach kommt, gehorcht nicht mehr den Gesetzen einer klaren, durchschaubaren Anlage, vielmehr spielt Smetana in immer neuer Weise mit den Motivzellen *a* und *b*, kombiniert sie immer neu, teils mit Versatzstücken aus den anderen Choralzeilen, in seltenen Fällen mit neuem motivischem Material (das stets auf wenige elementare Bausteine reduziert bleibt).

Im weiteren Verlauf des Lento wird der Choral zeilenweise exponiert und schließlich in einem „Grandioso“ ausgezeichneten Tutti-Abschnitt im Ganzen präsentiert (zum Einsatz erklingen hier erstmals die Becken, die Smetana in seinen Symphonischen Dichtungen stets für emphatische Höhepunkte aufspart); vgl. T. 85–103). Die Zurücknahme der zweiten Zeile schafft klangliche Abwechslung: Das massive Fortissimo und Marcato aller Instrumente wird mit der zart instrumentierten Dolce-Phrase kontrastiert (Oboe, Klarinette, Fagott), wodurch dieser Choralabschnitt einen ungewohnt lyrischen Charakter erhält (T. 94–97). Die wuchtige Schlussphrase des Chorals erhält wiederum ein Echo der Holzbläser, das jedoch einen ganz anderen Charakter hat als der vorhergehende lyrische Kontrast. Durch die Hörner verstärkt, wiederholen die Holzbläser den Abgesang mit aller Macht (vgl. T. 104–107: fortissimo mit crescendo, dann marcato auf

²⁵ Die Betonung auf dem ersten Ton von T. 25 ergibt sich durch das Crescendo vom vorangestellten Fortissimo-Auftakt her, hinzu kommen das in allen Stimmen notierte Marcato und die zusätzlich Betonung durch das Staccato.

in dieser zwölftaktigen Sempre-Fortissimo-Climax vollzieht sich harmonisch in den Bläsern, deren langsame Bewegung über dem hämmernden Ostinato sich aus Abspaltungen der vertrauten Terzmotivik zusammensetzt und verminderte Septakkorde umspielt. Die Harmonik bietet jedoch nur Farbe – das eigentliche Geschehen spielt sich im unablässig-ostinaten Rhythmus der Trompetenfanfaren und der unerbittlichen Paukenschläge ab: Monotonie und höchste Dynamik.²⁹

Smetana blendet diesen klimaktischen Abschnitt in geradezu filmischer Weise aus, eine Technik, die er bereits in der *Moldau* anwendet.³⁰ Mit einem letzten Schlag fallen zunächst die „Haupthandlungsträger“ Trompeten und Pauken sowie die sie unterstützenden Posaunen und die Tuba weg, ebenso nimmt Smetana die scharfe, signalhafte Klangfarbe der Piccoloflöte heraus. In ständigem Diminuendo hin zum Pianissimo werden die verbleibenden Bläser über dem anhaltenden Ostinato immer mehr reduziert, schließlich verlangsamt sich auch der rasche Rhythmus der Streicher zu einer Achtel-Viertel-Figur, darüber nur noch isolierte Pianissimo-Akkorde der Holzbläser. Zuletzt blendet Smetana auch die höheren Streicher aus, zurück bleibt das leise Pulsieren von Viola und Violoncello – und darüber entsteht dann neues Leben (von T. 369 an), entwickelt sich eine neue Dynamik, zunächst in vereinzelter Figuren, motivischen Bruchstücken im Orchesterapparat, immer dolce, immer pianissimo oder piano, bis die Motivzelle *a* nach einem knappen Molto crescendo wieder mit geballter Macht fortissimo und marcato in den Blechbläsern hervorbricht. Die verbleibenden Takte sind ein letztes, gewaltsames Einhämmern der beiden immer gleichen Motivzellen, harte, immer dichtere Wechselschläge zwischen Streichern und Bläsern, fortissimo, sforzatisimo, marcatisimo (T. 397–408). Ein letzter Paukenschlag reißt das Geschehen ab – eine Lösung, eine Auflösung, eine Versöhnung gibt es nicht.

Brian Large schreibt in seiner knappen Besprechung von *Má vlast*, das Ende von *Tábor* sei „strangely inconclusive“, diese „Schwäche“ (weakness) werde erst in *Blaník*, der eigentlichen Fortführung und Erfüllung von *Tábor*, korrigiert.³¹ Tatsächlich hebt *Blaník* mit genau den Schlägen an, mit denen *Tábor* endete – gleiche Tonart, gleicher Rhythmus, gleiche Instrumentation. Dennoch verbleibt *Tábor* in sich vollkommen selbstständig, es kann auch ohne die Fortsetzung von *Blaník* bestehen. Smetana wusste, was er da komponierte und warum er *Tábor* so abreißen ließ – die Hussitenkriege endeten auf eine Weise, die für ihn und die national gesinnten Landsleute seiner Zeit kein Ende war, sondern ein brutaler Abbruch, keine endgültige Vernichtung, sondern nur ein Innehalten. Der Wille der Taboriten – die ja nach der Volkslegende im Berg Blaník fortlebten – blieb ungebrochen – das schrieb Smetana in seiner Eingangsnotiz zu *Tábor* fest, das

²⁹ In den Einspielungen von *Má vlast* tritt dieser Effekt nicht immer hervor. Eine Interpretation, die die hämmernde Monotonie in Trompeten und Pauken als tragendes Prinzip dieses Abschnitts erkennt, bietet die Einspielung des Radio-Symphonie-Orchesters Frankfurt unter Eliahu Inbal (Teldec 8573-89358-2).

³⁰ Vgl. den vom ihm als „Ländliche Hochzeit“ benannten Abschnitt: Die Tanzrhythmen der Polka verebben durch Reduktion der Instrumente und mit Hilfe des Decrescendo ganz allmählich, sodass der Eindruck entsteht, der Fluss sei am Ort der Hochzeit vorbeigeströmt und lasse ihn nun hinter sich. Ähnliche Ausblend-Effekte erzielt Smetana im Übergang des Abschnitts „Wälder – Jagd“ zur „Ländlichen Hochzeit“ und vom „Mondschein – Nymphenregen“ zur Rückkehr des Moldau-Themas.

³¹ Large, S. 284

komponierte er in dieser Symphonischen Dichtung aus, und das impliziert der gewaltsame Abbruch am Schluss, der keine Finalwirkung zulassen kann.³²

III.

Smetanas Symphonische Dichtung *Tábor* ist in vielfacher Weise in kompositorische Traditionen eingebunden. Als „eifrigster Jünger“ der von Liszt neu begründeten „Kunst-richtung“ nutzte Smetana seit den späten 1850er-Jahren die Möglichkeiten, die ihm die Symphonische Dichtung als neue symphonische Gattung von höchstem Anspruch bot.³³ Zentrale Elemente in seinen Symphonischen Dichtungen, speziell auch in *Tábor*, verweisen auf das Vorbild Liszts: die Konstitution der Form nach dem „Programm“ bzw. der (poetischen) „Idee“, die dem jeweiligen Werk zugrunde liegt; die Technik der Motivtransformation; die daraus resultierende Präzisierung des musikalischen Geschehens zu einer Sprache, die die „poetische Idee“ des Werks in sich fasst und weiter ausführt – woraus wiederum die „große Form“ in Ausdehnung, Stilhöhe, kompositionstechnischem Anspruch und Besetzung resultiert.³⁴ Die „poetische Idee“, die zum Ausgangspunkt von Smetanas *Tábor* wurde, ist im engen Sinn die unerbittliche Standfestigkeit der Taboriten, im weiteren Sinn sind es die Hussitenkriege als Manifest des kämpferisch-nationalen Geistes der Tschechen. Unwillkürlich drängt sich Liszts *Hunnenschlacht* (1857) als unmittelbares Vorbild für ein solches Werk auf: Auch Liszts Symphonische Dichtung – deren konstituierende Idee vom gleichnamigen, zu seiner Zeit höchst populären Gemälde Wilhelm Kaulbachs (1833/34) ausgeht – ist eine Komposition über einen Choral, auf den sich alle musikalischen Elemente der Symphonischen Dichtung beziehen. Im Detail offenbaren sich geradezu frappierende Übereinstimmungen zwischen *Tábor* und der *Hunnenschlacht*:³⁵ Wie die *Hunnenschlacht* eröffnet *Tábor* mit einer zwei- bzw. vierteiligen Wiederholungsanlage (in der *Hunnenschlacht* der Themenkomplex der Römer, in der schematischen Darstellung des Verlaufs von *Tábor* der Abschnitt AB); auch *Tábor* entfaltet sich in mehrfach angelegten dynamischen Steige-

³² Offen bleibt freilich, wie der Ausgang dieser in Musik umgesetzten Schlacht zu interpretieren ist. Jaroslav Smolka wie auch die älteren tschechischen Autoren, auf die Smolka sich in seiner Darstellung von *Tábor* bezieht, sehen in dem hämmernden Abschluss einen Sieg der Taboriten, die triumphale Apotheose ihres ungebrochenen Kampfesgeistes. Angesichts des historischen Rückbezugs und vor allem der untrennbaren Einheit, die *Tábor* und *Blaník* bilden, bleibt jedoch zu fragen, ob in *Tábor* nicht das historische Faktum, d.h. die letztendliche Niederlage und Vernichtung der Hussitenkrieger, in Musik gesetzt wird – um dann mit *Blaník* den unzerstörbaren Keim nationaler Hoffnung, den die Legende vom Rückzug eines kleinen Häufleins in den Berg *Blaník* in sich trägt, zu einer gewaltigen nationalen Apotheose zu entfalten. Smetanas nachdrückliche Betonung, dass *Tábor* und *Blaník* untrennbar zusammengehören und auch so aufgeführt werden müssen, wie auch der musikalische Prozess der Choralverarbeitung (die Umgestaltung der letzten, zuversichtlichen Zeile zum triumphalen Schlussmarsch in *Blaník*, vgl. dazu oben, S. 4) sprechen für eine solche Lesart, die *Tábor* zunächst negativen lässt.

³³ Zitat aus Smetanas Brief an Franz Liszt vom 24. Oktober 1858, zitiert nach *Smetana in Briefen und Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 60. Zur Symphonischen Dichtung vgl., um nur die wichtigsten Veröffentlichungen zu nennen, Carl Dahlhaus, „Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung“, in: *JbPrKu* 1975, S. 96–130; Hans Heinrich Eggebrecht, „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, in: *AfMw* 34 (1982), S. 223–233; Dahlhaus, *Dichtung, Symphonie, Programmmusik* (wie Anm. 16); ders., Kap. „Symphonische Dichtung“, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 197–203; weitere Literatur bei Detlef Altenburg, Art. „Symphonische Dichtung“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 153–168, hier Sp. 167 f.

³⁴ Diese Merkmale fasst Dahlhaus als „Liszts Idee des Symphonischen“ zusammen (Carl Dahlhaus, *Liszts Idee des Symphonischen*, in: *Liszt-Studien 2*, hrsg. von S. Gut, München/Salzburg 1981, S. 36–42).

³⁵ Zu den im Folgenden genannten Elementen in der *Hunnenschlacht* vgl. Wolfram Steinbeck, „Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts ‚Hunnenschlacht‘“, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, Fs. Elmar Budde, hrsg. von Elisabeth Schmierer u.a., Laaber 1995, S. 17–38.

rungsprozessen vom Piano ins dreifache Forte und zurück ins Pianissimo, wobei die Höhepunkte vom vollen Orchester mit Becken und Paukenwirbeln ausgespielt werden; wie Liszt arbeitet Smetana mit quasi-ostinaten Begleitfiguren, die auf die Tradition der Battaglia zurückzuführen sind und somit typische Elemente einer Schlacht evozieren (Fanfaren, Artillerie, Kavallerie, Vormarsch der Infanterie), und wie bei Liszt kommt es im sich entfaltenden musikalischen Prozess zu konfliktsteigernder Ausweitung dieser Elemente; auch *Tábor* verharrt in einer Grundtonart, die in sich kreist und zu einem archaisierend-offenen Schluss führt, auch *Tábor* endet in einer gewaltigen Stretta mit schicksalhaft-hämmernden Akkordschlägen des vollen Orchesters.

In der Bedeutung und Verarbeitung des Chorals freilich finden sich Differenzen. In der *Hunnenschlacht* ist der Choral *Crux fidelis* das Ziel des Werkes, alles führt zu ihm hin. Tritt der Choral zunächst uneingeführt auf, gleichsam als exterritoriales Element und somit als Sinnbild des Jenseits, so erweist sich im Verlauf des Werkes (und bei genauerer Analyse), dass die beiden zuerst eingeführten, „eigenständigen“ Themenkomplexe der Hunnen und der Römer aus ihm abgeleitet sind und zu ihm hinführen – die Ableitung aller Themen aus dem Choral ist die Werkidee.³⁶ Auf den ersten Blick scheint *Tábor* mit dieser Idee übereinzustimmen – und doch gibt es hier wesentliche Unterschiede. Zwar stellt Smetana dem Werk den Choral *Kdož jste boží bojovníci* in Verbindung mit dem semantischen Feld der Unbeugsamkeit als „Idee“ voran – doch findet keine eigentliche Ableitung von Themen aus dem Choral statt, der Prozess kreist in sich. Hier geht es nicht um eine Transformation von Motiven, die ein dichtes Netz von Beziehungen schafft und somit der parataktischen Form Zusammenhalt verleiht – vielmehr liegt dem Werk die Idee des monotonen Beharrens auf einer Motivzelle (dem Beginn des Chorals) zugrunde. In der *Hunnenschlacht* findet eine Entwicklung statt: „Die Themen werden allesamt zum Ziel geführt, weil dieses Ziel – der Choral – in ihnen angelegt ist.“³⁷ Smetana verweigert eine solche Entwicklung: Das Ziel ist von vornherein exponiert und schlägt unerbittlich überall durch – aber es führt zu keinem Triumph, denn im Gegensatz zur *Hunnenschlacht* steht am Ende nicht der Sieg, sondern Niederlage und Vernichtung.³⁸ Doch auch dem verweigert sich *Tábor*: Idee dieser Symphonischen Dichtung ist ja das unbeugsame Durchhalten der Taboriten über die Katastrophe hinaus (und darin liegt der Keim des Triumphes in *Blaník*). Während in der *Hunnenschlacht* der Choral erst im Finale in skandierendem Marschduktus erklingt, besitzt die alles prägende Motivzelle von *Tábor* diesen skandierenden Rhythmus von Anbeginn, und er prägt das gesamte Werk. Die „Schlacht“, die sich in *Tábor* abspielt, ist kein Gegeneinander von gegensätzlichen motivisch-thematischen Komplexen, die sich

³⁶ Ebd., S. 34–39. – Bei Liszt tritt der Choral nach dem Forte-Fortissimo-Höhepunkt des vollen Orchesters in reduzierter Besetzung, piano und „dolce religioso“, ein (T. 271–275). Dadurch entsteht ein Effekt, den Steinbeck als „exterritorial“, als Jenseits gegenüber dem diesseitigen Getöse der Schlacht beschreibt (ebd., S. 36). Smetana erzielt in *Tábor* einen ähnlichen Effekt, bezeichnenderweise aber innerhalb des Chorals, der ja nicht als (scheinbarer) Fremdkörper gegenüber anderen Themen auftritt, sondern in seinen einzelnen Motivzellen das gesamte Werk durchzieht: In der ersten vollstimmigen Exposition des Gesamtchorals (T. 85–103: „Grandioso“ und fortissimo, volles Orchester mit Pauken und Becken) wird die zweite Choralzeile abrupt zurückgenommen: piano und dolce nur von Klarinetten und Fagotten gespielt, dazu das Terz-Motiv in der Oboe. Die dritte Zeile erklingt wieder fortissimo in voller Orchesterbesetzung. Auffällig ist hier, dass die Instrumentierung der „exterritorialen“ zweiten Choralzeile (abgesehen von der Orgel) exakt mit dem entsprechenden Abschnitt in Liszts *Hunnenschlacht* übereinstimmt.

³⁷ Steinbeck, S. 37.

³⁸ Zu dieser durchaus nicht unkontroversen Lesart vgl. oben, Anm. 32.

im musikalischen Prozess gegenseitig aufreiben und schließlich in der Apotheose des Chorals aufgehen. Das entscheidende Prinzip von Smetanas Symphonischer Dichtung ist vielmehr die absolute Monotonie – eine Monotonie, aus der höchste Dynamik hervorgeht, die sich jedoch bewusst jeglichem teleologischen Prozess verweigert.

Und damit erfüllt sich, was Smetana in einem Gespräch mit dem Schriftsteller und Musikpublizisten Václav Zelený über *Má vlast* äußerte: „In diesen Gedichten [= Symphonischen Dichtungen] habe ich mir erlaubt, eine eigene Form festzusetzen, eine ganz neue; die hat eigentlich nur noch den Namen sinfonische Gedichte.“³⁹ In den Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt erweist sich das Verfahren der Motivtransformation als einheitsstiftender Prozess: Entgegengesetzte und scheinbar gänzlich heterogene Themen und Motive werden aus denselben diastematischen und rhythmischen Grundstrukturen abgeleitet, daraus entsteht ein „sub-motivisches“ Netzwerk, das die Hervorbringung großer Formen jenseits der überkommenen Formmodelle ermöglicht und dem Hörer – aufgrund des „Sprachcharakters“ dieses musikalischen Prozesses – einen fühlbaren Zusammenhalt vermittelt.⁴⁰ Smetana macht in manchen seiner Symphonischen Dichtungen von dieser Technik Gebrauch.⁴¹ In *Tábor* aber verweigert er sich diesem Prozess. Stattdessen etabliert er etwas gänzlich Neues: das monotone, geradezu manische Beharren auf einer winzigen rhythmischen Motivzelle, auf einem abstrakten Element, das in eigentümlicher Weise die Verfahren der Minimal Music des 20. Jahrhunderts – Reduktion des thematischen, harmonischen und rhythmischen Materials, Repetition, Statik, Verzicht auf Zielgerichtetheit und Finalwirkung – vorwegzunehmen scheint. Damit hat Smetana in dieser Symphonischen Dichtung eine Strukturtechnik ausgebildet, die der „poetischen Idee“ von *Tábor* adäquat ist und gleichzeitig einen eigenen, innermusikalischen Zusammenhang schafft. Zugleich entsteht durch das nervtötende Insistieren auf einer winzigen motivischen Idee eine neue Intensität des musikalischen Ausdrucks, die das einfängt, was die Idee „Tábor“ in sich birgt – Smetana hat seine eigene Form der Symphonischen Dichtung geschaffen.⁴²

Dass das Neuartige, Zukunftweisende in *Tábor* so unauffällig daherkommt, dürfte in erster Linie an den konventionellen Mitteln liegen, derer sich Smetana bedient. Nichts ist neu an seiner Besetzung für großes Orchester, an seiner Instrumentation und seinem Einsatz von rhythmischen, dynamischen und harmonischen Mitteln. Tatsächlich setzt Smetana die orchestralen Klangfarben in anderen Symphonischen Dichtungen weit differenzierter ein und macht – etwa in der *Moldau* – vielfachen Gebrauch von sich überlagernden Rhythmen und gegensätzlichen dynamischen Abstufungen in den verschiedenen Instrumentengruppen. *Tábor* erscheint gröber, aus einem Block geschnitten – die Konzentration auf eine Motivzelle und heftige dynamische Kontraste wirkt geradezu primitiv. Doch gerade dies ist Teil des „Programms“ – und von einer Modernität, die nicht nur die musikalischen Mittel, sondern auch die Idee selbst umfasst, scheint

³⁹ Zitiert nach Ernst Rychnovsky, *Smetana*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 292 (ohne weitere Quellenangabe).

⁴⁰ Dahlhaus, Kap. „Symphonische Dichtung“ (wie Anm. 33), S. 200.

⁴¹ Vgl. das Beispiel anhand von *Vyšehrad* ebd., S. 202 f. Noch komplexer erweist sich die Ableitung aller – und somit auch kontrastierender – Themen aus dem eröffnenden Thema in *Šárka* wie auch in *Aus Böhmens Hain und Flur*.

⁴² Zu Strukturtechnik, Neuerung der Form und neuartiger Intensität des musikalischen Ausdrucks in der Symphonischen Dichtung vgl. Eggebrecht (wie Anm. 33), S. 229 f.

Smetana hier doch einen psychologischen Prozess auszukomponieren, der erst in der Maschinerie der Weltkriege voll zum Tragen kam.

„Tábor“ als „Programm“ einer Symphonischen Dichtung impliziert Kampf und Krieg. Die Symphonische Dichtung *Tábor* lässt sich demnach als Schlachtenmusik verstehen. In der Tat übernimmt Smetana (wie vor ihm Liszt in der *Hunnenschlacht*) bewährte Mittel der Battaglia-Tradition, die durch den enormen Erfolg von Beethovens „Schlachten-symphonie“ *Wellingtons Sieg* im frühen 19. Jahrhundert neue Impulse erhielt und dadurch als symphonisches Genre fortlebte und weitergeschrieben wurde. Fanfaren-Figuren in den Bläsern, Marsch-Rhythmen, Sechzehntel-Skalen als Topos für Gewehrfeuer, ostinate Begleitfiguren, die den Trab der Kavallerie versinnbildlichen, in formaler Hinsicht die prozessuale Reihung kleiner Abschnitte, der Hymnus als Gegengewicht zum motivisch amorphen Gefecht und gleichzeitig als ideologische Überhöhung des Geschehens – all das sind Topoi, die seit dem späten 18. Jahrhundert der musikalischen Schlachtendarstellung dienen.⁴³ In *Wellingtons Sieg* op. 91 bedient sich Beethoven dieses Formel-Repertoires, verwendet aber auch Mittel, die über die Battaglia-Tradition hinausgehen, etwa den chromatisch absteigenden Bass (seit dem 17. Jahrhundert musikalisches Signum der Lamento-Tradition), der sich auch in den Eingangstakten von *Tábor* wiederfindet. Smetana dürfte *Wellingtons Sieg* ebenso gekannt haben wie die *Hunnenschlacht*. Und doch hat er, trotz der Übereinstimmung in den musikalischen Mitteln, keine Battaglia geschrieben. Der Kampf, der sich vor dem Hintergrund der Idee „Tábor“ abspielt, ist kein vordergründiges Schlachtengetümmel, sondern es ist ein psychologischer Prozess – der sich exakt in der Kriegsführung seit dem späten 19. Jahrhundert wiederfindet. Umrissen werden kann dieser Prozess mit dem bereits genannten Gegensatzpaar Monotonie und Dynamik, das nur dem Schein nach einen Gegensatz bildet.⁴⁴ Denn in der modernen Kriegsführung – am eindringlichsten im Ersten Weltkrieg nachvollziehbar, der ein Stellungskrieg war (*Im Westen nichts Neues*) – bedingen sich Monotonie und Dynamik gegenseitig: Monotonie zielt unerlässlich ab auf den Eintritt der Dynamik, die höchste Dynamik der Schlacht gefriert zur Monotonie. Monotonie, Gleichförmigkeit, Einheitlichkeit ist ein grundlegendes Prinzip des Militärs – die Dynamik der Schlacht ist Verheißung und Erfüllung eben dieses monotonen Drills auf Kampf und Sieg hin.⁴⁵ Mit seltener Eindringlichkeit hat Edlef Köppen diese Ver-

⁴³ Vgl. Thomas Röder, „Beethovens Sieg über die Schlachtenmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia“, in: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 229–258. Zur Tradition der Battaglia in den Jahrzehnten vor Beethoven vgl. Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1986.

⁴⁴ So die Darstellung des Marine- und Kriegshistorikers Michael Salewski in einem Gespräch vom 25. April 2006. Mangels Literatur zu diesem speziellen Aspekt der Kriegspsychologie gehen die folgenden Aussagen auf dieses Gespräch zurück.

⁴⁵ Im Hinblick auf die Musik ist dabei von besonderem Interesse, dass sich der Gegensatz und das Ineinandern von Monotonie und Dynamik besonders eindringlich im Bereich des Hörbaren manifestieren: „Der Gegensatz zwischen Monotonie und Dynamik wurde auch an den Geräuschen des Krieges buchstäblich hörbar: Da gab es das ferne ‚Grollen‘ der Front – ein ganz monotonen Geräusch – das ewig gleiche ‚Brummen‘ der Bomber. Dann wurde es schon dynamischer: mit dem ‚Bellen‘ der Maschinengewehre (tack-tack-tack...), und absolute Dynamik suggerierten die Sirenen der Sturzkampfbomber, die während des Frankreichfeldzuges 1940 bei den französischen Soldaten Panik auslösten. Manchmal wurde die Grundmonotonie des Schlachtfeldes durch kurze, dynamische Töne unterbrochen – das hat Peter Bamm in der ‚Unsichtbaren Flagge‘ beschrieben. Es gab auch eigentümliche Mischungen – so eine Panzerdivision auf dem Vormarsch: ein über viele Kilometer sich hinziehendes ratterndes Geräusch, das zugleich höchste Monotonie und schärfste Dynamik suggerierte. – Es liegt auf der Hand, dass die ‚Schlachtenmusik‘ dieser Zeiten das alles umzusetzen versucht hat [...] Als typisch ‚militärisch‘ galt immer die Marschmusik – hier ist die Monotonie Standard, die Dynamik aber auch. Vielleicht rührt die Begeisterung für diese Sorte Musik gerade aus diesen Gegensätzen.“ (Michael Salewski, Gesprächsnotizen vom 25. April 2006).

quickung zweier gegensätzlicher Prinzipien in seinem – unter den Nationalsozialisten verbotenen – *Heeresbericht* (1922) beschrieben: Im knappen Abschnitt „Schnellfeuer“ führt er das Ineinander von Monotonie und Dynamik nicht nur inhaltlich vor Augen, sondern transformiert es in die Sprache selbst, die das Sechsfache der Geschütze, das Schnellfeuer monoton einhämmt und sich dabei in eine tödliche Dynamik hineinsteigert, bis nur mehr eine monotone Wiederholung mörderischer Tätigkeitswörter bleibt, ohne Punkt und Komma (vgl. das Zitat dieses Abschnitts im Anhang). Der gleiche Prozess, das gleiche Prinzip von Monotonie und Dynamik prägt die Symphonische Dichtung *Tábor* mit ihrem unablässigen Beharren auf einer Motivzelle von der ersten bis zur letzten Note.

Bedřich Smetana komponierte *Tábor* im Jahr 1878. In den Kriegen von 1866 und 1870/71 hatte die preußische Heeresführung erstmals moderne technische Mittel eingesetzt – Zündnadelgewehr, Telegraph für schnellen Nachrichtenaustausch, Eisenbahn für große Truppentransporte –, die zur Keimzelle der großen Kriegsmaschinerie im 20. Jahrhundert wurden. Eine Begleiterscheinung dieser Kriegsmaschinerie, die sich jedem Soldaten unvergesslich in die Psyche eingraben musste, waren der Gegensatz und das untrennbare Ineinander von Monotonie und Dynamik. Ob Smetana je etwas von den Erfahrungen der Veteranen von 1866 und 1870/71 gehört hat, ob er dieses Prinzip von Monotonie und Dynamik bewusst zur musikalischen Umsetzung der „Idee“ von *Tábor* machte, sei dahingestellt.⁴⁶ Aus heutiger Sicht wirkt seine Symphonische Dichtung in doppelter Weise prophetisch: Sie nimmt kompositorische Techniken des 20. Jahrhunderts ebenso vorweg wie die technisch bedingte Kriegspsychologie der beiden Weltkriege.

⁴⁶ Auf der Seite Österreichs wurden die Tschechen in den Krieg von 1866 hineingezogen und mit Österreich vernichtend geschlagen; Smetana selbst musste für einige Zeit fliehen, als die preußischen Truppen vor Prag standen. In den deutsch-französischen Krieg von 1870/71 dagegen waren keine tschechischen Truppen involviert.

Anhang

Edlef Köppen, *Heeresbericht*, Erstauflage Reinbek bei Hamburg 1922, Kap. III, Abschnitt 18, zitiert nach der Ausgabe Reinbek bei Hamburg 1992 (= Rowohlt Jahrhundert 93), S. 80–82

Die Batterie wird zur Maschine.

Auf das Kommando „Schnellfeuer sechsundzwanzighundert“ stellen an sechs Geschützen sechs Mann sechs Geschosse mit den Zündern auf die Entfernung sechsundzwanzighundert.

Auf das Kommando „Schnellfeuer“ richten an sechs Geschützen sechs Richtkanoniere auf die Entfernung: sechsundzwanzighundert.

Das Kommando „Schnellfeuer“ bewirkt, daß in einer Batterie von sechs Geschützen mit der Präzision von sechs Maschinenhebeln die Arme von sechs Kanonieren sechsmal in sechzig Sekunden die Verschlüsse aufreißen, daß sechs andere Kanoniere sechsmal sechs Geschosse in sechs Rohre stecken, daß zur gleichen Sekunde sechs Verschlüsse zugeworfen werden, daß sechs rechte Hände sechsmal die Detonation von sechs Schuß auf sechsundzwanzighundert vollziehen. Sechs Rohre schießen dann sechsmal in sechzig Sekunden nach rückwärts, daß die Geschütze wie geschlagene Tiere sich aufrichten.

Es wird geladen, es wird gerichtet, es wird abgeschossen.

„Schnellfeuer“, das heißt: nach zehn Minuten ist der Pulsschlag der Menschen verdoppelt. Das Herz schlägt nicht mehr in der Brust, sondern im Hals. Erst hat der Puls die Glieder zittern lassen. Dann stemmen sie sich gegen ein Kommando, werden wie Eisen und werden Teil der großen Maschine: Sechs Geschütze: Eine Batterie.

„Schnellfeuer“, das heißt, daß nach einer halben Stunde mit automatischer Bewegung die Mannschaften von sechs Geschützen ihre Röcke aufreißen. Daß nach einer Stunde die Mannschaften die Röcke ausziehen, das Hemd öffnen, die Ärmel hochkrepeln.

„Schnellfeuer“, das heißt, daß nach einer Stunde die Mannschaften der Batterie Blässe des Todes in den Gesichtern haben, über die Ruß und Pulverschleim ein dickes Schwarz schmieren.

„Schnellfeuer“: Die Menschen versuchen einander zuweilen etwas zuzurufen. Nach kurzem ist jeder Versuch verstummt. Bricht der Versuch neu auf, wird aus jedem Zuruf ein tierischer Schrei.

„Schnellfeuer“: Die Wut der Menschen überträgt sich auf die Geschütze. Sechs metallene kalte Rohre geben mit Sachlichkeit sechsmal in sechzig Sekunden den Tod von sich. Nach kurzem fauchen sie weißlichen Dampf, schwitzen wie die Menschen, die arbeitenden Menschen an der Maschine. Dann bekommt die Maschine Blut: die Rohre sind heiß wie Fieber.

„Schnellfeuer“: Das Fieber wird zur ansteckenden Krankheit. Das Fieber vergiftet den Erdboden. Einmal war der Erdboden grün, erstes Grün. Nach sechzig Minuten ist das Grün zerstampft, zertreten, zermahlen. Die Erde hat sechsmal zwei tiefe Wunden, in denen erbarmungslos sechsmal in sechzig Sekunden die Geschützräder schneidend wühlen.

Es wird geladen, es wird gerichtet, abgeschossen, geladen gerichtet abgeschossen.