

# Oehlenschläger – Hartmann – Smetana: Hakon Jarl

VON JARMILA GABRIELOVÁ, PRAG

Der vorliegende Aufsatz stellt eine erweiterte Fassung von meinem Beitrag dar, den ich ursprünglich für die Smetana-Konferenz in Prag (Mai 1994) vorbereitet habe. Ich befasse mich hier

1. mit Adam Oehlenschläger (1779-1850) und seiner dichterischen bzw. dramatischen Leistung (1806, urauff. 1808),
2. mit J.P.E. Hartmann (1805-1900) und seiner *Hakon Jarl*-Ouvertüre (1844),
3. mit Bedřich Smetana (1824-1884) und seiner gleichnamigen Sinfonischen Dichtung (1860-61, urauff. 1864), sowie mit seinem Verhältnis zu den erwähnten dänischen Künstlern und ihren Werken und zuletzt, als Appendix oder Ergänzung
4. mit Emil Hartmann (1836-1898) und seiner Sinfonischen Dichtung (1887).

Ich will hier also die ideen- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen und Kontexte der betreffenden Sinfonischen Dichtung Smetanas auf Neu diskutiert, auf die Lücken und Fehlurteile der älteren Smetana-Literatur aufmerksam machen und die bekannten sowie vernachlässigten historischen Tatsachen in ein neues Licht stellen.

## I

Ernst Rychnovsky schreibt in seinem Smetana-Buch: »Der dichterische Vorwurf« (d.h. das Programm zu Smetanas *Hakon Jarl*) »ist der in den nordischen Staaten sehr bekannten und beliebten Tragödie Öhlenschlägers – also nicht gerade der Weltliteratur – entnommen«.<sup>1</sup> Was Rychnovsky unter dem Begriff »Weltliteratur« gemeint hat, steht nicht fest. Wir können nur vermuten, daß es für ihn etwa die Werke von Shakespeare oder Schiller gewesen sind, welche als Literaturquellen oder -

programme für die vorangehenden Sinfonischen Dichtungen Smetanas gedient hatten. Wenn so, dann hat er im Falle Oehlenschlägers nicht recht gehabt, sein Urteil ist oberflächlich und anachronistisch.

Der dänische Dichter und Schriftsteller Adam Oehlenschläger stellte nämlich – mindestens im 19. Jahrhundert – keinesfalls nur eine Lokal- oder Regionalerscheinung dar; seine Bedeutung und seine Wirkung blieben zu seinen Lebzeiten keinesfalls nur auf seine dänische Heimat bzw. auf die sprachlich und kulturell verwandten skandinavischen Länder beschränkt. Im Gegenteil, schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hat er außerordentliche Popularität und Ruhm vor allem im deutschsprachigen Raum genossen – was ihm übrigens immer sehr am Herzen lag, und wofür er auch sehr gesorgt hat.

Oehlenschlägers künstlerische (dichterische) Anfänge stehen im Zeichen der deutschen Romantik; auch die zeitliche Koinzidenz gibt es hier. Später hat man ihn als Schüler und Nachfolger Goethes, aber vor allem Schillers, betrachtet und geschätzt. Die deutsche Sprache beherrschte Oehlenschläger insofern, daß er imstande war, seine eigenen Werke, aber auch z.B. die Werke von Ludvig Holberg, ins Deutsche zu übersetzen. Sein Künstlerdrama *Corregio* (1809), das dann auch auf den deutschen Bühnen sehr oft aufgeführt wurde, hatte er ursprünglich in der deutschen Sprache geschrieben und erst nachträglich ins Dänische übersetzt. Auch seinen Familiennamen hat er – wohl mit der Rücksicht auf sein deutschsprachiges Publikum – »verdeutschte«; die ursprüngliche Orthographie war dänisch.

Mit dem Hakon Jarl-Stoff – der wie bekannt in dem altnordischen Saga-Zyklus *Heimskringla* von Snorri Sturluson aus dem früheren 13. Jahrhundert überliefert worden ist und eine blutige Episode aus der Frühgeschichte Norwegens schildert – hat sich Oehlenschläger übrigens zweimal auseinandergesetzt. Zum erstenmal war es in seiner epischen Dichtung *Hakon Jarls Død* [Hakon Jarls Tod], die er schon im Jahre 1803 in der Sammlung *Digte* [Gedichte] veröffentlicht hat, zum zweitenmal in der großen fünftaktigen Tragödie *Hakon Jarl Hiin Rige* [Hakon Jarl der Mächtige], die am Anfang des Jahres 1806 während seines Aufenthaltes in Halle geschrieben, 1807 in Kopenhagen veröffentlicht und am 30.1. 1808 dann uraufgeführt worden ist.

Diese Tragödie, in der gehobenen, vollendeten Sprachform und im strengen klassischen Versmaß (dem Blankvers, d.h. dem fünf Fußigen zeh- oder elfsilbigen Jamb) geschrieben, wird nach wie vor für eines der

besten Werke Oehlenschlägers, wenn nicht überhaupt das beste, gehalten. Über ihre Beliebtheit und Popularität belehrt uns auch die Tatsache, daß sie seit ihrer Premiere bis zum Jahre 1876 ununterbrochen auf dem Repertoire des Königlichen Theaters zu Kopenhagen blieb.<sup>2</sup> Seit dem Jahre 1844 wurde sie dabei mit der neuen Ouvertüre und seit dem Jahre 1857 mit der Ouvertüre und Zwischenaktsmusik von J.P.E. Hartmann aufgeführt (vgl. unten).

In Anknüpfung an die überlieferte Auffassung Oehlenschlägers als Schülers und Anhängers von Schiller hat man in der Literatur vor allem an die Schillerschen Zusammenhänge und Einflüsse, namentlich an Schillers Wallenstein-Trilogie aus dem Jahre 1800, hingewiesen.<sup>3</sup> Es scheint mir jedoch, daß sich diese Zusammenhänge eher in der Thematik oder in den Teilmomenten der Handlung als im Gesamtaufbau der Tragödie von Oehlenschläger geltend machen. Vermutlich unter dem Einfluß von Schillers Wallenstein hat unser Dichter eben Hakon Jarl, den altwerdenden, müden Kämpfer, zur Hauptperson von seiner Tragödie gewählt, während er ursprünglich ein Drama über Hakons Gegenspieler Olaf Trygvesson zu schreiben beabsichtigt hatte. Der wunderbare Bogenschütze und tapfere Kämpfer Einar Tambeskjælver [Bogenzwinger], der die Tochter Hakons liebt, anfangs ein treuer Anhänger und dann Gegner Hakons wird, erinnert uns an Max Piccolomini – und zugleich an Wilhelm Tell – bei Schiller. Das Vorbild für die – historisch unwahrscheinliche, für die Entwicklung des Dramas jedoch äußerst wichtige – Szene des Zusammentreffens von beiden Erbfeinden, Hakon und Olaf, am Ende des dritten Akts mag die analogische Szene zwischen Marie und Elisabeth in Schillers *Marie Stuart* (1801) gewesen sein.<sup>4</sup>

Im Unterschied zu den reifen Tragödien Schillers handelt es sich bei Oehlenschläger jedoch nicht um ein Drama der »geschlossenen Form«.<sup>5</sup> Der schnelle und bunte Wechsel von Schauplätzen und von sozialen Umgebungen mag eher an Shakespeare – wenn auch ohne seine derben komischen Auftritte, die den Gegenpart zur dominierenden tragischen Handlung ausmachen – oder an die romantische Theaterpoetik von Victor Hugo erinnern. In eine ähnliche Richtung weisen auch die »opernhafte« oder »melodramatische« Momente bei Oehlenschläger hin, die vor allem für seinen Titelhelden sehr charakteristisch sind.<sup>6</sup> Oehlenschlägers *Hakon Jarl* repräsentiert »Pathos« und nicht »Ethos«.<sup>7</sup> Gleich am Anfang, in seinem ersten Auftritt im ersten Akt, wird er als ein Mensch dargestellt, der sich restlos im Banne seiner Affekte und Leidenschaften – des

Machtanspruchs und des erotischen Triebes (was die Kehrseite einer und derselben Münze ist) – befindet<sup>8</sup> und der gleichsam unvermittelt von einem Affekt zum anderen übergeht oder zwischen beiden Polen wechselt. In der genannten Szene, deren Schauplatz ein heidnischer Opferhain ist, enthüllt Hakon zuerst, im Dialog mit Thorer Klake (vgl. auch unten), seine Machtpläne und Visionen. Sobald er jedoch die schöne Gudrun, die Tochter des Schmiedes Bergthor, zum erstenmal erblickt, vergißt er alles und spielt stattdessen ein anderes, ein erotisches, Spiel auf.

Zu den Szenen und Situationen, die gleichsam »nach der Musik rufen« oder die musikalischen und opernhaften Assoziationen erwecken, gehören fernerhin die Ankunft Olafs, seine Rückkehr nach Norwegen und seine Landung auf der Insel Moster im dritten Akt – das Gebet und der lateinische Gesang der Mönche – oder die Opferszene im vierten Akt, da Hakon seinen Sohn Erling tötet, und zwar in demselben Opferhain, wo wir ihm schon am Anfang begegnet haben.

Zugleich jedoch – und diese Auffassung steht in der Tat nicht im Widerspruch zu den obenerwähnten Feststellungen – stellt Oehlen-schlägers Hakon Jarl einen »modernen«, »interessanten« – d.h. ambivalenten – Helden dar, abgesehen von dem historischen Rahmen oder Hintergrund, in dem sich seine Geschichte abspielt.<sup>9</sup> Seine Tragödie ist in der ersten Reihe die Tragödie des altwerdenden Mannes, der nicht viel Zeit vor sich hat, und der auch davon weiß:

Hakon: Fast har jeg naaet mit Maal; men Dagen graaner,  
Og Urten bugner under Aftenduggen,  
Som Eivin Skaldaspilders Vise lyder.  
Mit sorte Haar afbrydes hist og her  
Med hvide Lokker. Ræk mig din Haand!

...

Før klemte jeg, saa Blodet flux sprang ud  
Af Neglerødderne, som Most af Frugt.  
Siig mig oprigtig, følte du mit Haandtryk?

Thorer: En Mand bør aldrig ømmes ved et Haandtag,  
Om det er nok saa strengt.

Hakon: Mit var ei strengt;  
Det vil du bilde mig kun ind. Seer du  
Min Pande, hvor den alt er giennepløiet  
Af Rynker?

- Thorer: Rynker pryde jo en Mand.  
Hakon: Men Norges Mø'r kan ikke lide dem.  
Kort sagt, min Ven! jeg ældes, jeg blier gammel,  
Det mærker jeg; og derfor vil jeg nyde  
Min Aftenstund. Min Sol skal synke ned  
I rolig og i herlig Purpurrødme,  
Og Vee den Sky, som vil fordunkle den!  
...  
Hakon: Der Ziel ist nah! Der Tag wird aber grau,  
Die Wurzel biegt sich unterm Abendthau.  
(Wie Eiwin Skaldaspilders Lied uns sagt.)  
Mein schwarzes Haar wird häufig schon gemischt  
Mit weißen Locken. Gib mir deine Hand!  
...  
Sonst drückt' ich so, daß aus den Nägelwurzeln  
Das Blut heraussprang wie der Saft aus Birnen.  
Sag mir aufrichtig, hast du es gefühlt?  
Thorer: Der stärkste Händedruck darf keinen Mann  
Zum Aechzen zwingen.  
Hakon: Meiner war nicht stark.  
Das sagst du nur, um mich zu trösten. Siehst du?  
Wie meine Stirn' von Runzeln durchgepflügt?  
Thorer: Männliche Runzeln sind des Helden Zier.  
Hakon: Doch Norwegs Mädchen mögen sie nicht leiden.  
Kurz Freund! ich werde alt, und drum will ich  
Die Abendstunde noch genießen. Klar  
Soll meine Sonne sinken. Weh der Wolke  
Die ihren Purpurglanz verdunkeln will!<sup>10</sup>

Oehlenschlägers Theaterheld Hakon ist ein Mann, der schon viel erlebt und viel erreicht hat, doch nicht alles, wonach er sich sehnt und was ihm nach seiner Meinung angehört. Und demnach hat er sich entschieden, »Vabank« zu spielen.

Sein Gegenspieler und Überwinder, Olaf Trygvesøn, ist dagegen jung, stark und schön – als ob schon von Anfang an zum Sieg auserwählt. Er verkörpert die Synthese von christlicher Innigkeit und Nächstenliebe, die ursprünglich im Süden ihre Heimat gehabt hatten, und von nordischer Tapferkeit – was eben in Oehlenschlägers Auffassung das Zeichen des

neuen, des christlichen Zeitalters in Europa bedeutete.<sup>11</sup> Olaf hat ursprünglich nicht beabsichtigt, gegen Hakon zu kämpfen. Den Kampf, die Aufforderung nimmt er eher als Notwendigkeit und als Probe der eigenen Kräfte an. Er kämpft dann jedoch tapfer und kompromißlos. Überlegenheit und Kriegsglück stehen an seiner Seite.

Der Konflikt, die Auseinandersetzung von beiden Gegnern wird – und darin liegt wohl der schwache Punkt des ganzen Stückes, die Unzulänglichkeit der dramatischen Motivation – im Wesentlichen von außen, d.h. mittels der Intrige in Gang gesetzt. Der Urheber der Intrige, der Kaufmann Thorer Klake, bringt jedoch – ähnlich wie es manchmal bei Shakespeare der Fall ist – nur das zum Ausdruck, was sowieso schon vorher im Inneren der Protagonisten anwesend und wirksam geworden war, d.h. die grenzenlose Ehrgeizigkeit und Machtgier Hakons einerseits und die Entschlossenheit und Tapferkeit Olafs andererseits. Im Unterschied zu den Bösewichten Shakespeares (Jago, Lady Macbeth usw.) wird Oehlen-schlägers Thorer Klake durch dieselbe Mittel beseitigt, die er selbst reichlich benutzt hat, d.h. durch Intrige und Verrat, und stirbt vergleich-nismäßig bald im Verlauf der Handlung, am Anfang des dritten Akts – doch erst nachdem er seine Intrige völlig auszuspielen vermochte.

Die verhängnisvollen (tragischen) Fehler Hakons, die zuletzt zu seiner Vernichtung führen, sind wiederum als Folgen von seinen Leidenschaften zu verstehen, aber auch davon, daß er – im Unterschied zu Olaf – alles in die Wette setzt. Zuerst versucht er, die schöne junge Gudrun direkt von ihrem Vaterhause zu entführen, wo gerade ihre Verlobung mit dem jungen Helden Orm gefeiert wird. Dadurch erweckt er den Zorn von Gudruns Vater, von ihrem Verlobten und seinen Freunden sowie von den meisten Bauern, sodaß der zweite Akt mit dem Ruf des Volkes »Hakon Jarl skal dø!« [»Hakon Jarl soll sterben!«] endet. Dann entschließt er sich – schweren Herzens, nach einem inneren Kampf und im verzweifelten Willensakt – seinen kleinen Sohn Erling, den einzigen, der ihm noch übrigbleibt, nachdem der ältere Sohn Erland in der Schlacht gegen Olaf gefallen ist, an Odin zu opfern. (Diese Szene im Opferhain im vierten Akt – majestä-tisch drohend und sentimental zugleich – erinnert uns an das alttestamen-tische Bild von Abraham und Isak, während die Todesangst Erlings in Goethes Erlkönig ihre deutliche Parallele hat, dem Text also, der um 1800 so oft vertont worden ist). Dadurch jedoch tötet Hakon in der Tat sich selbst und seine eigene Zukunft. Am Vorabend der entscheidenden Schlacht bleibt er völlig allein und verlassen. Der letzte treue Anhänger

von ihm, Einar Tambeskjelver, wird durch seine Untat erschrocken und läuft gleich darauf an die Seite Olafs über.

Was die Frauengestalten betrifft – denen es hier nur wenige gibt – vertritt die Tochter Bergthors, Gudrun, so gut wie restlos den überlieferten Typ des schönen, unschuldigen und wehrlosen jungen Mädchens, eines Kindes eher, das gleichsam unumgänglich zum Objekt der erotischen Sehnsucht des reifen, erfahrenen Mannes wird. Hakons Freundin und Gefährtin, Thora von Rimol, überschreitet dagegen diese traditionelle Typologie und stellt demnach auch eine »moderne« Heldin dar, obwohl in einem anderen Sinne als ihr Partner. Sie ist eine Witwe, eine reife, energische und unabhängige Frau, durch ihr Alter und ihre Lebenserfahrung dem Hakon ebenbürtig. Doch zuletzt, am Ende der Tragödie, erscheint sie wieder in der uralten und überlieferten Doppel- oder Tripelgestalt der Liebhaberin, Mutter und Trösterin. Als Einzige bleibt sie dem Hakon treu, nachdem ihn alle verlassen haben – und nachdem auch er sie enttäuscht und verraten hat. Sie nimmt ihn zu sich in seiner Erniedrigung und Not in dem Augenblick, da er schon alles verloren hat. Und es ist gerade sie, und nicht etwa der siegreiche Olaf, welche die letzten Worte der Tragödie ausspricht – in ihrem großartigen Schlußmonolog, in ihrer vereinsamten Klage über Hakons Sarg.

## II.

Die Sinfonische Dichtung von Bedřich Smetana aus den Jahren 1860-61 stellt nicht die erste musikalische Reaktion auf Oehlenschlägers dichterisch-dramatische Leistung dar. Schon im Jahre 1844, also sechzehn Jahre vor Smetana, hat der dänische Komponist J.P.E. Hartmann seine gleichnamige Ouvertüre zur Tragödie Oehlenschlägers op. 40, komponiert. Und im Jahre 1857 hat er dann drei Intermezzi, nämlich »*Morgenstemning*« [Morgenstimmung], »*Hakon Jarl skal dø!*« [*Hakon Jarl soll sterben!*] und »*Bondehærens Sammenstimlen*« [Das Bauernheer strömt herbei] hinzugefügt, die als Einleitung zum zweiten Akt, als Zwischenaktmusik nach dem zweiten Akt und Einleitung zum vierten Akt gespielt worden sind; als Einleitung zum letzten Akt hat man eine ältere Musik Hartmanns verwendet (vgl. unten).

Die Ouvertüre und Zwischenaktmusik zu *Hakon Jarl* war weder die erste noch die letzte Begegnung J.P.E. Hartmanns mit der dramatischen Kunst von Adam Oehlenschläger. Schon früher, vor *Hakon Jarl*, hat er u.a. die Musik zu Oehlenschlägers historischen Tragödien und Dramen

*Olaf den Hellige* [Olaf der Heilige] – ein Stück davon, nämlich »Slaget ved Stiklestad« [Die Schlacht bei Stiklestad], wurde dann auch als Zwischenaktmusik zu *Hakon Jarl* benutzt – sowie *Knud den Store* [Knud der Große] und *Fiskeren og hans Børn* [Der Fischer und seine Kinder] komponiert. Und später, nach *Hakon Jarl*, sind noch die Ouvertüren zu den Tragödien *Axel og Valborg*, *Correggio* und *Yrsa* entstanden. Daneben gibt es bei Hartmann eine Reihe von Schauspiel-, Singspiel- und Ballettmusiken zu den Texten und Libretti von anderen Verfassern, die wohl in den 1860er Jahren in den »nordischen« oder mythologischen Balleten von August Bournonville (1805-1879), nämlich *Valkyrien* [Die Walküre], 1861 (es handelt sich jedoch um eine andere Walküre und eine andere Geschichte als bei Richard Wagner) und *Thrymskviden* (d.h. Thryms Not oder Thryms Qual, 1868) ihren Gipfelpunkt erreichten.

Doch auch im Schaffen J.P.E. Hartmanns nimmt die Ouvertüre zu *Hakon Jarl* eine Sonderstellung ein und wird gewöhnlich zu seinen besten Orchesterwerken gezählt. Sie wurde auch am 9.4.1844 bei einer ganz außerordentlichen Gelegenheit zum erstenmal gespielt, nämlich bei der Trauervorstellung zum Gedächtnis des eben verstorbenen Bildhauers Bertel Thorvaldsen (1770-1844) – der wie bekannt schon zu seinen Lebzeiten zu einem Nationalsymbol und -monument wurde. Auch daß man bei dieser Gelegenheit eben den *Hakon Jarl* wählte, ist ein Zeugnis dafür, wie hoch man damals dieses Stück und seine Verfasser, den Dichter sowie den Komponisten, schätzte; dasselbe Stück wurde auch später bei einer ähnlichen Gelegenheit, nämlich nach dem Tode Oehlenschlägers im Februar 1850, gespielt. Im Herbst von demselben Jahr 1844 ist Hartmanns Ouvertüre in Leipzig unter der Leitung des Komponisten erstaufgeführt worden. Zu Hartmanns Lebzeiten gehörte sie zu seinen »populärsten«, am meisten gespielten Werken, und zwar sowohl im Theater als auch auf dem Konzertpodium. Im Oktober 1905 hat man sie auch auf dem Konzert zum 100. Geburtstag des Komponisten aufgeführt.<sup>12</sup>

Die Kompositionsgestaltung der Ouvertüre zu *Hakon Jarl* entspricht im Großen und Ganzen der Norm und Tradition der Gattung.<sup>13</sup> Für die Orchesterbesetzung sind sowohl die Erweiterung der Blechbläsersektion (d.h. die Zusammenstellung von vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Tuba – während die Holzbläser immer noch je zwei besetzt werden), als auch die auffallende Exponierung des Schlagzeugs (Timpani und Tam-Tam oder Gong-Gong) und der Harfe charakteristisch. Die Form wird einerseits durch eine ausgedehnte »langsame Einleitung«,

einen selbständigen langsamen Eröffnungsteil in der Tat, und andererseits durch die Absenz der Reprise im zweiten Allegro-Teil gekennzeichnet. (Vgl. die schematische Darstellung.)

Die »langsame Einleitung« (in der Tat ein Moderato im Autograph bzw. ein Allegro non troppo in der gedruckten Partitur,  $\frac{4}{4}$ )<sup>14</sup> nimmt insgesamt 72 Takte ein – von den 297 Takten des Gesamtverlaufs – und enthält vier verschiedene, zum Teil kontrastierende thematische Einheiten.<sup>15</sup> (Vgl. Notenbeispiel Nr. 1a-1d).

### Allegro non troppo

Th. 1	Th. 2	Th. 3	Th. 2	Th. 2 → 1	Th. 1	Th. 4	
T. 1-13	14-21	22-30	31-39	40-47	48-56	57-72	
e-Moll - - - (D) - - D - - - - S - D - - T - - - - - <u>VI.</u> (=As)							
pp		ff > p		ff > p - - -		pp - p - - -	

---

### Allegro molto

#### Exposition:

H.Th. = Th. 1	Übl.	S.Th. = Th. 4	H.Th.	S.Th.	Schl. S. = H.Th. (+Th. 4)	
T. 73-95	96-120	121-136	137-140	141-152	153 - 173/175	
e-Moll - - - -		Es-Dur		[c C] Es-Dur		
pp < ff		p		ff		p

---

#### Durchführung:

Reprise → KODA

Th. 2	H.Th. + S.Th.	H.Th. (=Inv.)	Th. 2		Th. 4 = S.Th. (+H.Th.)
T. 176-179, 180-183	184-231	232-237	238-247		248 - 297
e: S (=f. Moll) S - - - - -		D - - - - -		T (=C-Dur)	
f - - - - ff - - - - -		pp < ff - - - - -			

Die erste (T. 1-2, tiefe Streicher und Fagotten, pp unisono) hängt dabei deutlich, was den melodischen Umriß und Klangcharakter betrifft, mit dem ersten Thema des Allegro-Teiles (dem Hauptthema, T. 73-76, tiefe Streicher, pp unisono; vgl. Notenbeispiel Nr. 1a und 1e) zusammen. Das

1a) *Allegro non troppo*

T. 1-2  
pp

T. 14-18  
ff marc.

T. 21-25  
ff dim.

T. 59-65  
Poco più moderato  
dolce, sost.

e) *Allegro molto*

T. 73-74  
pp marc.

T. 121-128  
p dolce

T. 176-183  
ff marc.

Hauptthema des Allegro-Teiles stellt also eine rhythmische bzw. rhythmisch-metrische Variante der Anfangstakte im langsamen Teil dar. Dasselbe gilt für das vierte Thema der langsamen Einleitung (T. 59-65) und das zweite Allegro-Thema (T. 121ff.; vgl. Notenbeispiel Nr. 1d und 1f). Das zweite Thema der langsamen Einleitung wird dann – tutti ff, in der rhythmischen und metrischen Veränderung – nochmals am Anfang und zum Schluß der Durchführung des Allegro-Teiles verwendet. (Vgl. T. 17-21, 34-35, 38-39 und T. 176-179, 180-183 bzw. 238-247; auch Notenbeispiel Nr. 1b und 1g).

Das »eigentliche Allegro« (Allegro molto,  $\frac{6}{8}$ , T. 73ff.) weist dann eine regelmäßige Sonatenexposition mit zwei kontrastierenden Themengruppen und Tonartenkreisen auf, d.h. den Hauptsatz samt Überleitung (c-Moll, T. 73-95; T. 96-120) und den Seitensatz (Es-Dur, T. 121-136,

ursprünglich in der Soloklarinette, *p dolce*, wobei Streicher und die übrigen Holzbläser eine Gegenmelodie in den kleineren rhythmischen Werten spielen), während die Schlußgruppe (Es-Dur, T. 137-173/175) wieder das Hauptthema, aber auch das vierte Thema der langsamen Einleitung ergreift. Fernerhin gibt es hier eine – etwas kürzere – Durchführung (T. 176-247), die neben dem erwähnten Thema aus dem langsamen Teil die beiden Allegro-Themen und ihre kontrapunktischen Kombinationen zur Geltung bringt. Statt der (erwarteten) Reprise erscheint jedoch eine – verhältnismäßig kurze – Koda oder Apotheose in C-Dur (T. 248-297, *tutti ff*), die fast ausschließlich das ursprüngliche vierte Thema des langsamen Teiles, sowie das Seitenthema (Es-Dur) zur Erinnerung bringt, während das Hauptthema nur noch episodisch und flüchtig kurz vor dem Schluß (T. 280-281, 288-289) auftaucht.

Die Funktion der Ouvvertüre im 19. Jahrhundert war vor allem das Erwecken der Aufmerksamkeit der Zuhörer bzw. Zuschauer, die Anregung ihrer Vorstellungskraft und ihre Stimulierung in die erwünschte Richtung – keine detaillierte Schilderung oder Paraphrase der dramatischen Handlung also, sondern eher eine »tönende Allegorie« oder musikalische Vermittlung der »Grundidee« des gegebenen dramatischen Werkes.<sup>16</sup> Zugleich jedoch hat die Ouvvertüre – und darunter besonders die Schauspielouvvertüre – auch selbständig existiert, als Konzertstück, losgelöst von dem ursprünglichen dramatischen und theatralischen Kontext. Unter solchen Umständen war dann ein Kommentar oder ein Programm, welches etwas Näheres über den Titel zu sagen, den betreffenden dramatischen Zusammenhang zu vergegenwärtigen und die eventuellen Unregelmäßigkeiten oder Besonderheiten der Form zu rechtfertigen mußte, geradezu unumgänglich und unentbehrlich. (Die Grenze zwischen der Ouvvertüre und der sinfonischen Dichtung war wie bekannt fließend; »genetisch« oder kompositionsgeschichtlich ist die sinfonische Dichtung aus der Ouvvertüre entstanden.)

Im Falle J.P.E. Hartmanns und seiner Ouvvertüre zu *Hakon Jarl* hat sich vermutlich sehr früh jene programmatische Deutung durchgesetzt, die über den Widerspruch oder den Kampf zwischen »Dunkelheit« und »Licht« – zwischen Heidentum und Christentum, durch Hakon Jarl und Olaf Trygvesson vertreten – und den endgültigen Sieg des »Lichtes« redet. All die Kommentare und Erläuterungen, die mir bisher zugänglich waren, sagen ungefähr Gleiches. Als Beispiel kann die undatierte Abschrift der Partitur – vermutlich aus dem späteren 19. Jahrhundert – dienen, wo es

auf der ersten Seite heißt: »Hakon Jarl. Ouverture. Adam Oehlenschläger tilegnet. Hedenskabets Kamp i Norge mod Christendommen og dennes Sejr ved Olaf Trygvason. [Hakon Jarl. Ouverture. Adam Oehlenschläger gewidmet. Kampf des Heidenthums gegen das Christenthum und Sieg des letzteren durch Olaf Trygvason.]<sup>17</sup>

In der musikalischen Struktur hat man dann diesen Gegensatz vor allem in den Kontrasten der Klangfarbe und Tonhöhenlage (z.B. die tiefen Streicher gegen die Holzbläser in der mittleren Lage, Unisono oder Tutti gegen die solistische Behandlung; vgl. auch oben), sowie des Tongeschlechts (Moll – Dur)<sup>18</sup> und des akkordischen und harmonischen Materials gesucht. Das harmonische Geschehen im »langsamen« Teil wird vorwiegend – im Rahmen der Haupttonart c-Moll – durch Moll-Dreiklänge und verminderte Septakkorde geprägt. Die Kombination von dunklen Orchesterfarben und »dunklen« Harmonien macht dabei die wesentliche Komponente dessen aus, was man gewöhnlich als »nordischen Ton« bezeichnet und was man zugleich für den dominierenden stilistischen Zug der Musik J.P.E. Hartmanns hält.<sup>19</sup>

Es ist nicht völlig ausgeschlossen, daß es eben die Ouvertüre Hartmanns war – oder besser gesagt der gewaltige Eindruck, der von ihr herausgegangen und im obenerwähnten Sinne in Worte gefaßt worden ist – die dann auch die Rezeption der Tragödie nachträglich beeinflusst oder verstärkt hat, und zwar in Richtung »Ideendrama«.<sup>20</sup> (Die späteren Zwischenaktstücke gehören dagegen – wie es auch zu erwarten ist – dem Genre der »malenden« oder »charakteristischen« Musik an.<sup>21</sup>) Das ästhetische Objekt, das aus der Wechselwirkung zwischen der dramatischen Handlung und der Musik entsteht und demnach eine Art »Gesamtkunstwerk« darstellt, läßt sich heute kaum mehr rekonstruieren. Der Text an sich ist, wie schon angedeutet, mehrschichtig und läßt verschiedenartige Interpretationen zu, wobei die letztgenannte eher eine Vereinfachung, wenn nicht Verarmung bedeutet. (Sie entspricht eher dem obenerwähnten früheren epischen Gedicht Oehlenschlägers – was wiederum mit dem Umfang und mit der Gattung etwas zu tun hat). Auf keinen Fall kann man hier über eine Apotheose des Christentums sprechen. Der Sieg des Christentums wird eher als historische Notwendigkeit und Unausweichbarkeit aufgefaßt. Die Krönung von Olaf Trygvason zum König von Norwegen kurz vor dem Ende des Dramas wird nicht zu einem Triumph – man muß hier eher an den Schluß von Shakespeares Hamlet denken. Der Schatten der persönlichen Tragödie und des Untergangs von Hakon

Jarl, sein heroischer Kampf und sein nichtheroischer, unwürdiger Tod, sind restlos zu vergessen oder zu vertilgen.

Jene eindeutige, affirmative programmatische Idee oder Deutung des Dramas war dabei in der Partitur von Hartmann nicht von Anfang an enthalten worden. Im Gegenteil, in der ursprünglichen Fassung aus dem Jahre 1844 hat der Komponist zum Schluß, im Koda-Teil, beide kontrastierende Allegro-Themen, sowohl das »dunkle« Moll-Hauptthema, als auch das »helle« Dur-Seitenthema durch eine kontrapunktische Komposition miteinander verbunden.<sup>22</sup> Irgendwann nach der Uraufführung<sup>23</sup> hat er jedoch den Schluß, und zwar eben nur die letzten fünfzig Takte, in die endgültige Gestalt umarbeitet. Neben kleinen, unwesentlichen Veränderungen in der Orchestration hat er vor allem jenes ursprüngliche Moll-Hauptthema beiseitegeschoben (bis auf die obenerwähnten kleinen Überreste), das Dur-Seitenthema dagegen völlig dominieren lassen – und dadurch vermutlich den Weg zu der obenangedeuteten Rezeption geöffnet.

### III.

Die Frage, wann und wie Bedřich Smetana an die dichterische Vorlage zu seinem Hakon Jarl op. 16 (ursprünglich op. 15) – zur dritten und letzten seiner »schwedischen« sinfonischen Dichtungen<sup>24</sup> – gestoßen hat, d.h. wann und wie er die Tragödie von Adam Oehlenschläger kennengelernt hat, ist nicht so einfach und eindeutig zu beantworten, wie es auf den ersten Blick aussehen könnte und wie es auch z.T. in der Smetana-Literatur überliefert wird. Smetana selbst hat am 7. Mai 1883 an den Dirigenten Adolf Čech Folgendes geschrieben:

In der Tragödie »Hakon Jarl« von dem deutschen [sic!] Dichter Öhlenschläger gab es eine effektvolle Partie für den Tragöden. Ich selbst habe diese Tragödie jedes Jahr in Schweden, Dänemark und in Deutschland gesehen und kann versichern, daß der Eindruck, den sie auf mich machte, so gewaltig war, daß ich wenigstens die Handlung der Tragödie als bescheidene Gabe dem Publikum der nordischen Länder symphonisch wiedergeben konnte. Meine symphonische Dichtung Hakon Jarl ist die dritte in der Reihe der Dichtungen und nur die Größe des Helden selbst hat mich zur musikalischen Gestaltung gezwungen im Jahre 1864. [sic!] – Die beigefügten Hexenszenen Öhlenschlägers haben mit Shakespeares Macbeth viel gemeinsam. [?] Die Chöre der christlichen Anhänger Olafs sind ein Kontrast zum lebendigen, tapferen Handeln der heidnischen Bevölkerung.<sup>25</sup>

Dieser Brief Smetanas, in der tschechischen Sprache geschrieben, ist jedoch eine späte Erinnerung des alten und kranken Komponisten und als solche offenkundig unzuverlässig und fehlerhaft (vgl. auch unten). Dennoch haben einige der Smetana-Forscher – die übrigen lassen die Frage offen, ohne Kommentar – aufgrund dieses Zeugnisses zur Einsicht, ja zur Überzeugung gelangt, Smetana habe die Aufführung von Oehlenschlägers *Hakon Jarl* im Dezember 1859 in Göteborg gesehen,<sup>26</sup> und eben dieses Theatererlebnis sei dann der unmittelbare Anlaß zu seiner Komposition gewesen. Freilich, diese Behauptung liegt an der Hand. Wir wissen nämlich,

- a. daß sich Smetana um die betreffende Zeit wirklich an Ort und Stelle (d.h. in Göteborg) befand und mindestens die Möglichkeit zum Theaterbesuch hatte,
- b. daß er die erste Skizze zu seinem *Hakon Jarl* am 6. Januar 1860 in sein Skizzenbuch eingetragen hat<sup>27</sup> und schließlich,
- c. daß er dann im März 1860 seine Arbeit an diesem Werk in dem – bekannten und oft zitierten – Brief an Ludevít Procházka in Prag zum erstenmal flüchtig erwähnte.<sup>28</sup>

Es ist jedoch auffallend, daß es in diesem Punkte jegliche direkten und unmittelbaren Quellenzeugnisse fehlen. Über *Hakon Jarl* von Oehlenschläger und über seine Aufführung in Göteborg gibt es kein einziges Wort in Smetanas Tagebüchern oder in seiner Korrespondenz aus der betreffenden Zeit, d.h. Dezember 1859 – Januar 1860.<sup>29</sup> Das Programm zur *Hakon Jarl*-Vorstellung in Göteborg am 12.12.1859, das sich in den Sammlungen des Smetana-Museums in Prag befindet, stammt nicht aus dem Nachlaß von Smetana. Es handelt sich in der Tat um eine Fotokopie (ein Negativ) des betreffenden Dokuments, die erst im Jahre 1960 erworben wurde.<sup>30</sup>

Doch auch wenn es dem Smetana gelungen wäre, den Aufführungen in Göteborg im Dezember 1859 beizuwohnen, wäre die Wirkung wegen der mangelnden Sprachkenntnis wohl nur begrenzt gewesen. Wir wissen nämlich auch, daß Smetana während seines Aufenthaltes in Schweden (1856-1861) kaum schwedisch gelernt hat und sich mit seinen schwedischen Gastgebern, Freunden, Schülern und Schülerinnen so gut wie ausschließlich auf deutsch verständigte.<sup>31</sup>

Was die Aufführungen von Oehlenschlägers *Hakon Jarl* in Dänemark betrifft, können wir fast mit Sicherheit sagen, daß Smetana nicht dabei war und die Angabe in seinem Brief an Adolf Čech einfach nicht stimmt.

Während seiner kurzen Aufenthalte in Kopenhagen – andere Städte hat er nicht besucht – hat man eben das Stück nicht gespielt, was sich nach dem Verzeichnis des Tagesrepertoires des Königlichen Theaters einfach feststellen läßt.<sup>32</sup> Das Repertoire der deutschsprachigen Bühnen habe ich zwar nicht überprüft und mit Smetanas Reiseplänen und -zielen konfrontiert. Doch die Situation scheint ganz ähnlich zu sein wie im Falle Göteborg. Es stehen uns umfangreiche Tagebuchaufzeichnungen Smetanas zur Verfügung, welche die meisten von seinen musikalischen, theatralischen und gesellschaftlichen Erlebnissen detailliert beschreiben, doch wiederum kein einziges Wort über irgendeinen Hakon Jarl sagen.

Es bleibt also die letzte – sehr wahrscheinliche – Möglichkeit übrig, daß Smetana die Tragödie von Oehlenschläger gelesen hat, und zwar natürlich in der deutschen Übersetzung. Auch die Tatsache, daß er in dem erwähnten Brief an Adolf Čech Oehlenschläger irrtümlich für einen deutschen Dichter hielt, würde eigentlich dafür sprechen. Auch hier fehlen uns konkrete Beweise, wann und wo es der Fall war. Doch wie bekannt gab es in dem früheren 19. Jahrhundert mehrere deutsche Ausgaben der gesammelten oder ausgewählten Werke Oehlenschlägers sowie der einzelnen Stücke, sodaß es offenkundig kein Problem war, den betreffenden Band sowohl in Göteborg als auch in Prag zu erhalten.<sup>33</sup> Aber auch die Vermutung von Arnošt Kraus, Smetana habe die Auskunft über die nordische Frühgeschichte und über Hakon Jarl von einem seiner schwedischen Freunde, dem Historiker und Philologen Viktor Rydberg, bekommen, mit dem er im Göteborger Hause von Sven A. Hedlund regelmäßig verkehrte, ist einleuchtend.<sup>34</sup>

Die Bemerkung Smetanas, daß es im Stück Oehlenschlägers eine große Partie für den Tragöden gäbe, würde zwar auf den ersten Blick für eine unmittelbare Theatererfahrung sprechen. Doch es mag sich auch um die Erinnerung an ein anderes Stück oder gar mehrere Stücke gehandelt haben, was wiederum der sonst unverständliche, wenn nicht rätselhafte Hinweis zu den an Shakespeares Macbeth mahnenden Hexenszenen zu bestätigen scheint.<sup>35</sup>

Auch die Antwort auf die Frage, ob und wann eventuell unser Komponist die *Hakon Jarl*-Ouvertüre von J.P.E. Hartmann kennengelernt hat, muß aufgrund der existierenden Quellenzeugnissen negativ sein. Jedenfalls können wir fast mit Sicherheit behaupten, daß Smetana die Musik Hartmanns nicht gehört hat, weil er ja den Theatervorstellungen in Kopenhagen, bei denen diese Musik seit ihrer Uraufführung regelmäßig

erklang<sup>36</sup>, nicht beiwohnen konnte. (Die verlockende Hypothese, daß es ein theatralisches und musikalisches Erlebnis, die Tragödie Oehlen-schlägers und die Musik Hartmanns, gewesen sein könnte, welche die schöpferische Phantasie von Smetana stimulierten und ihm die Inspira-tion zu seinem Werk lieferten, müssen wir also gleich zu den Akten legen.) Es ist jedoch nicht völlig ausgeschlossen, daß er doch etwas über die Musik Hartmanns erfahren hat, und zwar von Hartmanns Schwie-gersohn Niels W. Gade, mit dem er bei seinen Besuchen in Kopenhagen vermutlich mehrere Stunden verbrachte. Sein erster Besuch im Mai 1857 kam übrigens nur wenige Tage nach der Uraufführung der neuen Zwi-schenakte und vermutlich auch der endgültigen Fassung der Hakon Jarl-Ouvertüre von Hartmann zustande.

Beim Vergleich von beiden Werken, der Ouvertüre J.P.E. Hartmanns und der sinfonischen Dichtung Smetanas, fallen auf den ersten Blick

- a. die gemeinsame Haupt- bzw. Ausgangstonart und die daraus resultie-rende Analogie in den Tonartenplänen von beiden Stücken und
- b. gewisse Ähnlichkeiten in der Orchesterbesetzung bzw. in der Anwen-dung von einzelnen Instrumenten auf.

Die Ausgangstonart ist in beiden Fällen c-Moll, im weiteren Verlauf ist es jedoch die Dur-Parallele (Es-Dur), die in den Vordergrund tritt und eine wichtige Rolle spielt – bei Hartmann direkt, bei Smetana auf Umwegen, über Des-Dur, erreicht – und schließlich die gleichnamige C-Dur. Was die Orchestertechnik betrifft, enthält die Partitur Smetanas im Vergleich zu Hartmann noch die kleine Flöte und die Baßklarinette in der Holz-bläsersektion (die letztere wird namentlich in der Kadenz des Überleitungs-teils, T. 56ff., solistisch exponiert) und Piatti, Triangel sowie die große Trommel (anstatt des Tam-Tams) im Schlagzeug. In beiden Fällen ist es auch die Harfe, die eine außerordentliche Rolle spielt, bei Smetana über-dies auffallend solistisch verwendet (nebst der Baßklarinette; vgl. T. 56ff.).<sup>37</sup>

Sonst aber geht Smetana im Vergleich zu Hartmann völlig selbständig und verschiedenartig vor. Nach seiner eigenen Aussage sind alle drei »schwedische« sinfonische Dichtungen dadurch geprägt, daß sie »ganz und gar die Lisztsche Form besitzen«.<sup>38</sup> Diese Charakteristik ist – im Unter-schied zu den Angaben im obenerwähnten Brief aus dem Jahre 1883 – ganz ernst zu nehmen und (1) in dem Sinne zu verstehen, daß es sich hier, ähnlich wie in den meisten Sinfonischen Dichtungen Liszts, aber auch in seinem Klavierkonzert Es-Dur und vor allem in seiner Klavierso-

nate h-Moll, um die sogenannte »Mehrsätzigkeit in Einsätzigkeit« oder »double function form« handelt.<sup>39</sup> Das Wesen von dieser Form besteht darin, daß die analogischen Formprinzipien auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Dimensionen des sinfonischen Satzes verwendet werden, d.h. daß die ursprünglich unterschiedlichen Größenordnungen und Funktionen der Form ineinanderfließen und im Prinzip übertragbar und verwechselbar sind – wodurch auch die traditionellen Kategorien wie Sonatenform und Sonatenzyklus relativisiert werden.<sup>40</sup> Die überlieferten Begriffe der Sonatenkopfsatzform bzw. des Sonatenzyklus bilden jedoch stets den Ausgangspunkt oder den Hintergrund der Formgestaltung sowie der analytischen Darstellungen. Die Kehrseite und zugleich den untrennbaren Bestandteil von diesem Formungsprinzip stellt dann die Technik der »thematischen (motivischen) Transformation« dar, d.h. die spezifische Art der thematischen und motivischen Arbeit, welche die scheinbar entgegengesetzten und heterogenen Themen aus identischen intervallischen oder rhythmischen Grundstrukturen entstehen läßt.<sup>41</sup>

Beide von diesen Lisztschen Vorgängen sind in der Tat auch für Smetana sehr charakteristisch, und zwar nicht nur für seine sinfonischen Dichtungen, sondern auch für seine Opernpartituren.<sup>42</sup> Die konkrete, individuelle Formgestaltung in Smetanas *Hakon Jarl* läßt sich demnach folgendermaßen schematisch darstellen:<sup>43</sup>

1. Satz (= Kopfsatz)	Exposition: <i>Andante energico, non troppo lento</i>	
	Thema 1. (= Introdution; harm.: Hauptsatz) <i>c-Moll</i> T. 1-14	
	[„Choral-Thema“ = themat. Transf.]	<i>C-Dur</i> T. 15-28
	[Thema 1.]	<i>c-Moll</i> T. 29-38
	Thema 2. (= Hauptsatz; harm.: Überleitung)	<i>Des-Dur</i> T. 39-54
	[ = „Olaf-Thema“ ]	
	Cadenza (= Überleitung)	<i>Es: D</i> T. 55-78
	[Thema 1. → Thema 3.]	
	Thema 3. (= Seitensatz)	<i>Es-Dur</i> T. 79-102
	[ = „Hakon-Thema“: <i>Con anima</i> ]	
	Schlußgruppe (= Koda des 1. Satzes)	<i>Es: D</i> T. 103-127
	[Thema 1. + Thema 2.]	



*Andante energico,  
non troppo lento*

2a) *no dolente*  
T. 1-4 *ff*

b) *pp*  
T. 19-24 *cresc.*

c) *ff*  
T. 39-43

d) *pp*  
T. 54-59  
[Solo Cl. Basso] *no molto espress.*

*Con anima*

e) *no mas molto  
espressione*  
T. 79-83

ursprünglichen dramatischen Vorlage (der Tragödie Oehlschlägers und ihrem Gehalt) einerseits und den nachträglichen programmatischen Deutungen der sinfonischen Dichtung Smetanas andererseits<sup>47</sup> – und eigentlich auch die obendiskutierten Fragen der Entstehungsgeschichte bzw. der Inspirationsquellen von Smetanas Werk – zeigen sich zuletzt, von diesem Standpunkt aus gesehen, als wenig relevant. Wichtig und wesentlich dagegen ist, daß hier der Komponist

- a. den Lokalkolorit («couleur locale» bzw. «couleur du temps»), die alte, heidnische Vergangenheit, heraufzubeschwören weiß, und zwar mit Hilfe von sehr avancierten stilistischen Mitteln und kompositionstechnischen Vorgängen von seiner eigenen Zeit,
- b. die scharf kontrastierende Thematik exponiert, den tiefen thematischen und zugleich dramatischen Kontrast entwickelt und bis auf die äußerste Grenze treibt und zuletzt

c. dans Ganze, das gesamte Geschehen distanziert, nostalgisch, als ob in großer Entfernung ausklingen und verstummen läßt.

An dieser Stelle können wir zusammenfassen: In seiner sinfonischen Dichtung *Hakon Jarl* hat Smetana wiederum, ähnlich wie in seinen vorangehenden »schwedischen« Dichtungen *Richard III* (1858) und *Wallensteins Lager* (1858-59), sowie in seiner Klavierskizze *Macbeth und die Hexen* (1859), die »Weltliteratur« – d.h. ein bedeutendes Werk der europäischen Literatur des früheren 19. Jahrhunderts – als Programm oder als Ausgangspunkt für seine schöpferische Phantasie gewählt und mit Erfolg komponiert. Diese letzte der »schwedischen« Dichtungen scheint dabei auch die reifste, am meisten gelungene zu sein – obwohl *Richard III* etwa im Bereich der Harmonik und Akkordik, was die Chromatik und Dissonanzbildungen betrifft, noch avancierter ist – ein Finale und Gipfelpunkt von einem losen dreisätzigen Zyklus. Es zeigt sich nämlich, daß diese drei sinfonischen Dichtungen (samt der obengenannten Skizze zu *Macbeth*) nicht nur durch ihre gemeinsame Entstehungszeit und Kompositionsproblematik, sondern auch durch die gemeinsame Idee oder »dichterische Absicht« miteinander verbunden sind – die in der Gestalt des ambivalenten (sympathisch-unsympathischen, abstoßend-anziehenden), oder anders gesagt »modernen« und »interessanten« Helden ihren Ausdruck findet – und daß sie auch in dieser Hinsicht den Gegenpart oder die Vorstufe zum späteren Zyklus *Má vlast* [Mein Vaterland] bezeichnen.

#### IV.

Ganz zum Schluß und ganz am Rande sei bemerkt, daß Smetanas sinfonische Dichtung *Hakon Jarl* weder die erste noch die letzte Instrumentalkomposition über das erwähnte Sujet bzw., mit dem betreffenden Titel darstellt. J.P.E. Hartmanns Sohn, Emil Hartmann, ein fleißiger und seinerzeit auch ziemlich bekannter und geschätzter Musiker, hat nämlich die gleichnamige sinfonische Dichtung in der Tonart D-Dur, op. 40, komponiert, die im Jahre 1887 in Kopenhagen und Leipzig im Druck erschienen ist.<sup>48</sup> (Die Opusnummer stimmt merkwürdigerweise mit der Opusnummer von J.P.E. Hartmanns Overtüre überein.) Diese Komposition hat jedoch die obenerwähnte epische Dichtung von Adam Oehlenschläger, d.h. *Hakon Jarls Død* [Hakon Jarls Tod], zum Programm, bzw. – charakteristisch genug – eine kurze Zusammenfassung von diesem Gedicht, die über den Kampf zwischen dem Heidentum und dem Christentum und

den Sieg des letzteren zu unterrichten weiß. Musikalisch-stilistisch handelt es sich hier meiner Meinung nach um eine etwas konventionelle oder »akademische« Komposition – am »Stand des Materials« um 1880-1890 gemessen – die das gewählte Programm im Rahmen der klassizistischen, sehr regelmäßigen Sonatenkopfsatzform darzustellen versucht.

## Anmerkungen:

1. Ernst Rychnovsky: *Smetana*, Stuttgart und Berlin 1924, S. 289.
2. Arthur Aumont – Edgar Collin: *Det danske Nationalteater 1748-1889*, København 1897, Bd. 2, S. 328-331.
3. F.J. Billeskov-Jansen: *Danmarks Digtetekunst*, 2 København 1964, Bd. 3, S. 78ff.  
Kol.: *Dansk Litteraturhistorie*, København 1984, Bd. 5, S. 205ff.
4. Billeskov-Jansen, a.a.O.
5. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 3 München 1968  
Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, 2 München-Kassel 1990, S. 21.
6. Karl Leo Gerhartz: *Die Auseinandersetzung des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Berlin 1968.
7. Carl Dahlhaus: »Ethos und Pathos in Glucks »Iphigenie auf Tauris«,« *Die Musikforschung* 27, 1974, S. 289-300.  
Dahlhaus: *Wagners Konzeption*, S. 17-18.
8. *Dansk Litteraturhistorie*, a.a.O.
9. Ibid.
10. Zitiert nach: Adam Oehlenschläger: *Hakon Jarl Hiin Rige. Baldur Hiin Gode. Palmatoke*, København 1896; Adam Oehlenschläger: *Dramatische Werke*, Bd. 3, Wien 1818.
11. Billeskov-Jansen, a.a.O.
12. Die handschriftliche Partitur, die sich (samt übrigen Quellen zu Hartmanns *Hakon Jarl*) in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen befindet (Det kongelige Bibliotek, Hartmanns samling, ohne Sign.) und die als Dirigentenexemplar bei den Aufführungen im 19. Jahrhundert diente, enthält auf dem Vorsatzblatt Aufzeichnungen (von Franz Neruda?) über die Konzertaufführungen in Stockholm (1893) und in Kopenhagen (1900, nach dem Tod Hartmanns, und 1905 zu Hartmanns 100-jährigem Geburtstag).
13. Vgl. z.B. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 14, London 1980, Stichwort »Overtures«.
14. Partitur-Autograph, Det kongelige Bibliotek København, Hartmanns samling, ohne Sign.
15. Vgl. auch Jann Thornberg. »J.P.E. Hartmanns ouverturer. En analytisk præsentation«, *Musik og forskning* 1, 1975 S. 42-56.
16. Ludwig Tieck: »Symphonien«, in: Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann hrsg.: *Musik zur Sprache gebracht*, München-Kassel 1984, S. 187-195.
17. Det kongelige Bibliotek København, Sign. II C 114. Es handelt sich vermutlich um die Druckvorlage zur beabsichtigten, doch nicht realisierten Ausgabe des Werkes. Der Text (samt Titel) ist dänisch und deutsch. Zur programmatischen

- Deutung vgl. fernerhin Kai Aage Bruun: *Dansk Musiks Historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen*, København 1969, Bd. 2, S. 32; Nils Schiørring: *Musikkens Historie i Danmark*, København 1978, Bd. 2, S. 275-276; Thornberg, a.a.O., u.a.
18. Über den Weg von Moll nach Dur und über die symbolische Bedeutung der Tonart bzw. des Akkords C-Dur vgl. Karl Heinrich Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 18), Regensburg 1969, S. 8-26.
19. Zum »nordischen Ton« vgl. Bo Marschner, *Den danske Symfonis Historie 1830-1890*, Dissertation (mschr.), Aarhus Universitet 1968-69, Bd. 1, S. 118ff.  
Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel-Basel usw. 1992, S. 73ff.
20. Billeskov-Jansen, a.a.O.
21. Carl Dahlhaus: »Thesen über Programmmusik«, in: C. Dahlhaus (hrsg.): *Musikalische Hermeneutik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 43), Regensburg 1975, S. 187-204; Bruun, a.a.O.
22. Partitur-Autograph. Vgl. auch Svend Lunn: »I.P.E. Hartmann. Overture til Hakon Jarl«, København 1954 (= Einleitung zur Partiturausgabe).
23. Vermutlich spätestens im Frühjahr 1857, d.h. im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Zwischenaktsmusik, die am 1.5.1857 uraufgeführt wurde (nach Aumont-Collin, a.a.O.). Auf der Titelseite des Autographs steht nur eine kleine Anmerkung des Komponisten: »dette partitur er senere noget omarbejdet« [»diese Partitur ist später etwas umgearbeitet worden«]. Die Angabe von Schiørring (a.a.O., S. 275), daß es im Jahre 1867 war, scheint ein Druckfehler oder ein Versehen zu sein, Vgl. auch Lunn, a.a.O.
24. Nach dem Ort der Entstehung. Die Bezeichnung, die sich vor allem in der tschechischen Smetana-Literatur durchgesetzt hat, umfaßt drei sinfonische Werke Smetanas: *Richard III Wallensteins Lager* und *Hakon Jarl* aus den Jahren 1858-61.
25. Zitiert nach František Bartoš, »Úvod« [Einleitung zur Partiturausgabe], in: *Richard III. – Valdštyňův tábor – Hakon Jarl. Partitura. Studijní vydání* [Richard III. – Wallensteins Lager – Hakon Jarl. Partitur. Studienausgabe], Bd. 4, Praha 1942. – Adolf Čech (1841-1903) war ein langjähriger Kapellmeister des Interim- und später des Nationaltheaters in Prag und als solcher hat er sich sehr für die Musik Smetanas eingesetzt. Im Frühjahr 1883 hat er die Aufführung von Smetanas *Hakon Jarl* in Prag vorbereitet – die zweite und letzte, die zu Smetanas Lebzeiten stattfand (in den nordischen Ländern hat man das Werk, soweit es mir bekannt ist, bisher überhaupt nicht öffentlich aufgeführt) – und wollte von Smetana etwas Näheres über den für das damalige Prager Publikum völlig entlegenen Titel bzw. Inhalt des Werkes wissen.
26. So z.B. Mirko Očadlík, *Svět orchestru. Česká hudba* [Die Welt des Orchesters. Tschechische Musik], Praha 1961, S. 162-164; Jaroslav Smolka, *Smetanova symfonická tvorba. Dílo a život Bedřicha Smetany sv. 5* [Smetanas sinfonisches Schaffen. Werk und Leben von Bedřich Smetana Bd. 5], Praha 1984, S. 77ff.; Brian Large, *Bedřich Smetana*, London 1970, S. 103, u.a. – In dem neuen, kurz vorher eröffneten The-

atergebäude (Nya Teatern, Stora Teatern, eröffnet am 15.9.1859) hat damals im Dezember 1859 die Anderssonsche Theatergesellschaft aus Stockholm gewirkt. Man hat die schwedische Übersetzung von Sven A. Hedlund aus dem Jahre 1848 verwendet, die erste der drei Reprisen fand am 12. Dezember 1859 statt. (Vgl. Johannes Svanberg, *Anteckningar om Stora Teatern i Göteborg* [Aufzeichnungen über das Große Theater in Göteborg], Göteborg 1894, S. 55, 123.) – In der tschechischen Smetana-Literatur werden einige fehlerhafte Angaben überliefert, die an dieser Stelle zu korrigieren sind. Očadlík z.B. schreibt aus völlig unbekanntem Gründen, daß diese Vorstellungen in der Original-, d.h. in der dänischen Sprache gegeben wurden. (Mirko Očadlík, »Malá Smetaniana. Oehlenschlägerův Hakon Jarl« [Kleine Smetaniana. Oehlenschlägers Hakon Jarl], *Miscellanea musicologica* 12, Praha 1960, S. 96-107.) Smolka (a.a.O.) übernimmt dann ohne weiteres diese Behauptung und macht sie zum Ausgangspunkt von weitgehenden Erwägungen und Spekulationen.

27. Vgl. Mirko Očadlík hrsg., *Bedřich Smetana. Zápiskník motivů* [Bedřich Smetana. Ein Skizzenbuch], Faksimile-Edition, Praha 1942, S. 17-18.
28. Dieser Brief – die Antwort Smetanas auf die Aufforderung Procházkas und zugleich einer der ersten schriftlichen Versuche des Komponisten in der tschechischen Sprache – berichtet vor allem über seine Entscheidung, die Tätigkeit in Göteborg zu beendigen, nach Prag zurückzukehren und für die tschechische Nationalmusik zu arbeiten. – Jan Ludevít Procházka (1837-1888), ein Schüler von Smetana, hat in den 1860er und 1870er

Jahren am tschechischen Musikleben in Prag sehr aktiv teilgenommen – als Konzertveranstalter, Musikkritiker und Komponist. Später hat er in Hamburg und Dresden gewirkt und sich für die Musik von Smetana und Dvořák eingesetzt.

29. Von diesen – für die Zeit von 1840-44, 1857, 1859-64 und 1866-84 erhaltengebliebenen, doch bisher unveröffentlichten – Tagebucheinträgen wissen wir dagegen, daß er wenige Wochen früher, im November 1859, einem anderen Stück von Oehlenschläger, nämlich seiner historisch-romantischen Tragödie *Axel und Walborg*, nicht beiwohnen konnte, weil es ausverkauft worden war und es keine Eintrittskarten mehr gegeben hatten. – Diese Vorstellung, von einer anderen führenden Theatergesellschaft aus Stockholm, der Stjernströmschen, gegeben, wurde im Rahmen des Schiller-Festes veranstaltet, an welchem sonst Smetana als Musiker aktiv teilnahm – und Oehlenschläger als Schüler und Nachfolge Schillers gefeiert wurde. (Vgl. Svanberg, a.a.O., Arnošt Kraus, *Smetana v Göteborgu* [Smetana in Göteborg], Praha 1925, S. 39; auch Rychnovsky, a.a.O., s 93; Large, a.a.O., u.a.)
30. Vermutlich als Gabe der Partnerinstitution in Göteborg – nach der Mitteilung von Frau Dr. Olga Mojžíšová, Direktorin des Museums.
31. Vgl. Rychnovsky, a.a.O., S. 67.
32. Smetana hat Kopenhagen in der Zeit vom 17.-24. Mai 1857, am 12. April 1859 (auf der Heimreise mit seiner todkranken Frau Katharina, die dann wenige Tage später in Dresden gestorben ist), vom 18.-21. September 1859, am 12.5.1861 und schließlich noch Ende März 1862 besucht. Sein *Hakon Jarl* ist, wie schon erwähnt, in der Zeit von

- Januar 1860 bis März 1861 entstanden. – Nach Aumont – Collin (a.a.O.) hat man *Hakon Jarl* von Oehlenschläger im Frühjahr 1857 zum letztenmal am 1.5. (mit der neuen Zwischenaktsmusik von J.P.E. Hartmann), im Herbst 1859 dann erst im November und Dezember gespielt.
33. Im Katalog der National- (früher Universitäts-) Bibliothek in Prag sind z.B. zwei Ausgaben der Werke Oehlenschlägers aus der Zeit vor 1850 zu finden, nämlich: Adam Oehlenschläger, *Dramatische Werke*, Bd. 1-7, Wien 1818-1820 (*Hakon Jarl*: Bd. 3) und *Werke*, Bd. 1-21, Berlin 1839. Auch Očadlík (Oehlenschlägers *Hakon Jarl*, a.a.O.) vertritt diese Meinung.
  34. Arnošt Kraus: »Smetanův Hakon Jarl« [*Smetanas Hakon Jarl*], in: *Sborník prof. J. Máchala* [Sammelband für Prof. J. Máchal], Praha 1925, S. 140-146. – Arnošt Kraus (1859-1943), Germanist, Professor an der Karlsuniversität in Prag, Übersetzer aus dem Schwedischen und Dänischen. Anfang des 20. Jahrhunderts hat er Göteborg und Kopenhagen besucht und nach den Spuren Smetanas geforscht. – Sven A. Hedlund war der oben erwähnte Übersetzer von Oehlenschlägers *Hakon Jarl* ins Schwedische.
  35. Smetana an Adolf Čech (vgl. oben). Diese Szenen gibt es wie bekannt in Oehlenschlägers Originaltext gar nicht. Über die eventuellen späteren Bearbeitungen oder fremden Zutaten, die solche Szenen erhalten würden, habe ich bisher nichts erfahren. – Vgl. auch Smolka, a.a.O.
  36. Aumont-Collin, a.a.O. Über die eventuelle Teilnahme der Musik an den Aufführungen in Göteborg gibt es, soweit es mir bekannt ist, keine Nachricht.
  37. Die Harfe, das Instrument der alten, mythischen Sängern (Rhapsoden und Barden) wurde in der Musik des 19. Jahrhunderts oft eben in diesen Bedeutungen und programmatischen Zusammenhängen verwendet, d.h. vor allem als Symbol der heidnischen Urzeit – z.B. später auch in Smetanas *Vyšehrad*. (Zu dem Zusammenhang zwischen *Hakon Jarl* und *Vyšehrad* vgl. auch Antonín Sychra: *Eстетика Dvořákovy symfonické tvorby*, Praha 1959, S. 145; deutsch als: *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig 1973).
  38. Überliefert bei Václav Vladimír Zelený: *O Bedřichu Smetanovi* [Über Bedřich Smetana], Praha 1894, S. 23. Vgl. auch Smolka, a.a.O., S. 49.
  39. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), 2 Laaber 1989, S. 199. Ders.: »Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit«, *Die Musikforschung* 41, 1988, S. 202-212. Die englische Bezeichnung stammt von William S. Newman *The Sonata since Beethoven* Chapel Hill 1969, S. 376.
  40. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 199.
  41. *Ibid.*, S. 200. Über die »thematische Transformation« bei Liszt spricht Alfred Heuss in »Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung »Ce qu' on entend sur la montagne«,« *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 13, 1911-1912, S. 10-21.
  42. Außer den »schwedischen« Dichtungen hat Smetana diese Form auch in seinem Zyklus *Má vlast* (Mein Vaterland, 1874-1879) benutzt, und zwar in den Sätzen »Vltava« [Die Moldau] »Šárka«, »Z českých luhů a hájů« [Aus Böhmens Hain und Flur] und Bláník. Von

- den Opern gilt es vor allem für seine dritte Oper *Dalibor* (1868), die bis jüngst irrtümlich für ein Wagnerianisches Werk gehalten wurde. Vgl. Vladimír Zvara: »Priznačné motivy v Smetanovom Daliborovi« [Leitmotive in Smetanas Dalibor], *Hudební věda* 29, 1992, S. 316-326.
43. Die existierenden analytischen Versuche haben den obenerwähnten kompositorisch-historischen Sachverhalt nicht in Betracht genommen – bzw. im Falle der älteren Arbeiten (von Hutter bis Očadlík) nicht nehmen können. Infolgedessen sind sie zu anderen, wenn auch nicht notwendigerweise fehlerhaften Ergebnissen gelangt. Josef Hutter z.B. (*Bedřich Smetana: Richard III, Valdštýnův tábor, Hakon Jarl. Rozbor* [Bedřich Smetana: Richard III., Wallensteins Lager, Hakon Jarl. Eine Analyse], Praha 1923, S. 31-40, spricht über die dreiteilige Form; seine Taktangaben, d.h. die Taktnummern, mit denen er die einzelnen Formteile abgrenzt, stimmen jedoch nicht, sie scheinen fehlerhaft gewählt zu sein. Otakar Zich (*Symfonické básně Smetanovy* [Die Sinfonischen Dichtungen Smetanas], Praha 1924, S. 46-53, 122-126) plädiert für die dreiteilige, doch »völlig freie« Form, nach Smolka (a.a.O., S. 82-89) handelt es sich dagegen um die Sonatenform. Očadlík (*Svět orchestru*, a.a.O.) behandelt die Form überhaupt nicht und weist nur auf die einzelnen Themen hin.
44. So z.B. Zich und Smolka (a.a.O.). Hutter (a.a.O.) und Očadlík (*Svět orchestru*) sprechen dagegen nur von drei Themen.
45. Der Begriff stammt von Arnold Schmitz: *Beethovens »Zwei Prinzipie«*, Berlin-Bonn 1923.
46. Dahlhaus, »Thesen über Programmusik«, a.a.O.
47. Wie bekannt, gibt es zwei »authentische«, d.h. zu Smetanas Lebzeiten entstandene Programme oder Texte zu seinem *Hakon Jarl*: das erste anonym, zum Anlaß der Prager Uraufführung im Jahre 1864 geschrieben und das zweite von Smetana selbst, in dem obenerwähnten Brief vom 7. Mai 1883 an Adolf Čech mitgeteilt. (Vgl. auch Bartoš, a.a.O.; Rychnovsky a.a.O.; u.a.) Beide sind ziemlich unterschiedlich und – wie schon angedeutet – der Tragödie Oehlenschlägers recht entfernt. Die erste, nach der Meinung von Rychnovsky (a.a.O.) mehr passende, Formulierung betont auch stark die christliche Tendenz des ganzen Stückes. Beide Fassungen sind dabei ziemlich allgemein und abstrakt, sie bringen nur eine flüchtige Zusammenfassung der wichtigsten Punkte der Handlung. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch die obenerwähnte Ansicht von Arnošt Kraus.) Außerdem knüpfen sie eigentlich nicht an den konkreten musikalischen Verlauf an; sie gehen an den einzelnen Formabschnitten, Zäsuren, thematischen und dynamischen Kontrasten usw. vorüber. (Und es fehlt uns auch jegliche nähere Aussage des Komponisten, etwa über die einzelnen Themen und ihre Bedeutung, wie er es z.B. im Zusammenhang mit seinem *Richard III* in dem Briefe an Franz Liszt gegeben hat; vgl. Bartoš, a.a.O., u.a.) Die späteren Interpreten haben sich demnach wiederum um die Konkretisierung des Programms oder des »Inhalts« bemüht. Hutter (a.a.O.) nimmt aber nur den Titelhelden in Betracht (Hakon Jarl als eine Art »Eroica«) und kümmert sich wenig um die thematischen Kontraste und Gegensätze, die in der Partitur Smetanas enthalten sind. Očadlík (*Svět orchestru*) und

nach ihm Smolka (a.a.O.) – der erstgenannte übrigens mit der zeitbedingten ideologisierenden Tendenz – sprechen ausschließlich von dem Gegensatz zwischen Hakon, dem Usurpatoren, und dem leidenden norwegischen Volk. Die Auffassung von Zich (a.a.O.) ist insofern auffallend – und einleuchtend (ich stimme der Kritik von Smolka, a.a.O., nicht zu), weil er als Einziger über den Gegensatz oder Kampf zwischen Hakon und Olaf spricht und gegen jegliche Erwartung das

zweite Thema, d.h. das heroische Marschthema (Des-Dur, T. 38ff., Notenbeispiel 2c) dem Olaf Trygvesson und das dritte Thema, das emphatisch-lyrische Seitenthema (Es-Dur, T. 78ff., Notenbeispiel 2e) dem Hakon Jarl zuschreibt. Wenn so, dann würde die Themenfolge bei Smetana gerade umgekehrt sein und die Themensymbolik umgekehrt erscheinen im Vergleich mit J.P.E. Hartmann.

48. *Dansk biografisk leksikon* 3., Bd. København 1980, S. 39-40.

## Resumé

Den ånds- og specielt musikhistoriske kontekst, hvori Bedřich Smetanas symfoniske digtning *Hakon Jarl* befinder sig, søges belyst. Oehlen-schlæger, hvis tekst værket bygger på, karakteriseres som dramatiser i forhold til Schiller, og der sås tvivl om det almindeligt antagne afhængighedsforhold. Der følger musikalske gennemgange af J.P.E. Hartmanns *Hakon Jarl Ouverture* og Smetanas symfoniske digtning. Smetanas værk belyses også i dets relation til hans to forudgående »svenske« symfoniske digtninge *Richard III* og *Wallensteins Lejr* samt hans klaverskitse *Macbeth og Heksene*. Disse karakteriseres som modstykker eller forstadier til den senere cyklus *Må vlast* (Mit Fædreland). Sluttelig omtales Emil Hartmanns symfoniske digtning *Hakon Jarl* kort.

(Jan Maegaard)